

Marcos Valério Murad

MACHADO DE ASSIS:

SIMPATIA E DISTANCIAMENTO

Dissertação apresentada para obter título de Mestrado no Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof.Dr. *Ermínio Rodrigues*

São José do Rio Preto

- 1994 -

Agradeço aos que me ajudaram a fazer esse trabalho, em especial ao professor *Ermínio Rodrigues*, responsável pela orientação, e a CAPES, que me concedeu bolsa de estudo.

Índice

INTRODUÇÃO	1
------------------	---

I - DISTANCIAMENTO E SIMPATIA

1.	Em <i>Madame Bovary</i> , de Gustave Flaubert	5
2.	Em <i>Ana Karenina</i> , de Leão Tolstoi	12
3.	Em Eça de Queirós (<i>O primo Basílio</i>), Aluísio de Azevedo (<i>O cortiço</i>), Guy de Maupassant ("Bola de sebo"), Antón Tchékhov ("Uma crise")	22
4.	Em <i>Sonata a Kreutzer</i> , de Leão Tolstoi	30
5.	Considerações técnicas	35
6.	Em Machado de Assis	37
6.1.	"Noite de almirante"	37
6.2.	"Um sonho e outro sonho"	41
6.3.	"A senhora do Galvão"	46
6.4.	<i>Dom Casmurro</i>	50
6.5.	<i>Esau e Jacó</i>	56

II- SIMPATIA E DISTANCIAMENTO DO NARRADOR INTRUSO

1.	Em <i>Tom Jones</i> , de Henry Fielding	63
2.	Em <i>A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy</i> , de Laurence Sterne	66
3.	Em <i>Os irmãos Karamázovi</i> , de Fiódor M.Dostoiévski	69
4.	Em <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> , de Machado de Assis	75
5.	Em <i>Quincas Borba</i> , de Machado de Assis	80
6.	Notas sobre a filosofia do narrador intruso em <i>Quincas Borba</i> e "O segredo do Bonzo"	84

CONCLUSÃO	90
-----------------	----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94
----------------------------------	----

INTRODUÇÃO

Se couber o uso dessas expressões, pode dizer-se que à idéia de narrador - alguma vez confusa, mas sempre perceptível -, unem-se as noções de *simpatia* e *distância*, cujo deslinde interessa à razoável compreensão da obra. Como é sabido, o ânimo de quem relata a história, antes de Gustave Flaubert, transparece nos comentários inúmeros, propensos a dirigir a opinião do leitor, fazendo-o simpático a certas personagens e valores. Depois, com o autor de *Madame Bovary* e os realistas, a intromissão do narrador, todavia, reduz-se ao máximo. Argumenta o romancista francês: "creio que até agora falou-se muito pouco dos outros. O romance foi apenas a exposição da personalidade do autor e, diria mais, toda a literatura em geral, salvo dois ou três homens talvez. É preciso portanto que as ciências morais tomem um outro caminho e que procedam como as ciências físicas, de modo imparcial. O poeta está obrigado agora a ter simpatia por tudo e por todos, a fim de compreendê-los e descrevê-los." (20, p.184) E diz ainda: "O autor, em sua obra, deve ser como Deus no universo, presente em toda parte, e visível em parte nenhuma. A arte sendo uma segunda natureza, o criador dessa natureza deve agir com o procedimento análogo. Que se sinta em todos os átomos, em todos os aspectos, uma impassibilidade escondida e infinita." (20, p.89) De sorte que representar a realidade exige do narrador nem só isenção, imparcialidade, senão ainda deixá-la expressar-se como por si mesma.

Hoje, porém, goza acolhida geral a regra de que é inviável o livro rigorosamente objetivo, conforme o ensaiado pelos realistas. Mesmo o fim dos comentários e a adoção das regras de impessoalidade não logram, é evidente, apagar as marcas distintivas e particulares - inclusive os juízos alusivos às simpatias e preferências - que cada narrador manifesta implicitamente quando enuncia a sua história. Corroborando esta opinião consagrada, ensina Todorov que o narrador a seu juízo "dispõe certas descrições antes das outras, desobedecendo eventualmente a linearidade do tempo da história; faz ver a ação pelos olhos de uma personagem, ou por seus próprios olhos, sem que precise aparecer em cena; enfim, decide relatar certa peripécia pelo diálogo de duas personagens, ou por meio de descrição 'objetiva'". (62, p.245) A isso se juntaria: emprega alguns adjetivos, verbos até, que de

maneira oblíqua ou direta exprimem avaliação ou julgamento; focaliza interna e longamente uma personagem, acaso familiarizando-a com o leitor, em prejuízo de outra.

Ora, quando o narrador os manipula, todos esses recursos conferem à obra uma inflexão singular (pessoal) e impedem a objetividade rigorosa.

Assim, no primeiro capítulo do trabalho, com base nos argumentos que se expõem acima, obedecida em parte a conformação teórica que Gérard Genette e Wayne C. Booth dão à matéria, são apreciados autores que mais ou menos seguem as normas de impessoalidade, vigentes no período do chamado *realismo*: Gustave Flaubert, Leão Tolstói, Eça de Queirós, Aluísio Azevedo, Guy de Maupassant, Antón Tchekhov. Por meio de análise breve de algumas obras, assinalam-se as simpatias, as preferências, o modo de explicar exhaustivamente a ação, quer dizer, a menor *distância*¹ (*cognitiva e afetiva*) entre narrador e personagem. A seguir, são analisadas as narrativas de Machado de Assis. Embora contemporâneo dos demais autores, ele exibe forma diversa de narrador: menos impessoal na aparência - por causa dos comentários -, mas no fundo mais distante das personagens. Sugere não só pouca simpatia e preferência, como também infunde à conduta um sentido ambíguo.

Já no capítulo segundo se fala sobre a função do narrador intruso (ou dramatizado): ele surge no texto ou através de um *eu* comentador, que não participa da história como personagem, ou de um *eu* não só comentador mas também herói do evento narrado. Ambos os modelos falam conforme certas normas que perpassam toda a ação ficcional, impelindo o leitor a acatá-las. Ademais, exprimem as simpatias, as preferências e desvelam a causa do comportamento. Segundo Wayne C. Booth, "há alturas em que nos rendemos aos autores (comentadores) e permitimos que os nossos juízos se fundam por completo com os deles". (10, p.229)

São, portanto, examinadas (no segundo capítulo) obras de Fiódor M. Dostoiévski, Henry Fielding, Laurence Sterne e Machado de Assis - nas quais é comum a figura do narrador intruso -, para deixar clara a singularidade do último em face dos três primeiros. Realmente, o comentário, o colóquio com o leitor, no romancista brasileiro², lembram o julgamento imparcial, neles há insinuação de ambigüidade, ausência de simpatia. Além disso, é impossível - com base nas intrusões machadianas -

¹ Conceito definido no item 5 do capítulo I.

² Em alguns romances e contos da chamada segunda fase.

afirmar que prