

MARCOS VALÉRIO MURAD

O PALIMPSESTO MACHADIANO

Tese apresentada para obter título de doutor em letras, área de concentração em literatura brasileira. UNESP, IBILCE, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Ermínio Rodrigues

1999

**Agradeço aos que me ajudaram a
fazer esse trabalho, em especial
ao professor Ermínio Rodrigues,
que me orientou, e ao CNPq, que
financiou a pesquisa**

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	03
CAPÍTULO PRIMEIRO.....	08
I- A crítica e a poesia de Machado de Assis.....	08
I.1- Considerações gerais.....	08
I.2- A crítica.....	10
I.2.1- Crítica imanente x crítica contextual.....	11
I.2.2 - Negação da hipérbole e do nacionalismo de fachada.....	13
I.2.3- Predomínio da arte sobre a política: negação do realismo.....	17
I.2.4- Os primeiros romances já confirmam o teor de sua crítica.....	24
I.3- A poesia.....	27
I.3.1- Como se manifesta no romantismo.....	27
I.3.2- A poesia de Machado: forma e conteúdo singulares.....	30
I.3.3- A forma.....	30
I.3.4- O conteúdo.....	38
I.3.5- Breve conclusão.....	48
Referências bibliográficas (capítulo primeiro e introdução).....	50
CAPÍTULO SEGUNDO.....	52
II.1- Proust, Conrad e Joyce.....	52
II.2- Henry James.....	60
II.3- Breve comentário.....	69
II.4- Machado de Assis (<i>Casa velha</i>).....	72
II.5- Machado de Assis (<i>A mão e a luva</i>).....	78
II.6- Breve comentário.....	83
II.7- <i>Dom Casmurro</i> e as obras da primeira fase: isotopias conotadas.....	85

II.8-	Resumo das teorias de Arrivé e Rastier.....	102
II.9-	O brilho de Capitu confirma a isotopia conotada.....	109
II.10-	A interferência do melhor amigo corrobora a conotação.....	114
II.11-	Outras simetrias confirmam a isotopia conotada.....	120
II.12-	Breve comentário.....	124

Referências bibliográficas (capítulo segundo).....	129
--	-----

CAPÍTULO TERCEIRO..... 133

III-	A crônica, o teatro e a correspondência.....	133
III.1-	A crônica.....	133
III.1.1-	Periódicos, datas e pseudônimos.....	135
III.1.2-	Definição da crônica: reflexão sobre o próprio fazer ficcional.....	140
III.1.3-	A arte acima da política.....	142
III.1.4-	Presença das isotopias A, B e C.....	153
III.2-	O teatro.....	163
III.3-	A correspondência.....	175

Referências bibliográficas (capítulo terceiro).....	181
---	-----

CONCLUSÃO..... 184

1-	Resumo de nosso argumento.....	184
2-	A lição de Magalhães Júnior.....	186
3-	O equívoco dos críticos mais recentes (e a finalidade de nossa tese).....	190
4-	A visada certa de Ingrid Stein.....	206
5-	O propósito de certos críticos de hoje e a nossa opinião discordante.....	208
6-	Súmula da conclusão.....	220

Referências bibliográficas (conclusão).....	224
---	-----

Introdução

O entusiasta da obra machadiana, cioso de compreendê-la melhor, depara hoje com afirmações conclusivas a respeito dela, tais como: em *Dom Casmurro*, Capitu é a vítima inocente de Bentinho, o patriarca perverso. Outro julgamento corrente, hoje, é o seguinte: o aspecto histórico constitui o veio principal que se deve explorar na ficção do escritor.

Contudo, ao reduzi-lo a alegorias políticas ou inferir dele julgamentos maniqueístas (Capitu, a vítima, Bentinho, o louco abastado), alguns críticos de hoje subtraem do legado machadiano a feição estranha e ambígua que o aproxima da prosa mais moderna de Henry James, Proust, Joyce, Conrad e outros.

Achamos que na chamada *segunda fase* da obra machadiana, a ambigüidade decorre em parte de um aspecto do narrador¹, a saber, o da aparente ausência de simpatia² a qualquer pessoa do romance: os motivos da personagem, assim desamparada, tornam-se mais dúbios. A isso se junta o fato de o leitor não dispor de outros textos de Machado – prefácios esclarecedores ou ensaios críticos de sua própria lavra – que alcancem sanar tais incertezas.

¹ Ao longo de nossa tese, usaremos os termos *narrador*, *autor*, *escritor*, todos eles como sinônimo de *autor implícito* ou *implicado* (sujeito de ficção inerente ao texto, conforme a conhecida definição de Wayne Booth), quer dizer: ao empregar os termos citados, jamais estaremos fazendo referência à figura real, objetiva, empírica do escritor.

² Examinamos essa questão em nosso trabalho *Machado de Assis: simpatia e distanciamento*, dissertação de mestrado apresentada na UNESP - IBILCE, Campus de São José do Rio Preto, em 1994.

Henry James, por exemplo, narrando de forma impessoal, muita vez induz o leitor a pensar que o autor não toma partido. Todavia, em diversos casos de ambigüidade sem resolução aparente, com a leitura de prefácios explicativos que o romancista escreve para cada uma de suas principais obras ou, ainda, com o exame de seus trabalhos críticos, é possível presumir a favor de quem ele está, quer dizer, percebe-se a quem pende a sua afeição.

Ambos (Henry James e Machado) pertencem à mesma época. Destoam daquele realismo de tipo mais pesado e superficial (Zola, Aluísio Azevedo). Em vez de engendrarem peripécias exteriores, preferem explorar com refinamento da expressão os meandros da consciência. Dissimulam suas opiniões pessoais com zelo, a fim de chegarem ao tom imparcial. Se o texto deles por um lado instaura paradoxos e enseja interpretações díspares, por outro, com eficácia, desvenda ao leitor a rica feição interna da personagem.

Separa-os em parte o grau de incerteza. Em Henry James, menor talvez, já que pode ser resolvida com a leitura de outros textos; em Machado, porventura maior, pois outros textos (prefácios e críticas), quando existem, não a solucionam, não oferecem uma pista segura das preferências do narrador.

Embora essas conclusões pareçam razoáveis, a mim não satisfazem. No que tange à fase final da produção machadiana (*Dom Casmurro*), acho que deva existir um modo de aferir melhor as afeições. Ou seja, a ausência de preferência constitui recurso que dá maior sutileza à obra, porém não é um véu espesso que encobre inteiramente as marcas de simpatia e de opiniões.

Essas marcas, para virem à luz, creio eu, demandariam – entre outros procedimentos possíveis – a análise da ligação intertextual (ou analógica) entre seus escritos de juventude (*Casa velha*, *A mão e a luva*,

etc, obras em que ele exara nitidamente suas posições) e os da madureza (em que semelhantes juízos, se existem, são apenas sugeridos). Os primeiros escritos, portanto, formariam como que um palimpsesto³ sobre o qual ele inscreveria os últimos. Sobre esse aspecto versará o Capítulo II de nossa tese (o mais importante deles).

Para melhor reforçar as conclusões obtidas pelo cotejo de romances e contos redigidos em períodos distintos (Capítulo II), fomos aos outros gêneros da produção machadiana, aplicando-lhes o mesmo método comparativo. Assim, no Capítulo I, detivemo-nos sobre as poesias e críticas literárias produzidas nas mais diferentes épocas, do mesmo modo que, no Capítulo III, ativemo-nos às crônicas, peças teatrais e correspondência, elas todas, igualmente, escritas em datas diversas.

Do exame comparativo (envolvendo gêneros e épocas variados) talvez possamos inferir o seguinte: a tomada de partido, a apreciação positiva ou negativa, que antes era feita de forma clara (denotativamente), surge agora sob a roupagem de imagens, metáforas, metonímias, vocábulos concretos (expandindo o que atrás vinha resumida e abstratamente) e outros artifícios retóricos, mas – apesar de transfigurada e esbatida – continua sendo uma tomada de partido, uma sentença favorável ou contrária. O leitor, penso eu, consegue desvendá-la, se estiver atento ao efeito esclarecedor gerado pela semelhança de enunciados que se repetem nas diferentes fases do autor.

Enfim, partindo do pressuposto de que o romancista inglês, sendo moderno como Machado de Assis, avizinha-se à maneira deste de um estilo impressionista (cuas características vamos estudar mais

³Inspirei-me no livro *Palimpsestes* de Genette, que pesquisa as relações entre os textos literários (um a derivar do outro), estudo de certa forma comparável ao de Harold Bloom (*A angústia da influência*), embora este último acredite que os poetas fortes façam a história da poesia “deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação”. (8, p. 33).

adiante); de que, apesar de todo o requinte e sutileza daí resultantes, em dado momento revela ao leitor as suas preferências, acho que o romancista brasileiro – apesar da mencionada ausência de simpatia⁴ –, em algum instante, que desejo elucidar, deva fazê-lo igualmente. Sob a escrita descomprometida da fase madura, talvez logremos divisar, mediante técnicas específicas, (inspiradas nas teorias de Michel Arrivé e François Rastier sobre as isotopias conotadas), textos que nos falem de opiniões e afetos. É o que tento demonstrar a seguir, invocando ocasionalmente outros autores (Joseph Conrad, Marcel Proust, James Joyce), cujas obras me ajudem na argumentação.

Pretendo ainda demonstrar que, ao contrário de Joyce e Henry James (que se põem francamente a favor de determinada personagem), Machado, inobstante deixe entrever certa simpatia a Capitu e desagrado a Bentinho, não se coloca moral e afetivamente ao lado de uma, condenando outra (à maneira do que fazia na primeira fase), conforme veremos mais detidamente no Capítulo II. Um dos principais tópicos de nossa tese, ademais, consiste numa tentativa de decifrar certos juízos de Machado, a fim de provar que, na fase madura, por exemplo, estes não nos autorizam a julgar Bentinho um déspota artificioso, ou Capitu, a vítima inocente, pelo contrário: paradoxalmente acabam por conduzir a uma ausência de preferência, que contribui para a sabida ambigüidade de seus livros.

Enfim, o objeto de nossa tese, afora sugerir um método mais seguro para a aferição dos juízos machadianos, consiste em refutar certas preleções veementes, hoje corriqueiras (já resumidas no início da

⁴A respeito do assunto veja-se também Augusto Meyer: “Como criador de ficção falta-lhe [a Machado de Assis] o dom generoso da simpatia.” (21, p. 24). Afrânio Coutinho igualmente discorre sobre a questão: “A humanidade que ele representava no seus livros imortais era defeituosa e mutilada. Deles saía uma horrível atmosfera de aborrecimento, de desconfiança na vida. Uma tristeza mórbida tira-nos, em seu mundo, o encanto de viver. A maioria de seus personagens não despertava a necessária simpatia que comunica leitor e obra de arte”. (14, p. 138).

introdução), acerca do autor de *Dom Casmurro*, propensas a confirmar vezes ideológicos de críticos pouco afeitos à análise cuidadosa do aspecto literário de Machado.

CAPÍTULO PRIMEIRO

I- A crítica e a poesia de Machado de Assis

I.1- *Considerações gerais*

A crítica, exercida por Machado a partir de 1858, portanto desde o início de sua carreira, e a poesia, cujo primeiro livro sai em 1864 (antes de vir à luz seu volume inaugural de contos), testemunham um gosto que o acompanha sempre: contenção lírica, economia no uso da cor local, apuro da linguagem, obediência a certas regras métricas.

Tais atributos, e os demais que serão vistos mais adiante, asseguram-lhe uma feição particular quer entre os românticos, quer entre os incluídos na chamada *nova geração*, de inspiração realista, surgida após 1870.

Embora muitas vezes exprimisse juízos que destoavam dos ideais quase unânimes, ele pôde, ainda moço, conquistar o respeito dos grandes nomes⁵, graças à moderação do julgamento e à profundidade da análise.

A seguir, começamos a averiguar até que ponto a poesia se ajusta com a crítica, a originalidade de ambas. Vamos colher elementos, para, nos capítulos seguintes de nossa tese, estudar com mais eficácia aspectos da obra madura, (conforme as premissas expostas na introdução).

⁵ Segundo Antonio Candido, verifica-se "que foi admirado e apoiado desde cedo, e que aos cinquenta anos era considerado o maior escritor do país, objeto de uma reverência e admiração gerais, que nenhum outro romancista ou poeta brasileiro conheceu em vida, antes e depois dele. (10, p.16)

Subsidiariamente, estudaremos o efeito que surtem sobre o meio artístico de então, em especial o impacto da poesia, que antecipa o parnasianismo desde *Crisálidas*, o livro inicial, e prenuncia uma tendência mais moderna em alguns poemas de *Ocidentais*.

I.2- *A crítica*

Quando Machado escreve os primeiros ensaios, na nossa crítica predominava o juízo parcial. Segundo José Aderaldo Castello, “a literatura brasileira estava mais ou menos viciada por processos falsos de julgamento. Infiltrava-se nela o elogio fácil, retribuído, a polêmica freqüentemente em linguagem retórica, ou se permanecia simplesmente no noticiário.” (12,p.26) Opondo-se a essa atitude que, sem nunca aprofundar-se, pende ao elogio ou à ofensa, Machado de Assis, em “O ideal do crítico”, publicado em 1865, vai defender uma apreciação que, além de justa, propicie o surgimento de boas obras. Argumenta ele que não deseja proferir um julgamento precipitado, mas admite: é grande o espaço de tempo decorrido entre uma e outra publicação boa, fruto de uma vocação autêntica. E sugere um meio para torná-la mais freqüente: o estabelecimento da crítica, a fértil e não a infecunda, que insulta e destrói, que não pensa nem debate, que arrasa por leviandade e agrada por enfatuação. Insiste em que o estabelecimento de uma crítica ponderada, franca, aplicada, competente, será o modo de elevar os espíritos, fomentar as iniciativas, orientar os novatos, aperfeiçoar as vocações. Recomenda com vigor que se evitem “o ódio, a camaradagem e a indiferença,- essas três chagas da crítica de hoje,” e arremata: “ponde em lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça – e só assim que teremos uma grande literatura.” (18, p.798)

I.2.1- Crítica imanente x crítica contextual

Em seguida, no mesmo ensaio, aborda certa questão que até hoje causa dissensão entre os estudiosos, a saber: a crítica deve ater-se à análise da obra em si ou investigar sobretudo o contexto em que ela aparece. Embora não seja exaustivo ao tratar esse ponto, Machado prefere claramente o primeiro método. Assevera que o “crítico atualmente aceito não prima pela ciência literária (...) Cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela [a obra], procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas (...) Crítica é análise – a crítica que não analisa é mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda.” (18, p.798) Atentemos para a limpidez das palavras de Machado: a obra literária deve ser examinada antes pelas suas leis internas do que por quaisquer outros meios. Quem a estuda, ademais, deve abster-se da parcialidade e do ressentimento.

Ora, no capítulo II e na conclusão de nossa tese, entretanto, veremos que certos críticos de hoje analisam livros do autor, especialmente *Dom Casmurro*, com base no contexto histórico e social, emitindo, além disso, juízos apriorísticos sobre o romance, os quais expressam mais as inclinações ideológicas deles do que as propriedades singulares da obra. Davi Arrigucci Júnior chega a dizer, contrariando temerariamente o próprio Machado, que a pesquisa histórica constitui “a linha dos melhores estudos machadianos”. (1, p.60)

Notemos que o ensaio referido é publicado quando a crítica vigente – afora a parcialidade e o tom polêmico – ainda norteia-se por fatores externos: os nossos costumes, os índios, a natureza. Araripe Júnior,

por exemplo, que será o grande crítico afinado com o realismo, em um dos seus primeiros trabalhos, "Carta sobre a literatura brasileira", de 1869, afirma claramente: "A poesia (...), no meu fraco entender, não pode deixar de ceder, ou mais cedo ou mais tarde, à influência do clima, do aspecto do país e da índole dos primitivos habitantes. Aí é onde existe a verdadeira fonte das inspirações, que não são filhas de uma mera convenção. Querer o contrário é querer sufocar no berço uma literatura que pode ter, para o futuro, um grandiosíssimo desenvolvimento." (2, p.26)

Quer dizer, Machado de Assis, ao defender a análise imanente (íntima) da obra⁶ e o estudo das leis poéticas contraria o teor geral da crítica de então, aproximando-se do sentido da que é feita na atualidade.

⁶ Referindo-se a outro ensaio do autor, escrito antes, diz Afrânio Coutinho: "É surpreendente este pensamento numa época (1859) em que o Romantismo estava exaltando a figura do autor como herói, e em que a biografia do escritor passaria, pela mão de Saint-Beuve, a interessar mais do que sua própria obra literária. Só em nossos dias, a crítica regressou à obra, recolocando-a no alvo de sua mirada inquiridora." (13, p.58)

I.2.2- Negação da hipérbole e do nacionalismo de fachada

Outros dois trabalhos, ambos de 1866, “Castro Alves” e “José de Alencar: *Iracema*”, já tocam nos assuntos que depois o ensaísta desenvolverá com mais vagar. No primeiro, entre outras advertências, fará ressalvas ao estilo hiperbólico, comum à geração do poeta baiano. No segundo, elogiando o romance *Iracema*, felicita o autor pelo uso adequado do tema indianista, nos seguintes termos: “Escola ou não, a verdade é que muita gente viu na poesia americana uma aberração selvagem, uma distração sem graça, nem gravidade”. (18, p.848) Entende que em parte estava certa: inúmeros poetas, compreendendo imperfeitamente o estro de Gonçalves Dias, não assimilando bem os sentimentos e as idéias, restringiram a poesia ao inventário de palavras indígenas, e rimaram-nas tão somente. Para ele, se alguns poetas não souberam apreender com excelência o sentimento da musa americana, outros como Basílio da Gama e Gonçalves Dias, assim o fizeram, e poemas como “I-Juca Pirama e “O Uruguai” comprovam o fato.

Todavia, o assunto em tela retoma-lo-á Machado de Assis no ensaio “Notícia da atual literatura brasileira, instinto de nacionalidade”, de 1873, desta vez explorando-o com minúcia e chegando a conclusões novas. Assim, admite ele que no panorama da literatura brasileira da época é reconhecível certo “instinto de nacionalidade”. Poesia, romance e as demais formas literárias procuram adornar-se com as cores nacionais, aproveitando a tradição de Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Porto Alegre, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias. Admite que esta tendência é sintoma de

vitalidade e vantajosa para o futuro. Investigando a vida e a natureza brasileira, os escritores vão deparar-se com um vasto campo de inspiração. Por conseguinte, pouco a pouco irão conferindo feição própria ao pensamento nacional. Tal independência, ressalta ele, não terá “Sete de Setembro” nem “Grito de Ipiranga”. Só o trabalho de muitas gerações logrará conquistá-la por inteiro. Alude, ainda, à atitude ufanista que a tudo quer dar um toque nacional. A juventude literária, em especial, faz disso uma questão de honra. Ela aplaude os autores de “Uruguai” e “Caramuru”, vistos como precursores da poesia brasileira, mas deplora o convencionalismo arcádico de Gonzaga. E Machado lamenta esta reprovação, afirmando: “Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal; nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e mais que tudo, quando entre a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação. As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora.” (18, p. 802)

Diz, ainda, que seria conveniente refletirmos se o país no momento reúne condições e motivos históricos para firmar uma literatura genuinamente nacional, mas se confessa impotente para essa tarefa. O que lhe interessa por ora é constatar a existência desse *instinto* referido. Alguns, segundo ele, reagem à incorporação do elemento indígena, por acharem que a civilização brasileira é estranha a este. Na sua opinião, quer a total expulsão do elemento indígena, quer o aproveitamento deste como patrimônio exclusivo da literatura brasileira constituem um erro. No entanto, acrescenta: “A piedade, a minguaem outros argumentos de maior valia, devera inclinar a imaginação dos poetas para os povos que primeiro

beberam os ares destas regiões, consorciando na literatura os que a fatalidade da história divorciou.” (18, p. 803)

Logo adiante, Machado adverte que também os costumes civilizados, desde o tempo da colônia até então, têm oferecido um manancial considerável de estudo aos escritores, assim como a exuberante natureza americana. Lembra mais uma vez o erro de só julgar obra brasileira a que vestir a cor local. Cita *Hamlet*, *Otelo*, *Julio Cezar*, *Romeu e Julieta*, histórias cujos cenários são estranhos à Inglaterra, o que não impede de se considerar Shakespeare um poeta essencialmente inglês. E arremata o pensamento assim: “Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (18, p.804)

Versando sobre a geração de poetas pertencente ao decênio de 1860 a 1870, lembra que a natureza americana é exuberante. Por ser grandiosa a paisagem, o estilo que a representa tem de ser simples e empregar as imagens com senso de oportunidade, evitando o desvario das hipérboles e o excesso de antíteses. Aconselha aos poetas da época a contenção e a simplicidade de Gonçalves Dias, argumentando que “o sublime é simples”.

Outra questão, suscitada neste ensaio, concerne à pureza da linguagem. Para ele, parece razoável que a língua se transforme pouco a pouco sob o influxo da fala cotidiana e das novas idéias. Porém, ao escritor cabe não recusar todas as inovações, mas depurar a linguagem do povo, “aperfeiçoando-lhe a razão.” E argumenta: “Há, portanto, certos modos de dizer, locuções novas, que de força entram no domínio do estilo e ganham

direito de cidade. Mas (...) a influência popular tem um limite; e o escritor não está obrigado a receber e dar curso a tudo o que o abuso, o capricho e a moda inventam e fazem correr.” (18, p.809) Ajunta a essa reflexão uma queixa: não se lêem mais os clássicos. Explica que escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria um anacronismo. No entanto, o estudo das velhas formas pode sugerir ao escritor muitas riquezas, potencialidades da língua, que se transmudam em formas novas.

Nos três ensaios referidos (“José de Alencar: Iracema”, “Castro Alves”, “Notícia da atual literatura brasileira”), Machado de Assis, como se viu, faz não só uma reflexão madura sobre os pressupostos de uma arte nacional, como também adverte dos excessos imaginativos da geração romântica, notadamente os da inscrita no decênio de 1860 a 1870. A leitura desses ensaios ajuda-nos a compreender tanto a resistência do escritor a personagens imaginosas e derramadas, sentimento presente já nos primeiros contos e romances (conforme estudaremos no Capítulo II de nossa tese), quanto a ausência de grandes descrições de espaço. O seu gosto pela contenção, por outro lado, em especial na maturidade, o faz pintar as personagens metonimicamente, com traços ligeiros que sugerem grande complexidade de significado: não as apresenta inteiras e coerentes, mas fragmentadas e contraditórias, como é toda pessoa, se analisada em profundidade.

I.2.3- Predomínio da arte sobre a política: negação do realismo

No ensaio estudado a seguir, “A nova geração”, de 1879, ele explica mais detidamente o credo poético mencionado anteriormente. A princípio, Machado, referindo-se à iconoclastia dos moços da geração nova, vai defender a idéia de que a escola romântica, embora morta então, deu frutos literários que não se apagarão da lembrança. Segundo ele, o desaparecimento de uma forte escola literária não significa que devemos condenar todos os princípios que ela defendeu: “alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano (...) Mas não há só inadvertência naquele desdém dos moços, vejo aí também um pouco de ingratidão. A alguns deles, se é a musa nova que o amamenta, foi aquela grande moribunda que os gerou; e até os há que ainda cheiram ao puro leite romântico.” (18, p. 810)

No entanto, acaba dando razão aos jovens por menosprezarem um lirismo que ultimamente era mera convenção, cheio de pieguice e vulgaridade. Para ele, essa espécie de poesia subjetiva tinha acabado em definitivo. Além disso, a nova geração se viu envolvida a outra orientação intelectual: o progresso das ciências modernas, que desfez as fantasias dos moços e lhes infundiu uma nova concepção do mundo, uma convicção de que jamais se poderia repetir qualquer atitude da geração anterior. Explica: “os naturalistas, refazendo a história das coisas, vinham chamar para o mundo externo todas as atenções de uma juventude.” (18, p. 810)

Entretanto, falta à nova tendência uma definição segura. Machado lembra que certo escritor, ao falar da obra de Fontoura Xavier, descobre nele a fusão do realismo e do romantismo, produto da influência de Baudelaire e Victor Hugo. E o autor de *Dom Casmurro* ressalva que não se pode confundir realismo com Baudelaire, visto que o poeta francês rechaçava o referido termo, qualificando-o de “cette grossière épithète”.

Acrescenta que às vezes existe a intenção de conjugar o novo ideal poético ao ideal político, fazendo de ambos um só propósito, ou seja, cantar o Estado republicano e a Justiça. Argumenta ele: “Mas essa aspiração ao reinado da justiça (que é afinal uma simples transcrição de Proudhon) não pode ser uma doutrina literária; é uma aspiração e nada mais. Pode ser também uma cruzada, e não me desagradam as cruzadas em verso. Garret, ingênuo às vezes, como um grande poeta que era, atribui aos versos uma porção de grandes coisas sociais que eles não fizeram, os pobres versos.” (18, p. 812) Machado não nega que a poesia deva cantar algo, mas explica: a aspiração social é diferente do conceito estético. E arremata: a definição estética é imprescindível.

Para ele, a bandeira do realismo é a mais frágil de todas, é a negação da própria arte. Lamenta, em particular, o realismo com certa nota violenta, encontrado na poesia de Carvalho Júnior. Cita um verso para exemplificar: “Como um bando voraz de lúbricas jumentas.” Acredita que a tendência, por outro lado, não deverá perdurar no gosto da juventude. E explica: “Um poeta, Victor Hugo, dirá que há um limite intranscendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza. Um crítico, Taine, escreverá que se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance ou melhor drama seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial (...) Tal é o princípio são, superior às contendas e teorias particulares de todos os tempos.” (18, p. 813)

Quando mais adiante analisa a poesia de Alberto de Oliveira, dá exemplo do que lastima no realismo e no tom épico das nova geração. Cita uma quadra do poema deste, dedicado a Fontoura Xavier:

Também sei me enlevar, se, em sacrossanta ira,
O bem calca com os pés os Vícios arrogantes,
Eu, como tu, folheio a lenda dos gigantes,
E sei lhes dar também uma canção na lira
(18, p. 825)

Para Machado, Alberto de Oliveira é poeta ao qual não vai bem o tom heróico, mas sim o tom brando, “enfim um ar gracioso e não épico”. E conclui: “O Sr. Alberto de Oliveira pode folhear a lenda dos gigantes; mas não lhes dê um canto, uma estrofe, um verso; é o conselho da crítica. Nem todos cantam tudo; e o erro talvez da nova geração será querer modelar-se por um só padrão.” (18, p. 826)

A seguir, elogia o poema “Interior”, em que prevalece o lirismo singelo de um acontecimento doméstico: o filho acorda à noite assustado, chora pela mãe, e esta o amamenta. Machado, ao mesmo tempo que afirma ser esse tom leve a genuína linha estética do poeta, adverte que é incompreensível o fecho realista do poema. De fato, após essa descrição delicada e vaga da mãe amamentando o filho, Alberto de Oliveira arremata a peça falando de cães magros que “uivam tristemente trotando o lamaçal”. Para o autor de *Quincas Borba*, entre esse episódio e o fato precedente inexistente qualquer relação pertinente. O episódio destoante surge apenas como imposição do realismo: poderia muito bem referir que a chuva arrancava um cartaz ou que o vento sacudia um andaime: “O realismo não conhece relações necessárias, sua estética é o inventário.” (18, p. 826)

Machado dispensa a enumeração de incidentes – mesmo os menores – que não mantenham ligação estreita com o resto da narrativa. Em *Dom Casmurro*, como veremos no Capítulo II, características da roupa de Capitu não se descrevem gratuitamente: são índices de sua condição humilde. A fala, o convívio com outras pessoas, os olhos de ressaca, tudo é escolhido com determinado propósito. Em nossa mente vai esboçando-se a imagem moral da mulher, nunca concluída, restando a nós preencher eventuais lacunas e resolver ou não algumas dúvidas.

Em suma, ele não adota o engajamento político de alguns realistas: prefere a definição da forma estética. Também não imita a técnica deles, que expõe às claras os caracteres da personagem: acha melhor sugerirlos por meio de cenas selecionadas meticulosamente: estas se relacionam para insinuar os significados (profundos, variados e até contraditórios).

Nesse mesmo ensaio, é analisado o livro de poemas *Cantos do fim do século* (1878), de Sílvio Romero, em cujo prefácio, aliás, o autor sergipano afirma: “o poeta deve ter as grandes idéias que a ciência de hoje certifica em suas eminências (...) para elevar o belo com os lampejos de verdade, para ter a certeza dos problemas, além das miragens da ilusão.” (27, p.41) No entanto, para Machado, a posse desses conhecimentos não basta à formação do poeta. Segundo ele, os *Cantos do fim do século* podem ser exemplo de dedicação, mas não constituem obra de poeta autêntico. Resumindo em poucas palavras, Sílvio Romero não tem habilidade artística. Para Machado, um homem que tenha pensamentos sublimes, emoções intensas, tudo isso realçado por uma imaginação forte, só escreverá boa literatura, se dominar “a forma” de traduzi-los artisticamente. Machado explica: “Que o Sr. Sílvio Romero tenha algumas idéias de poeta não lhe negará a crítica; mas logo que a expressão não traduz as idéias, tanto importa não as ter absolutamente. Estou que muitas decepções literárias originam-se nesse contraste da concepção e da forma; o espírito, que

formulou a idéia, a seu modo, supõe havê-la transmitido nitidamente ao papel, e daí um equívoco.” (18, p.828)

Outro ensaio em que Machado manifesta suas ressalvas à escola realista e, indiretamente, dá-nos pista de seu próprio fazer ficcional, chama-se “Eça de Queirós: *O primo Basílio*”. Depois de enaltecer o talento do autor, desenvolve, a princípio, censuras a *O crime do padre Amaro*, imitação, segundo ele, de *La faute de l'abbé Mouret*, de Émile Zola. Para Machado, em nossa língua não se sabia daquela imitação minuciosa e submissa das coisas ínfimas e abjetas. Escrevia cenas bem acabadas, quando esquecia os mandamentos da escola, mas a maioria delas ficava no mero inventário.

Quando examina *O primo Basílio*, Machado refere que um dos personagens compara a heroína Luísa a Eugène Grandet (do romance homônimo de Balzac), já que os respectivos noivos as abandonam e partem para a América. Todavia, para o autor de *Brás Cubas*, Eugène é pessoa moral e Luísa, apenas títere. Argumenta que, nesta última, não há paixões nem remorsos, mas só músculos, nervos, e a mesma definição se aplica a Basílio, o noivo que retorna a Portugal. Portanto, o caso amoroso mantido durante semanas, repulsivo e vulgar, que é o episódio primeiro e fundamental do enredo, não vai além de uma simples ocorrência erótica. A história, diz Machado, propende a terminar, pois Basílio dá sinais de cansaço e o marido está em vias de voltar do Alentejo.

Para Machado, o livro só continua, porque a perversa criada Juliana, tendo tomado de algumas cartas dos amantes, ameaça Luísa de revelar o adultério, caso a moça não lhe obedeça as ordens. Não fosse as circunstâncias das cartas, o romance terminaria de modo banalíssimo. Entende o autor de *Papéis avulsos* o seguinte: a falha mais grave do livro constitui o realismo sem peias. Predomina a pintura dos ardores do corpo.

Se esta for expurgada do romance – pensam os defensores do livro – há de restar o conteúdo moral e social. Porém, adverte Machado, o realismo grosseiro é “a medula da composição. Há episódios mais crus do que outros. Que importa eliminá-los. Não poderíamos eliminar o tom do livro. Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas.” (18, p.907)

Tais críticas refletem as técnicas machadianas: por exemplo, ele dispensa o inventário de incidentes que não mantenham conexão com resto da narrativa e que não suscitem uma caudal de sentidos. Em *Dom Casmurro*, conforme veremos no Capítulo II, particularidades da roupa de Capitu simbolizam, além de aspectos da personalidade, sua condição humilde, quer dizer: o autor não refere abstrata e diretamente o espírito ou a pobreza da heroína. (Um único signo, de modo difuso e instantâneo, pode abarcar tudo isso.) Ao comparar-lhe os olhos negros com a ressaca do mar, ao relatar falas e cenas do convívio dela com outras pessoas, em nossa mente devagar se esboça a imagem da mulher, cheia de meandros, nunca concluída. Em suma, ele não adota a moda realista que desnuda o espírito da personagem: entremostra-o por meio de episódios, escolhidos de maneira escrupulosa. Estes, ademais, ligam-se de modo tal que um mesmo trecho pode ensejar, a cada leitor, apreciações várias e imprevisíveis.

Examinando a crítica a *O primo Basílio*, compreenderemos bem por que Machado prefere contar a meia voz fatos que Eça exporia abertamente. Através de fragmentos, todos dispostos estrategicamente na narrativa, ele seleciona e condensa o que Eça descreveria com todos os acessórios (muitos sem função na economia do livro). Em *Dom Casmurro*, narrado em primeira pessoa, o autor, ademais, usando com parcimônia vocábulos concretos, vai muito além de descrever o espetáculo dos ardores físicos, ou seja: ninguém pode negar a sensualidade de Capitu, a paixão de Bentinho, mas em meio a isso tudo, avultam ainda a reflexão metafísica e a

“visão problematizadora” da realidade de que nos fala José Guilherme Merquior. Enfim, prevalece aí o conteúdo variegado, a despeito da concisão da escrita, já experimentada, aliás, com a máxima eficiência em inúmeras outras peças, entre as quais “Uns braços” e “Missa do galo”. Neste último conto, a descrição do andar de Conceição instala sutilmente na narrativa uma atmosfera de lascívia, afora outras marcas indiretas da atração que a mulher exerce sobre o jovem atônito e maravilhado (voltaremos ao assunto no Capítulo II).

Ao apreciar *Culto de dever*, romance de Joaquim Manuel de Macedo, em que se narra o sacrifício da heroína (ela ordena que o noivo vá à guerra, embora o ame, porque o amor da pátria e, por conseguinte, do dever, está acima de qualquer outra coisa), Machado adverte: a narrativa simples de um episódio não compõe um romance, quando muito fará uma “gazetilha”. (18, p.844) Para ele, o poeta toca os fatos da realidade e os transmuda em arte. Ajunta que a crítica, pois, ao se debruçar sobre uma obra, não deve examinar o caráter da personagem, mas se o escritor foi bem sucedido em reproduzi-lo artisticamente. Entende que, “se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação.” (18, p.844)

I.2.4- Os primeiros romances já confirmam o teor de sua crítica

Sentimos a eficácia do pensamento machadiano, exprimido em todos esses ensaios críticos, até quando lemos os romances da primeira fase. Veremos que *Ressureição*, por exemplo, pouco tem do exagero romântico de *A moreninha* (de Joaquim Manuel de Macedo). Neste, o herói Augusto, sob a aparência de namorado volúvel, não se liga a ninguém, porque, na verdade, guarda fidelidade a um caso de amor ocorrido no tempo da infância. Um dia, passeando pela ilha da avó de um amigo, depois de peripécias inúmeras, acaba por descobrir que Carolina, neta da velha, é o objeto de sua devoção antiga.

A inverossimilhança, a idealização da lealdade dos namorados, o modo superficial com que os descreve, em *A moreninha* são traços não só reprovados na crítica de Machado (como vimos), mas também ausentes da sua ficção. Desde os primeiros romances, o escritor se esquivava dos excessos praticados pelos contemporâneos, criando situações tão contrárias ao sentimentalismo que chocavam certos leitores de então.

Tal diferença confirma-se também quando cotejamos *A mão e a luva* (de Machado de Assis) e, por exemplo, *A escrava Isaura* (de Bernardo Guimarães). Guiomar, protagonista do primeiro romance – conforme veremos mais detidamente no Capítulo II –, sabe muito bem combinar os sentimentos com os cálculos da vida, enquanto Isaura, heroína do segundo, surge sempre dotada dos mais altos propósitos. Leôncio, o senhor que deseja violentá-la, tem um espírito oposto ao da escrava:

personifica a vilania em grau extremo. Em Machado, mesmo na primeira fase – convém repetir – inexistem as oposições intensas. Helena finge-se de filha do Conselheiro Vale (situação para a qual ele próprio contribuiu, assumindo a paternidade no testamento) e esconde o verdadeiro pai, a fim de ascender socialmente. Embora a morte da moça, remoendo culpas, constitua algo semelhante a um desfecho romântico, na maior parte do livro, entretanto, predomina o espetáculo de suas manobras para adaptar-se à família rica. Em nada se assemelha, pois, a Isaura ou a Moreninha. Por outro lado, tipos como o arrebatadíssimo e cavalheiresco Álvaro, que se apaixona pela escrava e por ela é correspondido, quando aparecem na ficção machadiana, recebem censura explícita do narrador (em especial nas obras da primeira fase), ou implícita (nas peças da maturidade), conforme estudaremos no Capítulo II.

Quer o dizer, o autor de *Quincas Borba*, em seus trabalhos críticos, além de estabelecer critérios sensatos para uma arte nacional, adverte, por um lado, contra os excessos do romantismo, recomendando maior pureza de linguagem, contenção, e, por outro lado, demonstra à nova geração realista a impropriedade da ênfase na política, o risco de vulgaridade em que incorre a descrição minuciosa dos fatos.

Enfim, por divergir do sentido em vigor na crítica da época, por infundir no espírito de muitos outra concepção de poesia, Machado se torna uma das figuras fundamentais do período. Para José Aderaldo Castello, “nestes ensaios, e em tudo o mais que escreveu no gênero, ele se revela o nosso melhor crítico de fins do romantismo para princípios do realismo-naturalismo. Impõe-se pelo seu equilíbrio e segurança, necessários à justa compreensão das preocupações nacionalizadoras de nossa literatura, do início do romantismo. Foram também indispensáveis ao refreamento dos excessos de entusiasmo das gerações novas, em vigilância contra as

manifestações transitórias, em particular as artificiais, dos estilos que então se debatiam.” (12, p.24)

I.3- A poesia

I.3.1- Como se manifesta no romantismo

Se, ao escrever sobre poesia, Machado já influencia os artistas coevos, ao praticá-la consolida ainda mais sua ascendência sobre eles. Isto em parte se deve ao fato de que sua obra poética, desde o início – momento em que está sob o influxo do romantismo –, exhibe certa singularidade de *significado e forma*.

Porém, antes de examinar o aspecto da *forma* em Machado de Assis, é proveitoso lembrar, para singularizá-lo, como esta se manifesta nos poetas românticos. Péricles Eugênio da Silva Ramos (23, p.72) estuda detalhadamente algumas práticas de que eles se valem, mas que depois a estética parnasiana – tributária do autor de *Crisálidas* – desprezará.

Entre outras, cita a do verso composto de dois redondilhos menores, em que o primeiro hemistíquio pode ser agudo, grave ou esdrúxulo. Recorre a Gonçalves Dias, para exemplificar o primeiro caso:

No al | bor | da | ma | nhã | + | quão | for | tes | que os | vi
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

e a Álvares de Azevedo, para o terceiro:

So | men | te u | ma | lá | gri | ma | + | da | fa | ce a | des | cor
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

O alexandrino arcaico é mais um tipo de verso empregado pelo românticos, mas desaprovado pela crítica parnasiana. Resulta da união de dois versos de seis sílabas, o primeiro hemistíquio podendo também ser agudo, grave ou esdrúxulo. Péricles Eugênio da Silva Ramos (23, p.74) menciona Fagundes Varela e Castro Alves, para elucidar cada uma das modalidades:

(agudo/Varela)

E a | lém | nas | so | li | dões | + | mor | ri | a | som | plan | gen | te
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

(grave/Varela)

Um | di | a o | sol | po | en | te | + | do | ma | va a | ser | ra | ni | a
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

(esdrúxulo/ Castro Alves)

E a | pá | li | da | so | nân | bu | la | + | cum | prin | do o e | ter | no | fa | do
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

O Mesmo crítico, em outro ensaio chamado “O verso romântico”, aduz mais usos da escola – rejeitados pelos parnasianos –, como a *diérese*, que é a cisão do ditongo em duas sílabas:

Di | ze- | nos | quem | és, | te | us | fei | tos | can | ta
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (26,p.10)

Isso significa que um verso aparentemente imperfeito – que pareça romper o isossilabismo de certa estrofe, por exemplo – na verdade sofre o processo de *diérese* (no caso acima: *te-us*).

Pode dar-se também o *hiato*, observado quando não se efetua a elisão entre duas vogais átonas de palavras diferentes, conforme o exemplo seguinte:

Que | mais | se es | tre | i | ta, | em | pi | na e | cres | ce
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (26,p.10)

Se valer a opinião de Péricles Eugênio da Silva Ramos, nesse único verso há tanto a *diérese* (*es-tre-i-ta*), quanto o *hiato* entre as vogais átonas das palavras *estreita* e *empina*. (26, p.10)

Sucede também não poucas vezes que, para regularizar a contagem métrica, os românticos empreguem a *sinalefa*, notada quando a primeira sílaba de um verso fica perdida na última de um verso anterior, ou a *sináfia*, quando a última sílaba átona de um verso é contada no verso seguinte (26, pp.10/13), procedimentos esses que aliás serão mais tarde condenados.

I.3.2- A poesia de Machado: forma e conteúdo singulares

Enfim, devemos dizer que esses usos (referidos no item anterior) foram descritos porque dão a idéia de como às vezes é peculiar a *forma* romântica, ou mesmo incorreta, se se tiver como modelo a norma poética dos parnasianos. Ora, escrevendo durante tal período, Machado evita quase sempre os alegados deslizes. Daí afirmarem alguns críticos que ele melhora a métrica, quer dizer: deixa de cometer as supostas imperfeições. De certo modo prenuncia a nova escola.

I.3.3- A forma

Quanto à *forma*, por exemplo, desde *Crisálidas* (1864), seu primeiro volume de poesias, concebido sob a influência romântica, Machado já emprega o alexandrino francês, pouco usado até então. Para Péricles Eugênio da Silva Ramos, “Machado o empregou firmemente desde *Crisálidas*, a ponto de receber do vulgarizador Castilho o título de príncipe dos alexandrinos.” (24, p.09) Realmente, veja-se esta quadra em alexandrinos, de “Versos a Corina”:

Tu que, como a ilusão, entre névoas deslizas
Aos versos do poeta um desvelado olhar,
Corina, ouve a canção das amorosas brisas,

Do poeta e da luz, das selvas e do mar
(18, p.32)

Estes versos são o modelo clássico do alexandrino francês, em que há junção de dois hexassílabos, dos quais o primeiro ou é agudo, por exemplo:

Co | ri | na ou | ve a | can | ção
1 2 3 4 5 6

Ou, no caso de ser grave, é feita a *sinalefa* obrigatória na sétima sílaba:

Aos | ver | sos | do | po | e | ta um
1 2 3 4 5 6 7

Acrescenta Péricles Eugênio da Silva Ramos que Machado de Assis, já à época de *Crisálidas*, “manifestava a tendência, que seria a parnasiana, de aperfeiçoar a métrica, o que se observa pelo fato de a parte V de “Versos a Corina” ter sido vazada em forma fixa.” (24, p.10) Esta, por ser um procedimento clássico, é quase sempre evitado durante a época romântica. Porém Machado, em *Falenas* (livro também romântico), vale-se de outra forma fixa, nunca antes empregada no Brasil, a saber: o *triolet*. Veja-se o poema “Flor da mocidade”:

Eu conheço a mais bela flor,
És tu, rosa da mocidade,
Nascida, aberta para o amor.
Eu conheço a mais bela flor.
Tem do céu a serena cor,
E o perfume da virgindade.
Eu conheço a mais bela flor,
És tu, rosa da mocidade.

Vive às vezes na solidão
Como filha da brisa agreste.
Teme acaso indiscreta mão:

Vive às vezes na solidão.
 Poupa a raiva do furacão
 Suas falhas de azul-celeste.
 Vive às vezes na solidão,
 Como filha a brisa agreste.

Colhe-se antes que venha o mal,
 Colhe-se antes que chegue o inverno
 Que a flor morta já nada vale.
 Colhe-se antes que venha o mal
 Quando a terra é mais jovial
 Todo bem nos parece eterno.
 Colhe-se antes que venha o mal,
 Colhe-se antes que chegue o inverno.
 (18, p.42)

Muitas vezes, um poeta, versando matéria corriqueira, apresenta-a de tal modo que lhe dá um sentido absolutamente inesperado. Todavia, tal não sucede ao poema acima transcrito. Machado emprega palavras já gastas e, ainda, ligadas de maneira muito previsível (“mocidade nascida, aberta para o amor”, “tem do céu a serena cor”, etc.), ao tratar de tema tão batido (a beleza da juventude e a alegria passageira com que esta vê o mundo).

Mesmo dotados da maior boa vontade para com o autor de *Brás Cubas*, e mesmo sabendo que o triolet, por causa das freqüentes repetições, não favorece a profundidade de significado, quando lemos esses versos, não podemos negar que conjunto deles redunde em constrangedora banalidade. Mas se ignorarmos esse aspecto, nos versos acima vislumbraremos algo da formalidade e da contenção clássicas que abundam nas peças da maturidade, senão vejamos: o poema compõe-se de três oitavas em octossílabos e obedece o seguinte esquema de rimas: ABAAABAB, CDCDCD, EFEFEF, sendo sempre (nas três estrofes) o quarto e o sétimo versos iguais ao primeiro, e o oitavo, igual ao segundo. Em nota ao poema, diz Machado de Assis: “Os poetas clássicos franceses usavam muito esta forma a que chamamos triolet. Depois de longo desuso,

alguns poetas deste século ressuscitaram o triolet, não desmerecendo dos antigos modelos. Não me consta que haja tentado empregá-la em português, nem talvez seja cousa que mereça trasladação. A forma entretanto é graciosa e não encontra dificuldade na nossa língua, creio eu.” (18, p.181)

Perceba-se que em todo o poema, ademais, não se vêem jamais a diérese, nem o hiato, fenômenos de que atrás se fez menção, comuns à regra romântica. Vale dizer que Machado escoima dos versos a chamada “frouxidão” que os parnasianos repudiam⁷.

Outra forma fixa, *a terza rima*, empregada por Dante na *Divina Comédia* e à qual se inclinam depois os nossos parnasianos, adota-a Machado em *Crisálidas* (livro da primeira fase). Veja-se o poema “No limiar”:

Caia a tarde. Do infeliz à porta,
Onde mofino arbusto aparecia,
De tronco seco e de folhagem morta,

Ele que entrava e Ela que saía
Um instante pararam; um instante
Ela escutou o que Ele dizia;

- “Que fizeste? Teu gesto insinuante
Que lhe ensinou? Que fé lhe entrou no peito
Ao mago som da tua voz amante?

Quando lhe ia o temporal desfeito
De que raio de sol o mantiveste?
E de que flores lhe forraste o leito?”

Ela, volvendo o olhar brando e celeste,
Disse: “Varre-lhe a alma desolada,
Que nem um ramo, uma só flor lhe reste!

“Torna-lhe, em vez de abençoada,

⁷ Para Olavo Bilac e Guimarães Passos, “são frouxos todos os [versos] que dão lugar ao hiato, isto é, quando a vogal ou o *h* mudo não se absorve na vogal seguinte.” (6, p.72)

Uma vida de dor e de miséria,
Uma morte contínua e angustiada.

“Essa é a tua missão torva e funérea.
Eu procurei no lar do infortunado
Dos meus olhos verter-lhe a luz etérea

“Busquei fazer-lhe um leito semeado
De rosas festivas, onde tivesse
Um sono sem tortura nem cuidado.

“E por que o céu mais se lhe enegrece,
Tivesse algum reflexo de ventura
Onde o cansado olhar se esparecesse,

“Uma réstea de luz suave e pura
Fiz-lhe descer à erva fantasia,
De mel ungi-lhe o cálix da amargura.

“Foi tudo vão, - foi tudo vã porfia,
A ventura não veio. A tua hora
Chega a hora que termina o dia.

“Entra”. – E o virgíneo rosto que descora
Nas mãos esconde. Nuvens que correram
Cobrem o céu que o sol mal colora.

Ambos, com um olhar se compreenderam.
Um penetrou no lar com ufano passo;
Outra tomou por um desvio. Eram:
Ela a Esperança, ele o Desengano

(18, p.192)

Ao contrário do poema “Flor da mocidade”, “No limiar”, entendemos nós, alcança com eficácia exprimir um dos tópicos fundamentais do autor de *Esaú e Jacó*: a vitória final e inevitável do desencanto sobre a quimera. A *terza rima*, ao que parece, adequa-se bem ao tom elegíaco pretendido pelo poeta. O verso seguinte é exemplo da riqueza de efeito sonoro: */Cobrem o céu que o sol mal colora/*. Consonâncias como essa repetem-se amiúde, nunca esbarrando o lugar comum, a rima fácil ou a forjada artificialmente com prejuízo do sentido. Trata-se de uma peça com

sabor clássico, vazada, como foi dito, em forma fixa (a *terza rima*), em que pressentimos, devido ao pessimismo, o poeta maduro de *Ocidentais*. Composta de doze tercetos decassilábicos, com esquema rímico ABA, BCB, CDC, DED, EFE, etc., não exhibe também a mencionada frouxidão de versos, nem os fenômenos da *sináfia* e *sinalefa* (termos empregados por Péricles Eugênio da Silva Ramos, quando discorre sobre a poesia romântica, conforme se viu antes).⁸

Convém ainda lembrar que Olavo Bilac, a figura célebre do parnasianismo, no tratado de versificação que escreve com Guimarães Passos, ao definir a *elegia* – também forma fixa de longa tradição –, indica como exemplo “A morte de Gonçalves Dias” (6, p.133), poema de Machado de Assis incluído no livro *Americanas*⁹, obra considerada de inspiração romântica. Ora, se Bilac elege um poema de *Americanas* para figurar no tratado, não se pode duvidar que o atrai certa particularidade da arte machadiana. Logo, frisemos de novo, parece inequívoco o influxo que Machado exerce sobre os poetas novos.

Dele provém igualmente o cuidado da correção gramatical, da linguagem pura, questões que, ademais, vão absorver a inteligência da geração emergente. Para Péricles Eugênio da Silva Ramos, antes que as lições do autor de *Dom Casmurro* – expostas, como se viu, em seus ensaios críticos e na própria poesia – fossem bem assimiladas, até os mestres do parnasianismo cometiam incorreções gramaticais. Cita exemplo de colocação irregular de pronomes (ênclise em vez de próclise):

Em Aberto de Oliveira (*Canções românticas*):¹⁰

⁸ A organização do seu conteúdo é alegórica, toda especial, como se verá a seguir, p. 37, quando for estudada a parte referente ao significado da poesia machadiana.

⁹ Na verdade Bilac destaca a elegia de um poema maior chamado “A Gonçalves Dias”. (18 p.130)

¹⁰ Todavia, a partir de *Meridionais*, seu segundo livro, Alberto de Oliveira aprimora ao máximo a forma poética. Tanto a melhora que Machado de Assis, ao prefaciá-lo, elogia-o muito e lembra que

Se não viram-te as asas alvejantes
O silêncio da dor que enrosca-se à caveira
(25, p.111)

Em Raimundo Correia (*Sinfonias*):

Deixa que escoem-se os anos
E o beijo que eu pedi-te e que nunca me deste
(25, p.111)

Em suma, ao fazer poesia, Machado de Assis dificilmente incorrerá nos desacertos¹¹ referidos acima, quer os de ordem gramatical, quer os de ordem métrica. E porque os repele, desde quando publica seu primeiro livro, afirma-se como poeta singular, pelo menos no que respeita à *forma*.

Outra conclusão, daí decorrente, a ser discutida mais amplamente nos capítulos seguintes de nossa tese, é a de que, quando se deseja levar a cabo análise válida dos contos e romances da maturidade, não se pode, *a priori*, sem conhecimento anterior de sua obra crítica e poética, emitir, com a segurança do pesquisador de ciência exata, a exemplo do que faz Roberto Schwarz, Silviano Santiago e outros (citados mais adiante), conceitos terminantes e limitadores da complexidade de nosso grande escritor, tais como: “*Dom Casmurro* é sobretudo documento da arrogância e violência do patriarca sobre os dependentes”, ou: “Em Machado, a visão crítica da história e da sociedade predomina sobre as preocupações meramente artísticas e metafísicas”. Frases desse tipo (cujas referências daremos nos capítulos seguintes) são freqüentes na crítica de hoje, que, simplesmente, a fim de fazer valer sua opinião parcial, produto de suas

“quando em 1879, na *Revista Brasileira*, tratei da nova geração de poetas, falei naturalmente do Sr. Alberto de Oliveira. Vinha de ler seu primeiro livro, *Canções Românticas*, de lhe dizer que havia ali inspiração e forma, embora acanhadas pela ação de influências exteriores.” (18, p.919) Acrescenta Machado que, agora, em *Meridionais* “a exortação final de minha crítica tem aqui uma excelente resposta (...) o conselho não foi desprezado.” (18, p.919) E arremata, dizendo: “Os versos do poeta (no segundo livro) são trabalhados com perfeição.” (18, p.920) Vide também p.18 do presente estudo, em que fez menção à crítica de Machado às *Canções Românticas*.

¹¹ É bom ressaltar que a noção de desacerto decorre dos cânones parnasianos.

crenças, parecem ignorar a riqueza de sentidos, o zelo da forma, da correção gramatical e métrica, evidentes nos poemas e ensaios críticos de Machado.

I.3.4- O Conteúdo

Inova não só na *forma* – como já verificamos – mas também no *sentido*. Porém, antes de tratar o aspecto do conteúdo, convém traçar – se for possível – um panorama da poesia que se fazia na época, segundo o testemunho de José Veríssimo: “A mente brasileira andava cheia de versos e dos contos heróicos de Gonçalves Dias, da toada lastimosa de Casemiro de Abreu, da raiva erótica de Junqueira Freire, do sofrer acerbo e da picaresca nomeada de Laurindo Rabelo, de desespero romântico de Álvares de Azevedo.” (28, p.51) Para Veríssimo, é impossível não estabelecer a distinção entre os versos de *Crisálidas* e os de então. Realmente o tom ainda é romântico, como não poderia deixar de ser. Todavia não há neles a licença, o ânimo ardente e leviano, o sentimentalismo cândido, o subjetivismo choroso e mórbido que dão a todos os poetas contemporâneos de Machado – apenas com exceção de Gonçalves Dias – o mesmo ar de família. Veja-se, assim, em *Crisálidas*, o poema “Erro” (a seguir transcrito), em que são facilmente verificáveis o pouco uso de adjetivos, a ausência de qualquer ênfase, a sensatez e o velho ceticismo machadiano:

ERRO É TEU. Amei-te um dia
Com esse amor passageiro
Que nasce na fantasia
E não chega ao coração;
Nem foi amor, foi apenas
Uma ligeira impressão;
Um querer indiferente,
Em tua presença, vivo,
Morto, se estavas ausente,
E se ora me vês esquivo
Se, como outrora, não vês
Meus incensos de poeta
Ir eu queimar a teus pés,

É que ,— como obra de um dia,
Passou-me essa fantasia.

Para eu amar-te devias
Outra ser e não como eras.
Tuas frívolas quimeras,
Teu vão amor de ti mesma,
Essa pêndula gelada
Que chamavas coração,
Eram bem fracos liames
Para que a alma enamorada
Me conseguissem prender;
Foram baldados tentames,
Saiu contra ti o azar,
E embora pouca, perdeste
A glória de me arrastar
Ao teu carro... Vãs quiméras!

Para eu amar-te devias
Outra ser e não como eras...
(18, p.24)

A esses versos em redondilha maior, divididos em duas estrofes, a primeira com quinze versos e a segunda com dezesseis, podem-se aplicar as observações de José Veríssimo, quando se reporta a *Crisálidas*: “vinte e dois poemas, escritos entre 1858 e 1864, compunham essa coleção. Distinguiam-se pela emoção menos desbordante que o nosso comum lirismo e por um apuro de forma insólito na nossa poesia.” (29, p.279) Veríssimo refere-se depois aos poemas amorosos e aos de inspiração política dessa coleção, dizendo que não há nos primeiros o habitual excesso de sentimento, nem nos últimos o exagero de ideal, “e uns e outros vinham estremes da moléstia constitucional de nossa poesia, a oratória.” (29, p.280) O mesmo padrão estético será obedecido em *Falenas* (1870). Neste segundo livro despontam certo exotismo e a atração pela Grécia, algo próprio da futura poesia parnasiana, o que pode ser visto em “Uma ode de Anacreonte” e “Lira Chinesa”, esta composta de oito poemas dos quais se cita um a seguir:

O poeta a rir¹²
(Han –Tiê)

Taça d'água parece o lago ameno
Têm os bambus a forma de cabanas,
Que as árvores em flor, mais altas, cobrem
De verdejantes tetos

As pontiagudas rochas entre flores,
Dos pagodes o grave aspecto ostentam...
Faz-me rir ver-te assim, ó natureza,
Cópia servil dos homens.
(18, p.53)

Este poema, composto de duas quadras simétricas (sendo três versos em decassílabos e um em hexassílabo), deixa entrever na lírica machadiana um desejo de alcançar a sutileza, de descrever um quadro belo para existir por si mesmo, o que também é próprio do gosto que vai vigorar mais tarde.

Tal sutileza lembra, por exemplo, certos quadros de *Dom Casmurro*, que nascem de substantivos concretos dispostos de modo a sugerir um estado da personagem, em vez de mencioná-lo genericamente. Como veremos no Capítulo II de nossa tese, em vez de referir por meio de substantivo abstrato a *pobreza* de Capitu, o autor elenca vocábulos concretos que a simbolizem: o pedaço de chita enxovalhada com que a moça atava as pontas das tranças, os sapatos velhos de duraque etc. Sabemos que ele, além disso – conforme opinião exprimida na crítica a Joaquim Manuel de Macedo – prefere o “romance literário”, que reúne a análise das “paixões humanas aos toques delicados e originais da poesia.” (18, p.847)

¹² Diz Machado a respeito de “Lira chinesa”: “os poetas postos nessa coleção são todos contemporâneos. Encontrei-os no livro publicado em 1868 pela Sra. Judith Walter, distinta viajante que dizem conhecer profundamente a língua chinesa, e que os traduziu em simples e corrente prosa.” (18, p.181)

Outra marca original está no modo como o poeta imagina o índio. Em *Americanas* (1875), livro romântico, o selvagem não constitui só um pretexto para a exaltação nacionalista. Segundo José Veríssimo, o poeta vislumbra na vida dos índios americanos tão somente alguns aspectos passíveis de receber tratamento poético. Portanto, não traduzirá em versos assuntos gerais, mas “irá buscar de preferência nos cronistas e viajantes temas particulares, casos concretos para os poetizar. Também o seu modo de considerá-los é outro que o daqueles [dos outros românticos], de puro artista desinteressado.” (28, p.56) Por exemplo, no poema “Última jornada”, incluído também em *Americanas*, por meio do índio, Machado manifesta, em linguagem alegórica (o procedimento aí usado já prenuncia o da maturidade, embora o poema citado pertença à fase inicial), um conteúdo disseminado em toda sua obra, o do desagrado à personagem fraca:

E ela se foi nesse clarão primeiro,
Aquele esposa mísera e ditosa;
E ele se foi o pérfido guerreiro.

Ela serena ia subindo airoso,
Ele à força de incógnitos pesares
Dobra a verniz rebelde e lutuosa.
(...)

E ele chamava à moça que ascendia:
“- Oh! Tu que a doce luz eterna levas,
E vais viver na região do dia,

“Vê como rasgam bárbaras e sevas
As tristezas mortais ao que se afunda
Quase na fria região das trevas!

“Olha esse sol que a criação inunda!
Oh! Quanta luz, oh! Quanta doce vida
Deixar-me vai na escuridão profunda!
(...)

“Nos olhos trago a tua morte escura,
Foi meu ódio cruel que há decepado,
Ainda em flor, a tua formosura.

(18, p.142/143)

Estes versos, enfeixados igualmente em *terza rima* (a mesma praticada em “No limiar”, como vimos), remetem não só à *forma* empregada por Dante na *Divina Comédia*, mas também – por idear o inferno e o paraíso – ao conteúdo moral do célebre poema: o índio que mata a amada por ciúme, vai penar nas trevas, e ela, etérea e pura, qual nova Beatriz, paira no azul da bem aventurança.

Tal como o épico famoso, o poema de Machado segue o estilo narrativo em que o eu lírico (em terceira pessoa), uma vez descrito o lugar do suplício da alma réproba, cede-lhe a voz para que ela própria (em primeira pessoa) revele o seu pecado. Ao relatá-lo, o índio lastima-se, chama a si próprio “pérfido”, “covarde”. Atentemos em que ele, privado da razão, tira a vida à mulher e, depois, arrepende-se. Sob esse aspecto, por não ter o desejável domínio sobre si, não seria incorreto julgá-lo frágil, brinquete da paixão.

Atentemos no seguinte aspecto: nesse poema, Machado destina o homicida ao inferno, e a jovem vítima, ao céu, inobstante haver ela preterido o esposo para se unir a outro. Mais adiante, no Capítulo II, quando formos estudar *A mão e a luva*, “Ernesto de tal”, “Almas agradecidas”, *Dom Casmurro*, notaremos, sem grande esforço, que os protagonistas destas últimas quatro peças, donos de caráter pusilânime, semelhante ao do índio, são também desaprovados pelo autor.

Logo, o poema acima espelha contenção, rigor formal, pendor clássico e, em particular, o gosto da alegoria, por meio da qual se exprime certa antipatia pela personagem que não alcança soffrear o ímpeto descontrolado da paixão.

Mesmo em “Sabina”, poema incluído em *Americanas*, notamos que Machado não vê o negro com olhos do romantismo: a escrava

cede com gosto às investidas do senhor, sem o desfecho infeliz que sucede em “Cachoeira de Paulo Afonso”, de Castro Alves, e “Mauro, o escravo”, de Fagundes Varela. Explica Péricles Eugênio: “Ao contrário de tantas poesias de tema ‘negro’ do romantismo que, versando sobre a mesma situação de Sabina, acabam tragicamente, os versos de Machado de Assis terminam sem morte.” (24, p.46).

Ainda quanto ao *significado*, deve salientar-se que Machado testemunha, durante o romantismo, a poesia oratória, o lirismo exagerado. Durante o realismo, convive com a mesma ênfase, que incide dessa vez na sensualidade, na ciência, na causa da república. Ele, porém, quase nunca se deixa levar desses entusiasmos.

Afora a contenção lírica e as demais diferenças comentadas, desponta em seus últimos trabalhos um tom que só na poesia moderna (posterior a 1922) tornou-se mais comum, quer dizer: um sentimento do cotidiano, do banal, temperado de humor e de melancolia. Para comprová-lo basta o exame do antológico poema “Suave Mari Magno”, em que, sem nenhuma ênfase ou pieguice, se descreve a morte de um cão na rua, em pleno sol de verão. Toda gente, que passa por ele, pára silenciosa e observa-o “Como se lhe desse gozo/Ver padecer.” (18, p.161).

Patenteia-se aí, se não for ocioso dizê-lo, um dos artifícios pelo qual a poesia moderna se particulariza: a absorção do feio e do trivial. Analisando o fenômeno, Hugo Friedrich comenta: “extraídas (as imagens) da banalidade como drogas das plantas venenosas, tornam-se, na metamorfose lírica, antídotos contra o ‘vício da banalidade’.” (16,p.43) Além do mais, insinua-se aí o sadismo, assunto freqüente na obra madura do autor.

Em outro poema, “Soneto de Natal”, incluído nas *Ocidentais*, um homem quer traduzir em verso as emoções que lhe despertava a referida data, mas não o consegue. Veja-se a inflexão discreta da voz, que não exprime a saudade lamuriosa, nem contrapõe plangentemente a alegria da infância ao desencanto do homem maduro (o que seria previsível ocorrer num assunto como esse):

UM HOMEM – era aquela noite amiga,
Noite cristã, berço do Nazareno – ,
Ao relembrar dias de pequeno,
E a viva dança, e a lépida cantiga

Quis transportar ao verso doce e ameno
As sensações de sua idade antiga,
Naquela mesma velha noite amiga
Noite cristã, berço de Nazareno

E escolheu o soneto... A folha branca
Pede-lhe inspiração; mas frouxa e manca.
A pena não acode ao gesto seu.

E, em vão lutando contra o metro adverso,
Só lhe saiu este pequeno verso:
“Mudaria o Natal ou mudei eu?”
(18, p.167)

Ronald de Carvalho, na quinta edição (revista e aumentada) do livro *Pequena história da literatura brasileira*, versando, em 1935, sobre a modernidade do poema, argumenta que este pode ser tomado como padrão da arte machadiana, cuja característica essencial é “um humanismo discreto e velado, mas cheio de penetrante melancolia, que, de improviso, assalta o coração distraído.” (11, p.291) Para ele, essa sensibilidade ao trágico existente no dia-a-dia, então praticada somente por Machado, apenas hoje começa a despontar em nossa poesia. Conquanto em sua obra não sejam muitas as marcas desse tipo, antes dele eram absolutamente desconhecidas. Para Ronald de Carvalho, o medo do prosaico conduziu nossos poetas ao lirismo buliçoso e piegas. O “Soneto de Natal”, ao

contrário, diz ele, exhibe os sinais da arte moderna hoje vigente, quer na expressão literária, quer na intenção que o poema deixa entrever.

Ainda no que se refere ao *significado*, igualmente desperta interesse o uso que o poeta faz das metáforas, das alegorias. Por meio delas, comunica ao leitor sua filosofia singular, desde *Crisálidas* (embora tais recursos ocorram com mais freqüência em *Ocidentais*).

Portanto, quando deseja exprimir alguma concepção de vida ou filosofar sobre aspectos da existência, socorre-se não da linguagem abstrata, mas do discurso tecido de imagens pertinentes ao tema. Ou seja, as analogias traduzem de modo sensível a componente intelectual, recurso que, aliás, é próprio da boa poesia. Por exemplo, “No limiar”, poema feito em *terza rima* (visto anteriormente) percebe-se que, em vez de o poeta discorrer sobre a esperança e o desengano, relacionando abstratamente a primeira à alegria, e o segundo, à amargura, na verdade liga-os analogicamente a imagens amparadas no elemento objetivo, produzindo metáforas que enriquecem o sentido almejado: “E por que o céu que mais se lhe enegrece,/Tivesse algum reflexo de ventura/ Onde o cansado olhar espairescesse,/Uma réstia de luz suave e pura/ Fiz-lhe descer à erma fantasia,/De mel ungi-lhe o cálix da amargura.” (18, p.192)

Tomando-se a peça inteira, conclui-se que Machado faz alegoria em que a esperança e o desengano, *antropomorfizados*, dialogam. E o poeta parece crer que a vitória do segundo é a sina que espreita o destino de qualquer ser humano. Mas ele não o afirma diretamente, tão só o sugere por meio de todas aquelas imagens.

Ocidentais, seu último livro, vai concentrar o maior número de poemas semelhantes a “No limiar”, nos quais, segundo Péricles Eugênio, é inequívoca “a maior intensidade de pensamento, quase sempre

apresentada de modo alegórico” (24, p.10) Às vezes, porém – se for possível dizer assim –, a alegoria parece combinar-se com a paródia, como no soneto seguinte:

O Desfecho

PROMETEU sacudiu os braços manietados
E súplice pediu a eterna compaixão,
Ao ver desfilar os séculos que vão
Pausadamente, como um dobre de finados

Mais dez, mais cem, mais mil e mais um bilhão
Uns cingidos de luz, outros ensangüentados...
Súbito, sacudindo as asas do tufão
Fita-lhe a águia em cima os olhos espantados.

Pela primeira vez a víscera do herói,
Que a imensa ave do céu perpetuamente rói,
Deixou de renascer às raivas que consomem.

Uma invisível mão as cadeias dilui;
Frio, inerte, ao abismo um corpo morto rui;
Acabara o suplício e acabara o homem.
(18, p.151)

Este soneto em alexandrino francês, por um lado, exprime com eficácia um aspecto da filosofia de Machado na fase madura: o de que viver se reduz a um suplício cujo único alívio está na morte. Por outro lado, faz paródia, pois, com a morte de Prometeu, inverte a história do mito grego, e, conforme explica Alfredo Bosi, “a esperança vira um prometeísmo às avessas.” (9, p.198) Dessa operação talvez se origine o humor mesclado de penetrante melancolia a que se referiu atrás Ronald de Carvalho.

Enfim, não obstante os poemas de *Ocidentais* (escritos entre 1879 e 1900) identificarem-se com o gosto de então, neles não se lobrigam vestígios do realismo bruto de Carvalho Júnior, nem o pendor científico da época, nem a descrição pura em que os objetos exóticos prevalecem sobre os sujeitos. De fato, continuam o apuro da língua e o rigor da métrica, que

coadunam esse livro de Machado com o padrão estético do momento, mas as idéias aí presentes são as de um artista singularíssimo.

Discorrendo sobre a referida coletânea, Manuel Bandeira menciona que a excelência formal aí alcançada não será ultrapassada pelos parnasianos; que o sentido dela condensa a filosofia acerba e desencantada dos romances da maturidade. E acrescenta: “certamente a obra do romancista e do cronista distancia enormemente a do poeta. Advirta-se, porém, que nas *Ocidentais* há uma dúzia de poemas que têm a mesma excelente qualidade de seus melhores contos e romances.”(18, p.11) Em outro texto, arremata: nas *Ocidentais* se contêm alguns dos mais admiráveis poemas da nossa língua.” (5,p.12)

1.3.5- Breve Conclusão

Certa crítica, ainda que a mais abalizada, tem por costume subestimar o valor da poesia machadiana. Elogia porventura um e outro poema de *Ocidentais* e às demais coletâneas reserva olhar indiferente. Em verdade procede com bom senso: poemas mediocres como “Flor da mocidade” e “Erro” – não há negar – constituem o grosso da produção poética de Machado. Manuel Bandeira, porém, lamenta o descaso com que a consideramos. Para ele, ao autor de *Dom Casmurro* e a Mário de Andrade ocorreu a mesma injustiça, ou seja, o prosador encobriu o poeta: “Machado de Assis poeta tornou-se vítima de Machado de Assis prosador.” (4, p.11)

Por outro lado, convém admitir: essa poesia, mesmo na chamada fase romântica (*Crisálidas*, *Falenas*, *Americanas*), destoou da produção dos demais românticos, quer na forma, quer no significado. Exerce – aliada à obra crítica do escritor – influência direta na geração parnasiana, desaconselhando (conforme foi dito anteriormente) minúcia excessiva na descrição, hipérbole, exagero da cor local, abuso de subjetivismo.

Tal foi a repercussão dessa obra sobre os poetas novos, que Olavo Bilac, fazendo certa vez um discurso solene, assevera que está exultante de ver na plateia “o chefe amado da nossa literatura (...) Machado de Assis, cuja vida é um nobre exemplo de talento (...), uma incomparável lição de devotamento à arte divina da palavra.” (7, p.72) Também Lúcia Miguel Pereira informa que “em 1886, completavam-se vinte e dois anos da publicação das *Crisálidas*, o fato deu pretexto a que afirmassem os escritores a sua admiração pelo artista que tinham como mestre. Reuniram-se no hotel do Globo, o hotel literalizante da época, num jantar que foi uma

verdadeira consagração, a que se associaram, ao lado dos velhos amigos (...) os moços do momento, Raul Pompéia, Olavo Bilac, Paula Nei, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira.” (22, p.186)

No âmbito de nossa tese, esse primeiro capítulo e as conclusões a que aí chegamos ajudam-nos no seguinte aspecto: a contenção pregada na crítica e exercida na poesia, as reservas para com o sentimentalismo, a punição do homem fraco – que não alcança sopitar a violência da paixão –, todos esses tópicos retomaremos, quando, nos capítulos segundo e terceiro, formos estudar (com base nas teorias referidas na introdução) os contos, romances, crônicas e peças teatrais. Nestas últimas, por exemplo, segundo a opinião de Sábato Magaldi, com a qual concordamos: “os apaixonados (...) chegam às raias do ridículo. O dramaturgo, avesso ao Romantismo, não teve com eles muita complacência.” (19, p.122) Ora, ao longo de nosso estudo, comprovaremos que esse sentimento povoa todos gêneros da produção literária de Machado.

Em especial, devemos frisar: é admirável a coerência dos princípios defendidos na obra crítica com os resultados alcançados na obra poética. A moderação, a recusa de certos usos corriqueiros engendram uma poesia mais original, cujos valores são absorvidos pela nova geração.

Finalmente, vista no conjunto da obra toda (romance, conto, crônica, teatro), a poesia, assim como a crítica, constituem faceta que, examinada com atenção, revela as outras. Para estudiosos mais recentes, como Mário Curvello, “o desenvolvimento da poesia de Machado de Assis tem a mesma linha ascensional de seus outros gêneros e se articula de modo específico com a organicidade de conjunto de sua produção, sendo uma de suas engrenagens.” (15, p.477)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1- ARARIPE JÚNIOR. "Carta sobre a natureza brasílica". In: *Obra crítica*, volume 1. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958.
- 2- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. "Fragmentos sobre a crônica". In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- 3- BANDEIRA, Manuel. "Apresentação da poesia brasileira". In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.
- 4- BANDEIRA, Manuel. "O poeta". In: *Obra completa de Machado de Assis*, volume III. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.
- 5- BANDEIRA, Manuel. *Prefácio à antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1967.
- 6- BILAC, Olavo & PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1918.
- 7- BILAC, Olavo. *Últimas conferências e discursos*. Rio de Janeiro: Francisco alves, 1924.
- 8- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- 9- CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- 10- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet & Cia. Editores, 1935.
- 11- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Editora Nacional/Edusp, 1969.
- 12- COUTINHO, Afrânio. "Machado de Assis na literatura brasileira". In: *Obra completa de Machado de Assis*, volume I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.
- 13- CURVELLO, Mario. "Falsete à poesia de Machado de Assis". In: BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

- 14- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- 15- LIMA, Alceu Amoroso. "Machado de Assis, o crítico". In: *Obra completa de Machado de Assis*, volume III. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.
- 16- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.
- 17- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. MEC/FUNART, s.d.
- 18- MAYA, Alcides. *Machado de Assis (algumas notas sobre o "humour")*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1942.
- 19- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1988.
- 20- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo*. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, 1976.
- 21- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Machado de Assis. Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1976.
- 22- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. "Renovação parnasiana na poesia". In: *A literatura no Brasil*, volume IV. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- 23- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, 1959.
- 24- ROMERO, Sílvio. "A poesia hoje". In: *Caminhos do pensamento crítico*, volume II. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Americana/Prolivro, 1974.
- 25- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira, quarta série*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.
- 26- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

CAPÍTULO SEGUNDO

II.1- Proust, Conrad, Joyce

Diante de um romance, alguns leitores – até para se inteirarem do universo moral do autor – querem saber o juízo que ele faz das personagens, já que cada uma delas representa talvez um comportamento típico ou seja porta-voz de certo conjunto de valores a que o narrador não assinta. Assim, ficamos sabendo que em *Um Amor de Swann*, o narrador se identifica de tal modo com o protagonista (Swann), que em certo momento as duas vozes parecem juntar-se numa só para deplorar o pedantismo dos Verdurin: “Para fazer parte do ‘pequeno núcleo’, do ‘pequeno grupo’, do ‘pequeno clã’ dos Verdurin, bastava uma condição, mas esta indispensável: aderir tacitamente a um credo entre cujos artigos figurava o de que o pianista protegido naquele ano pela Sra. Verdurin, e de quem ela dizia: ‘Não devia ser permitido tocar Wagner tão bem!’, ‘enterrava’ ao mesmo tempo a Planté e a Rubinstein e que o doutor Cottard tinha mais diagnóstico que Potain.” (42, p. 187) Repugna ao narrador outrossim a tirania exercida pela senhora Verdurin contra os amigos: ela considera indignas e maçantes quaisquer pessoas que os retenham longe de si. Um sentimento de asco passa de permeio à descrição da mulher que ri às escancaras, cena cheia de vulgaridade: “(...) o doutor Cottard teve um dia de reajustar a mandíbula, que ela desarticulava de tanto rir.” (42, p. 188).

Entre os Verdurin e os convivas, observemos o jovem Saniette. Este rapaz, por ser muito simples, tímido e gentil, acaba

perdendo o prestígio que lhe trouxeram a sua ciência de arquivista, a ilustre família de que era filho e a sua considerável fortuna. O narrador distingue-o amistosamente e explica: “ao falar, saíam-lhe as palavras num balbucio verdadeiramente delicioso, pois via-se que isso denotava menos um defeito da língua que uma qualidade da alma, como que um resto de inocência da primeira infância, que ele jamais perdera. Todas as consoantes que não podia pronunciar correspondiam a outras tantas durezas de que era incapaz na vida.” (42, p. 201)

À brandura e gentileza do moço opõe-se a vulgaridade e a aspereza das outras pessoas. A senhora Verdurin dispensa a ele o mesmo tratamento que daria a um criado relapso. Logo adiante testemunhamos o narrador a manifestar ternura por Saniette e horror a Forcheville (o estróina com quem a *demi-mondaine* Odette mantém um caso às escondidas, enganando Swann). Forcheville, sabendo que seu cunhado não desfruta mais a afeição e o respeito da senhora Verdurin, aproveita-se disso para livrar-se dele (pois acha que Saniette, muito delicado, acanha-se à sua presença e, ademais, conhece-o muito). Assim, ante uma pergunta banal que o cunhado lhe dirige, ofende-o violentamente: “Forcheville respondeu àquela frase infeliz de Saniette com tal grosseria, pondo-se a insultá-lo, animando-se mais e mais, à medida que vociferava, com o espanto, a dor, as súplicas do outro, que o desgraçado, depois de perguntar à Sra. Verdurin se devia ficar, e não tendo obtido resposta, se retirou balbuciando, com os olhos rasos d’água. Odette assistira impassível à cena mas quando a porta se fechou atrás de Saniette, como que fazendo descer de vários graus a expressão habitual de seu rosto, para ficar no mesmo nível de baixeza com Forcheville, acendera nas pupilas um astuto brilho de congratulações pela audácia que ele tivera e de ironia para com a vítima; lançara-lhe um olhar de cumplicidade no mal.” (42, p. 269)

Nesse longo trecho, o leitor constata inúmeras palavras que exprimem apreciação direta: estas denunciam tanto aversão a Forcheville (“respondeu com tal grosseria”) quanto repulsa a Odette (“no mesmo nível de baixeza”). A análise mais acurada do texto revelaria outras marcas de subjetividade do narrador. Ele, aliás, identifica-se plenamente com o protagonista Swann, age como se o defendesse, a ponto de por vezes acreditarmos que o último é quem relata a história.

Da descrição do episódio deduzimos um sentimento bem íntimo do narrador: o repúdio à crueldade que a personagem desempenhada e forte (chamada às vezes de “muito franca” ou “espontânea”) sem pudor inflige à mais frágil e tímida, no âmbito insuspeito da vida doméstica.

Em *Lord Jim*, de Joseph Conrad, os dois narradores (em terceira pessoa, que não participa da história como personagem, e Marlow, em primeira pessoa, amigo e confidente do protagonista) falam igualmente com afeto do marujo que empresta o nome ao romance: jovem promissor, robusto, idealista, mas que fracassa vergonhosamente, sem causa visível.

O primeiro narrador, no prefácio, ao defender-se da acusação de que o romance envereda por tema mórbido, deixa transparecer a grande afeição a Jim: “(...) um temperamento latino jamais veria algo de mórbido no sentimento agudo da perda da honra. Tal sentimento pode ser justo ou errôneo, ou pode ser condenado como artificial, e meu Jim não é talvez um tipo muito espalhado. Mas posso sem temer afirmar a meus leitores que ele não é fruto de uma fria perversão de pensamento. (...) Por uma manhã de sol, na banal decoração de uma praia do Oriente, eu o vi passar, impressionante, na nuvem de seu mistério, perfeitamente silencioso. E é bem assim que ele devia ser. Competia a mim, com toda a

simpatia de que eu era capaz, procurar as palavras adequadas a sua atitude.”(11, p. 07)

No que toca à aparência, Jim alia vigor e beleza, e no que respeita ao caráter, brandura e virilidade. Profundamente só, encafua-se em portos do oriente mais remoto, ante as ameaças de que descubram seu passado desonroso. Entrevendo-se com estranhos, enrubesce. O remorso difuso acompanha-o sem trégua.

Não obstante soubesse da falta grave cometida por Jim, que lhe custou a expulsão da marinha mercante, Marlow, o outro narrador, mal contém a ternura que sente pelo marítimo: “Não podia esquecer que aquele rapaz era um belo imaginativo, e os imaginativos são capazes de avançar muito longe numa direção, como se lhes fosse dado um comprimento de cabo maior que a seus vizinhos, na difícil ancoragem da vida. E eles se entregam por vezes à bebida (...) Que fazia ele, como romanesco? (...) Minhas vulgares apreensões seriam acaso injustas (...) Em todo caso, eram supérfluas. Ele não se afastou do caminho; pelo contrário, percorreu-o maravilhosamente, reto como uma flecha, e mostrou que sabia tão bem sustentar um esforço como partir de um salto.” (11, p.172)

O narrador, ao falar do “esforço”, com certeza refere-se à redenção da personagem. No fim, para purgar-se da culpa, o marujo prefere morrer a ceder ao medo novamente. Antônio Cândido, em poucas linhas, resume bem o episódio: “Lord Jim, que não era covarde, pula bruscamente da amurada (do navio), abandona o posto fugindo ao dever e é punido com a expulsão da marinha mercante. Em seguida, reconstrói penosamente o respeito de si mesmo numa longa vida de perigo, luta, dedicação” (10, p.67)

Vejamos como Marlow, saudoso, relembra o dia em que, ao despedirem-se, vislumbrou-o pela última vez, aparência “de um

impecável asseio”, como sempre “vestido, dos pés à cabeça, de branco imaculado” (11, p.09), à beira do mar prateado de Patusan (relato esse cuja poesia é conservada na tradução de Mário Quintana): “Para mim, aquela silhueta branca, erguida sobre a imobilidade da costa e do mar, era o centro de um formidável enigma. O último fulgor do dia se extinguia rapidamente no céu, acima de sua cabeça; a seus pés, a faixa de areia estava já afogada na sombra; ele próprio não era maior que uma criança; depois não foi mais que um ponto branco minúsculo que parecia concentrar em si toda a luz retardada sobre um mundo escuro... E, de repente, eu não o vi mais...” (11, p.265)

Assim como Jim é um “extraviado a gemer inconsolavelmente a perda de seu lugar na fileira” (11, p.173), um caso estranho de pária, Emily Sinico – no conto “Um caso doloroso”, de James Joyce –, é uma criatura igualmente à parte. Padece tanto abandono que se deixa cativar de um ser duríssimo, Mr. Duffy. No Eclesiástico desaconselha-se a convivência do crente com o homem mais forte ou mais rico: “Que têm em comum a panela de barro e a panela de ferro? Esta esbarrará naquela e ela se quebrará.”(Eclo 13, 2) Penso que a máxima bíblica elucida o infortúnio da mulher.

Combalida pela solidão, encantada – entre outras coisas – com a propensão musical de Mr. Duffy, especialmente com a inclinação dele pela ópera – “única extravagância a que ele se permitia” –, nem percebe a rigidez de que se compõe a índole do homem.

Ao discorrer sobre os caracteres do homem, o narrador em princípio não nos faz supor que irá além da simples descrição objetiva. A partir da terceira linha, no entanto, ao desenhar-lhe o rosto, o cabelo, o andar, acrescentando a isso – sempre no mesmo tom imparcial – a narração de seus hábitos excêntricos, realçando traços que sugerem intolerância e rispidez, sentimos que começa a insinuar-se no relato a

ponta de um sarcasmo inevitável (espécie de condenação velada à figura do celibatário): “Duffy detestava tudo o que lembrasse desordem física ou mental. Um médico da Idade Média o classificaria como saturnino. Seu rosto, que trazia as marcas de todos os seus anos, tinha a mesma cor escura das ruas de Dublin. Em sua cabeça, larga e comprida, crescia um cabelo seco e negro e os bigodes de tom castanho não chegavam a dissimular a expressão hostil de sua boca. As maçãs do rosto também lhe davam uma aparência dura, mas não havia aspereza em seus olhos que, contemplando o mundo debaixo de sobrancelhas também castanhas, sugeriam tratar-se de um homem sempre pronto a descobrir nos outros qualidades redentoras, mas que geralmente se decepcionava. Vivia a pequena distância de seu corpo, observando os próprios atos com olhares furtivos e desconfiados. Tinha estranha mania autobiográfica que o levava, de quando em quando, a compor mentalmente uma curta sentença a respeito de si mesmo, colocando o verbo no passado e o sujeito na terceira pessoa. Nunca dava esmolas e caminhava com passos firmes, tendo sempre na mão um rija bengala.” (26, p.96)

A essa criatura áspera, em quem descobrimos pouco a pouco a perversão sob a máscara da sensatez (lembra-me Mr. Murdstone, que também leva à morte a esposa delicada e arruina o enteado David Copperfield), o narrador vai contrapor a terna Emily Sinico: “Seu rosto, que devia ter sido belo, conservara-se inteligente. Era um rosto oval com traços fortemente marcados. Os olhos eram de um azul muito profundo e resolutos. Seu olhar começava com uma nota de desafio, mas abrandava-se no que parecia um deliberado desfalecer da pupila na íris, revelando, por um instante, um temperamento de grande sensibilidade.” (26, p.97)

Quando a intimidade cresce entre ambos, ela toma-lhe a mão “apaixonadamente e aperta-a contra o rosto.” (p. 99) Mr. Duffy, espantado, rompe bruscamente a amizade, pois acha que “somos de nós mesmos (...), não podemos nos dar.” (26, p.99)

Passados quatro anos do rompimento entre ambos, Mr. Duffy, espécie de super-homem – de quem até poderíamos dizer que tem absoluto domínio de suas paixões, caso algum dia ele as tivesse experimentado –, mantém inalterados seus aposentos, seus hábitos, tudo enfim, com exceção de uma única mudança: à estante acrescentou providencialmente dois livros novos, *Assim falava Zaratustra* e *A Gaia Ciência*, os quais de certa forma justificam sua filosofia de vida (às vezes penso que o narrador, nessa passagem, zomba do próprio Nietzsche). Emily Sinico altera-se: há dois anos seu comportamento dá sinais de desequilíbrio. Numa das escapadas para beber – costume adquirido recentemente –, morre atropelada pelo trem.

Mr. Duffy, ao ler a notícia no jornal, zanga-se: “Por Deus, que fim! Era sem dúvida uma mulher despreparada para a vida, sem a mínima força de vontade, presa fácil dos vícios; uma dessas ruínas sobre as quais tem sido edificada a civilização. Mas descer tanto! Era possível ter se enganado de forma tão extrema a respeito dela? Recordou-se de seu descontrole naquela noite e o julgamento foi ainda mais implacável. Já não sentia o menor remorso pela decisão que havia tomado (de abandoná-la)”. (26, p.102)

Como Saniette, personagem de Proust, e Jim, de Conrad, Emily Sinico é arrojada à margem porque não consegue resistir aos golpes da vida cotidiana, nem acomodar-se a eles. Sob certo aspecto, os narradores das três histórias parecem segredar ao leitor que as personagens são punidas do que as torna boas e especiais. A dificuldade de Jim, por exemplo, advém de ter ele almejado o destino grandioso no mar, de ser ele o imaginativo, o cavalheiro. Diante da realidade árida, no entanto, falha: esse passa a ser o seu tormento. (Depois consegue redimir-se, à custa da própria vida.)

Nos três autores, enfim, apesar de seguidores de uma forma mais moderna de produção ficcional – em que se atenua a diferença entre poesia e prosa, em que se prefere traçar melhor o perfil interno do indivíduo a pintar-lhe o ato exterior –, as simpatias e preferências estão bem definidas.

II.2- Henry James

Porém, Henry James, autor que de certa maneira pertence à família desses três, já não deixa tão claras as suas preferências. O leitor tem de recorrer a outros textos dele, conforme veremos a seguir, para resolver as dúvidas.

Em *Daisy Miller*, não obstante a história seja narrada em terceira pessoa, todos os fatos são repassados pelo olhar de Winterbourne, o observador, rapaz americano que há muitos anos mora em Genebra (tendo já adquirido modos europeus). Vevey, a pequena cidade suíça e a primeira aparição de Daisy, a protagonista (também americana), tudo é repassado pelo julgamento do moço, de tal sorte que somos levados a adotar suas opiniões. Vemo-lo, assim, fazendo apreciações da jovem, em princípio positivas: “(...) ele notou que esse olhar era inteiramente franco e direto. Não era, entretanto, o que se poderia denominar um olhar impudico, pois os olhos eram excepcionalmente límpidos e inocentes; e eram belíssimos, maravilhosos.” (23, p. 27)

Depois, tendo conversado com Daisy, espanta-se com sua vivacidade e incontinência verbal. Embora fascinado, inclina-se a julgá-la leviana: “O pobre Winterbourne estava deleitado, perplexo e decididamente encantado. Jamais ouvira uma jovem expressar-se dessa maneira – a não ser, pelo menos, nos casos em que dizer tais coisas fosse uma espécie de prova concludente de uma certa falta de modos.” (23, pp. 31/32)

Quando Winterbourne diz à tia, Sra. Costello, que gostaria de lhe apresentar Daisy, a parenta – dama de grande distinção, riquíssima, que, segundo ela própria insinuava, “teria provavelmente deixado profundas marcas sobre sua época, não fora o fato de estar sujeita a terríveis enxaquecas.” (23, p. 36) –, nega-se a falar com a moça. Julga-a a ela e a família vulgares, entre outros motivos, por se permitirem uma intimidade inconveniente com os criados.

As ressalvas feitas pela tia, devo frisar, fazem coro às impressões negativas que Winterbourne tem do comportamento de Daisy. Essas suspeitas, porém, não chegam a arrefecer o encanto que a jovem lhe inspira. Tanto que exulta de poder acompanhá-la ao castelo de Chillon. A excursão, que farão sozinhos, além de escandalizar a Sra. Costello – que não concebia a mulher saindo a passeio com o homem a quem acabara de conhecer –, permite a ele apreciar mais intimamente a heroína. Se antes tendia a julgá-la trivial, agora sua disposição altera-se sensivelmente: “Ele rezeira um pouco que ela falasse em voz alta, risse demais, e mesmo, talvez, quisesse ficar movimentando-se demais pelo barco. Mas quase esqueceu seus temores; ficou sentado, sorrindo com olhos fitos em seu rosto, enquanto ela, sem se mexer do lugar, externava uma porção de reflexões originais. Foi a tagarelice mais encantadora que jamais ouvira.” (23, p.51)

Meses depois, quando chega a Roma, onde combinara com ela de se encontrarem, Winterbourne é informado pela tia de que Daisy mantém amizade com italianos caça-dotes. Chega a conhecer um deles, e conclui: “Uma moça direita (...) marcaria um encontro com um estrangeiro de condição inferior? É verdade que neste caso o encontro tinha sido em plena luz do dia (...) não seria possível considerar a escolha dessas circunstâncias uma prova de extremo cinismo? (...) Mas Daisy, nesta circunstância, continua a apresentar-se como uma inescrutável combinação de audácia e inocência.”(23, pp.66/67)

Embora a novela seja relatada em terceira pessoa, no trecho acima – devido ao uso do discurso indireto livre – tem-se a sensação de que o próprio rapaz é o narrador. Essa identificação é conseguida também pelo fato de os leitores serem dependentes da visão dele, da qual o narrador se vale para guiar a narrativa. Como o moço, muitos leitores suspeitam que Daisy esteja agindo de maneira incorreta e, ao mesmo tempo, ficam em grande dúvida pois a jovem parecia-lhe (a Winterbourne) uma “combinação de audácia e inocência.”

Para reforçar a desconfiança de alguns, duas outras personagens, em discurso direto, condenam-na mais severamente. A Sra. Walker diz: “Namora qualquer homem que aparece; senta-se pelos cantos com misteriosos italianos; dança a noite inteira com o mesmo par” (23, p.71) A Sra. Costello desaprova a mãe e a filha: “São irremediavelmente vulgares.” (23, p.56)

Winterbourne, ainda embevecido com Daisy, sempre refuta as acusações de suas interlocutoras: “Não acredito que ela o faça por mal.” (23,p.71) “O único defeito da pobre moça é que ela é muito incivilizada.” (23, p.71) “São apenas muito ignorantes (ela e a mãe), muito ingênuas. Pode ter certeza de que não são pessoas más.” (23, p.56)

Posto que tudo o induza a julgá-la desfavoravelmente (inclusive as opiniões das demais pessoas), o rapaz continua a hesitar. Porém, um dia, quando caminha entre os monumentos velhos de Roma, testemunha a cena fatal que o deixa convicto da leviandade de Daisy. Perto da meia-noite, no interior do Coliseu – na época, lugar sabidamente insalubre, foco de malária –, surpreende-a acompanhada de Giovanelli, um conquistador de americanas. Agora não vacila: “Winterbourne estacou horrorizado, mas, de certa forma, deve-se acrescentar, aliviado. Foi como se uma luz tivesse subitamente iluminado a ambigüidade do comportamento de Daisy, e o enigma tivesse ficado fácil de decifrar. Ela

era do tipo de moça a quem um cavalheiro não precisava mais tomar o trabalho de respeitar (...) Estava furioso consigo mesmo por ter-se preocupado tanto com a maneira correta de julgar a Srta. Daisy Miller (...) Que criaturinha mais esperta e sem princípios, e como representava bem o papel da inocência ultrajada!”(23, p.89)

No final, Daisy contrai malária e morre. Durante os funerais, Winterbourne fica sabendo que, agonizando, pronunciou o seu nome várias vezes. Pediu à mãe que dissesse a ele que não estava noiva nem presa de ninguém. O italiano também se aproxima dele e confessa: “Foi a moça mais linda que conheci, e a mais amável (...) E a mais inocente (...) Se ela tivesse sobrevivido, eu não teria conseguido nada. Tenho certeza que nunca se teria casado comigo.” (23, p.93)

Winterbourne se convence de que foi injusto com ela. Revela a sua tia: “Ela teria dado grande apreço à minha estima.” (p. 94) Refletindo sobre o erro de julgar volúvel a jovem americana, cuja inocência a seus olhos figurou indiscrição somente, conclui: “Eu tinha que acabar cometendo algum engano. Vivi tempo demais no estrangeiro.” (23, p.94)

Embora no desfecho haja indicações do verdadeiro caráter de Daisy, mesmo assim pairam dúvidas sobre ela. Em virtude da inexperiência da personagem, da pureza de seu espírito, que no texto podem facilmente soar como leviandade, tolice, a obra foi mal recebida do público americano. O autor não conseguiu editá-la nos Estados Unidos na época em que foi escrita. A tradutora Onédia Célia Pereira de Queiroz, na introdução à novela, informa que *Daisy Miller*, então, foi “considerada ‘um insulto às moças americanas’, e seu autor, um ingrato, um traidor da pátria.” (44, p.10)

Henry James, porém, no prefácio que escreveu posteriormente, esclarece seu juízo simpático acerca de Daisy, uma

criatura, para ele, feita de poesia: “(...) minha supostamente típica criaturinha era naturalmente pura poesia.” (p. 196) “(...) meu breve relato não foi feito, sob qualquer aspecto, em termos críticos, mas bastante desordenada e extravagantemente, em termos poéticos.” (20, p.195)

Assim, o fato de o observador (ou refletor) Winterbourne corrigir – conforme vimos – seu ponto de vista, não basta a que cesse a ambigüidade em torno da protagonista. Para redimi-la, o autor, por meio do prefácio – no caso, com certeza, uma continuação da obra – tem de intervir diretamente e dirimir pelo menos a dubiedade concernente à opinião que ele tem de Daisy. Não quer dizer que ele vá retirar toda a ambigüidade da obra, mas tão só revelar o seu conceito favorável à heroína.

Dessa forma, o leitor ideal seria o que não titubeasse como o observador Winterbourne a respeito da boa índole da moça. Ficaria à distância, tentando decifrar o juízo do autor, o qual, no entender de Joseph Warren Beach, procede normalmente assim: “(...) Em James a chave da solução está bem segura nas voltas mais cegas e dissimuladas do labirinto, que a suspeita de insegurança no seu toque moral... desaparece por completo se o leitor estiver suficientemente alerta para se aperceber de que não é James, mas sim os seus personagens quem têm um toque moral inseguro.” (7, p.329)

Ou seja, em *Daisy Miller*, o leitor ideal deve imaginar que o autor recorre aos olhos de alguém sempre em dúvida sobre o caráter da jovem justamente a fim de poder dramatizar a incompreensão (ou os preconceitos) das outras personagens. Como bem notou Wayne C. Booth, “é difícil imaginar esta história contada sob qualquer outro ponto de vista, já que o drama de Daisy é precisamente o de ser incompreendida.” (8, p.298)

Se, porém, antes de chegar a esse estágio mais profundo de compreensão do texto, por um momento também vacilarmos ao lado do observador Winterbourne, penso que não nos afastamos dos efeitos gerais almejados pelo autor, entre os quais Wayne C. Booth aponta o seguinte: “(...) o esforço da maturidade de James orienta-se no sentido de encontrar, para cada história, um observador ou grupo de observadores que, devido à sua sensibilidade, possam refletir a história para o leitor. É nas suas mentes que a história tem, realmente, lugar; o leitor experimenta-a do mesmo modo e à medida que eles a experimentam.” (8, p. 355)

Em suma, a nós convém saber que o autor, apesar de fazê-lo de modo gradual (a princípio conduzindo o leitor a crer que ele endossa a opinião hesitante do observador), valendo-se, agora, do prefácio, acaba por nos dizer que Daisy é personagem extraordinária, feita de pura poesia.

A isso juntaríamos que, tal como Saniette, Jim e Sinico, por não se adaptar aos hábitos médios dos que a cercam, termina ela igualmente destruída. Em compensação, assim como aqueles, conserva a simpatia integral do narrador, que lhe obtém a redenção.

Outras obras do romancista americano, penso eu, poderiam ser citadas para ilustrar o que foi dito acerca dos juízos do autor. Vou referir-me a mais uma apenas: *Os papéis de Aspern*. Nesta, o observador – que em Henry James é sempre uma personagem – narra em primeira pessoa. Ele irrompe em cena como o pesquisador fanático da vida e da obra do poeta notável Jeffrey Aspern. Chega a Veneza em busca de relíquias que pertenceram ao artista, as quais se encontram agora em poder de Juliana, sua amante em tempos passados. Ela e a sobrinha vivem isoladas, com poucos recursos, num palácio antigo e dilapidado. Para aproximar-se das duas, o colecionador propõe ardilosamente a elas

que o aceitem como inquilino. E está disposto a realizar qualquer ato, mesmo que imoral, para se apossar dos papéis do poeta célebre.

Desde o começo o narrador se inebria com a cidade marítima: os canais, as gôndolas, os palácios velhos. Quando se aproxima da anciã pela primeira vez, o seu êxtase figura o de quem vivência no presente o momento antigo: “A voz da velha senhora era muito tênue e fraca, mas de timbre agradável, educado: que deslumbramento pensar que aquela mesma nota havia sido tocada aos ouvidos de Jeffrey Aspern!” (24, p. 41)

Os juízos do observador, até aqui – notamos claramente – confundem-se com os do autor. Tanto um como outro sentem o amor do passado, das cidades antigas da Itália. No prefácio à novela, o escritor confessa que sua história nasceu assim: havia sabido que até bem pouco tempo atrás vivera em Florença uma amiga de Shelley, cuja idade, é óbvio, ultrapassara muito a dos que pertenceram à geração dela. Fascinado com o fato de a mulher viver até data recentíssima e de ter ela privado com tão ilustre poeta do passado, entusiasmou-se por escrever uma novela em que igualmente fosse possível tocar de forma sensível o passado a partir de alguém que vivesse nos dias de hoje. E explica: “Eu me delicio com um passado *visitável*, imaginável, palpável – situado em distâncias mais próximas e em mistérios luminosos, nas marcas e signos de um mundo que podemos alcançar como alcançamos um objeto do outro lado da nossa mesa.” (21, pp.160/161)

Todavia, a semelhança de juízos entre o observador e o autor está limitada ao gosto do antigo que ambos cultivam, às reminiscências que acorda neles a cidade velha. À medida que a narrativa avança, se for feita uma leitura atenta, veremos que cada qual toma caminho diferente. O autor, daí em diante, como o arquiteto da novela – aquele que produz o discurso ficcional e organiza-o em todos os seus aspectos – só faz emitir

conceitos depreciativos que o colecionador, narrando em primeira pessoa, profere contra si mesmo: “Abandonei o aposento, pensando com meus botões como seria difícil enganá-la.” (24, p.47) “Talvez ela morresse na próxima semana, talvez no dia seguinte... Aí então eu poderia lançar-me sobre suas posses e saquear as gavetas.” (24, p.40) “Terminei por fazer minha interlocutora acreditar que eu era uma pessoa sincera.” (24, p.36)

Comparando de maneira muito perspicaz duas edições diferentes da novela, Wayne Booth explica que, na revisão, Henry James carrega nos termos desabonadores que o protagonista (o fanático pelos papéis do poeta) lança contra si mesmo. Quer dizer, ele, autor, pela voz da própria personagem, realça o seu distanciamento moral em relação a ela. Vejamos alguns exemplos dados pelo crítico:

Edição original

Lamento, mas por Jeffrey Aspern
faria *ainda pior*.

... pela primeira, última, única
vez, observei os extraordinários
olhos dela. Estavam fixos em
mim, causavam-me uma vergonha
horrível.

Eu tinha dito a Mrs. Prest...

Edição revista

Lamento, mas não há *vileza*
que não cometesse por Jeffrey
Aspern.

... Estavam fixos em mim;
eram como o fluxo súbito
dum facho de luz de gás, para
o ladrão apanhado de
surpresa; causaram-me uma
vergonha horrível.

... Nunca o disse à *minha*
vítima...

(8, p.373)

Convém lembrar que, embora as frases acima transcritas dêem uma idéia veemente da distância entre narrador e autor, no contexto geral da obra há o risco de que tal conteúdo se dilua. Numa leitura superficial, o leitor pode se ver envolvido pela ânsia apaixonada do colecionador e julgar as suas ações legítimas, achando inclusive que Henry James também as aplaude. Daí a necessidade de se ler o livro com algum cuidado.

Em suma, o leitor ideal deve considerar o seguinte: o autor, o que engendra tudo (fábula e intriga), põe na boca do próprio narrador em primeira pessoa (o colecionador fanático, também observador cujos olhos orientam a narrativa) a condenação à caça pouco honesta que este empreende às relíquias do formidável poeta Jeffrey Aspern.

II.3- Breve comentário

Até agora elencamos quatro autores (Proust, Conrad, Joyce, James) cuja maneira de representar a realidade já destoa daquela esposada pelo realismo. Este, conforme bem observa Augusto Meyer ao se referir a Eça de Queirós, “restringe o poder sugestivo do estilo a uma impressão imediata e muito objetivada, que não admite reticências e deixa pouco espaço de liberdade subjetiva ao leitor.” E acrescenta: existe “a tendência para simplificar demasiado a concepção psicológica das personagens, sacrificando muitas vezes a densidade humana em benefício do que lhe parecia uma objetividade necessária.” (37, pp. 74/75)

Ora, os autores que vimos até agora – salvo melhor juízo – fazem o caminho inverso. Erich Auerbach, apreciando uma literatura de contornos semelhantes a essa que agora estamos estudando, lembra que “de um modo surpreendente, totalmente desusado em tempos anteriores, ressalta violentamente o contraste entre o curto lapso de um acontecimento exterior e a riqueza, semelhante aos sonhos, dos processos da consciência, que sobrevoam todo um universo vital.” (2, p. 485)

O romance *Lord Jim*, de Joseph Conrad, por exemplo, embora exiba todos os sinais exteriores de um livro de aventuras (lugares exóticos, mares, lutas, personagens estranhas), no fundo não se realiza como tal. Todorov explica com argúcia que na obra desse autor “a narrativa de ação (mitológica) só existe para permitir o desdobramento de uma narrativa de conhecimento (gnosiológica). A *ação* é

insignificante porque todos os esforços se concentram na procura do *ser*. (Conrad escrevia em outra parte: ‘nada mais fútil sob o sol do que um simples aventureiro.’) O aventureiro de Conrad – se ainda quisermos chamá-lo assim – mudou de direção a sua busca: não mais procura vencer, mas saber.” (50, p.169)

Ressalvadas as diferenças de cada um, o mesmo fenômeno apontado em Conrad, creio eu, se dá com os outros autores aqui citados (Joyce, Proust, Henry James). A propósito René Wellek explica que, para o autor de *Daisy Miller*, “a arte não pode ser puramente descritiva, mera cor local, mera reprodução da superfície do mundo (...) E o homem não pode ser representado parcialmente, como um animal. Deve aparecer como ser humano completo, moral e intelectual.” (51, p.212)

Devo repetir, ademais, que em todos eles, a despeito da feição mais moderna de seus livros, é possível de certo modo aferir os juízos do autor, pelo menos demarcar ao lado de quem ele está: notar com que personagem se identifica mais; perceber, vez que outra, os valores que ele aprova e os que ele abomina.

Machado de Assis, igualmente, diverge do realismo estrito de Aluizio Azevedo, avizinando-se também de uma literatura vazada em tons mais modernos, a qual José Guilherme Merquior chama *impressionista*. O crítico define-a em linha gerais como aquela estruturada de forma não linear (em que há, por exemplo, descompasso entre ação e tempo, conforme o exposto acima por Auerbach), que tende a ampliar e aprimorar a *écriture artiste*. Afirma Merquior que, além de outras inovações, em autores da estirpe de Machado, “o relato de narrador impessoal e onisciente, usado pelos realistas e naturalistas é substituído pela história contada do *ponto de vista* do herói-autor ou então (...) pela narração constituída com ponto de vista plurifocal (...) Elaborando a técnica do discurso vivido, o romancista procura captar a

vida interior dos protagonistas.” (35, p.151) Os observadores de Henry James, o narrador-protagonista de *Dom Casmurro* e *Brás Cubas* são exemplos disso.

Convém lembrar, no entanto, que os procedimentos estilísticos ligados ao impressionismo, que nos outros autores dilatam a percepção das situações e das personagens, tornando-as mais ricas de significado, em Machado de Assis, além de produzirem os mesmos efeitos de maior complexidade de conteúdo, favorecem também uma ambigüidade – atinente aos juízos do autor – que, segundo a opinião de uma parte considerável dos críticos machadianos, nunca se desfaz.

Portanto, vencida no momento uma etapa de meu trabalho, que foi a de apresentar autores sob certos aspectos aparentados com Machado de Assis, os quais não obstante o estilo sinuoso e moderno acabam por fixar simpatias e emitir juízos seguros, pretendo agora percorrer o caminho seguinte: analisar alguns livros da primeira fase machadiana, em que o autor deixa explícitas suas opiniões e preferências, e relacioná-los aos da fase posterior. Nestes últimos, acho eu, aquilo que antes aparecia de modo claro, denotativamente – julgamentos e tomada de partido – aparecerá agora de modo velado, sob a forma de metáforas, metonímias e outros artificios de estilo (todos eles, é bom frisar, responsáveis pela mudança em direção a uma estética impressionista, ocorrida na fase madura do escritor).

II.4- Machado de Assis (Casa velha)

Casa Velha, de Machado de Assis, a narrativa de que vou tratar, consoante o parecer de Lúcia Miguel Pereira, “embora publicada na melhor fase, não é das melhores obras do autor. Psicologicamente (...) pode ser colocada na primeira fase de sua obra.” (39, p.53) Alguns traços de estilo – com reflexos importantes no conteúdo – situam-na igualmente na etapa inicial do escritor, conforme veremos depois.

O cenário da história compõe-se do casarão rústico que guarda lembranças do primeiro império. A matriarca D. Antônia, viúva de ministro de D. Pedro I, comanda a legião de escravos, fâmulos e parentes.

Lalau, jovem agregada, apaixona-se pelo filho da dama poderosa, Félix, que lhe corresponde ao afeto. Antes, porém, que se divulgue o namoro, D. Antônia urde uma trama para separá-los. Depois, os preconceitos de classe que afastavam Lalau de seu eleito acabam cedendo, mas ela o recusa como esposo. Reprime o sentimento, pois contam a ela que, há muitos anos, sua finada mãe fora desonrada pelo pai do moço. Prefere casar-se sem amor com rapaz pobre a ultrajar a memória veneranda.

Um padre, pesquisador do primeiro reinado brasileiro, que está na biblioteca do casarão vasculhando livros e papéis antigos, relata a história em primeira pessoa. Como o narrador de *O grande Gatsby*, ele conversa com as personagens, observa-as, torna-se confidente delas, mas

não é protagonista. Gérard Genette classifica-o como uma modalidade de narrador homodiegético, “que não desempenha senão um papel secundário (...), um papel de observador e de testemunha.” (15, p.244) Henry James, no prefácio a *Pelos olhos de Maisie*, conceitua o papel do refletor sensível (que exerce o mesmo papel do padre na novela de Machado): “e meu plano exigiria da personagem central uma sensibilidade infinita. Não seria extravagância de minha parte atribuí-la em quantidade a uma menininha cujas faculdades estivessem bastante abaladas; porém a clareza da narrativa dependeria de tal modo de sua atuação que eu seria obrigado a mostrá-la, acima de qualquer dúvida, como naturalmente intensa. Com este fim, seria necessário, é claro, que fossem imputadas a minha heroína atributos promissores, porém mais do que tudo haveria que investi-la de uma percepção facilmente, e quase infinitamente, excitável.” (22, p.298)

Ainda que o sacerdote não seja figura central, a percepção dele, assim como a de Maisie, é larga e a sensibilidade, intensa. Rejeita-se, portanto, o narrador de visão onisciente, tão convencional na época, e adota-se a focalização restrita ao olhar da personagem. Não obstante usar esse requinte narrativo, presságio das sutilezas da obra madura, Machado de Assis ainda elabora a história de forma linear, emite opiniões firmes, pinta as personagens simpaticamente e descreve os acontecimentos sem dar margem à ambigüidade.

Em *Casa Velha*, notamos logo que a narrativa obedece a uma seqüência de funções encadeadas linear e cronologicamente. Pensamos aqui nas funções concebidas por Paul Larivaille: “1. Situação inicial 2. Perturbação 3. Transformação 4. Resolução 5. Situação final” (46, s.v.), que, na novela de Machado, penso eu, se traduziriam mais ou menos assim: a matriarca e Félix na posição estável de aristocratas. A perspectiva de que o rapaz despose uma moça também rica. Aparecimento de Lalau, de classe inferior, que desperta a paixão do

rapaz. Namoro incipiente. Ameaça aos costumes tradicionais. Reação fulminante da matriarca. Fim do idílio. Conformismo dos namorados.

Enfim, esses episódios da história são relatados cronologicamente, conforme a continuidade do tempo exterior, e obedecem à ordem da narrativa convencional. Não há, por exemplo, aquilo que Dirce Cortes Riedel chama “ritmo interior do personagem pseudo-autor”, por meio do qual “certos acontecimentos são narrados rapidamente e outros alongados, dependendo das reações, sentimentos e idéias da personagem que narra a história.” (47, p.51) Ou seja, o relato não é feito segundo a medida da “durée” ou segundo a medida da descontinuidade do tempo subjetivo. Tudo, é bom repetir, submete-se à seqüência comum do tempo externo.

Além do mais, o narrador configura todo o perfil da personagem de uma vez só, apresenta-a inteira, congelando-a, em vez de deixá-la revelar-se por si mesma no decorrer da trama (Machado o fará na sua obra madura), com as nuances de temperamento e atitudes contraditórias, o que se conseguiria, por exemplo, mediante a focalização demorada de pequenos lapsos de tempo.

Assim como está, Lalau parece sempre a mesma pessoa, parte imutável de um mundo estanque. Vejamos como o pseudo-autor, no início da novela, mostra-a acabada, inteiriça: “Realmente, era uma criatura adorável, espigadinha, não mais de dezessete anos, dotada de um par de olhos, como nunca mais vi outros, claros e vivos, rindo muito por eles, quando não ria com a boca; mas se o riso vinha juntamente de ambas as partes, então é certo que a fisionomia humana confinava com a angélica, e toda a inocência e toda a alegria que há no céu pareciam falar por ela aos homens (...) Lalau (...) ali (na casa velha) foi criada e tratada sempre (...) no mesmo pé de outras relações; eram (ela e a mãe) menos agregados que hóspedes (...) D. Antônia cuidou de lhe completar a

educação; sabia ler e escrever, coser e bordar; aprendia agora a fazer crivo e renda.” (31, p.85)

Em certo momento – não se pode negá-lo – a pintura de D. Antônia ganha sutileza e estranhamento, graças ao toque habilidoso do narrador, mas isso constitui apenas um traço rápido, que não basta para alçá-la à altura das grandes figuras femininas do Machado experiente. Vejamos, no entanto, a postura de D. Antônia, quando presencia a atitude demasiado dócil do filho Félix ao se despedir de sua amada Lalau: “D. Antônia, escandalizada, tinha entre as sobrancelhas uma ruga, e olhou sombria para o filho.” (31, p.128) O autor, em vez de afirmar a reprovação da mãe, prefere sugerir-la. O recurso a metáforas bem colocadas, raro em *Casa Velha*, abunda na fase final do autor, conforme veremos mais adiante.

A par do vezo de apresentar a pessoa de uma vez só, explicando-a totalmente, acrescenta-se o de não velar a sua preferência e simpatia. Acima pudemos constatar o narrador cativado por Lalau, a ponto de chamá-la anjo. Comparando-a com Sinhazinha, jovem rica de quem a mãe de Félix quer fazê-lo noivo, o narrador não esconde sua predileção por Lalau: “Sinhazinha era o oposto de Lalau. Maneiras pausadas, atitudes longamente quietas; não tinha nos olhos a mesma vida derramada que abrangia todas as cousas e recantos, como os olhos da outra.” (31, p.122) “Lalau (...) era menos alta que ela. Mas essa mesma superioridade era diminuída pela modéstia da pessoa, cujo acanhamento, se era natural, aperfeiçoara-se na roça (...) Usava as pálpebras caídas, ou, quando muito, levantando-as para fitar só a pessoa com quem ia falando.” (31, p.122)

Confrontado com Lalau, também Félix, sob esta ótica, reduz-se a figura insossa, destituída de vontade certa, temerosa da autoridade materna. Com freqüência o narrador refere-se a ele como “o filho da

dona da casa” ou o “filho de D. Antônia”. Logo no primeiro encontro entre o padre que relata a história e o jovem, paira sobre este a imagem de um ser fadado a sempre estar sob o jugo de alguém: “Pus o livro no lugar. Sem olhar para o Félix, sentia-o subjugado. Nem confesso este incidente, que me envergonha, senão porque, além da resolução de dizer tudo, importa explicar o poder que desde logo exerci naquela casa, especialmente no espírito do moço.”(31,d p.77)

Quanto ao livro acima referido (“Pus o livro no lugar”) , *Storia Fiorentina* de Varchi, 1721, sabe-se que o narrador chama a atenção de Félix para a última página, cujo conteúdo não é revelado ao leitor, advertindo-o de que não vale a pena lê-la, por ser indecente. Ora, nela se conta o estupro do jovem bispo de Fano por Pier Luigi de Farnese, filho do Papa Paulo III. Ficamos sabendo disso graças a John Gledson. No seu ensaio estimulante sobre *Casa Velha*, entende que “aparentemente, Machado sugere algo (...) mórbido na relação entre o padre e Félix (...) Classificar isso de estupro homossexual é obviamente levar a coisa longe demais (...), mas é preciso entendê-lo num sentido mais ou menos metafórico, ainda mais se considerarmos que Félix é descrito como “subjugado” (17, p. 22)

Embora no trecho da novela – que acima transcrevemos – haja realmente essa possibilidade de metáfora, falta-lhe sem dúvida a sutileza de contorno com que o melhor Machado tinge de ambigüidade o perfil da personagem. Da insinuação pouco delicada de estupro resulta tão somente que o narrador escancara a sua aversão à docilidade do rapaz. Só faz reduzi-lo a uma figura rasa cujo aspecto mais visível é o da tibieza. Mais adiante vemos Lalau e Félix focalizados por D. Antônia e o padre. Se o leitor for atento poderá perceber que o diálogo de ambos a respeito dos jovens expressa no fundo a opinião do autor, do qual a matriarca e o sacerdote são no fundo porta-vozes. Se não vejamos:

O padre: “– Uma coisa há de conceder, há de conceder que eles parecem ter nascido um para o outro. Olhe como se falam. Veja os modos dela, a dignidade, e ao mesmo tempo a doçura; ele parece até que quer fazer esquecer que é o herdeiro da casa (...) Digo-lhe que, se alguém trocasse os papéis, e a desse como sua filha, e a ele como advogado da casa, ninguém poria nenhuma objeção.”

D. Antônia: “– Advogado? creio que é muito; diga logo cocheiro.” (31, p.114)

Ou seja, confirma-se a disposição de enaltecer Lalau e rebaixar Félix, que se verifica desde o início do relato, fazendo-a mais digna que ele de ascender à alta roda.

II.5- Machado de Assis (*A mão e a luva*)

Em *A mão e a luva*, do mesmo autor, procedimentos iguais se repetem, com uma exceção: aqui a história é relatada em terceira pessoa por narrador onisciente, como em todos os romances de Machado da primeira fase. Da mesma forma que na novela anterior, a narrativa segue a sintaxe convencional, sem infringir muito a linearidade ou a ordem cronológica. As personagens são igualmente desnudadas de um só golpe. Mesmo quando há metáfora ou forma indireta de o narrador exprimir-se – por meio de porta-vozes –, inexiste também a sutileza de traço que confere ao conteúdo a riqueza própria da literatura esteticamente mais rigorosa. O narrador, ademais, volta e meia constrói aforismos, sentenças, as quais, se na fase madura exercem o papel de problematizar a questão, aqui apenas a resolve em tom proverbial. De modo até mais agudo que em *Casa velha*, em *A mão e a luva*, o narrador não deixa a menor dúvida quanto a sua simpatia e preferência.

Cumprir notar como a essa forma convencional corresponde um conteúdo que não o é totalmente, embora o narrador se esforce por fazê-lo normal. Há algo (já esboçado em *Casa velha*) que destoa do comum, que se choca com os padrões do romantismo de então.

Refiro-me à defesa do arrivista que deseja ascender socialmente pelo casamento ou não importa qual outro meio, desde que eficiente. O narrador, não se deixando constranger por escrúpulos ou pudores, empresta até um sentido deprimente ao sujeito desambicioso de

riquezas. Vejamos como retrata negativamente Estêvão, um dos pretendentes da heroína Guiomar: “Suas aspirações políticas deviam, naturalmente morrer em gérmen (...), porque ele não tinha em si a força indispensável a todo o homem que põe a mira acima do estado em que nasceu.” (30, pp.25/26) Ao lado da falta de ambição o narrador coloca a sensibilidade, a fraqueza, como se todos esses atributos fossem sinônimos e juntos redundassem em algo reprovável: “Estêvão, dotado de extrema sensibilidade, e não menor fraqueza de ânimo, afetuoso e bom, não daquela bondade varonil, que é apanágio de uma alma forte, mas dessa outra bondade mole e de cera (...) tinha (...) o infortúnio de trazer ainda sobre o nariz os óculos cor-de-rosa de suas virginais ilusões.” (30, p.19)

Guiomar, por quem Estêvão nutre grande afeto, surge como o antípoda dele: “Valia a pena (...) contemplar aqueles grandes olhos castanhos (...) de uma beleza severa, casta e fria. Valia a pena admirar como eles comunicavam a todo o resto e a toda a figura um ar de majestade tranqüila e senhora de si. Não era ela uma dessas belezas que (...) acendem os sentidos; falava à inteligência primeiro do que ao coração, tanto a arte parecia haver colaborado com a natureza naquela criatura, meio estátua e meio mulher.” (30, p.31)

Além de dedicar simpatia à jovem, uma mulher forte, o autor desnuda-lhe inteiramente o caráter num trecho sumário, capítulo V (“Meninice”): “Esta era ainda outra feição da menina; tinha uma força de vontade superior aos seus anos. Com ela, e a viveza intelectual que Deus lhe dera, logrou aprender tudo o que a mãe lhe ensinara, e melhor ainda do que ela o sabia, desde que o tempo lhe permitiu desenvolver os primeiros elementos.” (30, p.41) Nesse mesmo capítulo, convém esclarecer, o narrador resume a vida da moça e elucida a personalidade dela, não sobrando lacuna que dê margem à ambigüidade.

Uma vez morta a mãe, Guiomar recebe toda a proteção da madrinha rica. Examinemos como o narrador torna aceitável a afeição meio interesseira que a heroína sente pela protetora e como também justifica a facilidade com que a moça se adapta ao novo ambiente: “(...) havia talvez em seu afeto, aliás sincero, um total encarecimento que podia parecer simulação. O afeto era espontâneo; o encarecimento é que seria voluntário.”(30, p.41) “Ninguém adivinharia nas maneiras finamente elegantes daquela moça, a origem mediana que ela tivera; a borboleta fazia esquecer a crisálida.”(30, p. 43)

Examinemos ainda os critérios pouco edificantes de que Guiomar se utiliza para eleger seu futuro esposo (os quais têm o beneplácito do narrador): “Ela queria um homem que, ao pé de um coração juvenil e capaz de amar, sentisse dentro de si a força bastante para subi-la aonde a vissem todos os olhos.”(30, p. 86) Quando enfim ela escolhe o seu homem, o narrador diz que o rapaz era “sóbrio, discreto, resoluto, sem desfalecimentos, nem demasias ociosas, fazia perceber à moça que ele nascera para vencer, e que sua ambição tinha verdadeiramente asas.”(30, p. 94)

Guiomar, portanto – que sabe combinar muito bem “o sentimento e a razão, as tendências da alma e os cálculos da vida”(30, p. 65) – nada tem em comum com certa espécie de heroína romântica.

Temos aqui, no entanto, conforme foi dito, uma história narrada de *forma* convencional. Como nos romances da época, o narrador, além de se ajustar simpaticamente a certa personagem – Guiomar, no caso –, reservando-lhe maior espaço e condenando as figuras que exibem qualidades opostas às de sua protegida, quando medita sobre algum tema dá-lhe um tom de verdade irretorquível, de dito acaciano, em que não há lugar para ironia, nem para a dúvida que esta traz consigo. Se não vejamos: “(...) Os corações frouxos têm (...) energias

súbitas, e é próprio da pusilanimidade iludir-se a si mesma.” (30, p.53)
 “Para os varões maduros, nunca a mocidade folga como no tempo deles, o que é natural dizer, porque cada homem vê as cousas com os olhos de sua idade.” (30, p.23)

A personagem, ademais, explorada na totalidade de seu ser, não guarda é claro nenhum segredo. Nessa primeira fase machadiana, o narrador não admite muitas sutilezas, nem produz cuidadosamente lacunas que possam sugerir peculiaridades até contraditórias de comportamento. Entende Barreto Filho que “o jogo dos caracteres se reduz ao típico e nunca chega ao pessoal nesses romances. Os caracteres se definem pelos sentimentos genéricos, pela ambição, pelo amor, pela gratidão.” (3, p.99)

Não nego que mais de uma passagem do romance remeta ao Machado maduro, isso devido à observação perspicaz do pequeno gesto, o qual metonimicamente desvenda sentimentos essenciais do espírito: “Ela (Guiomar) possuía, como nenhuma outra, a arte de gozar, sem as ver, as homenagens da admiração pública.” (30, p.45), mas é uma ocorrência escassa, que evidentemente não retira ao livro o seu perfil comezinho e normal.

Ora, essa *forma* ordinária da obra atende a um *conteúdo* que o narrador deseja impor igualmente como algo comum e, por conseguinte, aceitável. Melhor dizendo: a sintaxe narrativa que se faz segundo o modelo mais elementar, como em *Casa velha*, sem grandes transgressões de ordem cronológica, a caracterização simpática das personagens, acrescido o fato de que elas são mostradas à exaustão, as opiniões firmes sobre vários assuntos, o final retumbantemente feliz, conduzido à moda do romance romântico, toda essa *forma* ordinária é manipulada pelo narrador a fim de tornar comum e, conseqüentemente, aceitável um *conteúdo*, uma tese que ele deseja ver vitoriosa a qualquer custo: o

direito absoluto à ascensão social, ainda que por meio de cálculos frios e de simulações de afeto. Em suma, se vale de uma *forma* peculiar a certo romantismo, para defender um ideal excessivamente pragmático e até vetado pelo senso comum.

II.6- Breve comentário

O artifício causa estranheza a Roberto Schwarz. Segundo ele, “*A mão e a luva* é um passatempo ligeiro e indulgente – da indulgência que têm consigo mesmo as boas famílias (...) Procura (o livro) formular e poetizar (...) o interesse bem compreendido das partes, em questões de cooperação, no que procede com reflexão e audácia. Resulta uma espécie de conformismo insolente, expedito.” (49, p.73) Ajunta o crítico que “no plano das personagens”, há “simpatia pelas ambições rasteiras mas fortes, pelo apetite terreno e conformista de Guiomar.” (49, p.75)

Embora resvalando na biografia, Lúcia Miguel Pereira tenta explicar tais questões, esclarecendo aspectos subjetivos do narrador que se manifestam em toda a primeira fase. Para ela, “(...) a infância humilhada havia imprimido dolorosamente em Machado a noção de hierarquia social. Como o autor, Guiomar renega o passado.” (40, p.119) “Depois, com o tempo, foram vindo as dúvidas e os remorsos. Para os discutir consigo mesmo, (Machado) lançou mão do subterfúgio habitual dos romancistas: meteu-se na pele de Guiomar, a heroína de *A mão e a luva*, e procurou provar que os cálculos da ambição nem sempre são indícios de maus sentimentos, que não é impossível o interesse e a nobreza de caráter.” (40, p.118)

Em suma, as demais obras desse período (inclusive os contos) repetem com mais ou menos intensidade esse antagonismo. Se me for permitida uma imagem, diria que, de um lado, pousa o ser forte, ambicioso, sensato; de outro, estrebucha-se o pusilânime, fracassado, estulto. De longe, sobranceiro, só não completamente tranqüilo por causa

da repugnância que lhe despertam os frouxos, ergue-se para a glória o narrador. O semblante esperto quase sorri, não fosse o peso da sabedoria pragmática, o zelo excessivo do “homem que põe a mira acima do estado em que nasceu.” (30, p.25)

Enfim, a nossa tese é a de que os juízos exarados anteriormente continuam na obra madura, muito embora escondidos. É como se o narrador desconfiasse da *forma convencional* em que exprimira as suas opiniões audaciosas, e agora desejasse dar-lhes novo revestimento, que as tornasse menos óbvias, que as enriquecesse, que lhes disfarçasse a rudeza, que lhes conferisse arte. A ambigüidade daí oriunda, porém, não impede que decifremos os seus julgamentos. Disso tudo passo a tratar agora, recorrendo a trechos de *Dom Casmurro*, para relacioná-los com outros de *A mão e a luva*, *Casa velha*, “Ernesto de Tal” e “Almas agradecidas”.

II.7- Dom Casmurro e as obras da primeira fase: isotopias conotadas

A par da pusilanimidade de Estêvão, da desambição de Félix, da tibieza de ambos, desponta outro traço de caráter comum aos dois, igualmente desaprovado pelo narrador: a imaginação desenfreada. Vejamos como ela se manifesta em Estêvão: “(...) com os olhos no teto (...) fazia surgir adiante (...) a figura gentil de Guiomar (...) ouvia-lhe a palavra doce a aveludada entornar-se-lhe no coração. Não evocava só, criava também, pintava com a imaginação a felicidade que lhe poderia dar a moça (...) se eles dois vinculassem os seus destinos.” (30, p.99) Com Félix os projetos se esboçam na imaginação e jamais se realizam: “Félix passava uma parte do dia comigo, sempre que eu ali ia; falava-me de alguns planos relativamente a indústrias, ou mesmo a lavoura, não me lembra bem; provavelmente, era tudo misturado, nada havia nele ainda definido; lembremo-nos que já andava com idéias de ser deputado.” (30, p. 141)

A imaginação de Estêvão, que afeta sentimentos plangentes, e a de Félix, tramando planos que não se efetuem, uma e outra – o leitor pode verificá-lo mediante exame rápido dos dois livros – censura-as o narrador.

Por outro lado, atentemos para isso, quando em *Dom Casmurro*, Bentinho – o protagonista que narra em primeira pessoa – consagra todo um capítulo para discorrer sobre sua imaginação prodigiosa, à primeira vista não lhe atribuímos outro propósito senão ode arrolar particularidades de si mesmo: “Ficando só, refleti algum tempo. e

tive uma fantasia. Já concebeis as minhas fantasias. Conteí-vos a da visita imperial (...) A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento (...) Neste particular, a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre.” (32, pp. 126/127)

Contudo, refletamos, não se dá aqui apenas a apresentação de um traço de caráter (no caso, o espírito fantasioso do protagonista). O leitor que, conhecendo outras obras de Machado de Assis, ponderar sobre essas características de Bentinho, quase maquinalmente vai relacioná-las, por analogia, com as de Estêvão e Félix. Assim, a imaginação sem peias, propensa a vagar, a supor real o que inexistente, embora não seja reprovada explicitamente pelo autor de *Dom Casmurro* – como o faz em *Casa velha* e *A mão e a luva* – se levarmos a cabo análise mais acurada do romance, vamos perceber que ele a desaprova sim, no que respeita também a Bentinho.

Chega-se a esse resultado mediante exame das implicações oriundas da repetição de conteúdos semelhantes (a recobrir certas ações e pessoas), nas diferentes obras machadianas, fenômeno a que podemos chamar *isotopia*¹³. No caso sob exame, a idéia repetida apoia-se em vocábulos abstratos: *fantasia*, *imaginação* (cujo sentido ajusta-se à índole irresoluta da personagem).

Devo realçar que em *A mão e a luva*, o narrador assinala a imaginação de Estêvão com metáfora cujo segundo elemento, o termo

¹³A. J. Greimas e J. Courtés definem isotopia como a “recorrência de categorias sêmicas, quer sejam estas temáticas (ou abstratas) ou figurativas.” (18, p. 246). Esclarece José Luiz Fiorin: “O que dá coerência semântica a um texto, o que faz dele uma unidade é a reiteração, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fenômeno recebe o nome de *isotopia*.” (13, p. 81).

comparante, à maneira do que se vê em *Dom Casmurro*, também resume-se curiosamente à figura da cavalgada: “A imaginação de Estêvão desceu por este declive de floridas conjecturas, e Luís Alves entendeu que era de bom aviso não espantar-lhe os cavalos. Ela foi, foi, foi por ali abaixo, rédia frouxa e riso nos lábios.” (30, p.21).

E o mesmo Estêvão, cuja bondade, convém repisar, fora chamada de “mole e de cera”, sofre repúdio explícito por ser imaginativo. Comparando-o a Luís Alves, este sim homem resoluto e pragmático, o narrador desfecha a sentença: “Luís Alves não era, como Estêvão, um adorável cismador, não se nutria de imaginações e devaneios, alimento que funde pouco ou nada.” (30, p.103)

Ora, se a metáfora aludida, quer em *Dom Casmurro*, quer em *A mão e a luva*, constrói-se em termos idênticos (imaginação / cavalgada), se o contexto em que ela surge é semelhante em ambos os livros (mulher pobre, esperta, ambiciosa, contraposta a homem rico, imaginativo e pacato), se, como vimos, a personagem feminina (Guiomar, por exemplo) goza da simpatia do autor, e a personagem masculina (Estêvão), acorda-lha aversão, nós, leitores, os que temos lido parte da obra machadiana, especialmente a primeira fase, quando deparamos Capitu e Bentinho, embora no texto eles não sejam julgados explicitamente, logo inferimos que a jovem, por seu jeito cobiçoso e vivaz, desfruta alguma admiração do autor, e o rapaz, por causa da tibiez e fantasia, desperta-lhe certa repulsa, ou seja, em *Dom Casmurro*, livro da maturidade, somos levados a crer numa apreciação implícita, num julgamento sutil que se exprime conotativamente.

Quer dizer, nas obras machadianas da primeira fase observamos isotopias que se manifestam juntas e se combinam: (A) mulher forte, ambiciosa, pobre, (B) homem fraco, pacato, rico, seguidas por outra especial (C) que alude, conforme estudamos, ao julgamento

inequívoco do autor. Em *Dom Casmurro*, livro capital da segunda fase, conquanto as isotopias (A) e (B) se exponham bem à vista – ainda que, como veremos adiante, sob a veste da metáfora –, não acharemos facilmente a (C), relativa à apreciação direta do autor. Todavia, devido à ocorrência de (A) e (B) nesse romance, à memória que guardamos das mesmas na obra imatura (seguidas do juízo explícito de Machado), em *Dom Casmurro* igualmente pressupomos a existência de (C), dando-se aí talvez o fenômeno que Michel Arrivé denomina *isotopia conotada*.

Antes, porém, de desenvolver esse aspecto da questão, a fim de evitar uma proposição vaga, mal comprovada, parece-me útil enumerar a seguir exemplos das isotopias (A) e (B) nessa obra maior, para depois, trazendo à comparação outras narrativas machadianas da primeira fase que ainda não citamos, proceder ao estudo de como, no romance narrado por Bentinho, o autor emite os seus juízos.

Começemos por enumerar os índices da condição humilde de Capitu (um dos aspectos da isotopia A): “Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado.” (32, p.85) “As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos.” (32, p.85) Noutro trecho, assistimos à cena em que o vendedor de cocada canta o estribilho:

“Chora, menina, chora
Chora, porque não tem
Vintém.”

Ao ouvir tal refrão, ainda que não lhe fosse estranho ao ouvido, Capitu se agasta. O narrador tenta justificá-la: “... lhe deixara [o

canto] uma impressão aborrecida. Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos jogos de puerícia, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um doce ausente. Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças foi que a enojou agora.” (32, pp.93/94) No momento antológico em que Bentinho penteia-lhe os cabelos, nossa atenção por um instante recai sobre o estado precário da fita que os vai prender. O sentido desse trecho corrobora o dos anteriores: “Onde estava a fita para a atar-lhe as pontas? Em cima da mesa, um triste pedaço de chita enxovalhada. Juntei as pontas das tranças, uni-as por um laço, retoquei a obra...” (32, p.115)

Atentemos em que o narrador, nesse romance, dispensa o emprego de termos abstratos como a *pobreza*, ou a *condição humilde* de Capitu, expediente muito usado na primeira fase de sua produção. Prefere descrever-lhe o vestido desbotado, a fita de cabelo enxovalhada, os sapatos velhos de duraque, a que ela mesma dava alguns pontos, as mãos que trazia limpas com sabão comum, em vez de referir abstratamente a situação modesta da moça.

Percebamos que, em um só capítulo de *A mão e a luva*, intitulado “Meninice”, conforme foi dito, o narrador, valendo-se de vocábulos abstratos, generalizantes, revela-nos direta e explicitamente que Guiomar nasceu pobre, que era esperta, ambiciosa. Oferece-nos, enfim, imagem direta e límpida da personagem. Diz ele: “Guiomar tivera humilde nascimento.” (30, p.39) Depois: “Era uma criaturinha galante e delicada, assaz inteligente e viva.” (30, p.39).

Quer dizer, a isotopia (A) reproduz-se nos dois livros. De maneira abstrata, compacta, inequívoca em *A mão e a luva*. Já em *Dom Casmurro* insinua-se fragmentariamente ao decorrer das páginas. No conjunto composto pelos sapatos velhos de duraque, a fita enxovalhada, o vestido desbotado, a reação ao estribilho das cocadas, lobrigamos

metáfora *lato sensu* da pobreza da moça. Tal conduta, que na maturidade é usual, resume-a assim Barreto Filho: “A caracterização (...) das figuras do livro é feita por via indireta, acumulando pequenos fatos, gestos que parecem insignificantes, mas que são denunciadores.” (4, p.192)

Outro aspecto da isotopia (A), o da cobiça da heroína em *A mão e a luva* – convém que o examinemos bem – exprime-se igualmente em termos abstratos. Para defender a sensatez de sua protegida, o narrador aduz que ela sabe harmonizar com excelência “o sentimento e a razão, as tendências da alma e os cálculos da vida.” (30, p.65) Move-a, enfim, “a força indispensável” a quem “põe a mira acima do estado em que nasceu.” (30, p.25) Embora não seja desprovida de “faculdades afetivas”, predomina nela “a fria eleição do espírito.” (30, p.94) Ela almeja desposar um homem que sinta, “dentro de si a força bastante para subi-la aonde a vissem todos os olhos.” (30, p. 86)

Em suma, ao versar a ambição da moça, o narrador prefere fazê-lo clara e abertamente, invocando termos abstratos, generalizantes (“a fria eleição do espírito”, “força indispensável”, etc.), a metaforizá-la ou sugeri-la mediante termos concretos, espalhados ao longo da obra (como se dá em *Dom Casmurro*).

A índole forte de Guiomar, enaltecida pelo narrador, firma outro lado da isotopia (A) que igualmente devemos inquirir. A dignidade no trato social, a superioridade de maneiras, que chegam a delir as marcas do nascimento humilde, o comedimento no falar, ainda a prudência com que guia seus sentimentos, tudo o narrador desvenda-nos, apelando também para vocábulos abstratos, não consentindo que sobre os atos da personagem paire qualquer ambigüidade: “ela (...) vencido o sobressalto do princípio, mostrava-se tranqüila e fria, sempre polida e grave (...) de um risonho à flor do rosto, que não alterava a serenidade e compostura.” (32, p.33) “Ninguém adivinharia nas maneiras finamente

elegantes daquela moça, a origem mediana que ela tivera.” (32, p.43) O narrador arremata a reflexão com a metáfora: “a borboleta fazia esquecer a crisálida.” (32, p.43)¹⁴

Atrás mencionamos que ao narrador repugna a imaginação derramada. Reparemos como ele parece feliz em nos avisar que Guiomar, por ser forte, não sofre dessa doença: “A imaginação dela porém não era doentia, nem romântica, nem piegas, nem lhe dava para colher flores em regiões selváticas ou adormecer à beira de lagos azuis. Nada disso era nem fazia; e por mais longe que velejasse levaria entranhadas na alma as lembranças da terra.” (30, p.166)

Ora, o uso de pôr a nu a personagem e o de julgá-la boa ou má não o registramos em *Dom Casmurro*. Todavia compreendemos que facetas da isotopia (A), investigadas em *A mão e a luva*, apenas insinuam-se no livro de Capitu e Bentinho, mediante o processo referido (metáforas, vocábulos concretos etc.), o que não lhes retira a intensidade, mas até expande e enriquece o significado delas (conforme estudaremos mais adiante).

Assim, a nós interessa no momento, ainda que de maneira superficial – pois o material é abundante –, perscrutar as marcas atinentes à cobiça e à índole vigorosa de Capitu, a fim de que as conciliemos com as qualidades de Guiomar. Começemos por transcrever o trecho singular em que ela, ainda menina, deslumbra-se com afresco na casa de Bentinho: “Capitu não achava bonito o perfil de César, mas as ações citadas por José Dias davam-lhe gestos de admiração. Ficou muito tempo com a cara virada para ele. Um homem que podia tudo! que fazia tudo! Um homem que dava a uma senhora uma pérola do valor de seis milhões

¹⁴Em *A mão e a luva*, Machado às vezes apela para artifícios mais comuns à sua maturidade. É o caso da metáfora acima citada: “a borboleta fazia esquecer a crisálida.” (30, p. 43) Todavia, por ser raro, tal procedimento não invalida o que temos afirmado acerca do estilo machadiano na primeira fase.

de sestércios!” (32, p.112) Ao fim da contemplação, ainda interroga: “E quanto valia cada sestércio?” (32, p.112)

Ora, o narrador – convém repisar – não elabora frase com termos abstratos para definir resumidamente sentimentos de Capitu. Arma um cenário em que a ambição, por exemplo, atua de forma quase palpável, entremostrando-se no gesto da personagem. A técnica ademais enseja alargamento considerável do conteúdo: junto à ambição, divisamos também a curiosidade da pessoa e certa tenacidade do seu espírito. Um leitor disposto a inocentar Capitu de qualquer atitude menos nobre(e que não estivesse fazendo estudo sistemático de várias obras do autor) poderia até divergir de que haja no enunciado acima indício de cobiça, preferindo vê-lo como um quadro de infância feliz e faceira, tudo isso, repita-se, graças à expansão de sentido obtida pelas novas práticas do romancista.

Observemos que, no tempo das travessuras infantis, a iniciativa dos carinhos partia de Capitu, a figura mais forte do casal: “Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor; outras pegava-me nas mãos para contar-me os dedos. E comecei a recordar esses e outros gestos e palavras, o prazer que sentia quando ela me passava a mão pelos cabelos dizendo que os achava lindíssimos.” (32, p.82)

Examinemos a cena seguinte, em que reconheceremos a superioridade de Capitu e sua ascendência sobre Bentinho: a mãe dele, que o prometera à Igreja, é lembrada por José Dias (agregado à casa familiar) de cumprir a promessa. Sob o risco de perder o namorado, a menina engendra e comanda um plano de guerra silenciosa a essa imposição. Reparemos como Capitu insta o amigo a coagir o próprio José Dias a defendê-los da ameaça, sendo que este sempre agira em sentido oposto e fora até então um empecilho à amizade dela com o filho de Dona Glória: “Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo

é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é favor (...) Dona Glória presta-lhe atenção (...) Você não se lembra como é que foi ao teatro pela primeira vez, há dois meses? Dona Glória não queria, e bastava isso para que José Dias não teimasse; mas ele queria ir, e fez um discurso, lembra-se?” (32, pp.94/95)

A nós parece fora de dúvida que, ao criar essa fala de Capitu, entranhada em episódio do cotidiano doméstico, o autor logra representar com muito mais intensidade o discernimento e a firmeza da heroína (embora tudo seja apenas insinuado), do que se o fizesse com termos abstratos, nos moldes de *A mão e a luva*.

Referimos antes que Guiomar, à mercê de uma situação imprevista – ao contrário do abalo e comoção de Estêvão – mantinha-se “tranqüila e fria, sempre polida e grave”, nada “lhe alterava a serenidade e compostura” (30, p.33). Em outro momento, o narrador noticia que “o rosto de Guiomar não revelava nada; o de Estêvão vinha perturbado e abatido.” (30, p.57) Como vimos, o narrador alude também à constância, à pertinácia de Guiomar, explicando que ela “tinha uma força de vontade superior aos seus anos.” (30, p 41)

Vejamos agora que esses mesmos aspectos de isotopia (A), manifestos e claros em *A mão e a luva*, expressos por termos abstratos (“tranqüila”, “fria”, “força de vontade”), em *Dom Casmurro* penetram furtivamente nos incidentes concretos, coam-se pelos gestos singulares. A cena comentada a seguir ajuda-nos a demonstrá-lo: quando o garoto, depois de penteá-la, pede à menina que se mire no espelho e, mais por obra dela, ocorre o primeiro beijo, ambos se exaltam. No entanto Capitu sustém-se calma quando a mãe irrompe na sala: “Capitu compôs-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de

acanhamento, um riso espontâneo e claro, que ela explicou por estas palavras alegres: – Mamãe, olhe como este senhor cabeleireiro me penteou; pediu-me para acabar o penteado, e fez isto. Veja que tranças!” (32, p.116) Já o menino – assim como Estêvão –, por não ter império sobre as emoções, comove-se e altera-se: “[Dona Fortunata] vendo-me calado, enfiado, cosido à parede, achou talvez que houvera entre nós algo mais que penteado (...) O beijo de Capitu fechava-me os lábios. Uma exclamação, um simples artigo, por mais que investissem com força, não logravam romper de dentro.” (32, pp.116/117)

Ora, no trecho acima não se menciona abstratamente o domínio de si ou o ânimo impassível de Capitu, nem tampouco o desgoverno ou a prostração de Bentinho, mas inferimos tudo isso da situação encenada e dos atos (mesmo os mais ínfimos) apresentados concretamente.

Além de maquinar contra os outros, de ainda fazê-los proceder conforme ela deseja, a jovem ainda distingue-se pela força inabalável, pelo zelo com que urde seu projeto ambicioso. É o que se depreende de certa fala dela, acompanhada de comentário do narrador-protagonista (note-se que, em frase curta, por cinco vezes põe-se o verbo no imperativo): “...– Ande, peça, mande. Olhe; diga-lhe que está pronto a estudar leis em São Paulo.” (32, p.95) “Prometi falar a José Dias nos termos propostos. Capitu repetiu-os, acentuando alguns, como principais, e inquiria-me depois sobre eles, a ver se entendera bem, se não trocara uns por outros. E insistia em que pedisse com boa cara, mas assim como quem pede um copo de água a pessoa que tem obrigação de o trazer. Conto essas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde¹⁵, e da manhã e da tarde se fará o primeiro

¹⁵Atente-se para o uso da metáfora, procedimento muito usual na segunda fase, ao lado da expansão concreta (que veremos mais adiante) e do narrador em primeira pessoa, elementos formais que aproximam Machado de Assis da estética impressionista. Veja-se a opinião de José Guilherme Merquior (35, p.150).

dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete.” (32, p.95) Quer dizer, tais ocorrências singelas, referidas por termos concretos, conquanto pudéssemos colher exemplos melhores em *Dom Casmurro*, ilustram bem a maneira oblíqua e insinuante de que o narrador se serve para relatar a perseverança e o vigor de Capitu. É claro que, às vezes, em *Dom Casmurro*, discrepando do que vimos afirmando, Machado incorre também em frases que condensam abstratamente aspectos da isotopia (A), como nos trechos seguintes: “As curiosidades de Capitu dão para um Capítulo. Eram de vária espécie, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo.” (32, p.111) “Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois, mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos¹⁶. Não sei se me explico bem. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos.” (32, p.94) Porém, o recurso à condensação abstrata – empregada fartamente na primeira fase – é raro em *Dom Casmurro*, romance em que predomina, digamo-lo provisoriamente, a expansão concreta, que trataremos oportunamente.

Em suma, até agora verificamos o seguinte: devido à recorrência de aspectos da isotopia (A) em várias de suas obras, achamos que haja ligações intertextuais entre a denominada primeira fase de Machado, em que os juízos são explícitos, e a fase madura, em que os formula tacitamente (pelo menos pretendemos demonstrá-lo em nossa tese). Pensamos que tais juízos, aparentemente ausentes na obra da

¹⁶Ora, as idéias “hábeis, sinuosas, surdas” que alcançam o fim “não de salto, mas aos saltinhos” (32, p.94), se quisermos, podem ser lidas como reflexo das técnicas do próprio autor. Tal metalinguagem constitui uma outra isotopia no interior da mesma frase (“aos saltinhos”). Ou seja, até aqui falamos de isotopias (A), (B) e (C), cada qual expressa por um enunciado diferente. No caso presente, uma mesma oração da isotopia (A) – “aos saltinhos” – dá margem à isotopia (A’), que se traduziria assim: texto (literário) que revela pouco a pouco conteúdos importantes, tudo isso mediante o mecanismo que

aturidade, aí disfarçam-se em forma de isotopia conotada, conceito que versaremos depois, ainda que de modo sucinto, nos termos propostos por Michel Arrivé e François Rastier. (No momento podemos antecipar que, paralelamente à maior dignidade conferida à Guiomar em desabono de Estêvão, notamos mais simpatia a Capitu do que a Bentinho.)

Antes, porém, da exposição final, em que se discorrerá sobre a repetição dos mesmos aspectos isotópicos em obras de vários períodos da produção machadiana – reiteração rompida só aparentemente pela suposta falta de juízos claros (isotopia C) na fase madura, estes últimos, no entanto, aí localizáveis por meio de técnica especial, já referida em parte, que exploraremos melhor no final – antes disso, porém, para reforçar o argumento, convém elencar agora outros exemplos da isotopia (B), que designa o fraco, desambicioso, imaginativo e rico ¹⁷ em “Ernesto de Tal” (conto da primeira fase), *A mão e a luva* e *Dom Casmurro*.

Como já vimos em *A mão e a luva*, o narrador, ao analisar Estêvão, pouco concretamente explica que ele é “dotado de extrema sensibilidade (...) afetuoso e bom (...) dessa (...) bondade mole e de cera.” (30, p.19) Tomemos agora o protagonista de “Ernesto de Tal”, conto de seu começo de carreira, e reparemos como Machado o definirá: “(...) tão depressa caía no abismo do desespero, como ascendia às regiões da celeste bem-aventurança, – mostrando assim o que a natureza queria que ele fosse, – alma inconsistente e passiva – levada, como a folha, ao sabor de todos os ventos.” (29, p. 213) “ (...) repugnava à sua natureza achar uma resolução qualquer.” (29, p. 213)

Greimas chama *conector de isotopias*: “Chama-se *conector de isotopias* à unidade do nível discurso que introduz uma ou várias leituras diferentes.” (18, p. 72)

¹⁷Muitas vezes a personagem compreendida nessa classificação (fraca, imaginativa, pacata) é também rica. Casos há, contudo, em que só a vemos com os traços da desambição, tibiez e imaginação (Ernesto, do conto “Ernesto de Tal”, e Estêvão, de *A mão e a luva*, são exemplos disso).

Não nos esqueçamos, assim, que o artifício de resumir abstratamente o contorno da pessoa predomina na obra inicial de Machado. Inseparável desse recurso, há a emissão de juízo favorável ou contrário.

Ora, se dissermos que em seguida enumeraremos trechos de *Dom Casmurro*, marcados da isotopia (B), a fim de os relacionar depois com outros de *A mão e a luva*, o possível leitor desse trabalho achará sem necessidade tanto a enumeração quanto o que dela vamos concluir, pois já viu o que fizemos atrás ao considerar a isotopia (A), ora exprimida abstratamente, no último livro, ora concretamente, no primeiro. Portanto, nos restringiremos a poucos exemplos, o que, é bom ressaltar, não decorre de serem eles raros no romance. Pelo contrário, há em *Dom Casmurro* ampliação concreta do que antes era posto resumida e abstratamente. Nota-se, enfim, relação intertextual que Genette, no *Palimpsestes*, chama *por expansão*, da qual falaremos logo a seguir.

Por enquanto examinaremos como o autor pinta a pusilanimidade de Bentinho, no episódio em que ele, não se contendo, corre em direção a Capitu: “Não me pude ter. As pernas desceram-me os três degraus que davam para a chácara, e caminharam para o quintal vizinho. Era costume delas, às tardes, e às manhãs também. Que as pernas também são pessoas, apenas inferiores aos braços, e valem de si mesmas, quando a cabeça não as rege por meio de idéias.” (32, p. 84)

Ou seja, inexiste um narrador sisudo, desferindo farpas contra Bentinho, execrando-o, reputando-o imprecisamente “alma inconsistente e passiva – levada ao sabor de todos os ventos” (29, p. 213), como em “Ernesto de tal”. O autor, na aparência eximindo-se de julgar (o juízo é conotado, conforme defendemos em nossa tese), engendra a personagem que narra a história de si mesma, reconstituindo cenas simples do dia-a-dia, usando vocábulos concretos e metáforas. Este

último recurso, o da metaforização, encontramos-lo no trecho acima (“As pernas desceram-me os três degraus... Que as pernas também são pessoas... quando a cabeça não as rege por meio de idéias”, (32, p.84). No enunciado referido, a princípio identificamos a sinédoque em que **pernas** designam **pessoas**; depois concluímos que **pernas**, membros inferiores do corpo, dependentes de comando do cérebro e, portanto, destituídas de vontade própria, podem figurar ou metaforizar o indivíduo sem domínio de si, enfim, o ser fraco, pusilânime: no caso, Bentinho, cujo cérebro é Capitu (a moça determina sempre como ele deve proceder), melhor dizendo, pernas metaforizam a pessoa “passiva”, levada “ao sabor de todos os ventos.” Só que em *Dom Casmurro* – repita-se – esse tipo de julgamento às claras não existe (é apenas sugerido).

Contudo, ao equipararmos a perna à pessoa sem idéia, levando em conta que ambas mantêm em comum o **sema**¹⁸ da desrazão e da passividade, avizinhamo-nos de outro fenômeno que talvez nos facilite desvelar os juízos do autor: esse enunciado (“as pernas são pessoas quando a cabeça não as rege por meio de idéias”) estabelece reveladora conexão (intertexto)¹⁹ com a isotopia (C) claramente manifestada na

¹⁸Empregaremos **sema** em sentido amplo, conforme o mencionado por Jean Dubois: “sinônimo de **traço semântico** e **componente semântico**.” (12, p. 527)

¹⁹Acima afirmamos que a isotopia (B), por exemplo, pode vir metaforizada e que a (C) pode ser descoberta graças ao intertexto. Vejamos como Diana Luz Pessoa de Barros examina as duas questões: “A leitura de um texto implica não só a construção, a partir das reiterações semânticas, dos percursos e das configurações virtuais, como também a determinação das relações vigentes entre as várias isotopias. As relações entre isotopias são denominadas metafóricas, ou metonímicas, conforme sejam ligadas por similaridade ou por contigüidade de conteúdos. A respeito disso, duas observações precisam ser feitas. Em primeiro lugar, as relações metafóricas e metonímicas estabelecem-se, na realidade, entre isotopias figurativas, cada qual pressupondo uma isotopia temática, com que mantém laços. A metáfora é, por exemplo, a relação de similaridade entre figuras que recobrem temas.” (5, p. 126) Aquilo que Diana Luz chama **isotopia figurativa** poderíamos traduzir – adaptando-o aos nossos estudos – por isotopia feita de vocábulos concretos e metafóricos (“pernas”, no sentido de pessoa pusilânime), e o que denomina **isotopia temática** poderíamos traduzir por isotopia construída de termos abstratos (“alma inconsistente”). Agora observaremos como ela discorre sobre a isotopia reconhecida mediante análise intertextual: “Além dos dois recursos textuais de reconhecimento de isotopias (metafórico e metonímico), outros procedimentos facilitam sua apreensão e

primeira fase (“alma inconsistente e passiva, levada ao sabor de todos os ventos”, 29, p. 213, “bondade mole e de cera”, 30, p.19), que, repita-se, diz respeito à reprovação escancarada do autor ao temperamento passivo e frágil. Ou seja, esse sema da tibiez e da passividade, aí bem visível, é o mesmo escondido na metáfora das *pernas*. Esta, portanto, é o enunciado que a exprime contém em si, implicitamente, por causa da inevitável ligação intertextual, a isotopia (C) *conotada*. Ora, se a isotopia (C), determinada pelas outras (A) e (B), irrompe denotativamente nos primeiros contos e romances, inferimos que se insinua conotativamente nos últimos trabalhos, sobretudo quando as demais (A) e (B), das quais (C) resulta, aí estiverem presentes. Enfim, o autor, por trás do narrador em primeira pessoa, não apenas insinua que Bentinho, de tão apaixonado pela amiga, governa mal suas emoções e atividades. Condena-o também veladamente, como antes sem pudor reprovou Estêvão, e saúda disfarçadamente Capitu, como antes louvou Guiomar às claras.

Até aqui verificamos que as isotopias (A), (B) e (C) inicialmente se exibem bem nítidas (em *A mão e a luva*, *Casa velha*, “Ernesto de Tal”). Posteriormente, já menos cristalinas, (A) e (B) passam a ser sugeridas, metaforizadas, porém perceptíveis (em *Dom Casmurro* e outras obras), e a (C), nessa fase, desaparece, demandando a sua localização um exercício de pesquisa intertextual, semelhante ao praticado acima.

Chegando agora perto da conclusão, citaremos apenas mais três exemplos da isotopia (B), os quais, embora mais simples – pois a interpretação dos mais sutis pediria a exposição minuciosa do contexto geral da obra –, corroboram o que argumentamos. Por exemplo, em vez de abstrata e imprecisamente considerar medrosa a personagem,

exame. Pensa-se sobretudo na **intertextualidade**. O conhecimento de outros textos do autor, de época, do grupo contribui para a descoberta das isotopias, ao fornecerem tais textos uma espécie de ‘dicionário das metáforas e metonímias’ do autor, do grupo ou do período.” (5, p. 128)

Machado – usando-lhe a voz – reporta-se ao episódio concreto e particular, encenando o temor: “Posto que nascido na roça (donde vim com dois anos) e apesar dos costumes do tempo, eu não sabia montar, e tinha medo ao cavalo. Tio Cosme pegou em mim e escanchou-me em cima da besta. Quando me vi no alto (tinha nove anos), sozinho e desamparado, o chão lá embaixo, entrei a gritar desesperadamente: ‘mamãe! mamãe!’” (32, p. 75). O desequilíbrio, a passividade, a tibiez são sempre insinuados pelas cenas particulares: “Grande foi a sensação do primeiro beijo (...) eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordoad, não achava gesto nem ímpeto que me deslocasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas e mimosas...” (32, p.116) “(...) qualquer resistência ao seminário confirmaria a denúncia de José Dias. Esta reflexão não foi minha, mas dela.” (32, p. 138)

Tendo visto esses exemplos e considerado alguns aspectos teóricos, cinjamo-mos agora à apreciação da isotopia (C), consistente no julgamento emitido pelo narrador, quando se manifestarem a isotopia A (mulher ambiciosa, forte, esperta e às vezes pobre) e a isotopia B (homem túbio, pacato, imaginoso e às vezes rico). Na primeira fase, conforme estudamos à exaustão, a análise resolve-se sem dificuldade, já que a isotopia (C) mostra-se explicitamente ao leitor, assim como (A) e (B) são reconhecíveis de pronto, revelando-se mediante termos abstratos (mormente). Na segunda fase, embora as isotopias (A) e (B) apresentem-se de modo indireto (por metáforas e termos concretos), ligando-se a episódios singulares, podemos confirmá-las sem maior esforço, o mesmo não sucedendo com a isotopia (C). Nas obras maduras – frisemos bem – percebemo-la só conotativamente. Ou melhor, do enunciado da isotopia (B), acima transcrito (“Esta reflexão não foi minha, mas dela”, 32, p. 138), incluso em *Dom Casmurro*, depreendemos os temas da *tibiez*, da

irresolução, os quais pressupõem – de forma conotativa – a isotopia (C), condenação limpidamente expressa – por denotação – nos primeiros livros: “alma inconsistente e passiva, levada ao sabor de todos os ventos.” (29, p.213) Portanto, o enunciado “Esta reflexão não foi minha, mas dela” (32, p. 138), funcionará como *conector de isotopias*, propondo-nos no seu corpo tanto a isotopia (B) quanto a (C) conotada (não só a denúncia como também a reprovação da fraqueza de Bentinho).

II.8- Resumo das teorias de Arrivé e Rastier aplicadas a Machado

Carlos Reis, discorrendo genericamente sobre isotopia, afirma: “um texto propõe sempre determinadas estratégias de abordagem que o leitor deverá atualizar num movimento de cooperação interpretativa. Uma dessas estratégias pode até mesmo consistir no apelo implícito ao intertexto: surgem assim as correlações semânticas *in absentia*, que M. Arrivé designa por *isotopias conotadas*.” (46, p. 168)

De certa maneira procedemos à análise da isotopia (C) em *Dom Casmurro* tendo como base essas noções. Ou seja, vislumbramos uma correlação semântica e intertextual entre “alma inconsistente”, julgamento negativo (isotopia C) manifestado explicitamente na primeira fase, e “Esta explicação não foi minha, mas dela”, enunciado pertencente à obra madura em que (C), apesar de aparentemente ausente, existe de modo conotativo. Leitura dessa espécie é abonada por M. Arrivé, para quem existem “isotopias que não se manifestam por nenhum lexema.”²⁰ (1, p.59)

Segundo dissemos, em *A mão e a luva*, por exemplo, o narrador refere abstratamente que Guiomar “tinha uma força de vontade superior aos seus anos”, “viveza intelectual” (30, p.41). Outrossim pudemos constatar que, em apenas um capítulo (“Meninice”), o autor caracteriza-a definitivamente. Em *Dom Casmurro* – já o observamos

²⁰Para Jean Dubois, “lexema é a unidade de base do léxico, numa oposição léxico / vocabulário, em que o léxico é colocado em relação com a *língua* e o vocabulário com a *fala*.” (12, p. 360)

bem – a prática adotada é a da sugestão vinculada a enunciados que se espalham e se expandem pelo romance todo.

Portanto, se focalizarmos *A mão e a luva* e *Dom Casmurro* sob o ângulo da relação intertextual, concluiremos que este romance expande alguns aspectos daquele. Em seu livro instigante *Palimpsestes*, Gérard Genette, não obstante se valha de obras escritas por diferentes autores, fala-nos de intertextualidade bem semelhante à que estamos analisando.

Define-a como *expansão*: “(...) uma espécie de dilatação estilística. Fazendo caricatura, dizemos que se trata aqui de dobrar ou triplicar o volume de cada frase do *hipotexto*²¹. É o sapo que deseja fazer-se boi.” (16, p.372) Genette distingue a *expansão* da *extensão*: esta última é “adição massiva (...) Assim, Apuleio, ampliando sem dúvida as *Metamorfoses* de Lúcio, não vacila em juntar a elas episódio (pelo menos) inteiramente estranho à história do herói: o mito de Eros e Psiquê.” (16, p.364).

No caso sob exame, interessa-nos saber como o autor de *Dom Casmurro* expande certos enunciados da primeira fase, alcançando efeito tão singular. Não se trata de fazer aqui estudo exaustivo das ligações intertextuais em Machado de Assis, mas de investigar como se desenvolvem as isotopias (A), (B) e (C) nas obras produzidas em diferentes períodos de sua carreira.

Concorre para esse mister a distinção delineada por Genette entre certo fragmento do *Evangelho* e *Herodiades*, de Gustave Flaubert. Para o autor de *Palimpsestes*, “Flaubert, em *Herodiades*, aumentou em trinta páginas as vinte linhas da narrativa evangélica (Mateus 14 e Marcos 6).” (16, p.385) Acrescenta depois Genette: o que “era límpido

²¹*Hipotexto* é o texto primitivo, o primeiro pólo da relação intertextual, do qual deriva o segundo texto transformado, definido por Genette como *hipertexto*.

em vinte linhas de Marcos ou de Mateus torna-se obscuro em trinta páginas de Flaubert. Tal obscuridade, porém, é preciso (re)dizê-lo, constitui toda a arte do último Flaubert.” (16, p. 386)

Ora, é o que precisamente desejamos afirmar acerca da *dilatação estilística* havida no último Machado. Emitindo juízos de valor inclusive (no tempo de *A mão e a luva*), ele parte de texto conciso, em que abstratamente define a pessoa e dá-lhe feição inequívoca, para chegar (à época de *Dom Casmurro*) a outro mais complexo e requintado, que reproduz aspectos do primeiro, expandindo-os e obscurecendo-os, empregando cenas, termos concretos, metáforas e outras técnicas.

Ou seja, os juízos aí emitidos, que entrevemos mediante a análise das isotopias, expandiram-se e diluíram-se: embora divisemos certa simpatia a Capitu e desagrado a Bentinho, tais sentimentos são ambíguos. Não há uma identificação moral e afetiva entre o narrador e a personagem (como há entre Daisy Miller e Henry James). Daí não podermos afirmar - como Roberto Schwarz e Silviano Santiago - que Machado, ao conceber *Dom Casmurro*, quis fazer crítica acerba de nosso patriarcalismo, tornando Bentinho vilão, e Capitu, vítima. A arte machadiana, aliás, não se casa bem com tal maniqueísmo: pelo contrário, firma sua singularidade ao suspender o julgamento mais incisivo.

Por último – caminhando para a conclusão – salientemos que na segunda fase machadiana, embora haja expansão de sentido, não se pode apreender de imediato a isotopia (C), cuja existência é conotada. Vimos atrás que, na presença das isotopias (A) e (B), sugeridas ou metaforizadas (a tenacidade de Capitu, a fraqueza de Bentinho), pressupomos a de (C) (beneplácito ou reprovação do narrador).

Tal conclusão, deduzida de análise anterior, encontra igualmente amparo em estudo realizado por François Rastier sobre o

poema “Salut”²², de Stéphane Mallarmé. Notemos como se desnuda um sentimento oculto graças ao exame da ligação intertextual (processo semelhante ao que experimentamos em Machado de Assis). Entende o teórico que no texto aludido podemos divisar três isotopias: a primeira, *i*¹, encerra a idéia de *banquete*, exprimida por palavras como “salut” (gesto de cortesia), “écume” (a do champanha). A segunda isotopia, *i*², instaura o sentido de *navegação*, traduzido por vocábulos como “écume” (a do mar)²³, “sirènes”, “récif”. Depois, com minúcia e exatidão versa sobre isotopias metafóricas, cuja reprodução aqui seria muito útil, e a faríamos, se não demandasse tanto espaço. Porém, de todo o ensaio interessa-nos essencialmente o estudo que ele faz da isotopia três, *i*³, que diz respeito à noção de *escritura*²⁴. Rastier isola alguns vocábulos e

22

SALUT

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la couple;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l’envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l’avant fasteux qui coupe
Le flot de foudres et d’hivers;

Une ivresse elle m’engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut.

Solitude, récif, étoile
A n’importe ce que valut
Le blanc souci de notre toile.

BRINDE

Tradução de Augusto de Campos (9, p. 33)

Nada, esta espuma, virgem verso / A não designar mais que a copa; / Ao longe se afoga uma tropa / De sereias vária ao inverso. // Navegamos, ó meus fraternos / Amigos, eu já sobre a popa / Vós a proa em pompa que topa / A onda de raios e de invernos; // Uma embriaguez me faz arauto, / Sem medo ao jogo do mar alto, / Para erguer, de pé, este brinde // Solitude, recife, estrela, / A não importa o que há no fim de / Um branco afã de nossa vela.

²³Perceba-se que “écume” (espuma) funciona como conector de isótopos, pois em seu corpo lêem-se dois sentidos simultaneamente (referentes ao champanha e ao mar).

²⁴Aqui se fala em *escritura* segundo o sentido que lhe deu Barthes: “(...) entre a língua e o estilo, há lugar para outra realidade formal: a escritura. Em toda e qualquer forma

comenta-os: “/Rien/: não é lido em i², tendo em i¹ apenas um sentido de conotação²⁵; /vierge/: idêntica observação²⁶; /vers/: não é lido em i²; /solitude/: não é lido em i¹, em que constituiria problema (solidão em meio a uma assembléia de diversos amigos).” (45, p. 110)

Ora, ponderando os termos comentados, com exceção de *vers*, dificilmente lograremos relacioná-los à isotopia 3 (da *escritura*), se não advertirmos no que Rastier elucida a seguir. Segundo ele, as quatro palavras (*rien*, *vierge*, *vers*, *solitude*) podem integrar a i³, fato evidente no que concerne a *vers*. Os outros, diz ele, embora na aparência não o demonstrem, “são isotópicos entre si, manifestando cada um o efeito de sentido de *privação*, que comporta o sema *negatividade*; ora sabe-se que o sema *negatividade* é redundante em todos os textos de Mallarmé que manifestam o campo da *escritura*.” (45, p. 110)

Confirmando a ligação entre negatividade e *escritura* em Mallarmé, Hugo Friedrich noticia que o poeta, “ainda numa carta a Cazalis, escreveu uma frase alusiva ao fundamento ontológico a que o papel da forma está relacionado em sua obra: ‘Depois de ter encontrado o nada, encontrei a beleza.’ (...) Sua poesia, que aniquila toda realidade, clama bem mais fortemente pela ‘beleza’, pela beleza modeladora da linguagem.” (14, p. 116)

Como se vê, só leremos a i³ (que em sentido amplo é também conotada), se juntarmos o poema “Salut” a outras obras do artista, nas quais *negatividade* corresponda à *escritura*. Hugo Friedrich teve de recorrer à carta a Cazalis para afirmar a conexão entre o *nada* e a concepção poética de Mallarmé. Ou melhor, a i³ não acudiria à nossa mente, caso lêssemos o poema isoladamente, sem memória da produção

literária, existe a escolha geral de um tom, de um etos, por assim dizer, e é precisamente nisso que o escritor se individualiza claramente porque é nisso que ele se engaja.” (6 ,pp. 123/124)

²⁵*Rien* conota a modéstia que se impõe aos presidentes de banquetes.

²⁶*Vierge*: os poemas recitados nos banquetes devem ser inéditos.

anterior. Ademais, o crítico alemão, em dado momento, interpreta o poema também sob o ângulo da *escritura*: “O soneto ‘Salut’, que serve de introdução a seu volume de poesias, nomeia (...) as forças fundamentais de sua lírica e de seu pensamento.” (14, p.119) E Friedrich chega a essa conclusão graças ao estudo comparativo de várias obras do autor, quer dizer: com o auxílio da leitura intertextual.

Rastier chega a dizer que, se formos elaborar um dicionário de metáforas usadas pelo artista, vamos dispor de inúmeros textos “nos quais o campo semêmico da *escritura*, do *banquete* e da *navegação* constituem isotopias (...) entrelaçadas ou sucessivas.”²⁷

Michel Arrivé toma o mesmo caminho, quando, no seu trabalho sobre Alfred Jarry, deseja indicar a existência de certa isotopia sexual em *Ubu roi*. Segundo o teórico, podemos entrevê-la apenas se aproximarmos *Ubu roi* de outra obra do autor, *Ubu enchainé*. Esclarece ele: “esta isotopia sexual conotada, que não se manifesta ao nível da denotação (...) não pode ser lida senão mediante a ligação intertextual *Ubu roi* - *Ubu enchainé*.” (1, p. 62)

Arrivé, assim como Rastier, examina rigorosamente a isotopia conotada, tratando as minúcias do problema, cuja reprodução aqui refoge ao nosso propósito de concisão. Porém, o ponto fundamental ele mesmo resume assim: “Se desejarmos compreender a conotação, convém acharmos o lugar onde se manifesta a isotopia conotada. Este lugar (...) é muitas vezes o intertexto.” (1, p. 61)

Enfim, procedemos à breve digressão pelas teorias de Arrivé, Rastier e Genette, intentando dar base mais segura ao nosso esforço por

²⁷Rastier dá exemplo de *i*² e *i*³ entrelaçadas: “em *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, encontramos uma colocação da escritura e da navegação: além de ‘pluma solitária, desvairada’ (cf. ‘Solitude’ do poema ‘Salut’), lemos ‘o escolho’ (cf. ‘recife’ do poema ‘Salut’), ‘nas espumas originais’ (cf. ‘esta espuma’, id.), ‘esta vela alternativa’ (cf. ‘nossa vela’), ‘o casco / de um navio’ (cf. ‘a popa’, ‘proa em popa’, id.), ‘em pé’ (cf. ‘de pé’, id.)...” (45,p. 111)

desvelar a isotopia (C) em *Dom Casmurro*, ausente à primeira vista. Sem dúvida – convém ressaltar – as isotopias (A) e (B), na segunda fase do autor, são igualmente (em sentido amplo) conotadas, pois a ambição de Capitu ou o medo de Bentinho com frequência manifestam-se indiretamente por sugestão ou metáfora. Todavia, conseguimos compreendê-las, decifrá-las, sem apelar para obras mais antigas do autor. Diferem assim da (C) no último Machado, cuja conotação firma-se apenas na leitura intertextual, exercida na forma adotada por Arrivé e Rastier.

II.9- O brilho de Capitu confirma a isotopia conotada

Se as razões já aduzidas indicam a existência da isotopia (C) em *Dom Casmurro* (julgamento favorável ou contrário à personagem), outros dois motivos, expostos a seguir, confirmam-na. O primeiro toca ao brilho que Capitu ganha na história, incomum em romance narrado por protagonista ofendido²⁸. Nesses casos, o narrador tende a sobrepor-se à mulher, a depreciá-la, a dar-lhe contorno fugidio e às vezes superficial. Por exemplo, em *A fugitiva*, de Marcel Proust, o narrador abandonado chega a confessar: “o seu aspecto exterior, aquele meigo rosto impenetrável e cativo.” (43, p.20) “Quanto à própria Albertine, quase que só existia em mim sob a forma de seu nome, que salvo algumas raras tréguas ao acordar, vinha inscrever-se em meu cérebro e daí não saía mais.” (43, p. 20)

Capitu, quando assoma no livro pela voz de Bentinho, ao contrário de Albertine e Odette, não é figura esbatida e soturna. Nem o narrador ocupa-se apenas em confessar as sensações que lhe desperta a moça ou os enganos a que o amor dela o induz. Em vez da existência rarefeita de Albertine ou Odette, a de Capitu resplandece. A sutileza das decisões, os olhos de ressaca, a energia dos gestos, enriquecidos de um tom dubio que lhes imprime o narrador, regem todo o romance.

²⁸Versamos o tema em nosso trabalho *Machado de Assis: simpatia e distanciamento*, dissertação de mestrado apresentada na UNESP – IBILCE, em 1994, Campus de São José do Rio Preto.

Parece-nos ocioso enumerar aqui a fortuna crítica que elege Capitu a personagem mais instigante do romance. Cito tão só dois autores. Augusto Meyer, em página antológica de seu livro *À sombra da estante*, explica: “(...) não tenho mais dúvida quanto a isso, *Dom Casmurro* é o livro de Capitu, embora o seu perfil apareça aos olhos do leitor indiretamente, coado e transfigurado pelo ângulo visual retrospectivo de Bentinho. Quem está sempre em cena é o memorialista e, através do suposto eu que centraliza a perspectiva, transparece o sorriso do autor, meio divertido, meio entediado com as carambolas da fantasia. Mas a presença de Capitu, esteja em cena ou nos bastidores, absorve o interesse do leitor de tal modo, que toma conta de toda a nossa atenção mesmo, devia dizer – principalmente quando a perdemos de vista.” (38, p. 52)

Quer dizer, embora não o diga expressamente, o autor, atrás de Bentinho, exalta a imagem de Capitu, enriquece-a ao máximo, incute-lhe lirismo, o que se converte, implicitamente, em simpatia (isotopia C). Vejamos como Augusto Meyer tenta esmiuçar essa simpatia mal disfarçada (a citação é longa): “Sente-se que Machado tinha um fraco de criador por essa criatura única, formada de uma costela que tirou de si mesmo, carne de sua carne. Deliciava-se mentalmente na sua companhia. Ele, que parece incapaz de acompanhar com atenção carinhosa e ilusão de pai espiritual as criaturas de seu cinema interior, que é demasiadamente lúcido e profundo para ser um bom, um simples e típico escritor de ficção, que se entedia logo e boceja ou sorri no meio de um capítulo porque não sabe manter por muito tempo a auto-sugestão do contador de histórias que acredita na história contada, – ele desta vez teve o cuidado de respeitar o encanto romanesco da personagem, deixando entrever indiretamente a sua perfidia insondável, sem dúvida, através de alguns comentários secos de Bentinho, mas ao mesmo tempo avivando a sua sedução com toda uma técnica discreta de velaturas, de

penumbras, de ausências calculadas. Machado não descreve Capitu. Bastam-lhe alguns traços vivos e certos, espaçados com uma negligência aparente, que é arte pura.” (38, pp. 58/59)

Note-se que Meyer, em poucas linhas, refaz intuitivamente o mesmo caminho que perfizemos com a ajuda das teorias de Arrivé e Rastier: sob a escrita de Bentinho, podemos constatar que Machado se encanta com Capitu. Ao mesmo tempo, a riqueza de procedimentos técnicos reduplica esse significado, estendendo-o até o limite da estranheza. Portanto, não alcançamos assegurar que o autor se identifique moral e afetivamente com certa personagem, condenando a outra.

Já Dalton Trevisan, no perspicaz ensaio publicado em *Dinorá*, contrariando a tese da crítica recente que põe em dúvida o adultério de Capitu (ou que mesmo a inocenta), eleva a jovem à altura de Ema Bovary e Ana Karenina. Depois de notável arrazoado, forjado pelo seu estilo de concisa poesia, argumenta o curitibano: “Certo, a voz de Bentinho, só conhecemos a sua versão – e como podia ser diferente, uma história contada na primeira pessoa. E que pessoa é esta? Um Orlando furioso, em cada árvore as iniciais da infidelidade? Otelo possesso na cólera que espuma – ver o lenço e afogar Desdêmona, obra de um instante? Nem Otelo nem Orlando, eis o nosso herói: uma doce pessoinha. Esse manso viúvo Dom Casmurro, *quatro decênios* idos e vividos, a evocar piedoso, confiável, sereníssimo – ‘a minha primeira amiga e meu melhor amigo ... que acabassem juntando-se e enganando-me ...’” (52, p.34) “Inocentar Capitu é fazê-la uma pobre criatura. Privá-la do seu crime, assim a perfídia não fosse própria das culpadas? Já sem mistério, sem fascínio, sem grandeza. Morreu Escobar não das ondas do Flamengo e sim dos olhos de cigana oblíquos e dissimulados. Por que os olhos de ressaca, me diga, senão para você neles se afogar?” (52, pp. 35/36) Observe-se o lugar especial onde Trevisan assenta Capitu, em

desabono de Bentinho, atitude esta inspirada com certeza no pendor que Machado deixa entrever por ela (isotopia C).

Quer dizer, eis aí outro elemento que, fundando-se na celebridade e relevo alcançados por ela, testemunhados além disso por Augusto Meyer e Dalton Trevisan (outros muitos poderiam ser citados), nos auxilia igualmente a sondar o juízo em favor de Capitu, afora é claro o estudo das isotopias conotadas – o mais importante à nossa pesquisa –, já realizado nas páginas anteriores.

Augusto Meyer, a despeito de tê-lo redigido em 1947, estabelece no ensaio acima – cuja apreciação devemos retomar –, a diferença entre duas categorias narrativas, com exatidão que lembra formulações posteriores dos estruturalistas: de um lado, mostra-nos o autor que “tinha um fraco de criador por essa criatura única (Capitu)” e “teve o cuidado de respeitar o encanto romanesco da personagem”; de outro, indica-nos Bentinho, que coa e transfigura o perfil da jovem construído simpaticamente. O primeiro é o *enunciador* (produtor do texto inteiro, com todas as particularidades, também chamado autor implicado ou implícito). O segundo é protagonista (Bentinho) e *narrador* em primeira pessoa, cujas marcas textuais correspondentes estão explícitas: “Não *me* atrevi a dizer nada.” (32, p.116) Aquele rende-se ao fascínio que lhe desperta Capitu, este, não infenso à magia dela, descobre-lhe astúcias, cálculos frios da cobiça e sinais da dissimulação.

Ora, recapitulemos: o intertexto entre a produção inicial e a maturidade de Machado enseja algumas mudanças²⁹ na última. As isotopias (A) e (B) em *Dom Casmurro* já não são explícitas e concisas

²⁹Explica Laurent Jenny tais mudanças: “o novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto. Ou essa finalidade permanece escondida, e o trabalho intertextual equivale a uma maquilagem, tanto mais eficaz quanto o texto aproveitado tiver sido mais sabiamente transformado.” (25, p.43) Aponta ainda Laurent Jenny outro efeito da intertextualidade: “*amplificação*: transformação dum texto original por desenvolvimento das suas virtualidades semânticas.” (25, p.39)

como em *A mão e a luva*, e a (C), neste bem presente, naquele só é lida conotativamente se houver memória da obra inicial. Em *Dom Casmurro* já não há também o narrador onisciente, partidário inequívoco de determinada personagem (como vemos em *A mão e a luva*), mas sim a fala restrita do narrador-protagonista, misturada à do autor implicado, segundo informa Augusto Meyer. Tal mudança, em que se assinala o trabalho intertextual, torna o livro mais complexo e singular, ainda que mantenha, difusamente, o desagrado a tipos pusilânimes (Bentinho) e afeição a tipos desempenados (Capitu). Todavia, os sinais de afetividade - antes, na primeira fase, bem manifestos - agora, na obra madura, atenuados pelo efeito da ambigüidade, não bastam para concluirmos que o autor preze uma personagem e rejeite outra.

II.10- A interferência do melhor amigo corrobora a conotação

Anteriormente dissemos que duas razões, para além do estudo das isotopias conotadas – que é o argumento mais imprescindível à tese que defendemos –, concorrem à apuração dos juízos na fase madura. Uma delas firma-se no realce alcançado por Capitu, conforme acabamos de ver. A outra razão, que examinamos agora, consiste numa recorrência semântica que até chamaríamos isotopia (D), se ela fosse tão freqüente quanto (A), (B) e (C). Em suma, pensamos ter demonstrado que (A) e (B) aparecem juntas assiduamente, motivando o surgimento de (C). Tal, porém, não sucede a (D), que se manifesta apenas casualmente em Machado. Se recorrêssemos analogicamente à teoria de Propp, poderíamos criar à maneira dele uma *função* que resumisse a isotopia (D), denominando-a a *interferência do melhor amigo*. Dalton Trevisan, com habilidade para sintetizar, enumera os atributos desse tipo, compilando frases do *Dom Casmurro* referentes a Escobar: “‘olhos fugitivos, não fitava de rosto; as mãos não apertavam as outras; testa baixa, o cabelo quase em cima da sobancelha; o comércio é a minha paixão; sua mãe é uma senhora adorável; dê-me o número das casas de sua mãe e os aluguéis de cada uma; era opinião de prima Justina que ele afagara a idéia de convidar minha mãe a segundas núpcias; os olhos, como de costume, fugidios; ouvi falar de uma aventura do marido, atriz ou bailarina; fazendo ele os seus cálculos, eu os meus sonhos’”.(52, p.31)

Observemos agora a função que exerce semelhante personagem. Em *A mão e a luva*, o melhor amigo do frágil Estêvão, Luís Alves, acaba por arrebatá-lo Guiomar. Ela e o eleito compartilham a mesma índole: ambição, pertinácia, pragmatismo. A fábula sempre segue mais ou menos assim: a vítima, rapaz sensível, faz seu confidente o futuro rival. De início os olhos do infiel já esquadriham os obstáculos, espreitam os bens com a finura da ave de rapina. A heroína forte e o moço sensato põem a mira acima do estado em que nasceram. No fim o rapaz imaginoso perde o grande amigo, a mulher a quem mais ama o engana. Desesperançado da vida, vegeta à margem de todos. E quando pensa em se matar, o narrador adverte com gozo: “a frouxidão do ânimo negou-lhe essa última ambição. Os olhos podiam fitar a morte, como podiam encarar a fortuna; mas faltavam-lhe os meios de caminhar a ela.” (30, p. 117)

Repete-se o esquema em muitas obras. Vejamo-lo mais detidamente no conto “Almas agradecidas”, que Machado não inclui em nenhum dos livros que editou em vida, talvez por patentear fatos que ele preferia estivessem apenas sugeridos. Oliveira, dono de pequena fortuna, advogado, ocupa aqui o papel emblemático do moço sensível, irresoluto, pusilânime. Certo dia, saindo do teatro, como chovesse muito, oferece abrigo a um rapaz (até então desconhecido dele), chamado Magalhães, funcionário modesto do Arsenal de Guerra. Conversando, descobrem que foram colegas de escola. Magalhães, quando foi visitar o amigo, “examinou detidamente as cadeiras, as estantes, os quadros de gravuras, os capachos e as escarradeiras. A sua curiosidade era minuciosa e sagaz; parecia estar avaliando o gosto ou a riqueza de seu ex-colega.” (28, p. 97) A astúcia de Magalhães desenha-se com nitidez: “Confessou que esteve a ponto de enriquecer casando com uma viúva rica.” (28, p. 96)

Oliveira, quando se apaixona, confia tudo ao melhor amigo. Leva-o à casa da amada Cecília que, além de rica, é “muito

corada e viva”, “olhos brilhantes e buliçosos.” (28, p.111) O infiel começa a intermediar o namoro, já que Oliveira não se encoraja a confessar sua paixão à moça. Magalhães propõe ao amigo que adie a declaração de amor, a fim de que ele possa sondar o espírito da jovem. O narrador explica: “Oliveira ouvia estas palavras com a atenção de um homem sem iniciativa, a quem todo o conselho serve. Confiava no juízo de Magalhães e o parecer dele era razoável.” (28, p.109)

Perceba-se que o enunciado “homem sem iniciativa” encerra (conotativamente) condenação. Trata-se, aliás, de frase consagrada a depreciar. Ou seja, ao lê-la não nos devemos ater apenas ao sentido denotativo (Oliveira é um homem de pouca ação), mas evidentemente à censura que o narrador dirige ao caráter túbio do rapaz.

Depois o melhor amigo – como se previa – passa de intermediário a galanteador, conquistando Cecília. Para desculpar-se inventa certa história inverossímil que Oliveira – apesar de abalado – aceita confiante.

Ora, nesse conto lobrigamos não só esperteza e ambição de Magalhães como também constatamos uma gradação nos juízos do narrador: embora condene a tibieza e a excessiva boa fé de Oliveira, não toma partido de Magalhães e de Cecília, nem vai julgá-los mais dignos de simpatia e respeito, como antes enalteceu a cobiçosa Guiomar e o expedito Luís Alves.

Todavia, ressalta à nossa vista o papel ridículo que o narrador reserva ao moço frágil. O conto às vezes atinge o tom da mais incisiva farsa, cabendo a Oliveira o mesmo lugar que Voltaire destina ao seu Cândido. A docilidade cega-o de forma tal que não suspeita qualquer vilania do melhor amigo.

Quando percebe que Oliveira acreditou piamente na história mentirosa e relevou seu namoro com Cecília, Magalhães dá-lhe um abraço e diz: “Oh, tu és imenso!” (28, p. 128) O narrador acrescenta com algum sarcasmo: “Magalhães não ajuntou nenhum substantivo a este adjetivo. Não nos é dado perscrutar o seu pensamento interior.” (28, p. 128) No conto “Ernesto de Tal”, assinala-se a mesma circunstância. O protagonista inclusive assemelha-se em tudo a Oliveira. Em dado instante, Rosina (que corresponde a Cecília), diz reticamente: “Ernesto é um ...” (29, p. 206) Porém, o narrador onisciente, ao contrário do que fez no outro conto, resolve perscrutar o pensamento interior da personagem que proferiu a sentença incompleta, e revela: “Um palerma, é o que Rosina queria dizer quando defendeu a fidelidade de Ernesto, maliciosamente atacado pela suas amigas.” (29, p. 208) Ora, em “Almas agradecidas”, o substantivo que falta ao adjetivo “imenso” talvez seja, por analogia (e a pesquisa das isotopias pode prová-lo), algo também como “um palerma”. Quer dizer, nos dois contos, o rapaz fraco, vítima do logro, mostra-se risível e deplorável.

No conto “Ernesto de Tal”, o protagonista enleia-se feliz nas mentiras que lhe impinge a namorada Rosina. Afirma-nos o narrador que ela deseja casar-se, preferindo fazê-lo com Ernesto, conquanto não o ame, a ficar solteira. E adverte-nos: “Quem não tem cão, caça com gato (...) Ernesto era pois, moral e conjugalmente falando, o gato possível de Rosina, uma espécie de *pis-aller* – como dizem os franceses, – que convinha ter à mão.” (29, p. 210)

Em certo instante, surge o jovem de “nariz comprido” (29, p. 206), “que tinha uma maneira particular de elogiar uma moça. A graça, por exemplo, com que ele metia o dedo polegar da mão esquerda no bolso esquerdo do colete, brincando depois com os outros dedos como se tocasse piano, era de todo inimitável.” (29, p. 207) Além de tudo, é um partido mais vantajoso que o de Ernesto. O narrador explica que Rosina

avalia os candidatos: “(...) sabia que ele [Ernesto] ocupava um emprego somenos no Arsenal de Guerra, ao passo que o rapaz de nariz comprido tinha um bom lugar numa casa comercial.” (29, p. 207)

Conheçamos agora os desígnios de Rosina (semelhantes aos de Guiomar): “Uma moça que professasse idéias filosóficas a respeito do amor e do casamento diria que os impulsos do coração estavam antes de tudo. Rosina não era inteiramente avessa aos impulsos do coração e à filosofia do amor; mas tinha ambição de figurar alguma cousa, morria por vestidos novos e espetáculos freqüentes, gostava enfim de viver à luz pública. Tudo isso podia dar-lhe, com o tempo, o rapaz de nariz comprido, que ela antevia já em direção da casa em que trabalhava; o Ernesto porém era difícil que passasse do lugar que tinha no arsenal, e em todo caso não subiria muito nem depressa.” (29, p. 208)

Atentemos sobretudo para a índole dos moços: a de Ernesto, além de imaginosa, é “inconsistente e passiva – levada, como a folha, ao sabor de todos os ventos.” (29, p. 213), enquanto a do rapaz de nariz comprido é sensata e pragmática. Quando o primeiro, no auge do ciúme, interpela o segundo em público, este, malgrado a irritação, contém-se a fim de não pôr em risco sua carreira no comércio, conforme nos informa o próprio narrador: “O rapaz de nariz comprido teve ímpetos de atracar-se com o rival e experimentar-lhe as forças; mas estavam numa rua comercial, todo o seu futuro voaria pelos ares.” (29, p. 214)

Depois, passado o mal-estar, conversando, descobrem que Rosina namorava-os concomitantemente e prometia fidelidade a ambos. O rapaz de nariz comprido, ante a fraude, embora fosse o escolhido, afasta-se definitivamente. Ernesto, levado de sua passividade, deixa-se ludibriar de novo pela namorada, e, por fim, achando-a inocente, casa-se com ela. O antigo rival (o narigudo) torna-se não só o melhor amigo do

marido como ainda o padrinho do filho do casal. Outra vez para rapaz fraco converge todo o ridículo da farsa.

Acreditamos que em inúmeros trabalhos de Machado, a imagem do melhor amigo implica engodo e traição. Normalmente, ele e a moça disputada (ambos espertos, pragmáticos) unem-se burlando o ingênuo. Só nesse conto não se sustenta a aliança, pois Rosina engana até o homem com o qual mantém afinidade de espírito (o rapaz de nariz comprido). Juntar-se a ela – isso fica subentendido na narrativa – expõe qualquer um a desgraças futuras (namoradeira, olhos “espertinhos e caçadores”,²⁹, p.206), perigo contra o qual só o insensato não se acautela. Logo, Ernesto, ao desposá-la, perfaz o destino de vítima, acomoda-se (à maneira de Estêvão e Oliveira) ao esquema geral que temos visto. Por sua vez, sabendo desfrutar a vida sem incorrer em riscos, cauteloso, o rapaz de nariz comprido (farejador exímio como a raposa), vira o melhor amigo do casal, bem íntimo mesmo, como Escobar era de Capitu e Bentinho... Não há negar a simetria espantosa.

II.11- Outras simetrias confirmam a isotopia

Conotada

Nas obras de Machado avultam outras semelhanças cuja apreciação – ainda que breve – talvez robusteça nosso argumento. Por exemplo, os imaginativos e pusilânimes às vezes são advogados: Estêvão, Oliveira, Bentinho. Os fortes e pragmáticos são comerciantes ou políticos: o rapaz de nariz comprido, Escobar, Luís Alves (este último, esperto e ambicioso, começa advogado, mas em pouco tempo já é deputado). A amizade entre o ingênuo e o astuto amiúde remonta à infância (Bentinho e Escobar, Oliveira e Magalhães). As simetrias descem aos pormenores aparentemente sem valor. Em certo capítulo de *A mão e a luva*, intitulado “Embargos de terceiro”, Luís Alves conquista em definitivo a simpatia de Guiomar. Nesse ínterim, ela sofre a investida de Jorge, outro pretendente tão irresoluto e frágil quanto Estêvão. Ou seja, no capítulo chamado “Embargos de terceiro” figuram a moça forte (Guiomar), o rapaz ambicioso (Luís Alves), o moço tíbio, que é preterido (Jorge)³⁰. Já em *Dom Casmurro* – atentemos bem para essa analogia – defrontamos também com um capítulo denominado “Embargos de terceiro”, em que se manifestam igualmente a mulher forte (Capitu), o jovem pusilânime (Bentinho), e o rapaz cobiçoso (Escobar). Retornando à casa antes da hora prevista, Bentinho depara o melhor amigo com a

mulher. Doravante, multiplicam-se as suspeitas de adultério. Crendo-se enganado, nunca mais terá paz. Eis portanto mais uma simetria (dois capítulos com o mesmo nome retratando situações semelhantes) que corrobora nossas conclusões anteriores.

Há quem (Silviano Santiago, Roberto Schwarz) entreveja no romance *Dom Casmurro* um libelo judicial contra Capitu, porque o narrador Bentinho é advogado. Ponderemos todavia que em várias obras do autor a profissão ajuda a definir a personagem. Lembremos que em *A mão e a luva* e “Almas agradecidas”, o protagonista frágil também é bacharel em Direito. Ao ler certos críticos, em princípio somos induzidos a pensar que Bentinho faça peça acusatória (sob a forma de romance), mas a mim parece que a profissão dele constitui na verdade uma simetria com o ofício de Estêvão e Oliveira, semelhança essa não gratuita, mas reveladora do seguinte: a advocacia, em Machado, transforma-se em atributo de tibieza, até porque no Brasil da época, a crer no que afiança Sérgio Buarque de Holanda, havia o “vício do bacharelismo” (19, p.116): “As atividades profissionais são, aqui, meros acidentes na vida dos indivíduos, ao oposto do que sucede entre outros povos, onde as próprias palavras que indicam semelhantes atividades podem adquirir acento quase religioso.” (19, p. 114) Em “Almas agradecidas” ficamos sabendo que “Oliveira era bacharel em Direito, e começava a advogar com pouco sucesso. Herdara alguma coisa da avó (...)” (28, p. 95) Quanto a Bentinho, convencemo-nos também de que não exerce a advocacia com grande amor e zelo, pois Capitu absorve-o inteiramente (ela mesma o faz estudar Direito): “À minha própria mãe não queria mais que metade. Capitu era tudo e mais que tudo; não vivia nem trabalhava que não fosse pensando nela.” (30, p. 125)

³⁰No mesmo dia, no capítulo seguinte ao “Embargos de terceiro”, Luís Alves, que é o melhor amigo de Estêvão, confessa a este que lhe arrebatou a mulher amada. A partir daí, instaura-se a crise violenta da qual Estêvão, sentindo-se traído, não consegue jamais sair.

Quer dizer, ambos não consagram toda a energia à profissão. Assim, com base nas simetrias secundárias que apuramos acima e nos efeitos daí oriundos, tudo isso aliás em consonância com o resultado obtido pela análise mais ampla das isotopias recorrentes e da conotação, a mim figura mais pertinente vincular a advocacia ao ânimo frouxo do protagonista do que reputá-la sinônimo de libelo empunhado por Bentinho contra Capitu.

Em suma, depois de terminado o estudo das isotopias (A), (B) e (C), recorrentes na obra machadiana desde a primeira fase até a maturidade, inferimos, por exemplo, valendo-nos também da conotação, certa simpatia do autor por Capitu em prejuízo de Bentinho. Tal demonstração das isotopias conotadas constitui o principal argumento de nossa tese. Para reforçá-lo, analisamos não só o realce alcançado por Capitu – conforme testemunham os críticos mencionados –, como também outras simetrias secundárias que percorrem toda a produção machadiana, do começo ao fim: a interferência do melhor amigo (redundando em traição), personagens frágeis e espertas ligadas a profissões típicas e outras correspondências interessantes. Desses estudos finais inferimos que o jovem frágil, afora sofrer a condenação do autor, é por ele violentamente punido, segundo um esquema feito mais ou menos assim: é burlado pela mulher amada e pelo melhor amigo, relações que muitas vezes datam da infância. Não bastasse o opróbrio que padece, precipita-se sobre ele (no caso de Estêvão, Ernesto e Oliveira) um ridículo que beira a farsa grotesca.

Críticos de hoje, como Roberto Schwarz e Silviano Santiago, desejosos de fazer leitura inusitada do romance, negam as interpretações de estudiosos mais antigos, argumentando que Machado, propositadamente, dá voz ao marido - o narrador em primeira pessoa-, a fim de apontar-lhe o discurso autoritário e patriarcal. Um estudo mais rigoroso da obra, no entanto, tornará evidente o seguinte: Bentinho - se

considerarmos os resultados da análise que vimos fazendo - não é propriamente o chicanista perverso que deseja a todo o custo incriminar Capitu, nem ela é apenas a vítima inocente. Categorias absolutas, aliás, não quadram para caracterizar tais personagens. O conteúdo inequívoco da primeira fase repete-se na maturidade, mas - frisemos - foi expandido até o limite da estranheza.

II.12- Breve comentário

Em Saniette, Sinico, Jim e Daisy Miller (personagens de Proust, Joyce, Conrad e Henry James respectivamente), ressalta a excentricidade que as faz únicas, mas ao mesmo tempo as deixa indefesas, não ajustadas ao universo da gente sensata, ao mundo do homem pragmático. Tal como Tonio Kroeger, protagonista da novela de Thomas Mann, elas escorregam e são alvo de ridículo no baile em que os outros dançarinos são belos, normais, vivendo em harmonia com o seu meio. Tonio Kroeger parece falar por elas, como se não se adapta a nenhum grupo: “Estou entre dois mundos; não me sinto à vontade em nenhum dos dois e por isso tenho um pouco de dificuldade. Vocês, artistas, me chamam de burguês, e os burgueses sentem-se tentados a prender-me... não sei qual dos dois me magoa mais.” (34, p.84) Todavia, os autores das obras acima referidas não hesitam em amparar essas personagens estranhas: dedicam-lhes toda a simpatia. Aquilo que poderia parecer risível ao olhar da maioria dos homens, ao olhar do narrador se eleva ao domínio da beleza superior, à esfera da própria arte, cuja natureza é a singularidade.

Por sua vez, Machado de Assis evita descrever simpaticamente personagem indefesa e delicada como Saniette. Como vimos, toma declaradamente o partido da personagem atilada, esperta³¹.

³¹R. Magalhães Júnior pesquisa como em 1874 o público recebeu o romance *A mão e a luva*. Transcreve um texto de um crítico dessa época, no qual constatamos que desde então causa espanto a forma como Machado tenta enobrecer a ambição e a frieza de Guiomar: “Pode-se dizer, sem que isso moleste o autor (...), que a ação do último romance de M. de Assis é simples talvez em excesso. Um nosso colega de redação disse-

Sabemos que, na chamada segunda fase, aparentemente essa preferência inexistente³², prevalecendo aquela situação descrita por José Guilherme Merquior: “(...) a maioria de seus personagens são egoístas e maus, e as suas vítimas valem pouco mais que os delinquentes.” (35, p.117)

Todavia, creio ter demonstrado que o Machado maduro, não obstante o traço de estilo impressionista que o avizinha de romancistas mais modernos (predomínio de termos concretos³³, metáforas, narrador em primeira pessoa, nova disposição temporal³⁴) tal como eles emite os seus juízos de simpatia ou aversão.

Cuido haver explicado que certos livros da produção inicial de Machado funcionam como um palimpsesto sobre o qual ele escreve os da fase posterior. Isso implica dizer que os juízos exprimidos claramente antes subsistem sob a nova forma, embora já meio apagados, ou seja, estão implícitos em metáforas, metonímias e outros artifícios retóricos.

A fim de apreendê-los (esses juízos da segunda fase), estudo as personagens Félix, de *Casa velha*, Estêvão, de *A mão e a luva*, Ernesto, de “Ernesto de Tal”, e Oliveira, de “Almas agradecidas”,

nos a respeito do trabalho que estamos estudando o seguinte: ‘A *luva* está rigorosamente trabalhada, a *mão* é bem feita e mimosa, mas quando esta calça aquela, vê-se que uma não foi feita para a outra’. Fazemos nosso este conceito. Que fosse friamente ambicioso e sistemático em suas aspirações o protagonista, vá, é um homem (...), um tipo nosso conhecido. Mas que fosse igualmente ambiciosa uma mulher moça, de coração puro, não nos parece verdadeiro. E essa mulher não tinha gasto ao atrito da corrupção dos salões a sua pureza ainda nova; essa mulher chegou a amar outro homem que ela conhecia e que a idolatrava. Sempre que a mulher calcula – diz um autor – tê-la-eis deformado.” (33, p. 164)

³²Tratamos o assunto em nosso trabalho *Machado de Assis: simpatia e distanciamento*, dissertação de mestrado apresentada na Unesp - IBILCE, em 1994, campus de São José do Rio Preto.

³³Machado, ao privilegiar o concreto, emprega técnicas que serão obrigatórias na poesia mais moderna. É o que depreendemos dessa asserção de Ezra Pound: “... O objeto natural constitui sempre o símbolo adequado. Receie as abstrações.” (41, p. 11)

³⁴Falo em *nova disposição temporal* no sentido seguinte: Machado, na segunda fase, retoma o que foi dito resumida e abstratamente na primeira fase e o expande concretamente. Por exemplo, em *A mão e a luva* a infância de Guiomar, como vimos, é narrada e explicada em apenas um capítulo (chamado aliás “Meninice”), ao passo que a infância de Bentinho e Capitu toma mais da metade do livro.

indivíduos que reúnem em si atributos condenados pelo narrador³⁵. Depois, localizo essas qualidades, que antes o narrador desaprovava, em Bentinho, do *Dom Casmurro*, um dos romances mais primorosos de Machado. Ele, autor, porém, neste romance, não condena explicitamente o narrador-personagem que tem em si todas aquelas qualidades que ele antes censurava. Aliás, ele mal aponta essas qualidades, as quais no texto muitas vezes aparecem apenas metaforizadas. Quer dizer, tanto esses atributos (timidez e desambição, por exemplo) quanto a condenação deles estão apenas implícitos no texto. Mas nós, leitores, que guardamos na memória o juízo por ele proferido na obra anterior (*Casa velha, A mão e a luva*, etc.) contra certos caracteres da personagem, quando nos defrontamos em *Dom Casmurro* com signos que lhes correspondem (sujeitos com iguais predicados, mesmo sob a forma de metáforas), inferimos daí uma apreciação tácita do autor. Chegamos a tal resultado mediante a pesquisa e a apreciação das isotopias conotadas.

Deduzimos que Bentinho, devido à tibieza, apenas sugerida, além de não gozar a simpatia do autor, recebe ainda punição severa: sente-se enganado pelo melhor amigo e pela mulher amada (o mesmo sucede a Oliveira, Estêvão e Ernesto). Concluímos – fiando também da crítica mais abalizada – que Machado dedica mais afeição a Capitu (como antes preferia Guiomar), por ser ela, conforme nos insinua o livro, a criatura forte. Augusto Meyer intuitivamente vê Capitu como privilegiada e explica: “É que a sedução de Capitu não provém de uma beleza epidérmica, não é apenas a sedução superficial da mulher tranqüilamente bela (...) Vem, pelo contrário, de um não sei quê felino e profundo, com todo esse mistério de presença envolvente que irradia das

³⁵Por motivos que explicarei na próxima etapa de meu trabalho não relacionei *Ressurreição* a *Dom Casmurro*, embora no primeiro (pertencente à fase inicial de Machado) figure o protagonista Félix, tão ciumento quanto Bentinho. Esclareço também, no próximo capítulo, por que divirjo em parte da opinião de Silviano Santiago, segundo a qual Machado, ao criar Bentinho, tencionava “desmascarar certos hábitos de raciocínio, certos mecanismos de pensamento, certa benevolência retórica (...) que estão para sempre enraizados na cultura brasileira.” (48, p. 47)

personalidades fortes (...) Ela é profundamente mulher, sem dúvida, mas é sobretudo profundamente viril pela energia intorcível, pela audácia pertinaz, pelo senso da ação, por saber ser em tudo e por tudo o ‘conquistador’ e não a ‘conquistada’. O conquistado, quase que digo: ‘a conquistada’ é Bentinho, o pólo feminino.” (36, p.13)

O leitor pode objetar esse entendimento, alegando a dificuldade de aferir a opinião do autor, já que Bentinho é o narrador de sua própria história. Ora, anteriormente, em *Os papéis de Aspern*, vimos que o colecionador de relíquias, apesar de contar também as experiências dele mesmo, pertence àquela espécie de narrador que Wayne Booth chama *não fidedigno*, ou seja: a personagem relata a própria vida em primeira pessoa, mas não expressa a opinião do autor. Este não se identifica com aquela.

Enfim, *A mão e a luva*, *Casa velha*, “Almas agradecidas”, “Ernesto de Tal” e *Dom Casmurro* repetem as mesmas ações e personagens, investidas de conteúdos tais que nos permitem fazer as ilações referidas e estabelecer as regras comentadas (veja-se o estudo das isotopias conotadas). Em suma, a nossa tese é a de que os juízos exarados antes continuam na obra madura, muito embora escondidos. Dá-se algo mais ou menos assim: é como se Machado suspeitasse da forma ordinária com que assinalara as suas opiniões atrevidas, e almejassem agora conferir-lhe nova dimensão, que as fizesse menos evidentes, que as enriquecesse, que lhes encobrisse a rudeza, que lhes emprestasse arte. A ambigüidade daí oriunda, porém, não obsta a que decifremos os seus julgamentos.

Portanto, com base nessa análise, não podemos - à maneira de Roberto Schwarz e Silviano Santiago - insistir na crença de que Bentinho seja o patriarca autoritário que injuria a mulher, o advogado artificioso que forja uma história falsa para incriminá-la. Com pouca vocação para a

advocacia, Bentinho na verdade existe apenas para adorar Capitu. Pusilânime e imaginativo, comete o mesmo equívoco de Estêvão: a idealização da mulher amada impede-o de ponderar a conveniência de juntar-se a ela, como também cega-o para a possibilidade de a moça não corresponder a seu tresloucado afeto.

Devemos levar em conta que o protagonista Bentinho talvez configure um ser típico do universo machadiano, enredado sempre nas mesmas circunstâncias (manobrado pela mulher atilada e pelo melhor amigo, também esperto). Conforme apontaremos na conclusão de nossa tese, o marido talvez represente não só um ser típico do mundo de Machado, mas da literatura em geral. Ao iniciar a análise, em primeiro lugar, devemos levar em conta esse fato. Ainda que ela permita inúmeras leituras diferentes, não podemos ultrapassar as divisas interpretativas da obra, vislumbrando uma intenção maniqueísta que não existe, do tipo seguinte: Bentinho, o monstro autoritário e caluniador, e Capitu, a mártir inocente.

Por último, precisamos atentar ainda a outro aspecto já referido: o da ausência de simpatia a qualquer personagem. É verdade que o autor deixa entrever certo encantamento por Capitu, certo desagrado a Bentinho. Isso não basta, contudo, para afirmarmos que ele esteja moral e afetivamente ligado à primeira, assim como James, à heroína Daisy Miller. No geral, prevalece a nebulosa afetiva: disso, dessa técnica advém parte da conhecida ambigüidade machadiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1- ARRIVÉ, Michel. Pour une théorie des textes poly-isotopiques. *Langages*, 31: 53-63.
- 2- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- 3- BARRETO FILHO. "O romancista". In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa*. Org. Afrânio Coutinho, vol. II. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.
- 4- BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1957.
- 5- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso*. São Paulo: Atual, 1988.
- 6- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas e outros. São Paulo: Cultrix, 1986.
- 7- BEACH, Joseph Warren. Apud. BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa, Arcádia, 1980.
- 8- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa, Arcádia, 1980.
- 9- CAMPOS. Augusto et alii. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- 10- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo, Nacional, 1978.
- 11- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro, Globo, 1987.
- 12- DUBOIS, Jean et alii. *Dicionário de lingüística*. Trad. Frederico Pessoa de Barros e outros. São Paulo: Cultrix, 1995.
- 13- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Edusp/Contexto, 1989.
- 14- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- 15- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Ed. Vega, s.d.
- 16- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- 17- GLEDSON, John. "Prefácio" a *Casa velha*. Rio de Janeiro, Garnier, 1991.
- 18- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima e outros. São Paulo: Cultrix, s.d.
- 19- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- 20- JAMES, Henry. "Prefácio" a *Daisy Miller*. São Paulo, Global, 1991.
- 21- JAMES, Henry. "Prefácio" a *Os papéis de Aspern*. São Paulo, Global, 1984.
- 22- JAMES, Henry. "Prefácio" a *Pelos olhos de Maisie*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- 23- JAMES, Henry. *Daisy Miller e Um incidente internacional*. Trad. Onédia Pereira de Queiroz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- 24- JAMES, Henry. *Os papéis de Aspern*. Trad. Maria Luiza Penna. São Paulo, Global, 1984.
- 25- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. in: *Intertextualidades*. Trad. Clara Cabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.
- 26- JOYCE, James. "Um caso doloroso". In: *Dublinenses*. Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.
- 27- LARIVAILLE, Paul. Apud. REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário da narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.
- 28- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Almas agradecidas". in: *Histórias românticas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1957.
- 29- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Ernesto de Tal" (Histórias da meia-noite). in: *Obra completa*, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- 30- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro, Garnier, 1988.

- 31- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Casa Velha*. Rio de Janeiro, Garnier, 1991.
- 32- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. (edição crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1975.
- 33- MAGALÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis / Ascensão*, vol. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1981.
- 34- MANN, Thomas. *Tonio Kroeger - Morte em Veneza*. Trad. Maria Deling. São Paulo, Abril, 1971.
- 35- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
- 36- MEYER, Augusto. "Prefácio" a *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, s.d. (Coleção "Machado para a Juventude")
- 37- MEYER, Augusto. *Preto & branco*. São Paulo, INL/Revista dos Tribunais, 1956.
- 38- MEYER, Augusto. *À sombra da estante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.
- 39- PEREIRA, Lúcia Miguel. "Prefácio" a *Casa Velha*. Rio de Janeiro, Garnier, 1991.
- 40- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. São Paulo, Gráfica Editora Brasileira, 1949.
- 41- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.
- 42- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro, Globo, 1987.
- 43- PROUST, Marcel. *A fugitiva*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- 44- QUEIROZ, Onédia Célia Pereira. "Introdução à 'Os papéis de Aspern'". In: JAMES, Henry. *Os papéis de Aspern*. São Paulo, Global, 1984.
- 45- RASTIER, François. Sistemática das isótopos. in: GREIMAS, A. J. et alii. *Ensaio de semiótica poética*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1976.

- 46- REIS, Carlos & LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- 47- RIEDEL, Dirce Cortês. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959.
- 48- SANTIAGO, Silviano. "Retórica de uma verossimilhança". in: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- 49- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1988.
- 50- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kosssovitch. São Paulo, Martins Fontes, 1980.
- 51- WELLEK, René. *História da crítica moderna*. vol. 4. São Paulo: Herder, 1967-1972.
- 52- TREVISAN, Dalton. *Dinorá*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

CAPÍTULO TERCEIRO

III- A crônica, o teatro e a correspondência

III.1 - A crônica

Nos estágios anteriores de nosso estudo, visamos a desvendar certos juízos de Machado, mediante a ligação das obras iniciais às da maturidade, nos gêneros romance, conto e crítica.

No que diz respeito às crônicas (um dos gêneros ainda não explorados por nós), algumas, por se basearem estritamente em eventos da época, por não oferecerem quaisquer elementos que ajudem o estudioso a aprofundar aspectos essenciais da arte machadiana, levam-nos a pensar que pereceram definitivamente. Outras, no entanto, exibem confissões diretas, opiniões claras, as quais na ficção madura existem apenas sob a forma de indícios. Estes, assim, chegarão a esclarecer-se se os relacionarmos, por exemplo, aos conteúdos inequívocos das crônicas, processo pelo qual chegamos às *isotopias conotadas* (cuja teoria expusemos anteriormente).

Quem quiser enveredar por esse gênero da produção machadiana terá diante de si vasto material publicado pelas mais variadas casas, devendo acautelar-se contra certas edições, por motivos que serão expostos ao longo do trabalho. Parte da desorganização existente na publicação das crônicas, por as não ter reunido em volume enquanto viveu, deve-se ao próprio escritor. Publicou-as apenas esparsamente dentro de seus livros de contos, tais como: *Páginas recolhidas* e *Relíquias de casa velha*. A seguir fazemos uma enumeração dos periódicos e datas em que as crônicas foram publicadas, dos pseudônimos usados por Machado, dos livros póstumos que

as enfeixaram, operação que nos ajudou a organizar os argumentos (e pensamos que também será útil ao leitor que nos acompanha).

III.1.1 - Periódicos, datas e pseudônimos

Quando se consulta a exaustiva bibliografia de Machado, feita por Galante de Souza, especialmente a parte referente à “Colaboração em periódicos”, lê-se que no jornal “Marmota Fluminense” surge, “pela primeira vez, em letra de fôrma, um trabalho de Machado de Assis: a poesia intitulada ‘Ela’ (nº 539, 12-1-1855)” (34, p. 206). No mesmo periódico, em 10-1-1856, talvez pela primeira vez³⁶, publica um texto em prosa, chamado “Idéias Vagas”. Esse trabalho - algo semelhante a uma crônica - também aparece em primeiro lugar (como *prosa*) no volume de dispersos arranjos cronologicamente por Jean Michel Massa. Episódio insólito ocorrido durante esse tempo desperta a curiosidade: a polêmica “Os cegos”³⁷, iniciada em 12-2-1858, por sugestão de Paula Britto, versando sobre o que é mais doloroso para o homem: ser cego por acidente ou sê-lo desde o nascimento. Machado defende a primeira hipótese. Em “A Marmota” colaborou até maio de 1861, assinando normalmente, ou só as iniciais, ou Assis, ou um simples *As*.

A partir de 1858, colabora também, ainda que poucas vezes, com “O Paraíba”, de Petrópolis, e “O Correio Mercantil”, do Rio de Janeiro. Se o leitor desejar conhecer o teor dessa produção, poderá consultar o livro *Poesia e prosa*, coleção de textos inéditos de Machado organizada por Galante de Sousa, em que se incluem dois trabalhos do momento: “O jornal e o livro”, publicado no primeiro jornal, e “Odisséia econômica do Sr. Ministro da Fazenda”, no segundo. Entre 1859 e 1860, Machado participa

³⁶ Não afirmo que seja o primeiro trabalho em prosa de Machado, porque tanto Galante de Sousa quanto Jean Michel Massa, embora registrem o texto e o datem, nada dizem a respeito de ser este o primeiro texto em prosa saído em jornal.

³⁷ Esta polêmica está transcrita nos dispersos de Machado de Assis organizada por Jean Michel Massa.

da revista semanal “O Espelho”, na qual - pela primeira vez - colabora em caráter obrigatório. Além da assinatura comum e das iniciais, usou a forma M.as.. Parte dessa publicação em “O Espelho” pode ser lida no primeiro volume das “Crônicas” editado pela Jackson.

Já no “Diário do Rio de Janeiro” publica copiosamente. Galante de Sousa informa que “a convite de Quintino Bocaiúva, [Machado] iniciou sua atividade jornalística logo aos primeiros números do periódico, que, em nova fase, apareceu a 25 de março de 1860. Redigiu diversas seções que se chamaram: *Revista Dramática*, *Comentários da Semana*, *Conversas Hebdomadárias*, *Ao Acaso*, *Semana Literária* e *Cartas Fluminenses*. Para subscrever suas peças, usou, além da assinatura e das iniciais, os pseudônimos Gil, Job e Platão” (34, p. 210). O primeiro e segundo volumes das “Crônicas”, da Jackson, contêm bom número de tais peças, abrangendo o período que vai de 1860 a 1867.

Quando chega ao jornal humorístico e hebdomadário “Semana Ilustrada”, usa o apelido Dr. Semana. Galante de Sousa explica: “Com este pseudônimo estão subscritos diversos trabalhos na *Semana Ilustrada* (Rio, 1860-1876), inclusive as crônicas sob o título de BADALADAS, que começam a aparecer no nº 445 do mesmo periódico (20-6-1869), e prosseguem até o fim da publicação” (34, p. 24). Todavia Galante de Sousa previne o leitor de que Dr. Semana é o mesmo pseudônimo de que se valem os outros colaboradores do jornal, e, ante a dificuldade de apurar a autoria de cada peça, confessa: “Não julgamos prudente (...) atribuir a Machado de Assis a autoria desta ou daquela crônica, sem um exame sério e metuculoso do estilo. É esta a razão pela qual registramos aqui apenas as datas inicial e final das Badaladas, deixando aos mais argutos o prazer de resolver o problema” (34, p. 434). Lêem-se no primeiro volume das “Crônicas” editado pela Jackson algumas das peças assinadas pelo Dr. Semana e atribuídas, temerariamente, a Machado de Assis. Magalhães Júnior, com

brilho, condena tal equívoco da editora, em seu trabalho “Crônicas que não são de Machado” (adiante estudaremos a questão com mais profundidade).

Ainda nessa época, antes das BADALADAS, a “Carta ao Sr. Bispo do Rio de Janeiro”, publicada no “Jornal do Povo”, em 12-5-1862, tem o sabor de crônica, por relatar as procissões do período, e está transcrita no livro *Poesia e Prosa*, reunião de dispersos de Machado organizada por Galante de Sousa. Entre 1862 e 1863 colabora também n’ “O Futuro”, dirigido por Faustino Xavier de Novais. Parte dessa produção, assinada pelo autor, aparece no primeiro volume das “Crônicas” editado pela Jackson.

Depois Machado participa da revista “Ilustração Brasileira”, que vai de janeiro a abril de 1878. Informa Galante de Sousa: “Redigiu, sob o pseudônimo de *Manassés*, a seção que se chamou HISTÓRIAS DE QUINZE DIAS, enquanto o periódico foi quinzenal (até janeiro de 1878) e HISTÓRIAS DE TRINTA DIAS, quando o mesmo passou a mensal (fevereiro, março e abril de 1878)” (34, p. 224). A transcrição completa dessas trabalhos (quarenta crônicas) está no volume terceiro das “Crônicas”, editado pela Jackson (1959). A Editora Nova Aguilar, no volume terceiro da *Obra Completa de Machado de Assis*, publica apenas doze desses trabalhos. Entre junho e setembro, Machado participa ainda de “O Cruzeiro”, na seção “Notas Semanais”. Todas as quatorze crônicas aí publicadas estão no volume quarto das “Crônicas”, editado pela Jackson (1959). A Nova Aguilar, no volume terceiro, publica apenas sete crônicas dessa coleção.

A “Gazeta de Notícias” reúne não só o maior número de crônicas de Machado, senão também as melhores que escreveu. Nesse jornal colaborou desde junho de 1883 até novembro de 1900. Redigiu aí as seções “Balas de Estalo”, sob o pseudônimo de Lélío; “A+B”, subscrita por João das Regras; “Gazeta de Holanda”, assinando Malvolio; “Bons Dias!”, com o apelido *Boas Noites*, e “A Semana”, anonimamente.

Em “Balas de Estalo” apareceram aproximadamente cento e vinte crônicas entre 02-07-1883 a 22-03-1886, das quais vinte e seis estão transcritas no volume quarto das “Crônicas”, editado pela Jackson. A Nova Aguilar, no volume terceiro, publica quarenta e nove desses trabalhos. Magalhães Júnior³⁸ organiza o livro “Crônicas de Lélío”, em que se lêem noventa e duas dessas peças, acrescidas de notas explicativas.

De 12-09-1886 a 24-10-1886 redige a seção “A+B”, composta de sete crônicas, as quais aparecem apenas no livro *Diálogos e reflexões de um relojoeiro*, organizado por Magalhães Júnior. A seção “Gazeta de Holanda”, escrita entre 01-11-1886 e 24-02-1888, compõem-se de quarenta e nove crônicas, transcritas (todas elas) apenas no volume quarto das “Crônicas”, editado pela Jackson (1959).

Todas as quarenta e nove crônicas escritas por Machado na seção “Bons Dias”, no período de 05-04-1888 a 29-08-1889, estão na coletânea *Diálogos e reflexões de um relojoeiro*, organizada por Magalhães Júnior. John Gledson reúne as mesmas crônicas, acrescidas de notas sobre o contexto histórico, no volume intitulado *Bons Dias!*, editado pela Hucitec/Unicamp. No volume terceiro da Nova Aguilar lêem-se apenas vinte e nove dessas crônicas (A Jackson não as registra).

Na célebre seção “A Semana”, entre 24/05/1892 a 28/02/1897, Machado escreve duzentas e quarenta e oito crônicas. A Jackson publica-as todas em três volumes sob o título “A Semana”. Em 1914, Mário de Alencar havia publicado algumas delas em livro intitulado também *A Semana*, pela Editora Garnier. A Nova Aguilar, no volume terceiro, reproduz apenas cento e doze dessas crônicas. John Gledson, em volume recém-lançado (pretende publicar mais dois), com título de *A Semana*,

³⁸ Magalhães Júnior explica o critério das crônicas: “No presente volume [Crônicas de Lélío], o leitor encontrará noventa e duas crônicas, que escaparam aos organizadores dos quatro volumes subordinados ao título “Crônicas”, editado pela W.M.Jackson, Inc.” (22, p. 11).

transcreve um terço dessa produção, seguida de notas de sua lavra sobre o contexto histórico. No ano de 1900 (em 4 e 11 de novembro) Machado ainda escreve esparsamente crônicas na “Gazeta de Notícias” - não vinculadas a uma seção como vimos acima - transcritas pela Jackson no fim do volume terceiro de “A Semana”.

Nossa digressão pelos periódicos em que se publicaram as crônicas machadianas, pelos pseudônimos, pelas seções, pelas datas, pelos livros que depois as reuniram, deve-se à confusão em que ficamos quando começamos a estudá-las. A enumeração dos dados que acima realizamos, bem simples, junta em poucas páginas informações esparsas em muitos livros³⁹, e permite a nós, rapidamente, ver de maneira mais precisa o lugar que cada crônica ocupa dentro dessa ampla produção. Permite-nos averiguar se certas proposições e juízos emitidos em “A Marmota” e no “Diário do Rio de Janeiro” repetem-se ou modificam-se quando ele depois escreve para a “Gazeta de Notícias”, ou seja, ajuda-nos a entender sua evolução.

Além do mais, a leitura desses textos curtos, escritos em diferentes épocas, dá-nos a idéia de como o estilo do autor foi sendo elaborado, até alcançar a feição enviesada que se reflete nos melhores contos e romances. Conforme bem nota Eugênio Gomes, nesse gênero ligeiro, “produziu o escritor ousadas experiências para a renovação de sua arte, descambando vertiginosamente para o *humour* do despropósito, o que estabeleceria flagrantes e curiosíssimas relações de estilo e efeito entre a crônica, o conto e o romance. Reação talvez de caso pensado contra o naturalismo, que impunha fórmulas científicas à literatura, combatendo em princípio o espontâneo, o fragmentário e o ilógico” (10, p. 10).

³⁹ A *Bibliografia de Machado de Assis*, 1955, de Galante de Sousa, é a fonte essencial desses dados, mas aí não há menção à edição de Aguilar (1959), aos *Dispersos* (1965) organizados por Jean Michel Massa, às edições das crônicas inéditas publicadas por Magalhães Júnior (a partir de 1956), às outras publicações de inéditos organizadas por ele mesmo (Galante), às edições anotadas por John Gledson.

III.1.2- Definição da crônica: reflexão sobre o próprio fazer ficcional

Em crônica datada de 30 de outubro de 1859, publicada em “O Espelho”, portanto no início da carreira, usando metáforas e sintaxe que antecipam o artista da última fase, Machado define engenhosa e sinteticamente o gênero: “O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal (...) O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e esponeja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política” (16, p.33). Enfim, Machado acaba por discorrer sobre procedimentos que emprega também na obra ficcional, não obstante tenha aqui o intuito de somente esclarecer a natureza da crônica.

Veja-se agora o que escreve na “Gazeta de Notícias”, em 11 de novembro de 1900 - quarenta anos depois da publicação do texto mencionado antes -, a respeito da atividade de cronista: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. Daí vem que, enquanto o telégrafo nos dava notícias tão graves como a taxa francesa sobre a falta de filhos e o suicídio do chefe de polícia paraguaio, cousas que entram pelos olhos, eu apertei os meus para ver coisas miúdas, cousas que escapam ao maior número, cousas de míopes. A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam”. (14, p.p 437/438). Perceba-se

que novamente refere ao leitor técnicas particulares - propícias a alargar conteúdos - empregadas por ele na confecção dos romances e contos.

III.1.3- A arte acima da política

Ora, além de refletir - ao longo do tempo, como se viu - sobre o próprio fazer ficcional, manifesta algumas opiniões, repisa-as, muita vez defende-as, refutando outras. Sublima a arte, bem máximo ante o qual tudo o mais se apouca: a morte, a política, a catástrofe amesquinham-se, giram, prefiguram o caos! Desde cedo, à idéia de arte Machado liga a imagem de luz e harmonia: “Sabeis o que é a poesia? É difícil explicá-la (...) é uma palavra que o anjo das harmonias segreda no mais íntimo d’alma (...) O que vos inspira o oceano plácido e sereno - em uma noite de verão quando a lua brilha em um céu límpido e azul - e quando uma viração suave respira com voluptuosidade e frescura? O que vos inspira aquela melodia santa e pura do órgão no recinto do templo, quando a Igreja celebra alguma das passagens da história de nossa religião? (...) Um sentimento doce - um êxtase d’alma e dos sentidos que faz adormecer o espírito e o pensamento; um sentimento que só a alma o compreende, mas que é indefinível. É isto a Poesia!” (25, p. 29). Machado lastima que os homens não alcancem sentir a poesia e reverenciá-la: “O mundo porém não compreende aquela alma [do poeta] tão grande como o universo - tão divina como a mais bela porção do espírito de Deus. Tarde o mundo conhece o que perde no poeta que morre” (25, p.30).

O texto acima, datado de 10-06-1856, publicado em “A Marmota” chama-se *Idéias Vagas*. Machado escreve-o com apenas dezessete anos. Nem por isso merece ser desconsiderado, sobretudo quando se sabe que o conteúdo aí exprimido constitui um dos pontos mais repisados pelo autor nos escritos da maturidade⁴⁰. Tanto assim que, quase quarenta anos depois, em crônica datada de 11-03-1894, publicada na seção “A Semana” da “Gazeta de Notícias”, Machado com convicção reafirma a velha crença: “Vivam as musas! Essas belas moças antigas não envelhecem nem desfeiam. Afinal é o que há mais firme debaixo do sol” (13, p. 56). Machado exprime claramente a fé na preeminência da arte. Se alguém, visando a comprová-la, compulsar-lhe os escritos, vai inferir que o autor de *Dom Casmurro* aferra-se a ela e, num mundo confuso e escorregadio, tem-na como único bem seguro.

Portanto, o leitor zeloso em sentir o conjunto da obra machadiana, cuidadoso de refletir sobre os juízos que aí se repetem, possivelmente vai acautelar-se contra certas proposições difundidas hoje (quase chavões), as quais, se por um lado traduzem o escopo louvável de aprofundar aspectos políticos e históricos da produção machadiana, escassamente estudados antes, por outro lado empobrecem-na, ao desprezar conteúdos fundamentais nela enraizados, tais como a reflexão metafísica, a visão universalista do homem, a crença na superioridade da arte. Em tal equívoco de interpretação parece incorrer, por exemplo, Davi Arrigucci Jr., ao afirmar: “Gledson perscruta a aguda consciência histórica do grande escritor, demonstrando uma vez mais, na linha dos melhores estudos machadianos, o profundo interesse do autor pelas questões sociais e políticas de seu tempo. Mas não se limita a desfazer a velha opinião sobre a suposta indiferença de Machado com relação ao contexto histórico-social brasileiro, opinião essa quase sempre contrabalançada, aliás, pela

⁴⁰ A supremacia da arte sobre todas as outras coisas defende-a Machado também com insistência nos estudos críticos, conforme assinalai anteriormente (vide capítulo primeiro: “A poesia e a crítica”).

insistência na visão universalista do homem que teria o escritor, pairando nas nuvens” (1, p. 60).

A gravidade, o ímpeto - quase dizemos a extravagância - com que defende a “aguda consciência histórica do grande escritor”, “o profundo interesse do autor pelas questões sociais e políticas de seu tempo” espantam-nos sobretudo quando percebemos o desdém, a ironia com que o mesmo Arrigucci Jr. desaprova a “visão universalista do homem” que muitos críticos apontam no autor de *Quincas Borba*. Pasmamos vendo-o classificar a pesquisa da consciência histórica como sendo “a linha dos melhores estudos machadianos”. Submetendo-se ao esquema da análise (ou julgamento) parcial, o crítico, ao forjar um Machado de Assis interessadíssimo na história e na política (quase um *engagé*), nega-lhe outros conteúdos. Note-se que acima, ao usar o verbo no futuro do pretérito (“teria”), ele deseja quase anular a tal visão “universalista”, sem dizer bem o que esta seja, adiantando apenas que equivaleria a algo como estar (Machado) “pairando nas nuvens”. Surpreende-nos igualmente que não cite qualquer nome representativo dessa crítica que ponha Machado pairando no mundo da lua. Acaso se refere a Augusto Meyer, Lúcia Miguel Pereira ou Barreto Filho, autores de três estudos clássicos sobre o autor de *Brás Cubas*? Realmente, o primeiro, por ter sensibilidade literária, não trata obsessivamente o veio social, mas assinala em Machado o homem subterrâneo, o experimentador, o monstro da análise que revela o absurdo sob a aparência normal das coisas. Além disso - é preciso dizer - Augusto Meyer e alguns outros nomes, segundo a opinião de Antonio Cândido, são os responsáveis pela “visão moderna” que se tem hoje de Machado. Quanto a Barreto Filho e a críticos com este afinados, Antonio Cândido acrescenta: “[o livro de Barreto Filho] é uma das interpretações mais maduras que possuímos de sua obra [de Machado]. Estes críticos resistiam ao psicologismo e ao biografismo, ao mesmo tempo que procuravam esclarecer de um ângulo metafísico” (6, p. 21). Quer dizer, a análise

enriquecedora que realizaram tais homens - abonada não só por Antonio Cândido como por Mário de Andrade, conforme veremos na conclusão desse trabalho -, se alguém resolver contestá-la, convém fazê-lo de modo menos afoito, argumentando com profundidade, em vez de repudiá-la mediante três palavras apenas. Em suma, o sentido universalista e metafísico que apontaram em Machado, embora Arrigucci Jr. localize-o "nas nuvens", cumpre ser ponderado, prática esta que não exclui - deve-se frisar - a eventual análise da política e da história.

A essas duas categorias (política e história), contudo, amiúde achando-as mergulhadas na confusão, Machado opõe a sublimação da arte. Ou seja, os fatos do dia-a-dia atingem-no, tornando-o homem de seu tempo e da sua cidade, mas nem por isso deixa de fazer sobre eles reflexões metafísicas e opor-lhes bens mais duráveis.

Embora revistam formas diferentes, certos juízos firmam-se de vez por causa da insistência com que se enunciam nas mais variadas datas. Já em crônica datada de 01 de novembro de 1864, publicada na seção "Ao acaso" do Diário do Rio de Janeiro, lê-se a concepção singular que ele tinha dos movimentos da vida, dos nossos atos. Resume-os ao que têm de essencial, um espetáculo sem sentido que se renova, sempre: "Há tantos mil anos assiste ele [o sol] ao nascimento, vida e morte de todos os homens, - aos sucessos de toda de casta, - às conquistas guerreiras, cujos heróis são comparados a ele, posto que ele não tenha nem a crueldade, nem a parvoíce dos conquistadores, - às grandezas e aos abatimentos, - às perfídias dos povos e dos homens, - às lutas estéreis por honras de convenção, - ao desmembramento das nações, a pretexto de equilíbrio, - à sanção dos fatos consumados, - assiste a tudo isso impassível, mudo, regular, exato como o relógio universal que é, vendo alçar tudo e tudo desabar, sem a menor comoção, nem o menor desmaio" (17, p.208).

A um conteúdo desse tipo (reiterado exaustivamente ao longo da produção machadiana), do qual não se pode arredar o analista atento, Sérgio Buarque de Holanda⁴¹ se refere assim: “Nossos atos [para Machado] não têm fim determinado e o espetáculo que oferece a agitação dos homens dá a mesma sensação que dão os discursos de um doido” (12, p. 56).

Em Machado certos eventos históricos soam como a representação de uma ópera ou de uma farsa corriqueira. Veja-se a crônica de 01 de outubro de 1876, publicada na seção “Histórias de quinze dias”, da revista “Ilustração Brasileira”, a respeito da Guerra da Sérvia: “Conheço um homem que anda meio desconfiado de que não há guerra da Sérvia nem império turco; conseqüentemente, que não há sultões caídos, nem suicidados. Mas que são as notícias com que os paquetes vêm perturbar as nossas digestões? Diz ele que é uma nova ópera de Wagner (...) intitula-se *Os três sultões ou o sonho do grão-vizir* (...) A introdução (...) é um primor, conquanto fosse ouvida sem grande atenção por parte do público” (18, p. 130). Em outra crônica de 20 de dezembro de 1896, estampada na seção “A semana”, da gazeta de Notícias, relatando o caso de certo roubo, Machado argumenta o seguinte: “Um amigo meu teve um roubo em casa, um cofre de jóias. Quando, ignoro; pode ter sido agora, pode ter sido antes de 13 de maio, antes da Guerra do Paraguai, antes da Guerra dos farrapos, antes da Guerra de Tróia. Afinal, que valem as datas! Suponhamos que é uma ópera: ‘C’est à la cour du roi Henri, Messieurs, que se passait ceci’” (14, p.p. 362/363). Ao zombar das datas de forma tão clara e inequívoca, não estará Machado, como o faz tantas vezes, afirmando a existência de certos males e eventos que se repetem implacavelmente sem sofrer qualquer influência do momento histórico? Pensamos que sim.

⁴¹ Citamos o mesmo trecho de Sérgio Buarque de Holanda em análise que fizemos do conto “O segredo do Bonzo”, incluída em nossa dissertação de mestrado: *Machado de Assis: simpatia e distanciamento*. Faço-o agora, novamente, porque o autor de *Raízes do Brasil*, embora se sobressaia na pesquisa histórica, sabe contudo assinalar em Machado sentido diferente do puramente histórico e sociológico.

Isso - frise-se sempre - não descarta a eventual análise histórica ou sociológica dos seus textos. Ressalve-se, contudo, que o próprio Machado, em crônica de 13/12/1896, surgida na seção “A Semana” da Gazeta de Notícias, comentando a questão do imposto sobre companhias de teatro, diz claramente: “(...) arte [é algo] em que a política não penetra, - ao menos que se veja. Se penetra, é pelos bastidores; ora, eu sou público, só me regulo pela sala” (14, p. 352). Diante do conteúdo tão direto e claro desse texto - escrito em plena maturidade - a nós soa um pouco extravagante a tese de que Machado tem “profundo interesse pelas questões sociais e políticas”, defendida por Arrigucci e outros nomes que veremos mais adiante⁴². Ou seja, discordo tão só da veemência - nada machadiana - com que essa idéia tem sido defendida, conferindo ao autor de *Memorial de Aires* feição marcadamente social, à força transformando-o em crítico ferrenho da sociedade do seu tempo, fazendo-o às vezes maniqueísta, quase um Lima Barreto..., deixando em segundo plano - ou eventualmente ignorando-o - o sentido metafísico e universalista da sua obra. Ao escrever crônicas, meio distraído, Machado afirma sem peias as suas convicções. Quer as do começo da carreira, quer as da maturidade, examinando-as, não há negar: exalta sempre a arte, antepondo-a mesmo à história e à política. Exemplos dessa idéia fixa superabundam. Confirma-a, ainda mais explicitamente, em crônica⁴³ datada de 15/09/1876 (saída na seção “Histórias de Quinze Dias” da revista “Ilustração Brasileira”). Atentemos

⁴² Em posição contrária à de Arrigucci e outros está Agrippino Gricco: “Há quem veja contradição nisso de pregoeiros de credos extremos [comunistas e religiosos] aplaudirem tanto Machado de Assis (...) Indiferente a qualquer forte sentimento religioso ou político (...) foi apenas um homem de letras, como que deformado pela profissão e todo cheio de cacoties e manias. Na parte das questões sociais, houve aquilo que um europeu classificou de mutismo de coração” (11, p. 102). “E não compreendo como os padres, ferozes contra Voltaire e Renan, poupem Joaquim Maria, mais perigoso que os dois, porque, friamente, sem o interesse demolidor de ambos, e apenas por virtuosidade literária, via hipócritas em quase todos os crentes e confundia, de modo intencional, sermões e discursos” (11, 102). “Ora, tudo quanto Machado escreveu sobre escravidão depois de 13 de maio de 1888, e no tom irônico de sempre, equivale ao que um humorista classificou de clister em defunto. Confronte-se a sua tibieza de ânimo com a indiscutível bravura de Joaquim Nabuco, arriscando-se à morte ao defrontar fazendeiros ferocíssimos” (11, p. 105).

⁴³ Nessa crônica Machado noticia as comemorações do Sete de Setembro. Comenta que um historiador deseja provar não ter existido o Grito do Ipiranga. Ironiza a tese, aduzindo que a versão exata reduz o Dia da Independência a uma coisa vaga e anônima. Embora o tom seja irônico.

em como exprime-a inequivocamente no trecho seguinte: “Minha opinião é que a lenda é melhor que a história autêntica” (18, p. 121).

Voltamos a dizer pois: figura-nos um pouco insólito julgá-lo agudamente absorvido pela história do seu tempo. A esse respeito reputamos mais equilibrada a posição de Brito Broca: “nos romances e nos contos do autor do *Dom Casmurro* encontramos o espelho vivo de um longo período da civilização brasileira. Apenas o ficcionista não toma partido, não defende nem ataca os tipos e as instituições cujos reflexos e imagens nos apresenta⁴⁴. Mantém-se na legítima posição do artista, visando, acima do particular ou do nacional o universal, acima do homem brasileiro, a essência da própria humanidade. O princípio, hoje tão proclamado pelos que não se enquadram nos postulados do materialismo histórico, de que a literatura transcende objetivos políticos e partidários, de que a arte interessada, a serviço de uma idéia ou de uma causa, é incompatível com a verdadeira missão do artista; tudo isso que vemos afirmar, freqüentemente, nas entrevistas de alguns dos maiores escritores da atualidade, era o que Machado realizava na linha harmoniosa e magnífica da sua obra ímpar” (4, p. 13).

Antes de concluir o assunto, lembremos a célebre crônica de 04 de janeiro de 1900 (surgida na “Gazeta de Notícias”), em que Machado relata a morte do velho sineiro da Glória, chamado João. Um pouco habituados aos cacoetes do cronista, não nos surpreendemos com o modo pelo qual abre o relato. Desde logo arrola os acontecimentos da semana (terremoto na Venezuela, quebra do Banco Rural) como quem vai enumerando quinquilharias domésticas retiradas de uma arca: tudo muito

quando diz preferir a lenda à história, devemos acreditá-lo, pois corrobora outros trechos que citamos acima.

⁴⁴ De tudo o que Brito Broca afirma, só não concordamos com a idéia de que Machado não ataca os tipos e as instituições. Ataca-os, mesmo que indiretamente, obedecendo ao seu desígnio de apontar em todas as coisas qualidades negativas (aspecto esse admitido por grande parte da crítica). Estudamos mais amplamente a questão da simpatia do narrador machadiano, em nossa dissertação de mestrado, já citada.

banal e previsível. De chofre, pára: algo é digno de maior atenção. Morreu o negro que há quarenta e cinco anos repicava o sino da igreja. O imemorial badalo testemunhou casamentos, nascimentos, mortes, insurreições, pestes. Sobranceiro a tais coisas, que se dissolvem no tempo, permanece o badalo a ressoar notas de eternidade. Como o assunto é dos que aprecia retomar sempre, sendo para ele um credo literário, Machado dá-lhe saliência poética. As metáforas, o paralelismo sintático, as assonâncias, a parataxe⁴⁵ convidam-nos a dispor certas frases em versos:

Em vão passavam as gerações,
 ele não passava.
 Chamava-se João.
 Noivos casavam,
 ele repicava às bodas;
 crianças nasciam,
 ele repicava ao batizado;
 pais e mães morriam,
 ele dobrava aos funerais.
 Veio a febre amarela,
 o cólera-mórbus.
 Um dia começou a guerra do Paraguai,
 João repicava e dobrava
 pelos mortos e pelas vitórias.
 Os partidos subiam e caíam,
 João dobrava ou repicava,
 sem saber deles.
 (Vivam os sineiros de oitenta nos,
 e um só,

⁴⁵ Para Jean Dubois, parataxe “é um processo sintático que consiste na justaposição de frases sem explicitar, seja por uma partícula de subordinação, seja por uma partícula de coordenação, a relação de dependência que existe entre elas, num enunciado, num discurso (...) *Este homem é hábil, ele vencerá*, por oposição a *hipotaxe*, que constituem as frases *Este homem vencerá porque é hábil. Esse homem é homem, por isso vencerá* (...)” (7, p. 456, s.v.).

perpétuo e único badalo!)

Embora os três últimos versos destoem do ritmo observado no resto do poema (especialmente no tocante à sintaxe), acrescentei-os por assinalarem a velha convicção do autor: o fulgor eterno da arte impondo-se aos efêmeros lampejos do cotidiano.

Esse é um dos princípios que acompanha Machado desde os dezessete anos até a velhice: antes exprimia-se diretamente, agora é alegorizado pela imagem do velho sineiro, do eterno badalo. Portanto, quando quisermos aferir se certo juízo está mesmo enraizado na ficção machadiana, devemos rastreá-lo em obras das mais variadas épocas (e gêneros). Os críticos⁴⁶ que realçam a questão política em Machado costumam demonstrá-la mediante o estudo dos textos da primeira fase, pois os da maturidade - se enfocados pelo leitor cômico da complexidade aí existente - dificilmente conduzirão às mesmas conclusões simplificadoras.

Quer dizer, o fervor político⁴⁷ das crônicas escritas nos tempos de moço não se repetirá mais tarde, nem sequer metaforizado como vimos acontecer com o sentido da supremacia da arte. Brito Broca resume bem o caso: "Não resta dúvida de que Machado de Assis sempre acompanhou os acontecimentos políticos com interesse, formulando sobre eles juízos definitivos. Mas o que se deu foi o seguinte. No começo da carreira, nos primeiros tempos de jornalismo, como bom romântico, formou na ala dos liberais e colaborando em jornais dessa corrente, não hesitou em criticar os

⁴⁶ Vale lembrar: Astrogildo Pereira surge como um dos primeiros críticos que contesta a indiferença política de Machado. Também aparece como um dos primeiros a afirmar que a crítica social e política constitui a melhor qualidade de sua ficção: "Nem será demais concluir que foi nessa qualidade específica de escritor, fazendo a 'crítica política' da sociedade brasileira, que Machado de Assis 'participou' efetivamente, e excelentemente, da vida política do país" (29, p. 91). "E quem não vê, nem percebe, nem sente, na obra machadiana, esta feição crítica, patente e constante em toda ela, não compreende aquilo que me parece constituir uma de suas melhores características, aquilo que a vincula indissolivelmente às coisas vividas e observadas em seu tempo" (29, p. 91).

⁴⁷ Exemplos de crônicas em que o Machado jovem se envolve intensamente em política: "A odisséia econômica do Sr. Ministro da Fazenda", saída n' "O Paraíba", em 26-09-1859 (transcrita em *Machado de Assis. Poesia e prosa*, dispersos organizados por J. Galante de Sousa. São Paulo: Civilização Brasileira, 1957). Vide ainda: "A reforma pelo jornal", surgida n' "O Espelho", em 23-09-1859, e "Ao redator de Ecos Marítimos", publicada na seção "Comentários da Semana" do jornal "Diário do Rio de Janeiro", 02-08-1862 (estas duas últimas estão transcritas no volume primeiro das "Crônicas" editado pela Jackson, 1959).

fatos políticos do ponto de vista de um liberal. Mais tarde, absorvido pela arte, absteve-se do ardor primitivo até recair na ironia dissolvente que lhe caracteriza a maior parte da obra. Na mocidade, combatia; na maturidade passou a sorrir com descrença” (4, p. 15).

Em suma, a síntese alcançada por Brito Broca aproveita à nossa tese: Machado simplesmente não retoma alguns juízos emitidos na primeira fase, incidindo em equívoco grave quem quiser atribuí-los ao seu repertório permanente. Contudo, outros juízos são retomados, amiúde indiretamente: o narrador os sugere por meio de metáforas ou por outras maneiras. Técnicas especiais de interpretação, baseada no exame minucioso de várias obras, revela-os. E de tal modo repetem-se que parecem vigas mestras da ficção machadiana, das quais não descursa o crítico verdadeiramente sensível.

Anteriormente observamos as mesmas situações repetindo-se nos mais diversos contos e romances. A moça esperta, ambiciosa, inteligente, às vezes pobre, o rapaz fraco, pusilânime, sensível, às vezes rico, o melhor amigo deste, também ambicioso, esperto, eventualmente pobre, todos eles unem-se, sobrevivendo as conseqüências comentadas.

III.1.4- Presença das isotopias A, B e C

As ações e personagens renovam-se, variando pouco. No começo, o narrador traça-as pelo discurso em terceira pessoa, incute-lhes conteúdo claro e abstrato, faz julgamento. Depois, define-as obliquamente a partir de dados concretos, torna-as mais complexas, ambíguas, deixando implícito o julgamento.

Assim, como a idéia da supremacia da arte compreende crônicas escritas entre 1856 a 1900 - conforme vimos exaustivamente -, também as isotopias (A), (B) e (C) obedecem ao mesmo sistema. Surgem como mais um veio semântico que percorre vários gêneros e períodos da produção machadiana. Antes, no capítulo segundo, vimos-las nos contos e romances. Agora, ao estudá-las nas crônicas, tomemos uma que tem por título “O Parasita”, saída em 09/10/1959 na revista semanal “O Espelho”. Nesta descreve com sarcasmo os literatos sem talento que infestam os jornais e o meio artístico: “Os traços fisiológicos do parasita [literário] são especiais e característicos. Não podendo imitar os grandes homens pelo talento, copiam na postura e nas maneiras o que acham pelas gravuras e fotografias. Assumem um certo ar pedantesco, tomam um timbre dogmático nas palavras; (...) ele não se curva nem se torce; a vaidade é o seu espartilho” (23, p.p. 23/24). O cronista se apraz no mister de demolir, e arremata com avidez: “Mas, por compensação, há a modéstia nas palavras ou certo abatimento, que faz lembrar esse *ninguém elogiado* da comédia. Mas ainda assim vem a afetação; o parasita é o primeiro que está cômico de que é alguma coisa, apesar da sinceridade com que procura pôr-se abaixo do zero.

Pobre gente! Podiam ser homens de bem, fazer alguma coisa para a sociedade, honrar a massa nacional, contendo-se na sua esfera própria; mas nada, saem uma noite da sua nulidade e vão por aí matando a ferro frio... É que têm o evangelho diante dos olhos... Bem-aventurados os pobres de espírito” (16, p. 24).

A virulência das acusações acima, além de evidenciar a crítica corrosiva do jovem Machado, em quem já se adivinha o artista maduro, manifesta principalmente o seu repúdio às naturezas fracas: “De feito, este parasita [literário] é um (...) cortesão das letras, cerca-as de cuidados, sem alcançar o menor favor das musas. Segue-as por toda parte, mas sem poder tocá-las. Só não sobe ao monte sagrado, porque é uma excursão difícil, e só dada a pés mais de ferro, e a vontades mais sérias. Ali, ficam eles nas fraldas, soltando uma orquestra de gemidos” (16, p. 20/21).

O leitor familiarizado com sua obra logo compreende a aversão do autor a esse tipo de homem (vejam-se o capítulo XLVIII, “Um primo de Virgília”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o conto “Chinela turca”, do livro *Papéis avulsos*, o capítulo LIV, “Panegírico de Santa Mônica”, de *Dom Casmurro*). O parasita literário exhibe atributos pertencentes à isotopia B: empáfia e falta de tenacidade impedem-no de realizar obra de vulto. Ao caracterizá-lo com mordacidade aguda, o cronista entra no campo da isotopia C, pois condena o falso artista.

Repita-se que o texto acima é de 1859. Em outra crônica saída no periódico literário “O Futuro”, também da juventude do autor, datada de 15 de janeiro de 1863, o mesmo assunto é tratado com igual dureza. Observe-se o que ele pensa sobre certa personagem de uma peça de teatro: “Máximo é também um caráter pouco seguro. É um homem fraco, passivo, sem vontade, sem decisão; tudo isto é natural; mas essa passividade que ele afeta no interior conjugal durante anos não exclui, e até tem sua razão de ser na extrema delicadeza de sua alma, na bondade de seu coração, no profundo

amor que vota à sua mulher” (16, p. 334). Machado refere-se a *Túnica de Néssus*, uma peça de S. B. Nabuco de Araújo. Notemos que ele qualifica Máximo, o marido traído, de “fraco”, “passivo”, “sem vontade”, “sem decisão”, unindo tais caracteres à “extrema delicadeza de sua alma”, à “bondade de seu coração”. Ao ligar tais atributos à figura do homem, explica de certa forma o adultério: “a passividade que ele afeta no interior conjugal”. Ora, é como se Machado estivesse descrevendo uma situação de seus próprios contos e romances. Profere juízos negativos contra Máximo da mesma maneira como antes condenava Estêvão e outros. Lê a peça *Túnica de Néssus*, emprestando-lhe conteúdos e soluções que ele próprio daria a suas histórias. Ou seja, ao versar sobre S. B. Nabuco Araújo, acaba por revelar-se a si. Portanto cumpre observar que já nas primeiras crônicas de sua carreira logramos rastrear traços das isotopias *B* e *C*, segundo o modelo desenvolvido por nós.

Se acima divisamos elementos da isotopia *B* (personagem frágil, sensível), mais os da *C* (julgamento negativo do narrador), em outra crônica surgida na seção “Ao acaso” do “Diário do Rio de Janeiro”, datada de 17/10/1864, deparamos agora elementos da isotopia *A* (personagem forte, esperta, prática) e também da *C* (julgamento favorável do narrador)⁴⁸. Machado discorre sobre a peça *Montjoye*, de O. Feuillet, e - atentemos bem para isso - exalta-lhe a feição realista: “Ora, a nova composição era a primeira em que O. Feuillet deixava a esfera fantástica e ideal de Máximo Odier e de André Roswein, para pisar a terra chã da vida real e dos costumes burgueses. O poeta cortava as asas para envergar o paletó” (17, p. 193). Sem esforço inferimos que desde jovem, pelo que afirma acima, Machado repele a idealização extravagante do romantismo⁴⁹.

⁴⁸ A isotopia *C*, conforme avisamos no Capítulo I, sempre diz respeito à existência de julgamento do narrador, explícito ou tácito, favorável ou contrário a alguém ou a alguma coisa.

⁴⁹ Embora rejeite a idealização exagerada, Machado também reprova o realismo despido de tratamento artístico: Mas ninguém melhor que o autor da *Dallila* (O. Feuillet) podia cometer essa empresa. Descendo à vida prática, ele trazia consigo as chaves de ouro com que abria as portas da fantasia: soube penetrar na realidade sem tomar a natureza dela: tinha palheta e tintas, desdenhou a

Mas nessa crônica interessa-nos sobretudo indicar a ação das isotopias *A* e *C*, presentes no trecho seguinte: “O tipo de Montjoye está reproduzido com habilidade. Montjoye é o homem prático, o homem utilitário, o homem forte. Todos os bons sentimentos, todas as ilusões da mocidade, são para ele inúteis quimeras; indicai-lhe a melhor aptidão, adornada por essas ilusões, cheia desses sentimentos, ela nada valerá para ele; mostrai-lhe, pelo contrário, a inteligência esperançosa, mas nua desses sentimentos e dessas ilusões, mostrai-lhe Gendrin, e ele dará um suspiro de lamentação, quando lhe vierem dizer que o pobre rapaz morreu em Xangai” (17, p. 194).

Ao descrever Montjoye parece que Machado põe-lhe qualidades que admira. Pinta-o sem usar nenhum adjetivo abstrato que possa depreciá-lo (por exemplo: “bruto”, “insensível”, “egoísta”). Chama-o “forte”, “prático”, termos em que qualquer matiz de desaprovação ou ironia, se existir, é imperceptível. Daí depreende-se na verdade o tom de simpatia, de identificação do narrador com a personagem, o que evidencia aquela situação de nós conhecida: a isotopia *A* (personagem esperta, forte, ambiciosa) acompanha sempre a *C* (apreciação favorável do narrador).

Por outro lado, para corroborar nosso argumento basta talvez lembrar a descrição que Machado faz de Máximo (vide crônica estudada atrás). Se o cronista ao menos fosse neutro - não digo simpático a Máximo -, apenas imparcial no julgá-lo, poderia chamá-lo *delicado*, *frágil*, mas o condena firmemente, pois se vale de expressões dotadas de inegável carga pejorativa: “passivo”, “fraco”, “sem vontade”. Quer dizer, defrontamos aí com um caso ao qual também estamos familiarizados: à isotopia *B* (personagem fraca, sensível) normalmente sucede a *C* (a desaprovação do narrador).

máquina e o *colloidion*. Em resumo, não submeteu a musa às exigências de uma realidade estéril: sujeitou a realidade às mãos instruídas da musa” (17, p. 194).

Nas crônicas, a ligação que se realiza entre as isotopias *A*, *B* e *C* conduz às mesmas consequências analisadas nos contos e romances. Talvez conviesse trazer ainda outras peças da maturidade para reforçar o que foi dito. Numa delas, publicada na seção “A semana” do jornal “Gazeta de Notícias”, datada de 09/09/1894, Machado discorre sobre o suicídio de John Nowat, erudito e bibliotecário da Universidade de Oxford. Este, nomeado membro do Congresso de Ciência, recebeu não desempenhar a contento a nova função e enforcou-se. Vejamos bem como Machado alude ao acontecido e como censura o homem por ter fraquejado: “Sabia-se que era homem de grande impressionabilidade. Vivendo feliz, sossegado, entregue aos livros, temeu cá fora um fiasco. Compreendo que a gente inglesa também recusasse tal motivo, e preferisse crer, visto tratar-se de um bibliotecário, que ele deitara fogo à biblioteca de Alexandria. Realmente, matar-se um homem por suspeitar que pode ficar abaixo de um cargo é coisa que, ainda escrita, ninguém crê; parece uma página de Swift. Antes de tudo, esse sentimento de inferioridade é raríssimo. Quando existe, fica tão profundo na consciência, que só o olho perspicaz do observador pode senti-lo e palpá-lo cá de fora. A aparência é contrária; o ar da pessoa, o tom, o aspecto, tudo persuade à multidão que o cargo é que é pequeno. A verdade, porém, é que Nowat matou-se por causa dessa modéstia doentia, quando o seu dever era ser sadio e forte, crer que podia arrancar uma estrela do céu, e, obrigado a fazê-lo, tirá-la da algibeira” (13, p. 177).

Além da presença das isotopias *B* e *C*, tão manifestas que dispensam análise, deparamos outro aspecto da ficção machadiana, próprio da maturidade: a exploração do estranho, do escondido. Aqui vemos o oculto sentimento de inferioridade levando Nowat ao suicídio. No conto “Verba testamentária” (incluso no livro *Papéis avulsos*) encontramos técnica de narrar e conteúdo semelhantes aos da crônica acima: como se desconfiasse da mera aparência, o narrador também penetra o sentido

recondito das ações generosas da personagem: Nicolau prestigia os medíocres por não tolerar conviver com ninguém dotado de talento.

Ainda sobre o assunto, acho que vale citar mais uma crônica surgida na seção “A Semana” da “Gazeta de Notícias”, com data de 29/12/1895. Machado comenta o suicídio de Raul Pompéia, lamentando-o profundamente, mas sem esconder certo desdém e impaciência: “Para acabar o ano faltam trinta e seis horas, e em tão pouco tempo morre-se com facilidade, ainda sem estar enfermo. Tudo é que os dias estejam contados. Alguns haverá que nem precise tê-los contados; desconta-os a si mesmo, como esse pobre Raul Pompéia, que deixou a vida inesperadamente, aos trinta e dous anos de idade. Sobravam-lhe talentos, não lhe faltavam aplausos nem justiça aos seus notáveis méritos. A política, é certo, veio ao seu caminho para lhe dar aquele rijo abraço que faz do descuidado transeunte ou do adventício namorado um amante perpétuo (...) Raul Pompéia não seguiu a política por sedução de um partido, mas por força de uma situação⁵⁰. Como a situação ia com o sentimento e o temperamento do homem, achou-se ele partidário exaltado e sincero, com as ilusões todas, - das quais se deve perder metade para fazer a viagem mais leve, - com as ilusões e os nervos” (14, p. 71).

Ora, parece inequívoco a nós que Machado está a repisar a velha idéia. Ainda que de forma indireta, respeitando a comoção que tal ato certamente deve ter causado na cena literária, Machado reprova Raul Pompéia, ao advertir contra as ilusões, os nervos, a exaltação, ao lembrar que ao jovem autor sobrava talento e “estava na idade em que se pode e se trabalha muito”. Dá-se a situação estudada: isotopia *B* (homem pusilânime,

⁵⁰ Brito Broca conta que Raul Pompéia defendia apaixonadamente Floriano Peixoto, o marechal de ferro, o que ocasionou ao ficcionista reações adversas e violentas. Já havia duelado com Olavo Bilac, sem que nenhum deles saísse ferido, por motivo de ordem política. Uma outra ofensa saída em jornal, de autoria de Luís Murat, transtornou-o de tal maneira que o levou à morte. Brito Broca explica: “(...) o moral de Pompéia já devia estar sensivelmente abatido nessa ocasião. Com a sua emotividade, a superexcitação nervosa de que sofria não era homem para semelhantes pugnas. Além disso, a morte do marechal trouxera um virtual desânimo às fileiras florianistas” (5, p.p. 70/71).

iludido) seguida da isotopia *C* (censura do narrador). O autor da crônica exaltaria Raul Pompéia se este, pelo menos, perdesse metade das ilusões todas e, com muito trabalho, desenvolvesse o seu engenho (elementos da isotopia *A*).

As crônicas que Machado escreveu nas mais variadas épocas, além de ajudarem a exploração de aspectos ambíguos da sua ficção, conforme vimos atrás - e retomaremos o assunto logo adiante - exibem inúmeras particularidades que espantam o leitor. Observemos como ele prevê o surgimento de uma grande obra sobre a guerra de Canudos, em crônica surgida na seção “A Semana” do jornal “Gazeta de Notícias”, datada de 14 de fevereiro de 1897: “Ora bem , quando acabar esta seita de Canudos, talvez haja nela um livro sobre o fanatismo sertanejo e a figura do Messias. Outro Coelho Neto, se tiver igual talento, pode dar-nos daqui um século um capítulo interessante, estudando o fervor dos bárbaros e a preguiça dos civilizados, que os deixaram crescer tanto, quando era mais fácil tê-los dissolvido com uma patrulha, desde que o simples frade não fez nada” (14, p. 416). À mente do leitor, é claro, logo vem *Os sertões* de Euclides da Cunha, livro em que se segue mais ou menos as diretrizes de conteúdo traçadas por Machado e em que se imprime a feição literária por ele preconizada. Nessa mesma crônica o autor comenta um romance de Coelho Neto, coincidentemente chamado *Sertão*, que aliás não trata de Canudos. Vejamos como, de maneira muito curiosa, ele antecipa também aqui uma proposição do pensamento do grande Guimarães Rosa: “Se achardes no *Sertão* muito sertão, lembrai-vos que ele é infinito, e a vida ali não tem esta variedade que não nos faz ver que as casas são as mesmas, e os homens não são outros. Os que parecem outros um dia é que estavam escondidos em si mesmos” (14, p. 416). Notemos que o autor de *Sagarana* alcança o relevo artístico amplamente reconhecido, porque, entre outros motivos, infunde caráter universal ao sertão - fazendo o mesmo que Machado acima recomenda -, dotando o ser rústico não só das qualidades

que o singularizam como também das que estão no homem que vive em todos os lugares e em todos os tempos: “O sertão está em toda parte” (32, p. 09).

Enfim, essas curiosidades que deparamos ao ler as crônicas de Machado traduzem certa acuidade estética, certa perspicácia em apreender componentes vitais sem os quais a literatura não sobrevive ao tempo. Outros elementos totalmente condizentes com os postulados de sua obra crítica poderíamos também apontá-los na produção das crônicas, tais como a contenção lírica, a parcimônia no uso dos adjetivos, a preferência pela trama realista (ou seja, que se opõe à fantasia extravagante e inverossímil de certo romantismo)⁵¹, mas o nosso intento principal é tratar as isotopias *A*, *B* e *C*, demonstrando como elas, ao se ligarem, provocam as mesmas conseqüências vistas no capítulo primeiro, que versa o romance e o conto.

É verdade que antes tratamos a hegemonia da arte sobre a história e a política (vide páginas anteriores) na obra machadiana, o que não tem relação aparente com o estudo das isotopias *A*, *B* e *C*. Todavia, o processo pelo qual as aferimos é o mesmo que nos levou à constatação da aludida superioridade da arte. Quis demonstrar como certas constantes semânticas funcionam como premissas a partir das quais chegamos a interpretações mais seguras, por exemplo: vemo-las (essas reiterações semânticas) exprimirem-se diretamente sob nomes abstratos (“força”, “ambição”) nos romances e contos da fase inicial, e indireta e metaforicamente, por meio de nomes concretos (a ambição e força de

⁵¹ Observemos como Machado aprecia o realismo da peça “História de uma moça rica”, em crônica datada de 10/12/1861 e publicada no jornal “Diário do Rio de Janeiro”: “Esperavam uma peça em que o vício se apresentasse decente, ou por assim dizer, casto, a bem de não ofender o pudor público, sem que esta decência suprisse a prédica final que absolve a platéia, e em vez disto, apresentam-lhe um drama onde o vício anda desenvolto, mostra-se como é, caminha o seu caminho e chega a um termo que não é de certo o que exige a boa e rígida moral” (26, p. 159). O autor da peça é Francisco Pinheiro Guimarães, tido como precursor do realismo, ou como diz Wilson Martins. “Pinheiro Guimarães foi o Gonçalves Magalhães do realismo” (24, p. 139, vol. III).

Capitu ficam implícitas quando se descreve sua admiração por Júlio César), nas obras da maturidade.

Já nas crônicas, a verificação da preeminência da arte sobre as demais coisas, mediante a mesma técnica usada na análise das isotopias *A*, *B* e *C* (entre outros procedimentos, avaliamos se uma opinião lançada no começo da carreira persiste trinta ou quarenta anos depois e de que forma aparece em cada um desses momentos), além de comprovar a eficácia do método, permitiu-nos, assim como fizemos no que respeita a *Dom Casmurro*⁵², objetar o entendimento de certa crítica atual que, com a veemência destoante de quem deseja convencer-se de algo pouco razoável, defende, à custa de sacrificar a visada universalista e o acurado zelo artístico de Machado, a predominância do aspecto social e político em sua obra. Ora, esse sentido existe, mas não é exclusivo nem fundamental, é apenas mais um, entre outros importantíssimos.

Tal crítica - comentaremos o assunto mais detidamente na conclusão - ignora linhas de conteúdo identificáveis em inúmeros textos do autor: estas (e as diferentes formas que revestem), não obstante autorizem interpretações variadas, tendentes a confirmar a grande complexidade do escritor, não consentem as que o desfiguram ou se afastam do que ele escreveu. Assim, respeitando as fronteiras dos textos - pois estes, por mais ricos e profundos, submetem-se a determinados limites -, elegendo-os ademais como fonte principal de nosso trabalho (em vez de torná-los *pretextos* para outros assuntos), desejamos, além de examinar as isotopias *A*, *B* e *C*, opôr resistência àqueles que se inclinam a fazer leitura empobrecedora da obra machadiana ou a ver nela elementos mais condizentes com as próprias obsessões do que com o repertório do autor de *Quincas Borba*.

⁵² No capítulo segundo (pag 120 e segs.) refutamos, por exemplo, a idéia de que Bentinho, por ser advogado, esteja apenas fazendo libelo ou arrazoado contra Capitu, conforme acredita firmemente certa corrente da crítica atual.

No entanto, de tudo o que foi dito até aqui, interessa essencialmente ao nosso estudo ter reconhecido nas crônicas as isotopias *A*, *B* e *C*, em resumo: a presença do homem fraco e a do forte, a condenação do primeiro e a aprovação do segundo. Tal fato corrobora as conclusões a que chegamos no capítulo primeiro, de sorte que não resta dúvida: a compreensão mais aprofundada de aspectos menos claros da narrativa ficcional de Machado pede o exame dos outros gêneros de sua produção, entre os quais há correspondência inegável, segundo afirmam aliás críticos de diverso pendor teóricos⁵³.

⁵³ Note-se que, entre os vários críticos de Machado, é pacífico o entendimento de que as obras do autor, mesmo pertencendo a gêneros diferentes, comunicam-se. John Gledson: "A 'arte das transições', da qual esse romance [Brás Cubas] depende tanto, foi praticada em elevado grau nas crônicas - na verdade, um dos sinais da crescente mestria de Machado no gênero reside na sua habilidade para ligar e transitar entre assuntos, na aparência inteiramente díspares" (9, p. 12). Eugênio Gomes: "Deixou nesses escritos [crônicas] imitações de estilos [paródias estilísticas] os mais díspares: o estilo dramático, o estilo axiomático, o estilo épico, o estilo antitético, o estilo epistolar (...) Simples extravagâncias mas que alteravam (...) a estrutura convencional do gênero, uma linha oblíqua de renovação estética que atingiria também os seus romances, a partir de 1870" (10, p. 14). Valentim Facioli: "A prática textual do cronista é a mesma do romancista, do contista, do poeta, do crítico. Sua escritura forma um todo organizado de tal maneira que qualquer parte será pouco compreensível isoladamente" (8, pp. 86/87). Sonia Brayner: "Foi o campo da crônica jornalista que forneceu a Machado de Assis o desembaraço preparatório para as experiências de um novo enunciado romanesco" (3, p. 55).

III.2- O teatro

Compulsando a restrita bibliografia sobre o teatro machadiano, lê-se com frequência a afirmação - e quase não há outra - de que o autor não atingiu nesse gênero a excelência habitual; de que certas peças, bem escritas e mal arranjadas dramaticamente, merecem ser lidas mas não representadas.

Ora, o admirador do mestre, ou o pesquisador de literatura - às vezes preocupado em dizer algo novo a respeito de certo autor -, diante de chavões desse tipo, talvez sinta-se tentado a apagar tudo o que foi escrito, para revelar uma faceta interessantíssima do teatro de Machado, até então estranhamente ignorada (inclusive por aqueles críticos mais sensíveis e argutos). Todavia, se for dotado do que alguns chamam bom gosto literário - apurado pela tradição e compartilhado pelos seus contemporâneos - dificilmente o estudioso encontrará elementos que dêem base a esse forte desejo de exaltar o que até então jazia esquecido, a não ser que sinceramente se disponha a contestar o cânone estético em vigência⁵⁴.

Enfim, nos arriscamos a dizer sem hesitação que o leitor se frustrará, se espera descobrir nas peças teatrais os requisitos que, no romance e no conto, asseguram a Machado a condição de autor complexo e singular (colocado por alguns ao lado de escritores como Pirandello, Henry James, Kafka, Faulkner). Não se divisa em seu teatro, pois, coisa equivalente à narrativa descontínua, expressa por vocábulos emprestados tanto dos clássicos portugueses quanto da linguagem coloquial brasileira, dispostos em uma sintaxe sinuosa, forjada mais para sugerir conteúdos - às

⁵⁴ Discutindo tal questão, diz Décio de Almeida Prado: "Não se afirma que seu teatro (...) seja de qualidade inferior. Ao contrário, uma peça como *Lição de botânica*, por exemplo, é uma pequena obra-prima de humor romântico, de ironia e de delicadeza sentimental. Mas, apesar disso, vai uma distância enorme entre o nível dos seus melhores contos e romances e o destas comédias, de âmbito propositalmente limitado, quase gratuitas e inócuas dentro da sua graciosidade, como que respirando a atmosfera algo confinada e preciosa dos salões literários, onde qualquer ousadia de pensamento seria inconveniente, e das festinhas de sociedade para as quais foram imaginadas e escritas" (31, p. 28).

vezes até aparentemente discordantes - do que para explicá-los. Sabendo-o exímio contista e romancista, o leitor decerto espera do dramaturgo algo, se não superior, no mínimo instigante: peças teatrais que - ao menos na originalidade - ombreiem com *Seis personagens à procura de um autor* (de Luigi Pirandella), *A dança da morte* (de August Strindberg), *Esperando Godot* (de Samuel Beckett). Contudo, o que se vislumbra sempre é uma produção de qualidade sensivelmente inferior.

Mesmo temerosos de que em dado momento tal tarefa pudesse revelar-se penosíssima (o que veio a se confirmar), nos dispusemos a estudar melhor as peças, pois, nelas, mediante porta-vozes fidedignos, o teatrólogo amiúde franqueia ao leitor as opiniões e juízos que em *Dom Casmurro* estão disfarçados. Achamos que deveríamos iniciar a pesquisa pelas primeiras peças, escritas por volta de 1860, quando o autor contava vinte anos e já adotava idéias às quais se manteria fiel até o fim (embora na maturidade, como se sabe, não as defendesse com a mesma clareza, mas as deixasse subentendidas).

Sábato Magaldi, por exemplo, acha pouco relevante o teatro do autor, mas o julga preparador do futuro romancista. As boas qualidades das comédias machadianas, para ele, constituem-se de negativas: não há nelas exagero nem melodrama. Zelosos de não ofender o bom gosto literário, fecham-se na moderação, frente à qual soaria ridícula a impulsividade romântica. Embora compostas de uma trama quase sempre simplória, inexiste nelas o desfecho sangüinolento. O roubo dos apaixonados, ademais, é apenas um episódio burlesco: "O indivíduo com pudor de exprimir-se e derramar gestos largos constitui a norma de suas peças". (20, p.120). Tais personagens, anteriores em geral às dos romances da maturidade, apenas anunciam, em certos aspectos, os matizes complexos que vão assumir depois." (20,p.120)

Na bibliografia de Machado de Assis, organizada em ordem cronológica por José Galante de Sousa, a primeira peça teatral de que dá

notícia chama-se “Ópera das janelas”. O organizador explica: “Machado de Assis requereu censura do Conservatório Dramático para a peça, em agosto de 1857 (...) O manuscrito do requerimento (...) e do parecer podem ser vistos na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional (...) Era destinada [a peça] ao repertório da Academia Imperial de Música e Ópera Nacional. Não foi representada, nem se conhece o conteúdo” (34, p. 313). Outras (“Gabriel”, por exemplo) perderam-se também, assim como muitas traduções de dramas franceses, feitas entre 1864 e 1867.

Jean Michel Massa, no entanto, que organizou um volume de *Dispersos* de Machado, inclui aí duas peças de juventude (não contidas na edição da Jackson nem da Aguilar). Uma delas, “Odisséia dos vinte anos”, publicada no jornal “A Marmota” em 30/03/1860, já anuncia certos caracteres que servem à nossa análise dos juízos do autor na fase madura.

Nessa “fantasia em um ato” - como o autor a denomina - o protagonista Luís, pintor e poeta, desabafa. Para ele é intolerável a atitude dos que simulam grandes sofrimentos: “Há uma ordem de poetas modernos que por hábito de leitura e mania de rapaz, acreditaram estar deveras doentes da alma. É culpa de Byron e de outros; Manfredo é um grão que germinou uma raça. Toda essa procissão de Werthers pálidos, lá vão como fotografias do tipo primitivo. Eu conheço desses profanadores do cepticismo, doentes por cálculo, de que Molière se esqueceu” (26, p. 150). Luís mortifica-se porque, desprezando a conduta piegas, sente-se obrigado a satirizá-la. Atentemos para sua queixa: “esta raça produziu necessariamente uma outra que se constituiu o lábaro dela; os satíricos, os que não acreditando nesses mórbidos de vinte anos, arrancam-lhes a máscara em pleno século” (26, p. 150).

Daqui em diante a confissão do protagonista interessa especialmente ao nosso estudo, porque nela se insinua certo conteúdo encontrado no conto, no romance e na crônica de Machado. Começamos a

rastréá-lo na indulgência com que Luís se vê a si mesmo: arroga-se a condição de legítimo sofredor, ele sim merecedor de respeito e não os desesperados Manfredos (notamos com facilidade que ele é porta-voz do autor): “Tenho vinte anos; perdi minha mãe com nove. Fiquei por conseguinte só: só, compreendes bem, quando não temos o seio materno para encostar a cabeça (...) Vês-me com vinte anos, cheio de mocidade: mas que mocidade! Nem um afeto! (...) Aqui e ali só encontro o desdém! Queria amigos e tenho protetores! (...) vejo passar por mim os corações e os afetos e não posso agarrar um só. Parece que vento de temporal os leva. É demais. Sou pobre como vês: quem me quereria assim? A humanidade é dos cínicos e dos parvos. Tudo está prostituído!” (26, p. 151).

No livro que consagra à juventude de Machado de Assis, comentando certos trechos da peça acima citada, Jean Michel Massa afirma: “O caráter autobiográfico desta página parece confirmado ou, pelo menos, tornado bastante possível pela frase: ‘Tenho vinte anos; perdi minha mãe aos nove’” (25, pp. 316/318).

Porém tais conteúdos - conquanto se possam relacioná-los à vida do autor - acham-se nos próprios textos de Machado, em obras de diferentes épocas e gêneros. Recorrer à biografia talvez reforce algumas conclusões da análise, mas tal procedimento parece-nos dispensável.

A quem ler esse trecho da peça, acima citado (e estiver acompanhando nosso trabalho desde o primeiro capítulo), acudirá logo a questão das isotopias *A*, *B* e *C*. Especialmente o leitor familiarizado com a produção machadiana ligará de imediato Luís a Guiomar (de *A mão e a luva*) ou a Lalau (de *Casa velha*). O protagonista e porta-voz do autor condena (isotopia *C*) os “doentes da alma” (isotopia *B*)⁵⁵, que sofrem por coisas impalpáveis. A impaciência de Luís com a afetação sentimental semelha-se à de Guiomar. O primeiro, em vez de amor, só alcança proteção,

⁵⁵ Homem imaginativo, fraco.

ocorrendo o mesmo à segunda, que depende da madrinha. O título “Odisséia dos vinte anos” sugere a epopéia de Luís para conseguir amor e vencer a miséria, meta que só os fortes (isotopia *A*) podem atingir. Como o texto data de 1860 conclui-se que são antigas as idéias do autor: ele não tolera o sofrimento do homem imaginativo e frágil, mas se compadece da dor causada pela pobreza⁵⁶.

Em outra peça dessa época, “Desencantos”, à qual o autor chama “fantasia dramática”, observam-se os mesmos tópicos: Luís encarna o jovem imaginativo, sensível; Clara, a moça esperta, pragmática; Pedro, o rapaz forte, perspicaz. Ambos os moços disputam a mão de Clara. O vencedor, naturalmente, é Pedro. Em “Desencantos”⁵⁷, o vitorioso, exprimindo as opiniões do autor, contrapondo-se ao interlocutor Luís, define-se a si mesmo e explica por que foi escolhido: “PEDRO ALVES - E [sou] de muito juízo. Pensa que eu adoto o seu sistema de fantasia, e por assim dizer, de choradeira? Nada, o meu sistema é absolutamente oposto; emprego os meios bruscos por serem os que estão de acordo com o verdadeiro sentimento. Os da minha têmpera são assim” (19, p. 43). Note-se agora como Clara repreende o caráter fantasista de Luís, percebendo-se, embutida no seu discurso, a voz do próprio autor: “CLARA - Não lhe disse há pouco que o senhor via as coisas através de um vidro de cor? É o óculo da fantasia, óculo brilhante, mas mentiroso, que transforma o aspecto do panorama social, que faz vê-lo pior do que é, para dar-lhe um remédio melhor do que pode ser” (19, p. 42).

⁵⁶ Na peça “O Protocolo”, representada pela primeira vez no Ateneu Dramático em 4 de dezembro de 1862. Machado deplora também a extravagância de certo romantismo: “Pinheiro (a Lulu) - Cuida das tuas novelas! Vai encher a cabeça de romantismo, é moda; colhe as idéias absurdas que encontras nos livros, e depois faz da casa de teu marido a cena que houveres aprendido: é também moda (sai arrebatadamente)” (19, p.p. 128/129).

⁵⁷ Magalhães Júnior relata que “Desencantos” foi editada em livro por Paula Brito: “[foi este] quem primeiro deu curso a um volume com o nome [de Machado] no frontispício. (...) o primeiro volume foi a peça teatral ‘Desencantos’” (21, p. 09). Para Jean Michel Massa, “a primeira peça autêntica de Machado de Assis [é] ‘Desencantos’” (25, p. 318). J. Galante de Sousa discorre ainda sobre a data em que foi escrita: “A mais remota notícia, que conhecemos, do aparecimento do volume encontra-se no Diário do Rio de Janeiro (Rio, 4-9-1861), inclusa no noticiário. Tomamos então esta como data-limite da composição da peça (...) Não foi representada nessa ocasião, nem posteriormente” (34, p.p. 344/345).

Ao longo das últimas páginas vimos referindo que certas personagens desempenham, nas peças, a função de porta-voz (por exemplo: essa última fala de Clara), mas não elucidamos como tal função pode ser localizada exatamente no texto. Ora, em especial nessas peças de juventude, parece fácil reconhecê-la. Observamos a princípio que a personagem imaginativa, frágil, que idealiza a moça amada, frustra-se, encontrando o contrário do que esperava. Tanto a mulher eleita pelo jovem sentimental como o rival dele são figuras fortes. Dessa discrepância de temperamentos resulta efeito cômico. Os sonhos do rapaz imaginoso, em vez de ganharem alguma compensação (que lhe conferisse estatura moral mais elevada), como sucede em certo romantismo, são desfeitos friamente pela realidade crua. Sobre ele pesa um ridículo sem remissão, enquanto sobre os outros dois, pessoas dotadas de senso prático, paira brilhante auréola de sensatez. Ou seja, desse efeito mais ou menos humorístico, dessa visível diferença de tratamento (perceptível na maior simpatia⁵⁸ com que são focalizadas as personagens fortes), infere-se, portanto, as opiniões do autor incluídas na fala de Clara e Pedro (daí se dizer que são porta-vozes de Machado).

É curioso verificar ainda que outros conteúdos secundários (antes referidos nos contos e nos romances), ligados às personagens espertas, de novo se manifestam: Pedro Alves, por exemplo, conquista uma cadeira no Parlamento (Em *A mão e a luva* o perspicaz Luís Alves é também deputado). No que respeita à personagem frágil, o ato de ela própria confessar-se pessoa imaginativa, conforme vimos em *Dom Casmurro* (Capítulo XL: “A imaginação foi a companheira de toda a minha existência”), repete-se nessa peça, quando Luís admite que seu maior mal está na imaginação (19, p. 67).

Quando lemos outra peça da juventude de Machado, “O caminho da porta” (comédia em um ato), representada pela primeira vez em 12 de

⁵⁸ Tratei detidamente a questão da simpatia do narrador machadiano em meu trabalho *Machado de Assis: simpatia e distanciamento*, dissertação de mestrado apresentada em novembro de 1994, na

outubro de 1862 no Ateneu Dramático, surpreendemos o Doutor, personagem que às vezes faz o papel de porta-voz do autor, chamar o frágil Valentim de Werther. Atentemos em que o protagonista de “Odisséia dos vinte anos”, como vimos antes, vale-se igualmente desse infeliz personagem de Goethe para distinguir o jovem sentimental. Por outro lado, observamos que, à maneira de Guiomar (de *A mão e a luva*) e de Clara (de “Desencantos”), Carlota, a heroína da peça ora examinada (“O caminho da porta”), conclama Valentim - que lhe implora amor - a ser mais firme: “Que é isso? Seja forte! Se não por si, ao menos pela posição esquerda em que me coloca” (19, p. 91). Continuando a leitura chega-se à advertência incisiva que o Doutor dirige ao moço pusilânime: “Não me faltará ocasião de chamar-te ao bom caminho (...) Empregarei o ferro (...) Só as grandes coragens é que se salvam” (19, p. 101). É a mesma admoestação que Machado dirige à personagem fraca, nas crônicas, a mesma que seus porta-vozes, nos contos e romances, endereçam à pessoa imaginosa e destituída de vontade (nessa altura da análise, pensamos, seria ocioso elencar exemplos de censuras semelhantes nos gêneros referidos, pois o leitor atento deve estar lembrado que já nos referimos a eles nas páginas anteriores).

No capítulo primeiro de nosso trabalho dissemos que, em certo ponto do romance *A mão e a luva* (no capítulo chamado “Embargos de terceiro”), o jovem prático e ambicioso conquista a mão da resoluta e forte Guiomar, configurando-se em definitivo a derrota do frágil e imaginoso Estevão (melhor amigo do vencedor). Argumentamos ainda que em *Dom Casmurro* há um capítulo igualmente denominado “Embargos de terceiro”, no qual figuram Escobar (rapaz ambiçoso), Capitu (moça forte) e Bentinho (jovem pusilânime). Este, voltando para casa inesperadamente, acha a mulher com o melhor amigo, momento a partir do qual passa a suspeitar de ambos. Ora, na peça “O caminho da porta”, embora o tópico dos embargos

de terceiro não seja tão expressivo como os dois casos anteriores, cerca-se de personagens e conteúdos parecidos: o Doutor (homem prático e experiente) alega a Valentim (moço frágil) que, graças a certos embargos de terceiro dos quais teve de tratar, conseguiu safar-se das garras de Carlota (mulher esperta e namoradeira). Perceba-se que aí vemos três personagens com qualidades semelhantes às dos casos anteriores. Além do mais, Valentim, depois desse episódio, muda sua conduta: de pusilânime e imaginoso passa a firme e pragmático, não logrando, mesmo assim, conquistar a moça. Resignado, sem os arroubos de um pálido Werther, resolve tomar o caminho mais adequado e sábio, qual seja: o da porta da rua.

Se pensarmos em uma metáfora, sem nos atermos aos limites precisos que a análise científica de tal figura possa demandar, e a concebermos em sentido mais amplo, se a dividirmos ademais em duas partes como se faz comumente, quanto às obras *A mão e a luva* e “O caminho da porta”, teríamos a situação de *triângulo amoroso* como a primeira parte (da metáfora) ou o *termo comparado*; como segunda parte ou o *termo comparante*, os *embargos de terceiro*. Entre essas duas partes há um sema em comum (*embargos de terceiro* é medida judicial interposta por alguém que se julga o legítimo dono de certo objeto sob a posse de outra pessoa, enquanto *triângulo amoroso*, entre outras definições possíveis, é a situação em que alguém se torna objeto de amor de duas pessoas), que diz respeito à rivalidade entre dois pretendentes a um mesmo bem. Outros conteúdos podem acompanhá-lo, tal como o engano a que o ingênuo é conduzido pelo melhor amigo e pela mulher esperta. Em “O caminho da porta”, o incauto não é propriamente ludibriado pelo astuto (antigo aspirante à mão da moça), mas é advertido por este a desistir da amada, propensa a namorar muitos.

Temos pois *embargos de terceiro* metaforizando *latu sensu* o *triângulo amoroso* entre personagens típicas (as duas partes da metáfora, no

romance *A mão e a luva*, surgem claramente nas cenas descritas pelo narrador onisciente e, na peça “O caminho da porta”, estão dramatizadas de modo bem explícito).

Convém lembrar que, em *Dom Casmurro*, só existe efetivamente a segunda parte da metáfora ou o *termo comparante* (os embargos de terceiro). O que acima chamamos a primeira parte da metáfora ou o *termo comparado* (o triângulo, a traição) fica apenas sugerido no texto, dando-se aí talvez o que se pode chamar metáfora implícita ou *in absentia*. Embora Bentinho, o rapaz frágil e imaginoso, que também narra a história em primeira pessoa, acuse a mulher de adultério, não podemos dar-lhe todo o crédito, porque só temos no caso a versão do ofendido (notemos que a esposa nega a traição). Todavia, inúmeros aspectos estudados no primeiro capítulo, que convergem todos para o que chamamos *isotopias conotadas*, não só sugerem a fraude como também nos revelam os juízos do autor.

Enfim, se procedemos a essa digressão, aparentemente ociosa, citando os romances *Dom Casmurro* e *A mão e a luva*, fazemo-la porque nosso objetivo consiste em relacioná-los à produção teatral, ligá-los especialmente a essa última peça “O caminho da porta”, demonstrando como o autor repete as mesmas estruturas de ação e conteúdo em obras de diferentes gêneros. Mesmo que concordemos com Joel Pontes, para quem, no teatro machadiano, “até as qualidades e os defeitos são mesquinhos” (30, p. 16), não podemos contudo negar a conexão acima mencionada.

Observemos ademais que, quando se publicou o romance *A mão e a luva*, sua heroína, como já vimos, foi recebida com certo espanto pela crítica: “Mas que fosse igualmente ambiciosa uma mulher moça, de coração puro, não nos parece verdadeiro” (23, p. 164). Semelhante a esta crítica foi a opinião formulada por Quintino Bocaiúva sobre duas peças de Machado,

“O protocolo” e “O caminho da porta”⁵⁹: “são valiosas, como artefatos literários, mas até onde a minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada, devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo sujeito sem alma” (19, p. 18).

Em suma, as duas opiniões traduzem a perplexidade dos críticos com a ausência de idealismo nas obras: não concebiam uma jovem de coração puro que ao mesmo tempo fosse ambiciosa, assim como consideravam “sem alma” o criador daquelas peças “insensíveis”. Jean-Michel Massa tenta explicar a frustração expressa por Quintino Bocaiúva: “Bocaiúva constatou que seu amigo não escreveu comédias morais, sociais, populares, numa palavra ‘comprometidas’, segundo o modelo traçado por Dumas Filho e de acordo com as idéias de Victor Hugo. Em relação a esta ideologia é que as peças de Machado se mostram sem valor. Sem idéias, uma peça de teatro fica sem base; as peças de Machado são ‘literárias’; logo, sem alma” (25, p. 236).

Ora, no capítulo primeiro, transcrevemos o trecho em que Roberto Schwarz condena o entrecho de *A mão e a luva*: existe aí, segundo ele, a “indulgência que têm consigo mesmo as boas famílias”, “o conformismo insolente, expedito”, a “simpatia pelas ambições rasteiras mas fortes, pelo apetite terreno e conformista de Guiomar”. Notemos que essa censura de certa forma se casa com a opinião negativa de Bocaiúva acerca da obra teatral, e ambas concordam com a de Joel Pontes, quando aprecia algumas peças da juventude de Machado: “a moral, no teatro machadiano, é quase toda *manquée* (...) O prêmio da virtude é o casamento rico mas os meios para se arranjar os casamentos merecem um ligeiro exame. Rosinha, de *Hoje avental, Amanhã luva*, arranja-se acusando a namorada de Durval, sua patroa, que está ausente e não pode defender-se; descobrindo segredos, num evidente abuso de confiança; revelando futilidade e completa

⁵⁹ Ambas as peças (já referidas por nós anteriormente), representadas em 1862, foram reunidas em livro e publicadas sob o título *Teatro de Machado de Assis. Volume 1*, pela Tipografia do Diário

ausência de amor. Nos *Desencantos*, para o *happy end* obrigatório da maioria das comédias de Machado, entregam em casamento uma jovem, sem que ela ao menos seja consultada, a um senhor que tem idade para ser seu pai” (30, p. 13).

Ou seja, a visível falta de idealismo em Machado, quer por não fazer na juventude obras comprometidas com teses sociais, quer por retratar heroínas ambiciosas, práticas e, ainda, por relegar ao ridículo os sensíveis e delicados, é um traço constante na sua obra de juventude, exprimido claramente, que desperta certa indignação nos críticos de várias épocas.

Já Capitu causa nos críticos reações controversas. Pelo fato de Machado não a desnudar, de não sabermos todo o conteúdo de seu pensamento, não se pode avaliá-la tão seguramente como se julgou Guiomar. Em *Dom Casmurro*, o autor, sem esconder-se totalmente, pôs-se na pele do rapaz sensível e imaginoso que se apaixona pela mulher forte, em vez de narrar tudo de forma onisciente. Disso resultou, como dissemos, o relato complexo em que se mesclam imprecisamente a voz do autor, meio simpática a Capitu e adversa ao marido, e a do narrador e esposo Bentinho, vazada em tom elegíaco (misto de saudade da esposa e ressentimento contra ela). Recorrendo a artifícios que o aproximam do *impressionismo*, o criador desse livro omitiu os sinais mais evidentes do caráter da moça, preferindo salientar apenas indícios de seus desejos. Enfim, como Henry James, Machado procede a um exercício hábil de focalização, mais tendente a insinuar sentidos no decorrer da ação do que a expô-los com clareza de uma vez só. Contudo, como vimos, simpatias e juízos, embora disfarçados, permanecem.

Em suma, ao analisar o efeito das isotopias *A*, *B* e *C* nas peças teatrais “O caminho da porta” e “Desencantos”, como antes o estudamos no

romance, no conto e na crônica, confirmamos nossa tese de que ele é tão ligado ao universo machadiano que podemos isolá-lo sob a escrita aparentemente imparcial da fase madura (ou mesmo surpreendê-lo revestido por metáforas). Por meio dele saberemos rastrear os juízos do autor e, diante daqueles indícios que conduzem a interpretações até opostas entre si, lograremos encontrar um entendimento menos conflitante. Assim, certos arranjos formais em *Dom Casmurro*, não obstante a riqueza de leituras que possam suscitar, trazem em si certos limites interpretativos: se ultrapassá-los, o leitor poderá perder de vista essas estruturas básicas (isotopias *A*, *B*, *C* e suas conseqüências) da obra, arriscando-se grandemente a chegar a conclusões estranhas ao mundo de Machado.

Portanto, a notável simetria de personagens, ações e julgamentos entre *Dom Casmurro*, *A mão e a luva*, “Ernesto de tal”, “Desencantos” e outras obras, impede que de uma hora para outra - ignorando os efeitos dessas recorrências, amplamente comentados - transformemos Bentinho em monstro, em algoz de Capitu, animado de um sentimento patriarcal e misógino. Por acharmos que as coisas não se passam exatamente assim, conforme diz certa vertente da crítica atual, na conclusão do trabalho vamos desenvolver melhor nossa opinião sobre o assunto.

III.3- A correspondência

Tendo examinado vários gêneros da obra de Machado, perseguindo elementos que corroborassem nossa tese, talvez devéssemos contentar-nos com os já recolhidos, admitindo que a correspondência, conforme opinião pacífica da maioria dos críticos, pouca luz oferece a quem deseja entender-lhe aspectos da ficção ou da biografia. A vasta correspondência de Mário de Andrade ou de Gustave Flaubert revela-os como artistas e como homens. Ora, a de Machado é parca desses esclarecimentos.

Não o apanhamos confessando sentimentos íntimos - exceto em duas cartas a Carolina - nem elucidando as passagens complicadas de algum romance ou o modo pelo qual as tenha concebido. No capítulo segundo, quando estudamos sua obra crítica, pudemos observá-lo defendendo certos princípios, condenando outros e, por conseguinte, inferimos algo de seu código literário. Deste, porém, inexistem indicações na correspondência. Embora *Dom Casmurro* seja citado muitas vezes, não se tem notícia mais alentada de como foi produzido. Machado reporta-se ao livro sempre superficialmente, em carta a um amigo: "Pelo que me toca, o livro em que trabalho é ainda um romance. Não estou certo do título que lhe darei; já lhe pus três, e eliminei-os. O que ora tem é provisório: ficará, se não achar melhor" (15, p. 134). "Não trabalho [no romance] continuamente; tenho grandes intervalos de dias, e até semanas. As tarefas administrativas são muitas, e, como já lhe disse, não tenho noites" (15, p. 134). "Tenho um trabalho literário em mãos [*Dom Casmurro*]; não sei se o darei pronto; isto lhe dirá o meu desânimo físico" (15, p. 137).

Nas cartas dessa época, Machado não faz nenhuma explanação mais aprofundada do romance tão primoroso em que vinha trabalhando, sobre o qual ainda hoje se podem dizer coisas novas (além do vasto material que já foi escrito sobre ele). Se à nossa mente vêm trechos de cartas em que Flaubert (a propósito de *Madame Bovary*) explica longamente a Louise Colet as cenas do comício rural ou ainda as informações minuciosas que Mário de Andrade dá a Manuel Bandeira a respeito da elaboração de *Macunaíma*, então avaliamos a grande frieza, o laconismo chocante do Machado missivista. Recordamos as palavras de Augusto Meyer: “esse homem (...) vivia no seu subterrâneo eterno” (27, p. 19). O entusiasmo do escritor ao ver despontarem as primeiras páginas do livro que ele planejava, a vontade de comunicar aos amigos os resultados iniciais e pedir-lhes a opinião, nada disso veremos no autor de *Dom Casmurro*. É como se tais sentimentos fossem absolutamente estranhos ao seu espírito. Novamente, as sentenças de Augusto Meyer perpassam nossas reflexões: “Porque existe na raiz de seu pensamento um ódio à pulsação virginal da vida. Só se apaixona quando encontra motivo para expandir o sarcasmo contido. Entra, então, no seu clima pessoal, esfrega as mãos, contente, se faz inimitável na maneira de pescar o grotesco dos homens e das coisas” (27, p. 24). “Está fechado ao círculo do exorcismo individualista e se basta a si mesmo” (27, p. 26).

Como pensar que seja generoso o criador de Palha, de Sofia, de Brás Cubas, do Cândido (personagem do conto “Pai contra mãe), do narrador que se singulariza por dedicar pouco afeto às personagens, distinguindo-as quase sempre com atributos aviltantes? Não obstante já tenhamos discorrido longamente sobre a questão da simpatia do narrador machadiano, em outro trabalho nosso anteriormente citado -, ela de novo se impõe, e Augusto Meyer resume-a bem: “Como criador de ficção, falta-lhe [a Machado] o dom generoso de simpatia que obriga Balzac a se identificar com um estúpido caixeiro-viajante. Uma casa velha, uma cara desconhecida

comoviam o velho Balzac, varavam as suas carnes opacas com a fina inquietação da comédia humana” (27, p. 24).

O crítico fala da aridez afetiva de que se ressentia a ficção machadiana, mas a correspondência padece o mesmo reserva. Depois da morte da esposa, não obstante confesse o sofrimento aos amigos, acusando nas cartas mais ternura e confiança, perdura a contenção antiga. Tais textos jamais atingem, por exemplo, o desnudamento de alma alcançado por Rousseau nas *Confissões*, em que narra como a emoção da infância reflete-se na maturidade, além de fazer julgamentos sobre si mesmo, confidenciando ao leitor suas fraquezas: “Acreditarão que eu, velho caduco, consumido pelas preocupações, pelos trabalhos, me surpreendo algumas vezes a chorar, como uma criança, cantarolando essas pequenas árias com uma voz já trêmula e cansada?” (33, p. 22). “(...) desse modo começava a firmar-se em mim este coração tão altivo e ao mesmo tempo tão terno, este caráter afeminado e no entanto indomável” (33, p. 23). Impossível conceber Machado confessando as lágrimas que lhe desperta o tempo da infância ou versando sobre os paradoxos de seu espírito, ou ainda imaginá-lo comentando minuciosamente as dificuldades em construir certa cena fundamental de algum livro (atitude bem comum em Flaubert).

Enfim, a secura afetiva e a contenção verbal do missivista deixam subentendida a recusa ao derramamento emocional e à extravagância imaginativa, autorizando-nos a entrever aí os sinais da isotopia C.

Diante da irrelevância dessa correspondência - visível sobretudo quando a cotejamos aos outros gêneros da produção machadiana -, de início até cuidamos em renunciar à busca de pistas das isotopias A e B, e as esqueceríamos, se a pura curiosidade - e não a esperança de rastreá-las - não nos instigasse a conduzir um pouco adiante a pesquisa. Caminhando então

pela vasta extensão do terreno árido, eis que vemos despontar um espaço fértil: as cartas trocadas com Magalhães Azeredo.

Pelo que escreveram Josué Montello e Carmelo Virgílio a respeito do assunto, inteiramo-nos de que Azeredo contava dezessete anos quando iniciou sua correspondência com Machado, então com cinqüenta. Pergunta-se o que teria levado um homem discretíssimo, no apogeu da carreira, a dispensar tanta atenção a um adolescente. Notemos o tom da primeira carta que o jovem remete ao autor de *Dom Casmurro*, em 02 de junho de 1889: “Va. Excia. teve a bondade de tomar sobre si o encargo de propor ao Sr. Lombaerts a impressão do meu livro de versos (...) devo dizer a V. Excia. - porque convém que o editor o saiba - que o volume com certeza não passará de 200 páginas, quando muito, em 8º, que o papel deverá ser bem regular, o tipo proporcional à dimensão das folhas, e que não são precisos mais do que 450 ou 500 exemplares. Isto, Va. Excia. far-me-á o obséquio de comunicá-lo ao Sr. Lombaerts, não esquecendo empregar toda a sua influência com ele para que faça tudo pelo mínimo preço; pois, ainda que sei que um escritor, ao publicar o seu primeiro trabalho, não deve mirar a nenhum lucro, contudo cumpre reconhecer que a economia deve presidir aos gastos de quem, como eu, embora haja de que viver, ainda, por sua pouca idade e suas condições, não pode ganhar honradamente com o suor de seu rosto aquilo que consome. Espero que Va. Excia., logo que puder, me escreverá sobre este negócio, e me fará o prefácio, que gentilmente prometeu para o meu livro” (15, p. 15).

A citação é longa, todavia necessária à demonstração da ousadia de Azeredo. Josué Montello detém-se sobre essa carta e conjectura o seguinte: “O tom grave do adolescente, que só daí a dois meses completará dezessete anos, é de quem entra na vida senhor de sua vontade. E o curioso é que o romancista de *Quincas Borba*, que já era por esse tempo a primeira figura das letras brasileiras, afina com o tom do moço, a modo de pai condescendente com a fala grossa do filho” (28, p. 129).

Ora, atentemos na preferência do autor pelos seres firmemente determinados, de novo insinuando-se, dessa vez nas cartas. É verdade que o escritor não enumera abertamente as razões de sua simpatia pelo jovem, mas nós também não havemos de agir com rigor desmedido, a ponto de ignorá-las só por não se exprimirem limpidamente. Quer dizer, divisamos aí traços da isotopia *A* (pessoa forte, pragmática, ambiciosa) e isotopia *C* (beneplácito do narrador).

Seis anos depois, em 17 de julho de 1895, Azeredo envia a Machado carta em que o antigo proceder enérgico parece render-se à indolência - que o impede de trabalhar -, agravada pela imaginação exacerbada: “a perguntarem-me a causa de meu inexplicável e invencível aborrecimento, eu mesmo não saberia responder; ou se algumas pequenas *contrariedades* tenho, só me posso queixar da minha imaginação exaltada, que as aumenta e complica, emprestando-lhes importância maior do que na realidade elas têm (...) Eu nunca fui alegre; é melancólico o meu temperamento; sou sobretudo muito inclinado ao tédio, mas a um tédio absoluto e universal (...) por mais que eu trabalhe, não conseguirei nada” (15, p.p. 50/51).

Em outro trecho da carta, Azeredo, numa atitude isenta de falsa modéstia, compara o fastio que o arrasa ao de Baudelaire, chegando como este a desejar “Um oásis de horror nesse deserto de tédio” (ou seja, prefere o terror ao enfado). A esse procedimento - em que o leitor menos complacente poderia apontar até certa vaidade - junte-se a confissão da apatia, da imaginação extravagante, e se vislumbrará marcas da personagem imaginosa, sensível, a mesma que, nos contos e romances, como se viu, é desaprovada pelo narrador.

Observemos agora como Machado repreende-lhe as queixas: “Queixa-se do spleen; ele é certamente um estado moral, que se não pode

evitar sempre nem absolutamente; mas veja se o castiga por meio de uma taxa à poesia, e diga-nos em bons versos que ele é insuportável. Não deixe o seu talento adoecer de preguiça, embora o descanso seja também necessário, e valha mais a obra perfeitamente gerada, ainda que tardia, que a freqüente e de aborto. O que eu quero dizer é que não resvale do repouso necessário no ócio excessivo” (15, p. 25).

Na carta toda Machado admoesta-o a que não se deixe dobrar pelo desânimo: “Não duvide de si. Receio muito que este sentimento lhe ate as asas. Há de sempre haver quem duvide de seu talento; deixe essa tarefa a quem pertence *par droit de naissance*. O seu direito e dever é crer nele e mostrá-lo. Não descreia das musas; elas fazem mal às vezes, são caprichosas, são esquivas, mas entregam-se nas horas de paixão, e nessas horas os minutos valem por dias” (15, p. 25).

Em outra carta previne-o contra a tristeza e receita-lhe o exercício da arte: “Não se importe de não ser alegre; também eu não o sou, ainda que pareça menos triste. Mas há em tudo um limite. Sacuda de si esse mal. A arte é um bom refúgio; perdoe a banalidade do dito em favor da verdade eterna” (15, p. 136). A insistência com que Machado dissuade o moço da apatia sugere aí a existência das isotopias *B* (personagem imaginosa, suscetível, frágil) e *C* (censura do narrador a temperamento desse tipo).

Por outro lado, na frase “a arte é um bom refúgio” reencontraremos o tópico da supremacia da arte sobre todas as demais coisas, já estudado nas crônicas. Em carta datada de 2 de abril de 1895, diz a Azeredo que no Rio devem iniciar-se as sessões das câmaras. Explica que, embora haja rumores de que estas serão violentas, não acredita em tumultos anunciados. Mas, afirma ele, “pode ser que me engane. Não é difícil, em matéria [a política] que excede a minha competência e o meu gosto; mormente na minha idade, quem viveu de letras, há de morrer com elas.

Pode ser que elas aflijam alguma vez; mas é pelas canseiras que trazem, e não raro pelos azedumes, não por elas, coitadas! De resto, são aflições que passam depressa, e até dão vida” (15, p. 42).

Em suma, a correspondência, embora escassa de luzes que revelem aspectos particulares do artista, ajuda o estudo que vimos realizando, porque mesmo nela Machado recai nas velhas obsessões: a arte sobrepondo-se à política, o louvor do forte e a repressão ao fraco. Enfim, as isotopias *A*, *B* e *C* aí se manifestam, como nos romances, nos contos, nas crônicas e nas peças teatrais. Ou seja, tais recorrências semânticas de tal modo se espalham por toda a obra do autor que, se, ao investigarmos certos livros (em que elas estejam presentes), as ignorarmos, incidiremos em lastimável equívoco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. "*Fragmentos sobre a crônica*". In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- 2- BOCAIUVA, Quintino. "*Carta ao autor*". In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Teatro*. Rio de Janeiro: Jackson, 1959.
- 3- BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979.
- 4- BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política e outros estudos*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1957.
- 5- BROCA, Brito. *Raul Pompéia*. São Paulo: Melhoramentos.
- 6- CANDIDO, Antonio. "*O esquema de Machado de Assis*". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- 7- DUBOIS, Jean. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- 8- FACIOLI, Valentim. "*A crônica*". In: BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- 9- GLEDSON, John. *Introdução a Bons dias!, de Machado de Assis*. São Paulo: HUCITEC/UNICAMP, 1990.
- 10- GOMES, Eugenio. *Machado de Assis/Crônicas*. Rio de Janeiro: Agir, 1972.
- 11- GRIECO, Agrippino. *Viagem em torno de Machado de Assis*. São Paulo: Martins, 1969.
- 12- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- 13- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A Semana. 2º Volume (1894-1895)*. Rio de Janeiro: Jackson, 1959.
- 14- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A Semana/3º Volume (1895-1900)*. Rio de Janeiro: Jackson, 1959.
- 15- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Correspondência com Magalhães Azeredo*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1969.

- 16- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Crônicas/1º Volume (1859-1863)*. Rio de Janeiro: Jackson, 1959.
- 17- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Crônicas/2º Volume (1864-1867)*. Rio de Janeiro: Jackson, 1959.
- 18- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Crônicas/3º Volume (1871-1878)*. Rio de Janeiro: Jackson, 1959.
- 19- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Teatro*. Rio de Janeiro: Jackson, 1959.
- 20 - MAGALDI, Sábato.
- 21- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- 22- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Crônicas de Lélío*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- 23- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis/Volume 2/Ascensão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1981.
- 24- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira, Volume III (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
- 25- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- 26- MASSA, Jean-Michel. *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1965.
- 27- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.
- 28- MONTELLO, Josué. "Uma amizade por correspondência". In: O Presidente Machado de Assis. São Paulo: Martins, 1961.
- 29- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- 30- PONTES, Joel. *Machado de Assis/Teatro*. Rio de Janeiro: Agir, 1968.
- 31- PRADO, Décio de Almeida. "Evolução da literatura dramática". In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil, Volume 6*. Rio de Janeiro: José Olympio/UFF, 1986.

- 32- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- 33- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.
- 34- SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1955.

Conclusão

1- Resumo de nosso argumento

A Crítica e a poesia do escritor, referidas no primeiro capítulo de nossa tese, atestam distância tanto dos excessos da tendência romântica quanto da realista. Disso resulta certo gosto pela contenção, traduzido pela reserva para com o sentimentalismo. O enfraquecimento moral do apaixonado, por exemplo, recebe reprovação clara do autor.

A leitura dos romances e contos revela o mesmo significado, que se manifesta sob diferentes formas: em romances como *A mão e a luva* e contos como "Ernesto de tal", o narrador exhibe-o com desembaraço. Como vimos no capítulo segundo, o narrador retrata Estêvão impiedosamente, por este perseguir um amor impossível, sancionando em contrapartida a conduta esperta e interesseira de Guiomar e Luís Alves. Ainda no capítulo segundo, mencionamos o seguinte: na obra melhor acabada da maturidade, tal julgamento perdura, camuflando-se sob inúmeras peripécias retóricas, as quais, conforme frisamos, alargam seu significado primitivo, relativizando-o.

Por não concordar inteiramente com a idéia - esposada por críticos como Roberto Schwarz e Silviano Santiago - de que o narrador de *Dom Casmurro* pertença inteiramente à categoria *indigno de confiança*, muito empregada por Henry James, examinamos, também no capítulo segundo, algumas narrativas do autor inglês, para mostrar em que ele diverge de Machado. Henry James, quer nos prefácios escritos para cada uma delas, quer nas marcas subjetivas que lhes imprime, manifesta, embora

sutilmente, julgamento não só acerca da personagem como das situações por ela vividas, quer dizer: toma partido. Nos textos do Machado maduro, inobstante consigamos desvelar certas preferências, mediante o estudo das isotopias conotadas, nem assim podemos saber a quem ele se liga afetiva e moralmente (adiante retomaremos o assunto).

Ao examinar, no capítulo terceiro, as peças teatrais e a correspondência de Machado, verificamos que o mesmo conteúdo aí se repete, levando-nos à seguinte conclusão: esse é um lugar comum na obra machadiana da fase madura. Nesse período, ademais, todo indivíduo cinge-se de uma aura negativa, não havendo o que goze da simpatia moral do narrador. Convém lembrar que, na primeira fase, ele a exprime de modo claro e, na segunda, disfarçadamente. Contudo - veremos mais adiante - tal mostra de simpatia, bastante furtiva, não basta para concluirmos que ele se identifica de corpo e alma com certa personagem, favorecendo uma em prejuízo de outra. Ocorre, sim, um alargamento de sentido: em vez do antigo maniqueísmo, há certo relativismo no julgar (a seguir analisaremos mais detidamente o assunto).

2- A lição de Magalhães Júnior

No capítulo III de nosso trabalho advertimos o leitor a guardar-se de emitir qualquer afirmação categórica sobre Machado. Dissemos que, antes de proferi-la, convém examinar-lhe detidamente os livros, para estabelecer invariantes semânticas sob diferentes arranjos formais. Deve apurar, por exemplo, se na crônica, no romance, na poesia, no conto, persistem certos princípios de composição (semelhantes entre si), que o ajudem a fundamentar a sua tese.

Modelo desse zelo interpretativo, dessa atenção rigorosa ao texto, é o trabalho de Raimundo Magalhães Júnior. Como se sabe, dos trinta e um volumes em que a Editora Jackson organiza a obra de Machado, sete são dedicados às crônicas. Munido não só de dados exaustivos sobre pseudônimos, datas, publicações, como também de amplo conhecimento sobre os usos estilísticos do autor, o crítico discute a autoria de algumas delas, especialmente as contidas no primeiro dos sete volumes, assinadas pelo Dr. Semana (publicadas entre 1861 e 1864 na *Semana Ilustrada*), atribuídas temerariamente ao autor de *Quincas Borba*.

Com a sabedoria de quem esmiuçou a questão, de início ele argúi uma nota dos editores, segundo a qual “nas ‘Badaladas’, da *Semana Ilustrada*, bem como nas ‘Balas de Estalo’, da *Gazeta de Notícias*, coloboravam várias penas. Reunimos nesta coleção as que, pelo estilo, nos pareceram, evidentemente, de Machado de Assis.” (8, p.07) Argumenta Magalhães Júnior: “de começo, devemos assinalar que Dr. Semana não era

um pseudônimo de Machado de Assis (...) era (...) um pseudônimo coletivo, sob o qual escreveram muitos dos elementos da redação da *Semana Ilustrada*. “(10, p.185) Aduz ainda que não se podem confundir “As Badaladas” da *Semana Ilustrada* com “Balas de de Estalo” da *Gazeta de Notícias*. Estas últimas – vazadas em tom humorístico – são assinadas por diferentes pseudônimos, fato que auxilia a desvendar quem se esconde atrás de cada um deles. Por exemplo, tudo o que Machado aí escreveu leva assinatura de Lélío⁶⁰. Após rigorosa busca, o crítico certifica-se de que “o grupo das ‘Balas de Estalo’ era o seguinte: Ferreira de Araújo, que usava o pseudônimo de Lulú Sênior; Henrique Chaves, que usava os pseudônimos de Zig- Zag e Tic-Tac ; Francisco Ramos Paz, que se assinava João Tesourinha; Demerval da Fonseca, que assinava Décio e Públicola; Valentim Magalhães, que usava o pseudônimo José do Egito; e Capistrano de Abreu, que se escondia sob o nome de Blick.”(10, p.186)

Citamos o trabalho de Raimundo Magalhães Júnior, porque a nós parece o tipo de estudo mais acertado para tratar de obra complexa como a de Machado. Submete-a à minuciosa pesquisa, atendo-se não só ao aspecto da *forma* como também ao do *conteúdo*. Não explora apenas o verniz temático do texto, mas busca ainda entender a singular engenharia pela qual o significado se constrói. Portanto, a feição única do estilo machadiano, ausente das crônicas assinadas pelo Dr. Semana, permite ao crítico negar-lhes autenticidade: “uma das primeiras coisas transcritas à conta de Machado de Assis é justamente uma série de regras gramaticais como pretexto para humorismo. Diz o *Dr. Semana* que as escreveu a pedido do seu moleque, ‘para que por elas pudesse aprender a sua interessante consorte, que infelizmente é um pouquinho estúpida’. No parágrafo seguinte, declara-se que ‘estamos em um país constitucional, em que a

⁶⁰ Referimos, anteriormente, no Capítulo III, o livro *Crônicas de Lélío*, organizado por R. Magalhães Júnior. Vide pág.

vontade do cidadão é livre e da cidadôa (sic) depende da do marido, do pai ou do irmão.” (10, 187)

A seguir convence-nos de que, se o conteúdo de certa crônica, assinada pelo Dr. Semana, casar-se eventualmente com os valores do autor de *Dom Casmurro*, tal fato não basta para lhe imputarmos a autoria do escrito: “Há [acima] uma crítica à sujeição civil da mulher que afina com o pensamento expendido por Machado de Assis em várias ocasiões. É verdade, porém, que esse pensamento não era apenas dele. E o que não pertencia positivamente a Machado de Assis eram as expressões tão aportuguesadas e tão estranhas ao seu vocabulário como ‘poucoquinho’ e ‘cidadôa’, inaceitáveis mesmo quando as levássemos à conta de tentativa de gracejo.” (10, p.187)

O estudioso elenca igualmente expressões que traem especulações mesquinhas, às quais Machado de Assis é avesso, enunciadas aliás em termos chulos, tais como: “Que cavalos de tílures tão lazarentos! (...) Quanta mulher feia no Rio de Janeiro! Quanto militar poltrão! (...) A porcaria em que está a cidade de São Sebastião procede da incúria de muita gente.” (10, p.188)

Argumenta ainda Magalhães Júnior que, não fora a entoação chalaceira e rude, de que tais textos se impregnam, motivo suficiente para negar a autoria de Machado, outros poder-se-iam juntar a este, por exemplo: “o freqüente emprego do substantivo ‘menina’ em lugar de moça, coisa bem lusitana, bem portuguesa, - e que Machado nunca teria feito.” (10, p.188) Os demais casos de dicção grosseira, enumerados pelo crítico, soam absolutamente estranhos a Machado, mesmo a quem não conheça a fundo o romancista: “velhos desdentados”, “fedorentos de rapé, ramelosos de um dos olhos”, “estadista que (...) escarra pelos cantos, palita os dentes”, “[o ministro Christie] em asmáticos acessos de melancolia

diplomática, enche as escarradeiras de seu *bed-chamber* para despejá-las no pacífico Brasil.” (10,p.189)

Ou seja, Magalhães Júnior comprova que as páginas coligadas pela Editora Jackson, assinadas pelo Dr. Semana, no tocante à *forma* e *conteúdo*, divergem de tudo quanto Machado tenha escrito. Vale notar que, no afã de persuadir-nos disso – o que aliás não é tarefa difícil - trata de cotejá-las a textos redigidos pelo autor desde a época do Diário do Rio de Janeiro (1860-1867) até a da Gazeta de Notícias (1883- 1900), concluindo que certos usos acompanham-no sempre, ao passo que outros lhe são estranhos: “Se, entretanto, confrontarmos as crônicas do Diário do Rio de Janeiro com as da Gazeta de Notícias, trinta anos depois, veremos que há entre aquelas e estas uma ididentidade de estilo, já inteiramente depurado, nas últimas, e ainda uma identidade de espírito, - o da forma e da essência – que faltam àquelas páginas [levianamente imputadas a Machado], decerto espúrias (...) Há nelas [nessas páginas] ausência de finura e mesmo alguma grosseria.” (10,p.190)

Em todos os três capítulos de nossa tese, ao examinarmos a produção do jovem autor, cujos traços singulares fomos localizar também na obra madura, a fim de poder afirmar com mais segurança nossas idéias sobre ele, fizemos algo semelhante a Magalhães Júnior.

3- O equívoco dos críticos mais recentes (e a finalidade de nossa tese)

Sabemos que a complexidade de certa obra literária suscita diversas leituras e que o leitor, ao discorrer sobre determinado livro, tende a criar outro. Todavia, sua liberdade de interpretação tem limite⁶¹. Adotamos a regra, mais ou menos corrente em teoria literária, segundo a qual o analista, sem deixar de ser ousado e de fazer uma interpretação original, não deve perder de vista as fronteiras do texto, sob pena de, exprimindo tão só suas obsessões, estar criando outro universo, bem distinto do objeto sobre o qual se debruçou.

Essa longa digressão pelo trabalho de Magalhães Júnior prepara nossa objeção a certa crítica que, surgida especialmente a partir dos anos 70, não obstante sofisticada e problematizadora, chega a resultados que revelam mais suas próprias inclinações ideológicas do que as particularidades decisivas da obra de Machado.

Quase todos os representantes dessa vertente interpretativa, ao tratar o *Dom Casmurro*, invocam o trabalho pioneiro de Helen Caldwell: *The Brazilian Othello of Machado de Assis*⁶². Outro traço comum que

⁶¹ Humberto Eco exemplifica certos limites da obra aberta: "o drama brechtiano, apelando para a livre resposta do espectador, é construído entretanto (como aparato retórico e eficácia argumentativa) de forma a estimular uma resposta orientada, pressupondo enfim – como se evidência em certas páginas da poética brechtiana – uma lógica de tipo dialético-marxista como fundamento das respostas possíveis." (6, pp.62/63)

⁶² Helen Caldwell examina as influências que Shakespeare exerceu no romancista brasileiro. Para a crítica norte-americana Capitu não traiu o marido: como o livro é narrado por este, só conhecemos a visão dele. Portanto, a alegada semelhança entre o filho Ezequiel e o melhor amigo Escobar – a maior prova do adultério –, pode ser produto da imaginação doentia do ciumento (também Otelo condenou Desdêmona apenas com base em um lenço). Ela tenta ainda desvendar o sentido oculto sob os nomes próprios usados por Machado. Santiago (sobrenome do protagonista) seria a mistura

apontaríamos nessa vertente crítica – afora o de citar sempre a crítica norte-americana⁶³ – é o intuito radicalmente renovador de suas proposições. Silviano Santiago, em seu ensaio “Retórica da verossimilhança”, publicado em 1971, a certa altura pontifica: “Em resumo: os críticos [antigos] estavam interessados em buscar a verdade sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro.” (16, p.32)

Segundo ele, ademais, age de modo ingênuo o leitor que condene ou absolva a esposa, pois acaba por identificar-se com um dos cônjuges, descuidando-se do assunto fundamental do livro: a consciência do narrador Dom Casmurro. Diz o crítico: “O Leitor, esquecendo a consciência do sexagenário tomava a posição de juiz e se sentia na obrigação de dar o seu veredicto sobre os *fantasmas* do narrador, quando na realidade o único interesse que quer despertar Machado de Assis é para a pessoa moral de Dom Casmurro.” (16, p.32)

De início tocou-nos o ideal de imparcialidade esposado pelo crítico: nós, leitores, não devíamos identificar-nos “emocionalmente” com quaisquer personagens. Explica ele com segurança o engano dos que até então haviam estudado *Dom Casmurro* (e prescreve a maneira mais correta de se ler o livro): “essa crítica [antiga] não percebe que o romance de Machado, se estudo for, é antes estudo do ciúme, e apenas deste (...) vamos reabrir o problema, mas entraremos por outra porta, já que se nos afigura como indispensável mudar de chave. A ferrugem intelectual é ainda o mais poderoso e corrosivo ácido contra a boa crítica.” (16, p.31)

de Santo e Iago, a reunião do bem e do mal em uma só pessoa. Iago, pois, representaria a criatura diabólica que perturba o pacato esposo Bentinho.

⁶³ Eugênio Gomes, em seu livro *O enigma de Capitu*, cita ainda uma publicação anterior à de Helen Caldwell, de autoria do escritor e criminalista Aloysio Carvalho, chamada “O processo penal de Capitu” (Bahia, Imprensa Regina, 1958), em que se registra a condição suspeita do narrador e advogado Bento Santiago. Estranhamente, esse trabalho quase nunca é citado.

No entanto, basta um rápido exame do trabalho citado para concluirmos que a desejada imparcialidade não se sustenta. Embora houvesse recomendado com veemência que não nos acercássemos “emocionalmente” das personagens (elegendo uma em desabono de outra), nem assumíssemos a posição de juiz (culpando-as ou inocentando-as), ele próprio cede a um sentimento de aversão a Bentinho, condenando-o violentamente⁶⁴: “Bentinho aceitou as calúnias [contra Capitu] e as elaborou pela imaginação”. (16, p.40) “O narrador machadiano (...) é um ressentido, medroso do passado.” (16, p.38) “Duas atitudes, entre outras, são típicas de Dom Casmurro (...) a) joga a culpa de toda calúnia nos outros, isentando-se (...) de qualquer responsabilidade, colocando-se ainda na qualidade de vítima” (16, p.40) “Dom Casmurro aplica na sua prosa as regras e leis que aprendeu no (mau) ofício de sua profissão.” (16, p. 45)

Silviano Santiago considera ingênua a atitude de quem condene ou absolva Capitu. Mas, como vimos, refere explicitamente que ela foi caluniada. Ora, admitamos: sofre calúnia somente quem é acusado de falta que não cometeu. Logo, ao crê-la vítima de imputação falsa, o crítico, é evidente, inocenta-a, incorrendo irremediavelmente no mesmo equívoco (ou ingenuidade) de que a princípio desejou apartar-se.

Além da contradição comentada, que segundo nosso entender abala consideravelmente a estrutura argumentativa do ensaio (pois anula um dos principais objetivos do crítico: o de fugir a uma sentença que incrimine Capitu ou a exima de culpa), outros pontos há que merecem reparos.

Acima dizíamos que essa vertente às vezes parece distrair-se de singularidades basilares da ficção machadiana, identificáveis em escritos

⁶⁴ Só pelo teor das epígrafes de seu ensaio, percebemos que Silviano Santiago deixa clara a pretensão de fazer libelo contra o narrador Dom Casmurro: “Admiro como alguém pode mentir pondo a razão do seu próprio lado” (Sartre) “... toda retórica visa a superar a dificuldade do discurso sincero...” (Barthes) (16,p.29)

dos mais distintos gêneros (datados aliás de diferentes épocas). Exemplo disso é o paralelo pouco rendoso que Silviano Santiago faz entre *Dom Casmurro* e *Ressurreição*.

Preliminarmente – antes de comentarmos a pouco proveitosa comparação entre os dois romances – , gostaríamos, porém, de contestar em parte outra afirmação do crítico: “Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo organizado.”(16,p.29) Surpreende-nos a tranquilidade com que enuncia o “Já é tempo...”, pois dá a entender que ninguém antes dele conseguira chegar a essa conclusão iluminadora. Intriga-nos sobretudo que não aluda a nomes como Lúcia Miguel Pereira, Eugênio Gomes, Barreto Filho, autores de análises brilhantes sobre Machado de Assis, e que versaram sobre a bem ajustada conexão existente entre as várias partes de sua obra⁶⁵.

Outros críticos, além desses três, com certeza estudaram a conexão referida. Todavia – e aqui se inicia nossa refutação ao ensaio de Silviano Santiago – achamos que o romance *Ressurreição* não se casa bem com *Dom Casmurro*, porque ambos obedecem ao que poderíamos chamar diferentes gramáticas narrativas. Por exemplo, o quadro de personagens em *Dom Casmurro* semelha-se ao visto em outros contos e romances, estudados mais profundamente no Capítulo II. Assim, Bentinho é imaginoso, pusilânime, passivo, tal como Estêvão (de *A mão e luva*), Félix

⁶⁵ Vide Eugênio Gomes: “As duas formas de Machado de Assis”, in: *Machado de Assis* (Livraria São José, 1958, ensaio em que o crítico relaciona o conto “Onda”, escrito na juventude do artista, com *Dom Casmurro*. Vide também de Eugênio Gomes: “Apresentação”, in *Machado de Assis/Crônicas*, Editora Agir, 1972, em que o crítico relaciona as crônicas aos romances. Há também um trabalho de Barreto Filho, relacionando *Ressurreição* aos romances da maturidade: “Machado de Assis”, in: *A literatura no Brasil*, vol. 4, org. Afrânio Coutinho, pp. 156/157). Lúcia Miguel Pereira, em seu livro *Prosa de ficção*, afirma categoricamente: “Há uma singular unidade na obra toda – contos, romances e crônicas (...) desse homem que escreveu tanto e durante tanto tempo, sempre fiel a si mesmo, à sua descrença no destino e na natureza humana, à sua crença na arte. A escolha do tema como a das palavras parece ter nele obedecido sempre ao mesmo desejo de buscar as nuances, de fixar sutilezas, de descobrir secretas relações. A tendência que o fazia notar um movimento recôndito da alma de uma personagem era, na essência, a mesma que o levava a colar a um substantivo um adjetivo inesperado, mas que lhe conferia maior significação.” (14, p.101)

(de *Casa velha*), Ernesto (de “Ernesto de tal”) e Oliveira (de “Almas agradecidas”).

Ou seja, todos eles compartilham um significado a que chamamos, no Capítulo II, isotopia B. Como dissemos, ao lado do moço frágil, firma-se a mulher ambiciosa, desembaraçada, que configura a isotopia A. Antes referimos também que em meio deles distingue-se um terceiro, cobiçoso e pragmático: este, por ter a mesma índole da moça, conquista-a, abalando sensivelmente o rejeitado.

Assim, se quisermos, à maneira de Silviano Santiago, aproximar Bentinho de Félix (protagonista de *Ressurreição*), convém antes considerarmos se este, ao ser construído, recebeu estrutura semelhante à daquele. Não basta – repita-se – aproximá-los tão só porque são ciumentos.

Conforme exposição feita por nós no Capítulo II, um elemento comum a todas as personagens investidas da isotopia B é a imaginação imoderada. Dominado por ela, o jovem fraco perde a noção de certas verdades incontestáveis. Embriagado por coisas puramente ideais, presa de impulsos que não se regulam pelos ditames da razão, ele vislumbra na moça comum – eventualmente vulgar – uma mulher extraordinária, uma deusa, e a persegue, porque, equivocado, julga-a ademais enamorada dele.

Ora, em nenhum instante surpreendemos Félix (protagonista de *Ressurreição*) a idealizar Lívia. De natureza mais inclinada ao tédio que à exaltação, esse homem demora a corresponder à afeição da mulher⁶⁶. Ele, ademais, nunca age impensadamente. Quando o narrador o compara a Meneses – também pretendente de Lívia -, convence-nos definitivamente de que o primeiro não se integra à lista de personagens fantasiosas (cabendo no

⁶⁶ “A fisionomia [de Félix] era plácida e indiferente, mal alumiada por um olhar de ordinário frio, e não poucas vezes morto.” (9, p.56)

momento esse papel a Meneses): “Ao inverso de Félix, cujo espírito só engendrava receios e dúvidas, Meneses era antes de tudo propenso às fantasias cor-de-rosa.” (9, p.14)

Frio e sensato, Félix evita arroubos de imaginação. Além do mais, não é o tipo de pessoa que deposite total confiança em amigos e mulheres. Quando recebe o amigo Viana, encara-o como ele é – ou seja: com todas as suas imperfeições - , precavendo-se, pois, contra qualquer indignidade que este possa cometer. Quanto a mulheres, ele próprio confessa: não se liga a elas por mais de seis meses⁶⁷. Desconfiado em demasia, prudentíssimo, indivíduo imune ao arrebatamento do amor, a ele caberia a definição dada por Alfredo Bosi a Brás Cubas: “cauto e desfrutador.” (3, p.177)

Se cauto, insensível, mais afeito ao mundo que ao sonho, Félix é antes parente de Mr. Duffy (protagonista de “Um caso doloroso”, conto de James Joyce, que referimos no Capítulo II) Emily Sinico, abandonada por Mr. Duffy, e também Livia, descartada por Félix, além de sonhadoras⁶⁸ (traço não visível em Capitu), constituem o pólo amoroso do casal. Ambas, embora mulheres admiráveis, são sacrificadas pelo ceticismo (e não pela ira) dos amantes.

Enfim, um e outro definem-se como homens que não se arriscam jamais. Não os ouviremos lamentando-se de um ato inadvertido que tenham feito. Pertencem àquele rol de criaturas que o narrador de *Ressurreição*, parafraseando Shakespeare, qualifica assim: “perdem o bem pelo receio de o buscar.” (9,p.52)

⁶⁷ O protagonista admite: “O amor para mim é o idílio de um semestre, um curto episódio sem chamadas nem lágrimas.” (9, p.62)

⁶⁸ “Livia (...) alheava-se muitas vezes das coisas que a cercavam para subir a um mundo superior e quimérico.” (9, p.83)

Ora, como pode então alguém comparar Félix – solteirão precavido e desfrutador – a Bento Santiago? À semelhança de Estêvão (*A mão e luva*), de Ernesto (“Ernesto de tal”), de Oliveira (“Almas agradecidas”), o protagonista de *Dom Casmurro* não só se rende às fantasias piegas, como ainda dedica aos amigos tal confiança e zelo que o impedem de notar-lhes as deficiências de caráter.⁶⁹

A propósito, em Machado não se enaltece o herói que se dá aos amigos e às mulheres, que se atira à vida sem prever as conseqüências disso. A imprevidência de Tom Jones (personagem de Henry Fielding e uma de suas preferidas) certamente receberia – por parte do narrador machadiano – uma focalização negativa: ele não seria nada além de um tolo. Inobstante Bentinho (e outras personagens de Machado que se lhe assemelham) não possuía a virilidade de Tom Jones, partilha com este algo (que outros autores até chegam a louvar): a descautela.

Se o herói de *Dom Casmurro* seguisse o mesmo padrão de cautela vigente em sua classe (como faz Félix), jamais esposaria Capitu, pessoa de condição inferior, nem elegeria Escobar por amigo íntimo, homem que deixa transparecer nos olhos e nos gestos grande desejo de riquezas e pouco pudor em conquistá-las. Félix, ao contrário –

⁶⁹ Alguém poderá acusar-nos de ingenuidade, afirmando que Bentinho, narrador em primeira pessoa, por meio de artifícios retóricos, simula inocência e candura, a fim de induzir o leitor a condenar Capitu. Todavia, já demonstramos a existência de personagens bem semelhantes ao protagonista de *Dom Casmurro* em toda obra machadiana, quer dizer: ele é figura típica do repertório do autor. Nesse aspecto, portanto, o protagonista não é narrador indigno de confiança: ele não está o tempo todo fingindo ser ingênuo; a fim de, com mais chance de sucesso, forjar a imagem de uma Capitu espertíssima. No Capítulo II, vimos que, quando um autor (Henry James, por exemplo) constrói narrador-personagem indigno de confiança, deixa marcas inequívocas dessa intenção no próprio discurso deste. Ademais, convém realçar sempre o seguinte: se realmente Capitu sofresse calúnias do começo ao fim – como afirmam certos críticos –, vítima de um retórico monstruoso, ela jamais esplenderia a ponto de encobrir as demais personagens. Não seria, conforme a opinião de muitos, a personagem feminina mais instigante de nossa literatura. Em suma, pode até haver um narrador indigno de confiança em *Dom Casmurro*, mas não em grau tão elevado a ponto de só analisarmos o romance sob esse aspecto, fazendo de Bentinho um vilão e de Capitu, a mártir. Não concordamos inteiramente com essa espécie de leitura – levada a cabo por críticos como Roberto Schwarz –, porque, ao absolver Capitu e condenar Bentinho, reduz o livro a uma só questão e pretensamente a resolve, desbastando a estranheza e complexidade concebidas pela grande arte de Machado. Voltaremos ao assunto.

prudentíssimo - hesita em desposar Lúvia, embora viúva e rica, por desconfiar de sua fidelidade. Previne-se ainda contra as adulações de Viana, conhecido parasita, encarando-o sempre com um misto de cortesia e desdém. Igualmente Brás Cubas, conquanto tenha se apaixonado pela mundana Marcela, escapa-lhe ileso, sem sofrer abalo duradouro. Depois encontra a terna Eugênia e, por sabê-la filha bastarda de um capitão, resiste a um compromisso efetivo com ela, preferindo tão só um fugaz entretenimento amoroso. E, quando resolve casar-se, procura moça de seu meio social.

Ou seja, essa espécie de sensatez, ostentada por Félix e Brás Cubas, Bentinho não a experimenta nunca. Este, ademais, ao contrário daqueles, subordina todas as energias à conquista da mulher amada. Quando lhe alcança os favores, converte-a em centro de sua vida: a tudo o mais (profissão, outras pessoas, artes) não liga a devida importância.

Pertence à galeria de homens sem autonomia, que gravitam em torno da figura feminina. Uns mais submissos que outros, todos pusilânimes, sempre à volta de amigos viris, astutos, que às vezes tomam-lhes as esposas ou namoradas. São figuras típicas da literatura de todo o mundo. Pavel Pavlovitch é ludibriado por Veltchaninov (em *O eterno marido*, de Dostoiévski). A companheira de Chatov é engravidada por Nicolai Stravoguín, antigo amigo do marido (em *Os demônios*, de Dostoiévski). Pedro Maia suicida-se, depois que a esposa foge com o galhardo Tancredo (em *Os Maias*, de Eça de Queirós) Dick Diver, pela voz rude do próprio amigo Tommy Barban, recebe notícia de que este conquistou-lhe a mulher (em *Suave é a noite*, de Scott Fitzgerald). Edgar Linton testemunha impotente a paixão da companheira pelo feroz Heathcliff (em *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Bronte). Frédéric, a cada passo que dá na vida, conforma-o à existência da Sra. Arnoux (em *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert).

A figura do esperto impõe-se como uma fatalidade, quando o sensitivo comparece. O forte, além de dominar o delicado (ainda que subrepticiamente), arrebatá-lhe amiúde a mulher. O romântico Frédéric (de *A educação sentimental*), mal irrompe em cena, e já o vemos afetuosamente de braço dado com o pragmático Deslauriers , ouvindo atentamente as idéias que este tenta incutir-lhe. Quando o primeiro, cansado de suas desventuras parisienses, volta para a província natal, com a intenção de desposar uma antiga namorada, surpreende-a casada com o amigo.

O dependente Bentinho e o seu melhor amigo, o astuto Escobar, portanto, adaptam-se não só àquelas personagens emblemáticas da fase inicial de Machado, mas correspondem a tipos universais⁷⁰, isoláveis em romances dos mais variados autores. Só o fato de o primeiro estar intimamente ligado ao segundo, desde o início, revela o esquema por nós explorado no Capítulo II, assim comentado por Augusto Meyer: “[Machado] quando pinta dois amigos, põe em cena Bentinho e Escobar, o Palha e o Rubião, sempre de preferência a empulhação e o empulhado (...) numa perspectiva que não sofre dúvida quanto às intenções. O único amigo verdadeiro que escapou ao seu sarcasmo era um cachorro.” (12,p.90)

Roberto Schwarz e Silviano Santiago, que só enxergam em Bentinho o patriarca opressor, o retórico, deveriam atentar para essas recorrências de tipos e situações tanto em Machado (já estudadas), como na literatura em geral. O que pedimos, enfim, é maior sensibilidade literária para tratar de obras singulares. Por exemplo, Silviano Santiago aproxima Félix de Bentinho, porque, entende ele, não se deve estudar o romance *Dom Casmurro* isoladamente, mas relacioná-lo a toda a produção machadiana. Ora, lamentavelmente, o crítico não realiza de forma correta a correlação que apregoa, pois o primeiro (protagonista de *Ressurreição*), já o

⁷⁰ Quando nos referimos a tipos, não queremos enfeixar todas essas personages numa fórmula genérica que anule a complexidade de cada uma delas, artisticamente engendrada, mas apenas demonstrar certo traço de caráter que todas compartilham.

dissemos, rapaz pragmático, frio, desconfiado, em nada, com certeza, se assemelha ao segundo.

Lembremos que, no Capítulo II de nossa tese, devido à simetria de personagens, ações e julgamentos entre *Dom Casmurro*, *A mão e a luva*, “Ernesto de tal”, etc., foi dito que, tendo em mente as conseqüências daí sobrevindas, não podemos, a exemplo do que se obstinam em fazer certos críticos de hoje, tão somente mudar Bentinho em torturador de Capitu, animado de um sentimento patriarcal e misógino, e resolver a questão do livro. Silviano Santiago, com o ensaio “retórica da verossimilhança”, e Roberto Schwarz, com o livro *Duas meninas* (em que compara as protagonistas de *Minha vida de menina*, de Helena Morley, e de *Dom Casmurro*), ilustram admiravelmente essa opinião equivocada, resultado talvez da pouca atenção que ambos ligam a significados basilares dos textos de Machado.

Não levando em consideração que o protagonista talvez represente um ser típico do universo do autor, envolvido sempre em situações semelhantes (manipulado pela mulher esperta e pelo melhor amigo), não mencionando que ele, sob certo aspecto, constitui um tópico constante da literatura universal (conforme os exemplos que demos acima), os dois críticos querem por força que nosso interesse se desloque de Capitu a Bentinho, ou seja: o marido, e nunca a mulher, merece figurar no banco dos réus. Roberto Schwarz, por exemplo, previne-nos contra a retórica do narrador-protagonista: esse cavalheiro “sentimental” (sic), mergulhado nas lembranças da infância, da casa materna, tende a inocentar-se, induzindo-nos a incriminar a mulher, por quem ele, marido ciumento, é obcecado.

Surpreende-nos como Roberto Schwarz desenvolva raciocínios tão semelhantes aos de seu colega. Para ambos os críticos, o referido romance pouco tem de lírico, de idílio infantil: nele predomina a

crítica do nosso conservadorismo patriarcal⁷¹. Outro ponto de concordância na crítica de ambos consiste em negar qualquer semelhança entre esse romance e a obra de Proust. Para Silviano Santiago, a crítica brasileira – ele não cita nomes – não respeita o fato de que, em *Dom Casmurro*, a reconstrução do passado “obedece a desígnios apriorísticos” (16,p.38), tendentes a condenar a mulher, enquanto em Proust “o passado lhe surge como um presente, gratuito e inesperado.” (,p.38) Vem Roberto Schwarz e pontifica: “*Dom Casmurro*, na literatura brasileira foi considerado – ele também não cita nomes dos responsáveis por essa comparação a Proust – a nossa busca do tempo perdido, mas num sentido que “deixaria Proust de cabelo em pé.” (17,p.39)

Quando inicia a rememoração de seu passado, Bentinho evoca um trecho de *Fausto*: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?” Os dois críticos, de quem vimos falando, ao refutarem a feição proustiana de Machado, argumentam: esse trecho de Goethe, mencionado pelo protagonista⁷², prova que ele não revê os tempos idos com o olhar livre de mágoa.

Ambos fazem análises bem semelhantes da figura de José Dias. Silviano Santiago, por exemplo, entende que o narrador atribui dissimulação ao agregado – e também a Capitu -, a fim de realçar o seu papel de vítima. Roberto Schwarz, de modo parecido, acaba por desculpar

⁷¹ Roberto Schwarz diz que *Dom Casmurro* não é o romance lírico do primeiro beijo, mas sim a dramatização da “grosseria” e do “autoritarismo patriarcal” (17,p.39); Silviano Santiago – bem antes de seu colega, repita-se – afirma que Machado, ao criar o romance, teve a “intenção” de apontar o “drama ético moral” do brasileiro que tem o “poder nas mãos” (16, p.43) Portanto, desmascarar a falácia de Bentinho equivale a revelar o conservadorismo de seu discurso.

⁷² Explica Silviano Santiago: Seu problema ético-moral [de Bentinho] é óbvio, sua reconstituição do passado é egoísta e interesseira, medrosa, complacente para consigo mesmo, pois visa liberá-lo dessas ‘inquietas sombras’ e das graves decisões de que é responsável. O remorso (...) deve rondar as suas últimas horas.” (16,p.41) Roberto Schwarz emite opinião parecida: “(...) a citação de Fausto (...) faz tremer de emoção a pena do memorialista (...) Agitação de repassar sensações juvenis? Ou arrepio de encarniçar-se sobre um fantasma indefeso, como pensará quem tenha em mente todo o livro? (17,p.36)” Ele, é claro, opta pela segunda hipótese.

as imposturas de José Dias, acha-as até “simpáticas”, porque são, enfim, um “modo de sobreviver em circunstâncias adversas.” (17,p.21)

Ora, a indulgência (dos críticos) para com a adulação de José Dias, por ser ele pobre, trai certo maniqueísmo, deixa transparecer bondade de ânimo para com pessoas de menor hierarquia, o que, mesmo inspirado num sentimento democrático, lamentavelmente não se coaduna com o sentido geral da obra machadiana . Querer atribuir benevolência a esse escritor é ultrapassar as balizas – não obstante a riqueza de sentidos existente no romance – que assinalam os limites da interpretação válida.

No Capítulo III de nossa tese, quando estudamos a crônica de Machado, pudemos observar que o autor equipara o parasita ao homem fraco, condenando a ambos. Aliás, em *Ressurreição*, seu romance de estréia, ele não disfarça a repugnância por essa espécie de gente: “Viana era um parasita consumado, cujo estômago tinha mais capacidade que preconceitos, menos sensibilidade que disposições (...) Nasceu parasita como outros nascem anões.”(9, p.58) Em romance da maturidade como *Quincas Borba*, o autor cria cenas memoráveis em que exprime repulsa pelos adutores de Rubião.

Portanto, as balizas interpretativas - definidas pelos juízos do autor, emitidos no conjunto da obra - não admitem que imputemos a ele indulgência para com o bajulador. A benevolência é um sentimento experimentado pelos críticos, com tal intensidade que os leva a perdoar José Dias, mas o arquiteto do romance não o experimenta com o mesmo ardor, não o suficiente para julgar “simpático” o servilismo do agregado.

Em análise de *As relações perigosas*, de Laclos, Todorov afirma que ao leitor se faculta a interpretação pessoal, fruto de suas inclinações e idéias fixas, mas tal liberdade não altera os juízos do autor,

incrustados no texto⁷³. A esse entendimento de Todorov, poderíamos acrescentar que os juízos do autor, embora presentes na obra, não estão aí engessados: se o livro for complexo, há grande possibilidade de haver leituras diferentes, mas estas devem conformar-se a certos limites nele assinados

Ora, ante a complexidade de nosso grande escritor, Silviano Santiago e Roberto Schwarz não resistiram à tentativa de aplicar-lhe análise pessoal e singular – nunca antes intentada – mais ajustadas às próprias obsessões do que ao espírito de Machado. Por meio de palavras ondeantes, meio receosas da simplicidade que veiculam, transformaram o bruxo do Cosme Velho em defensor do pobre e inimigo do rico⁷⁴, forjaram-lhe o ressentimento de quem alia o bem ao primeiro e o mal ao segundo.

Passaram, pois, ao largo do imperativo de qualquer boa análise: os limites interpretativos, clamantes e visíveis mesmo nos textos mais ricos e ambíguos. Esqueceram-se de que, por exemplo, se formos estudar a composição das personagens machadianas, um dos traços que mais avultam é o da aparente ausência de simpatia⁷⁵ a elas, por parte do narrador.

⁷³ Entende Todorov que “a descrição de cada parte da história comporta sua apreciação moral (....) Pode-se, com Stendhal, descobrir que Mme. Tourvel é o personagem mais imoral de *Les liaisons dangereuses*; pode-se, com Simone de Beauvoir, afirmar que Mme. de Meurteuil é aí o personagem mais atraente; mas são interpretações que não pertencem ao sentido do livro. Se não condenamos Mme. de Meurteuil, se não tomamos o partido da Presidente, a estrutura da obra terá sido alterada. É preciso dar-se conta de início que existem duas interpretações morais, de caráter diferente: uma que é interior ao livro (....) e outra que os leitores dão sem se preocupar com a lógica da obra; esta pode variar sensivelmente segundo as épocas e a personalidade do leitor. No livro, Mme. de Meurteuil recebe apreciação negativa, Mme. de Tourvel é uma santa.” (19 pp245/246)

⁷⁴ Dalton Frevisan, insatisfeito com as interpretações de *Dom Casmurro* a que chega certa crítica de hoje, resume-as admiravelmente em duas perguntas espantadas: “o libelo de um chicanista fazendo as vezes de falsa testemunha, promotor e juiz? Um porco machista da classe dominante condena a bem querida, não por trai-lo, só por ser mulher e pobre? (20,p.33/34) Trevisan, ao descartar essas duas hipóteses, brilhantemente resumidas deixa entrever a desconcertante simplicidade sobre a qual tanto se debatem Silviano Santiago e Roberto Schwarz.

Em Machado não se vislumbra uma personagem melhor que outra. Esse efeito, entre outras causas possíveis, decorre de artifício formal que, conforme estudamos em outro trabalho nosso⁷⁶, se reduz a duas modalidades de distância: a *afetiva* e a *cognitiva*. A primeira concerne à aparente falta de simpatia, enquanto a segunda diz respeito ao pouco esclarecimento, proporcionado pelo narrador, do comportamento da personagem (quer dizer, ele não a desnuda à maneira realista, embora sugira significados difusos, ao descrevê-la). Por não acompanhar passo a passo os atos da pessoa, explicando-a completa e intimamente – como faz o narrador de *Madame Bovary*, *Ana Karênina*, *Crime e Castigo* – não cria em nós familiaridade com ela, dificultando, por conseguinte, que lhe dediquemos nossa simpatia. Assim, o fato de quase não se achar personagem mais digna que outra – que goze da preferência do escritor – constitui um componente da poética de Machado.

Ora, não levando em conta essa constante formal e semântica, Roberto Schwarz entende que o autor de *Dom Casmurro* faz julgamento das figuras do romance, separando as boas das más. De um lado, diz ele, Machado denuncia a “misoginia”, a “grosseria”, o “autoritarismo” do protagonista; de outro lado, o autor põe em cena a agudeza da inteligência de Capitu, a perspicácia (antes de casar-se) em vencer os valores patriarcais, e também a resignação lúcida (depois do casamento) ao ciúme de Bentinho, ao perceber que a “gaiola do patriarcalismo voltava a se fechar.” (17 ,p.30)

Roberto Schwarz – dando a entender que Machado também pensava assim – enaltece a mulher, afirmando que as “manobras” da menina ensinaram-lhe fazer um bom casamento e, por conseguinte, sair da

⁷⁵ Em nossa dissertação de mestrado apontamos a singularidade de Machado existente no aspecto da ausência de simpatia às personagens, que o diferencia de seus contemporâneos: Aluísio Azevedo, Eça, Flaubert, Maupassant, Tolstoi e outros. Vide nota número 2.

⁷⁶ Vide nota número 2.

condição modesta de sua família. Estas (manobras), ao promoverem a superação dos óbices da diferença de classe entre os namorados e facilitarem a união, representam, segundo o crítico, uma vitória das “Luzes”. No espírito da esposa, distinguem-se a razão, a vontade persistente, entre outros sentimentos louváveis. Já o ardil e a dissimulação, de que a acusa Bentinho, são – no entendimento de Schwarz – “clareza mental”, “senso das situações”. Portanto, segundo o crítico, Bentinho é quem distorce os fatos: este, sim, é o “algoz”, o “protagonista tendencioso”. A mulher impõe-se como a iluminista, e o homem, remoendo rancores contra ela, figura como o “obscurantista”. (17, p.17)

Não isentas de certo espírito democrático (prejudicado por algum maniqueísmo), a leitura de Roberto Schwarz, e também a de Silviano Santiago, que a precedeu, conquanto elogiáveis – repita-se – pela tentativa de alcançar o politicamente correto, deságuam em conclusão cujo sentido, todavia, não se ajusta – lamentamos dizê-lo - ao ideário machadiano, porque, simplesmente, no tocante à simpatia que o narrador dedica à personagem e à configuração moral que lhe dá, Machado de Assis não é, por exemplo, José de Alencar. Quando este nos explica que Lucíola (protagonista de romance homônimo), vendo os familiares atacados de febre amarela, para impedir que todos morressem de fome, vê-se constrangida a prostituir-se ainda menina, compadecemos-nos de sua sorte. Ao final do livro, convencemo-nos de que por trás da cortesã esconde-se a jovem valente, generosa.

Todavia, as mulheres machadianas (especialmente as criadas na fase madura) não alcançam esse padrão moral. Sem aproximar-se demasiado da personagem, evitando dar explicação completa de seus atos, o narrador ilumina-lhe pequenos gestos, olhares, conversas, pensamentos esparsos, não os dispondo de modo coerente, mas os deixando imersos numa bruma de dúvida.

Baseando-se no conto “Singular ocorrência”, Antonio Candido ilustra o imponderado da ação humana em Machado de Assis: a companheira de um advogado, que se porta como esposa honesta e respeitável, certa ocasião, sem motivo aparente, entrega-se a um vagabundo qualquer. O advogado, por acaso, descobre o fato. Sobrevém um rompimento tumultuoso que desperta na moça uma aflição tão sincera e funda, que os laços se retomam, com a mesma dignidade de antes. Quando o advogado morre, ela mantém-se fiel à memória de seu grande e único amor. Antonio Candido pergunta-se: qual a causa daquele ato incompreensível (a traição)? E conclui, perplexo: “Impossível determinar. Os atos e sentimentos estão cercados por um halo de absurdo, de gratuidade, que torna difíceis não apenas as avaliações morais, mas as interpretações psicológicas.”

(4,p.28)

Ora, essa indeterminação - cremos nós - é justamente o aspecto que se perde numa análise como a de Roberto Schwarz e Silviano Santiago. Não se pode ignorar o tratamento que Machado dispensa a todas as outras mulheres, quando formos estudar *Capitu*. Algumas, se agora experimentam franca afeição pelo parceiro, podem, num momento seguinte, dedicá-la a outro, sem que saibamos bem as razões (Genoveva, em “Noite de Almirante, Virgínia, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*). Outras são fiéis, mas ficam a um passo da transgressão (Sofia, de *Quincas Borba*, Dona Severina, de “Uns braços”, Conceição, de “Missa do galo”). Conceição, não obstante benigna e excepcionalmente branda, em certo momento faz-se radiante: com grande sensualidade insinua-se no coração do jovem de dezessete anos.

4- A visada certa de Ingrid Stein

Ingrid Stein, em seu notável estudo *Figuras femininas em Machado de Assis*, para chegar a certas conclusões sobre o que o autor pensava das mulheres, é cuidadosa: examina-lhe antes um conjunto de peças representativas de suas várias fases, identificando aí as constantes semânticas. Embora realize trabalho de cunho marcadamente sociológico, não submete o artista à camisa-de-força de um método de sua predileção. Não hesita, pois, em recorrer à análise do mito, quando esta ajude a esclarecer certo aspecto do romancista.

Por exemplo, entende ela que, ao se falar do papel da mulher na obra machadiana, não se pode esquecer aquela figura impressionante que surge no delírio de Brás Cubas, “vulto imenso, uma figura de mulher.” chamada Natureza ou Pandora, mãe e inimiga concomitantemente. Para ela, de todas as personagens femininas, Capitu e Sofia talvez possam trazer em si caracteres malignos desse mito. Todavia, em Machado, diz ela, a figura de Pandora pode ter um significado mais profundo: o autor “parece simplesmente utilizar-se do mito antigo com as suas figuras femininas já dadas, com a intenção de denunciar os males trazidos aos homens com a vida, cuja fonte não poderia ser, tradicionalmente, simbolizada de modo mais plástico que na figura da mãe.” (18, p.124) Portanto, Capitu – pensamos nós - pode também simbolizar a vida, conforme a entende Machado.

Produto de sua acurada pesquisa é ainda a constatação de que Machado propende no fundo para a ideologia de sua época, apesar de algumas opiniões “parcialmente evoluídas e progressistas no que toca à mulher.” (18, p.131) Note-se que a pesquisadora descreve os atos da figura feminina, o cenário e o contexto em que se dão, mas quando chega o momento de analisar a opinião do autor, ela, ciente do sentido intrincado dessa obra, não ousa lançar afirmações peremptórias e definitivas como Roberto Schwarz e Silviano Santiago. No que se refere a Bentinho, por exemplo, em vez de torná-lo o vilão do romance, de só o declarar patriarca autoritário, burguês ressentido (como fazem os críticos citados), dá-se conta de que este também pode ser o instrumento ou símbolo através do qual o escritor exprime a “impossibilidade de apreender o ser humano, a não ser parcial e unilateralmente.” (18, p.109) Outrossim, não converte a complexa Capitu em vítima. Percebe que, na maturidade, as mulheres são concebidas com maior riqueza de traços, “detendo-se o autor na ambigüidade e na contradição das situações e dos sentimentos.” (18, p.131)

Publicado em 1984, o trabalho de Ingrid Stein reflete o que vimos defendendo: é possível explorar com acerto inúmeros aspectos do mundo machadiano, desde que se observem suas fronteiras de significado. Ela não segue críticos que, tendo deduzido ilações políticas e sociológicas de *Dom Casmurro* (tendentes aliás a confirmar-lhes as próprias inclinações ideológicas), querem à força não só transformá-las no principal tema de Machado (em prejuízo da visada universal e metafísica), como também fazê-las de algum modo prova de que ele, maniqueísta, condena o patriarca Bentinho e declara inocente Capitu, a iluminista, sacrificada injustamente por ser pobre e mulher.

5- O propósito de certos críticos de hoje e a nossa opinião discordante

Quando quisermos entender a causa por que certos críticos de hoje não têm a atitude equilibrada de Stein, por que refogem a admitir a indeterminação e ambigüidade do texto machadiano, chamará muito nossa atenção o fato de Roberto Schwarz, por exemplo, em vários pontos de seu livro *Duas meninas*, elevar, artisticamente, *Minha vida de menina*, de Helena Morley, acima de autores como Euclides da Cunha, Raul Pompéia e outros, justificando assim sua escolha: ela “reúne atributos que os nossos dias tornaram impossíveis: clara, sem ser árida: cheia de ressonâncias, mas alheia a conotações difusas ou inexatas; bonita, embora não rompa o contato com a realidade prática.” (17, p.132)

Ora, o juízo acima transcrito exprime um aspecto central do pensamento de Schwarz sobre literatura: o repúdio à “linguagem ornamental” (17, p105). Se aceitarmos a idéia – em verdade irrefutável – de que o estilo de Machado assemelha-se muito mais ao de Euclides da Cunha e de Raul Pompéia do que ao da autora de *Minha vida de menina*, veremos confirmarem-se certas ressalvas veladas de Schwarz (pressentidas por nós em vários trechos de seu livro *Duas meninas*⁷⁷) ao estilo tortuoso de nosso

⁷⁷ No trecho seguinte Schwarz, sutilmente, parece pôr em dúvida a alta qualidade de *Dom Casmurro*: “(...) qual o propósito da aproximação entre os apontamentos soltos da garota de Diamantina e o romance possivelmente [sic] mais refinado e *composto* da literatura brasileira?” (17, p.91) Em outro trecho, achamos que ele faz ressalvas às soluções formal e ética do romance: “Ao confiar ao Dom Casmurro a palavra ‘definitiva’, tão culta quanto especiosa, depois de lhe haver dado também o poder de decisão unilateral, Machado montava um dispositivo de enredo deliberadamente desequilibrado, contrário à justiça em geral e à justiça poética em particular, com substância de classe intolerável.” (17, p.97)

grande romancista: essas são sugeridas, ademais – repita –se -, pelo elogio exagerado à simplicidade e clareza de Helena Morley, que deixa implícita uma censura à ambigüidade aguda de Machado. Ou seja, quando Schwarz louva a ausência de “conotações difusas ou inexatas” no texto de Helena, intuimos que o crítico desaprova tacitamente o autor de *Brás Cubas*.

Ao refletirmos – com um pouco de desconsolo – sobre essas opiniões, exprimidas no livro *Duas meninas*, se possuímos algum conhecimento da anterior fortuna crítica de Machado, por analogia virá à nossa mente o livro que Sílvio Romero escreve sobre o autor de *Quincas Borba*. No início, Romero não ousa diminuir a grandeza do escritor, nem negar-lhe a condição de pesquisador arguto da psicologia e da sociedade, mas, em determinado ponto, não esconde o mal-estar que lhe desperta o jeito “maneiroso” (17, p.55) do mestre. E afirma que falta a Machado “o dote de encontrar com facilidade expressões incisivas, aptas a definirem num traço simples uma idéia, um fato, uma situação, como se vê em Ramalho Ortigão, em Eça de Queirós, em Joaquim Nabuco, em Tobias Barreto.” (17, p.59/60)

Tratando resumidamente a questão (e até com risco de limitar o alcance do trabalho de ambos), poderíamos afirmar que Schwarz se inspira no marxismo e Romero no determinismo. Conquanto não possamos simplesmente igualar os dois métodos e proposições dos dois críticos, há algo, porém, em que ambos evidentemente se assemelham: experimentam certo ressentimento contra a literatura que não exprima clara e diretamente a realidade. Romero aprecia a retórica vibrante e apaixonada de José do Patrocínio, a expressão simples e cortante com que Joaquim Nabuco e Tobias Barreto descrevem um fato ou uma idéia (15, p.59/60). Já Roberto Schwarz – além de sua admiração pela jovem Morley, já noticiada – irrita-se até com a tese de Roland Barthes, tão consensual nos estudos literários, segundo qual a literatura realista não produz senão um *efeito* de

realidade, que na verdade pouco tem a ver com esta. O dissabor do crítico, pensamos, decorre de ver desmantelada, em palavras irremediavelmente verdadeiras, a sua fé em que a literatura de configuração realista tome a si “o encargo de imaginar e compor, para uso da contemplação crítica, o movimento da sociedade, cuja figura, por mais que digam, não é de retórica.” (17, p.104)

O horror de Schwarz à literatura com “conotações difusas ou inexatas”, à “retórica”, aproxima-se do repúdio de Romero ao estilo “maneiroso”. Em ambos vislumbramos o gosto pelo texto que reproduza com simplicidade a natureza e a sociedade conforme eles a concebiam. Daí o gosto de ambos por autores cuja obra não lhes faculte leituras inúmeras (até contraditórias entre si), que traduzam a complexidade do mundo e a dificuldade do homem para compreendê-la.

Schwarz e Romero preferem debruçar-se sobre textos cuja forma veicule sentido não só elementar e nítido mas também adaptável aos seus juízos apriorísticos, dos quais não conseguem apartar-se jamais. Se formos nos interrogar quais são estes, no caso do segundo, concluiremos: para Romero a literatura era produto da vida social e, assim, passível de ser interpretada como documento que a elucida. Julgava banal a preocupação estética, pois a colocava em oposição à pesquisa da realidade. Entende Antonio Candido que Romero enquadrava a consideração de ordem estética “na chave da masturbação mental.” (5, p. xxv)

No caso de Schwarz vimos o suficiente para sabermos que ele prefere a simplicidade e limpidez da fatura literária, ainda que esta tenha de expressar conteúdos complexos. A limpidez e ausência de adornos no texto de Helena Morley permitem ao crítico desenvolver sem risco de erro o tipo de análise que mais o atrai: a da opressão que o homem exerce contra seu semelhante. Quer dizer, a literatura como arte, como procedimento que, a

partir da linguagem usual, alcança elaborar uma outra, singularíssima, cuja eficácia se mede pela riqueza de sentidos que transmite, própria a simbolizar a complexidade do mundo, tal literatura não interessa ao crítico. Não podendo negar a existência dessa *forma* única e estranha (a arte), resiste, no entanto, a considerá-la como elemento intrínseco de texto, e afirma: “Se forem plausíveis as nossas observações, elas autorizam a dizer, contrariando a ideologia artística dos últimos trinta anos, que a forma não é atributo só da arte, e que a sua lógica, e mesmo a virtualidade estética, se encontram também na realidade prática, extra-artística, naturalmente sem os refinamentos da especialização.” (17, p.103)

Tanto em Romero quanto em Schwarz há, em termos gerais, uma recusa ao gênero artístico (entendido segundo a definição que demos acima). Embora não adotemos muitos pontos da teoria de Harold Bloom, achamos, porém, que a esse assunto ele consegue lançar luzes. Explica que as legiões de críticos que hoje se dedicam aos chamados estudos culturais, que vêem no poema um documento social, representam um grupo de nossa tradição que sempre se afastou do enfoque estético, relegando-o a plano secundário: deriva do moralismo platônico e da ciência social aristotélica. Segundo Bloom, os que atacam a poesia negam-na ou por ser nociva ao bem-estar coletivo ou a toleram, hoje, desde que ela assuma “o trabalho de catarse social sob as bandeiras do novo multiculturalismo.” (2, p.26)

Parafraseando ainda Harold Bloom, poderíamos dizer que a essa vertente crítica não deveríamos opor resistência, até porque ela sempre existiu. Todavia, parece que hoje tal corrente predomina, arregimentando, para outras disciplinas, jovens capazes de desenvolver trabalhos autênticos sobre literatura.

O que acabamos de afirmar pode ser ilustrado pelo teor de uma questão formulada no vestibular da Fuvest de 1997. Tendo como

referência Bentinho (de *Dom Casmurro*) e Paulo Honório (de *São Bernardo*), ambos narradores-protagonistas, pergunta-se ao jovem candidato qual a “relação entre o fato de ambos serem homens ricos e os sentimentos que vieram a desenvolver por suas respectivas esposas.” E a resposta inevitável que se espera do jovem candidato – já implícita na pergunta – é mais ou menos a seguinte: sentem ciúmes, porque, ricos, se julgam investidos do direito de posse sobre as esposas pobres.

Essa situação justifica a advertência que vimos desenvolvendo: ultimamente privilegia-se o sentido histórico e sociológico de Machado, em prejuízo não só da singularidade da obra quanto da diversidade de conteúdos aí encontráveis. Na verdade, Paulo Honório nada tem que ver com Bentinho, se estivermos atentos à particularidade de cada livro.

A questão do vestibular – comovedora pela falta de penetração literária -, além de ser reflexo de certa crítica sociológica, ilustra ainda o modo pelo qual esta compara dois livros: iguala-os pelo tema. No caso, dois romances tão distintos, protagonizados por narradores tão diversos, ligam-se porque as esposas são pobres e os maridos abastados. Nenhuma pergunta sobre o que torna peculiar cada um desses livros perante os demais.

Portanto, dezenas de milhares de estudantes que passam pelo vestibular, salvo se tiverem forte vocação literária, vão encarar Bentinho apenas como o chefe opressor. Todas as incertezas do romance vão desfazer-se magicamente: *Dom Casmurro*, como já havia dito Roberto Schwarz, transforma-se apenas em denúncia do “autoritarismo patriarcal e

de classe que o desempenho do narrador coloca em cena.”⁷⁸ Logo adiante, exporemos o que o leitor perde, se ficar apenas nessa interpretação.

Dáí, portanto, deduzimos uma das conclusões principais de nossa tese: não convém estudar o romance separadamente, mas à luz da obra inteira do autor. Parece-nos, ademais, pouco sensato subestimar a contribuição de Barreto Filho, Augusto Meyer e Lúcia Miguel Pereira, elogiados por Antonio Candido – como vimos – e também por Mário de Andrade. Este, referindo-se aos livros sobre Machado que então se publicavam, afirma que nenhum conseguiu superar “a parelha primeiríssima que formam as obras do Sr. Augusto Mayer e da Sra. Lúcia Miguel Pereira.” (1, p.137)

Críticos que discorrem sobre a infidelidade visceral que impregna o texto machadiano, sobre a precariedade do homem, joguete do acaso, sobre a divisão e a contradição do ser, que, além disso, apontaram em Machado o predomínio da arte, quase nunca são citados, exceto com o intuito de apontar-lhes os equívocos. Schwarz chega a dizer que entre “os críticos notáveis pela sutileza (...) prevaleceu a leitura conformista” (17, p.10), quer dizer: eles não viram em Bentinho tão só o algoz de Capitu, a mártir.

Chegando agora às últimas palavras da conclusão, gostaríamos de salientar que a leitura de Machado - como já afirmamos - pede alguns cuidados. Quando, por exemplo, ainda que superficialmente, estudamos Henry James, Joseph Conrad, James Joyce, Marcel Proust, não foi com o intuito de aproximar o estilo deles ao de Machado - embora possamos dizer de modo genérico que todos eles, inclusive nosso

⁷⁸ Paul de Man explica-nos que Rilke passa por um processo de desfiguração semelhante: embora seja poeta em que o eu íntimo permaneça bastante invisível e, longe de ser a força motora de sua poesia, dela tende a desaparecer, é tido por seus leitores como poeta confessional, os quais estabelecem com ele uma “relação de fraquezas compartilhadas.” (11, p.38)

romancista, manifestem alguns traços do chamado impressionismo, comentado no Capítulo II -, mas demonstrar como nesses autores (modernos e complexos como o autor de *Brás Cubas*), as personagens investidas da isotopia B (pessoa frágil, imaginativa), em regra recebem focalização favorável. Quando analisamos *Daisy Miller*, de Henry James, tínhamos o propósito de exibir o funcionamento do narrador não fidedigno: Winterbourne, que narra em primeira pessoa, é o observador através do qual nós, leitores, somos apresentados à jovem Daisy. Induzidos pelo olhar dele, convencemo-nos da levandade da moça. Só depois da morte dela, na narrativa despontam sinais manifestos de sua inocência. Henry James leva o próprio observador (Winterbourne) a mudar de opinião sobre Daisy, mediante o acréscimo de fatos novos e reveladores. Em *Os papéis de Aspern*, também de Henry James, descobrimos que o narrador em primeira pessoa é um colecionador inescrupuloso por meio do próprio discurso dele.

Dessa comparação com todos os autores citados, em primeiro lugar, inferimos que em Machado a personagem investida da isotopia B recebe focalização negativa, ao contrário de outros. Em segundo lugar, achamos que não seria correto – como quer Schwarz⁷⁹ – atribuir a *Dom Casmurro* o mesmo mecanismo de narrador não fidedigno do romance de Henry James, pois, ainda que de forma sutil, este acaba por nos revelar a verdade sobre Daisy. No caso de *Dom Casmurro*, porém, o máximo que alcançamos apurar sobre as personagens restringe-se à aversão do autor por tipos fracos (Bentinho) e admiração pelos fortes (Capitu), resultado da análise das isotopias conotadas, feita no Capítulo II. Ou seja: Machado não nos assegura da má-fé de Bentinho nem da lisura de Capitu.

⁷⁹ Schwarz a seguir compara Bentinho ao narrador não fidedigno de Henry James: “Como seu contemporâneo Henry James, Machado inventava *situações narrativas*, ou *narradores postos em situação*: fábulas cujo drama só se completa quando levamos em conta a falta de isenção, a parcialidade ativa do próprio fabulista. Este vê comprometida a sua autoridade, o seu estatuto superior, de exceção, para ser trazido ao universo das demais personagens, como uma delas, com fisionomia individualizada, problemática e sobretudo inconfessável.” (17.p.12)

Uma grande singularidade do livro – a alguns talvez pareça por demais intrincada – resume-se no fato de o autor dar voz narrativa a quem não goza de sua simpatia (Bentinho), para falar de Capitu, mulher forte, esperta, a quem ele se afeiçoa⁸⁰ (do mesmo modo como antes ele gostava de Guiomar de *A mão e luva* e Lalau de *Casa velha*). E a particularidade notável, pensamos, talvez consista em que o autor suspenda o julgamento definitivo, apesar da simpatia velada pela heroína e a disfarçada aversão ao marido: ele (ao contrário dos sinais inequívocos que Henry James inclui no texto, na fala da personagem ou em seus próprios prefácios) não nos oferece prova segura da sinceridade de Bentinho ou da hipocrisia de Capitu, procedimento aliás em harmonia com o seu modo maduro de construir personagem: nenhuma é melhor que a outra moralmente (e o fato de deixar transparecer certo afeto por uma delas não altera a situação)

Schwarz e Santiago reconhecem essa incerteza (em vários pontos de seus estudos), mas, julgamos nós, por não lograrem conciliá-la com a tese deles, resolvem o problema assim: acham-na insignificante (não interessa saber se Capitu traiu ou não: o leitor, por conseguinte, está dispensado de condená-la ou absolvê-la). Para eles, o ponto central do romance é o discurso conservador do patriarca, cuja violência se esconde sob o lirismo saudosista. Todavia, achamos que tal atitude dissipa a incerteza do romance, engendrada com arte, e os próprios críticos inadvertidamente contradizem-se, deixando transparecer certa crença na inocência de Capitu (conforme já explicamos).

Achamos que os dois críticos acabaram seduzidos pelos olhos de ressaca de Capitu, assim como outros, antes, o foram pela dor de

⁸⁰ Conforme referimos no Capítulo II, Augusto Mayer, com muita sensibilidade, soube ver dois narradores focalizando Capitu: quanto a Machado, “sente-se que tinha um fraco de criador por essa criatura única” [Capitu]. Ele (autor) dá frescura e encanto à personagem, enquanto o narrador em primeira pessoa dá o tom elegíaco. Vide página 56 do Capítulo II.

Bentinho. Porém, não nos esqueçamos - repita-se - que as mulheres da fase madura, Sofia (de *Quincas Borba*), Virgínia (de *Brás Cubas*), Genoveva (de "Noite de almirante"), entre tantas outras, são personagens que não manifestam uma feição moral unificada (Vide Ingrid Stein, logo atrás), acontecendo o mesmo com os homens.

Convém insistir de novo que a leitura de ambos os críticos, tratando-se de texto tão rico como o de Machado, é possível, mas pouco consistente, pelo seguinte: fecham a questão (para eles, o livro apenas dramatiza o autoritarismo do protagonista); recaem no maniqueísmo (por sugerirem repetidamente a lisura de Capitu, por acreditá-la caluniada); não relacionam corretamente o romance às outras peças do autor, procurando as grandes linhas de conteúdo que o caracterizam; enfim, não levam em conta as opiniões de uma geração brilhante de machadianos, desejando ambos se imporem como vozes que revelam de vez, embora tardiamente, a essência de *Dom Casmurro*.

Se nos perguntarmos o motivo por que Schwarz e Santiago, especialmente nos trabalhos que citamos, obstinam-se em resolver o romance *Dom Casmurro*, deduziremos que sentem desconforto em tratar de livro inconcluso, passível de leituras díspares (ressalvadas as balizas já referidas). Da mesma maneira que certos formalistas optam por aplicar as funções narrativas, por eles elaboradas, em contos infantis, aos quais estas se ajustam à perfeição (não ocorrendo o mesmo em narrativas mais complexas), os nossos críticos, por assim dizer, simplificaram o romance, pois a análise de ambos - imbuída de juízos apriorísticos - não se coaduna à intrincada tessitura deste: desembaraçar-lhe o enredo e explicá-lo ao modo deles exclui quase todas as críticas anteriores, muitas delas fundamentais.

Nossa pesquisa levou-nos à hipótese - que não elimina todas as outras - de que o autor encena o percurso do rapaz imaginoso, fraco: ele

não só se enamora de mulher esperta e ambiciosa como escolhe por amigo homem astuto e arrivista: os dois últimos podem ter-se unido, prejudicando-o. Tal hipótese não deve ser desconsiderada, pois - mediante o estudo das isotopias - a vimos confirmar-se em outros livros (*A mão e a luva*, por exemplo).

O manifestar certa simpatia por Capitu e restrição a Bentinho - frisemos - não implica julgamento moral. A apreensão do afeto velado à mulher, no entanto, talvez tenha predisposto os dois críticos a se afeiçoarem a ela. A fim de mitigar a dubiedade da heroína, Schwarz, numa inflexão de voz de quem decreta algo, converte as sugestões de esperteza e dissimulação - lançadas contra ela pelo narador -, em “manobras” das “Luzes” ou “utilização da inteligência por parte dos dependentes.” (17, p.39) O crítico jamais admite a eventualidade - tão machadiana - de a mulher, embora forte, lutadora, lúcida, utilizar-se abusivamente do moço para ascender socialmente. Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, pergunta-se “Capitu foi uma hipócrita, ou uma vítima de impulsos instintivos (...) se pode ser responsabilizada (...) e por aí entra na galeria machadiana das criaturas dirigidas por fatalidades poderosas e desconhecidas.” (13, p.239)

Schwarz e Santiago julgam tacanha a controvérsia sobre a traição de Capitu. Todavia, Bentinho arruína-se e vira Dom Casmurro, por acreditar no adultério da esposa com o melhor amigo dele. Ponderemos bem a intriga forjada com perícia pelo autor: a resignação comovente de Capitu, o lirismo elegíaco de Bentinho, a suspeita - suscitada em nós pelo escritor - de que a esposa esteja sendo aniquilada pelo ciúme infundado do marido, ao mesmo tempo a suposição contrária - também fomentada em nós pelo autor - de que a mulher, estrategista arguta, esteja burlando o esposo, todas essas possibilidades coexistem cada qual com a máxima tensão (o texto não nos indica a hipótese verdadeira, como no caso de Henry James) e concorrem para o feitio extraordinário do livro.

Tal coexistência é possível - e o estudo das isotopias ajuda a demonstrá-la - , porque, a fim de compensar o discurso magoado do narrador em primeira pessoa (normalmente, quando o homem ofendido narra, costuma infamar a mulher, vide o exemplo de *Sonata a Kreutzer*, de Tolstoi, e de *A fugitiva*, de Proust, ou seja, em ambos os casos, a mulher, além de apresentada negativamente, fica também à sombra), na fala do protagonista, Machado, com habilidade e leveza, incrustou marca da antipatia (dele autor) a Bento e de simpatia a Capitu.

Aos que discordam da possibilidade de adultério, replicamos, lembrando: ao autor repugna o realismo da posse amorosa. Para ele, vale mais a sugestão do ato, a palavra capaz de insinuar um conjunto de sentimentos sutis que conduzem a ele, do que retratá-lo cruamente. Dalton Trevisan adverte bem: “Mais não peça ao virtuoso da meia frase, do subentendido, da insinuação (...) Que pretende ainda a crítica alienada: a chocante cena de alcova?” (,p.31)

Quando, por exemplo, no Capítulo I, discorremos longamente sobre a crítica escrita por Machado, quisemos estabelecer certos princípios que ele sempre adotaria em sua produção. Ao criticar *Primo Basílio*, de Eça de Queirós, ele deplora que a “pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal.” (,p.65) Além do mais, aos colegas críticos, em vários ensaios, aconselha que primem pela “ciência literária” e apliquem as “leis poéticas” à análise que porventura estejam fazendo. No ensaio “A nova geração”, como o faz em outros estudos, repete algo já referido por nós: recomenda aos realistas (da nova geração) a não considerar o reinado da justiça (ou a causa da República) como uma doutrina literária: aquela é apenas uma aspiração e nada mais. Inteiramo-nos também, no Capítulo I e II, de que o autor de *Quincas Borba* eleva a arte acima de todas as coisas e pede contenção lírica.

Logo, a falta de prova da traição de Capitu (se não aceitarmos como tal a semelhança entre Ezequiel e Escobar) coaduna-se ao código literário do escritor, mestre da sugestão e do subliminar. Da leitura das crônicas e peças de outros gêneros, colhemos elementos que nos permitem assegurar: Machado não autoriza a que reduzamos *Dom Casmurro* a romance primordialmente crítico da autoridade patriarcal. Como eleva a arte sobre todas as coisas, a política nele até encontra espaço, mas não constitui (como querem alguns) a função dominante ou essencial, ou, segundo as palavras do próprio Machado (já citadas no Capítulo II): “a arte [é algo] em que a política não penetra (...) Se penetra, é pelos bastidores; ora, eu sou público, só me regulo pela sala.” (p.14 do Cap.III) Por outro lado, como Machado prega sempre a contenção, achamos a assertiva de Schwarz, de que o discurso de Bentinho seja “sentimental”, salvo engano nosso, um tanto exaltada e, pelo ressentimento com que envenena o lirismo do livro, algo refratária a um entendimento menos superficial do fenômeno estético.

6- Súmula da conclusão

Em suma, nos três capítulos da tese, sob o véu de incerteza da obra, conseguimos aferir marcas de simpatia do autor. Estas, cremos nós, vieram à luz, graças à análise da ligação intertextual (ou analógica) entre seus escritos de juventude (*Casa velha*, *A mão e a luva*, etc., livros em que expõe diretamente suas opiniões) e os da maturidade (em que semelhantes juízos são apenas sugeridos). Os primeiros escritos, portanto, formam como que um palimpsesto sobre o qual ele inscreveria os últimos.

Do exame comparativo inferimos o seguinte: a apreciação positiva ou negativa, que antes era feita de forma clara (denotativamente) expressam-se agora por metáforas, imagens, vocábulos concretos (expandindo o que antes se apresentava resumida e abstratamente). Mediante técnicas específicas, inspiradas nas teorias de Michel Arrivé e François Rastier sobre a *isotopias conotadas*, desvelamos agrado por Capitu e reservas para com Bentinho. Invocando ocasionalmente outros nomes (Conrad, Proust, Joyce), comprovamos a singularidade de Machado entre autores tão modernos como ele, em especial no tratamento dado às personagens frágeis (este as focaliza desfavoravelmente e aqueles, positivamente). Cotejando-o a Henry James, explicamos por que Bentinho não se caracteriza como o narrador não fidedigno do autor inglês (este aliás nos mostra a verdade dos fatos⁸¹, sem deixar de lado, é claro, toda a

⁸¹ Em *O retrato de uma senhora*, Henry James, por meio dos olhos de Isabel, a protagonista, apresenta-nos todos os personagens do romance. Ela faz, portanto, o papel de observadora. Nós, leitores, somos levados a crer que ela seja uma moça sensata, inteligente e sincera. Chega a recusar o casamento com Lord Warburton, homem de grandes qualidades, por não estar apaixonada por ele. Beneficiada por uma fortuna inesperada, conhece Osmond, um cavalheiro americano que mora em Florença. Este é muito elogiado pela Sra. Merle (melhor amiga de Isabel), a qual acaba por influenciar a jovem a casar-se com o americano: o moço, a nós, como somos guiados pelos olhos

ambigüidade, que é marca de seu estilo): Machado não concede provas que nos ajudem a confirmar a insinceridade de Bentinho ou a lisura de Capitu.

Enfim, o nosso propósito é o de comprovar a impropriedade de se fazer uma leitura única e definitiva do romance (como a seguinte: *a grande questão do livro não é Capitu, mas Bentinho, cujo discurso autoritário se quis desmascarar*), e a possibilidade de várias leituras, até díspares, ressalvadas, repita-se, as balizas ou os limites interpretativos, além dos quais o analista se arrisca a estar tratando matéria estranha ao seu objeto. O estudo das isotopias, da conotação, levado a cabo no Capítulo II, evidenciou que o adultério constitui uma hipótese consistente, que não deve ser desconsiderada. No próprio texto há indícios que negam e, ao mesmo tempo, afirmam a transgressão da esposa: por conseguinte, há também os sinais que confirmam e contestam a suspeita do marido. O veredicto e a verdade, conquanto a suspeita maior recaia sobre a mulher, permanecem suspensos, graças não só a isso, mas ainda ao singular recurso formal explorado pelo autor: dar voz a Bento (por quem nutre certo desagrado), para falar sobre Capitu (detentora de sua admiração, a qual transparece mesmo no discurso de Bentinho, como já explicamos atrás). Por causa do aludido mecanismo (que, entre outros efeitos, realça a figura da mulher, embora a palavra esteja com o esposo supostamente traído), diríamos, em tese, que as duas vozes erguem-se quase à mesma altura: cada qual pode convencer e preservar sua integridade (Em *O Caminho de Swann*, por exemplo, como o narrador se guia pelos olhos de Swann, Odette, por quem ele é apaixonado, aparece-nos como figura frívola e apagada). Em *Dom*

de Isabel (em cuja sensatez confiamos), figura ser um rapaz de boa índole. Todos os amigos de Isabel, porém, desaconselham o casamento, por acharem-no, no mínimo, uma pessoa muito estranha. À medida que chegamos ao fim do romance, vamos percebendo que Isabel não foi boa observadora: casou-se com um caça-dotes, um insensível, e sua melhor amiga, Sra. Merle, era amante do rapaz e tramou junto com ele o casamento interesseiro. Quer dizer, Henry James, a nós, leitores, não deixa dúvidas sobre a desonestidade de Osmond, nem dá margem a que digamos que o jovem, por ter menos dinheiro que a mulher, na verdade, está sendo caluniado por alguém cujo ponto de vista é conservador. No romance *Retrato de uma senhora*, uma testemunha, irmã de Osmond, confirma as desconfianças de Isabel: "Ela (Sra. Merle) achou uma esposa (Isabel) para Osmond (...) Ela trabalhou por ele, conspirou por ele." (7 .p.499)

Casmurro, pois, o leitor atento às minúcias do texto tende a se prostrar diante da catástrofe, da qual não pode saber direito quem é o culpado.

Em vez de enxergar na obra apenas e tão somente a representação, numa quadra da vida brasileira, da crueldade patriarcal contra os dependentes, o leitor cuidadoso também vai atentar para tantas outras leituras possíveis: a de que, por exemplo, o hipotético adultério vai além do conflito moral de que tratam muitos romances. Para Barreto Filho, o livro não versa semelhante vulgaridade: “é uma falha mais radical, uma traição à infância, uma negação da poesia, da vida, tanto mais dura, quanto se tem a impressão de que tinha de ser assim.”⁸² (p.167)

Por não apresentar a verdade, por se eximir de lançar julgamento moral, apesar da simpatia velada pela heroína e a aversão disfarçada ao marido (afora outros recursos formais), constrói a singularidade do livro, sobre o qual operamos diversas interpretações, desde que respeitemos os limites de significação, já referidos. Relutamos, porém, em aceitar a conduta dos que, tendo inferido de *Dom Casmurro* questões políticas e sociológicas (conducentes a corroborar-lhes as próprias tendências ideológicas), teimam em mudá-las no assunto capital do romancista (em detrimento da sua visão universalista e metafísica). Em nossa tese, propusemo-nos a negar semelhante equívoco, tão presente hoje em dia, e recomendamos ao leitor mais atenção às singularidades do livro (principalmente antes de se emitir juízo definitivo sobre este), passível de inúmeras leituras (mas não daquelas que lhe ultrapassem as fronteiras de significado), testemunhas da profundidade de Machado.

⁸² A negatividade de Machado de Assis é assim comentada por Alfredo Bosi: “A ficção machadiana constitui, pelo equilíbrio formal que atingiu, um dos caminhos permanentes da prosa brasileira na direção da profundidade e da universalidade. Mas não deve ser transformada em ídolo: isso não conviria a um autor que fez da literatura uma recusa assídua de todos os mitos.” (3, p.183)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1- ANDRADE, Mario de. "Os machadianos". In: *Vida literária*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993
- 2- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- 3- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- 4- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- 5- CANDIDO, Antonio, organizador. *Sílvia Romero, teoria, crítica e história literária* (Coletânea). São Paulo: Edusp, 1978.
- 6- ECO, Humberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- 7- JAMES, Henry. *O retrato de uma senhora*.
- 8- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Crítica literária*. Rio de Janeiro, Jackson, 1959.
- 9- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.
- 10- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- 11- MAN, Paul de. *Alegorias de Leitura*. Tradução de Lenita Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- 12- MEYER, Augusto. *À sombra da estante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- 13- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1988.
- 14- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1988.

- 15- ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- 16- SANTIAGO, Silviano. "Retórica da verossimilhança". In: *Uma literatura nos trópicos*.
- 17- SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- 18- STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- 19- TODOROV, Tzvetan. "As categorias da narrativa literária". In: *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.
- 20- TREVISAN, Dalton. *Dinorá*. Rio de Janeiro: Record, 1994.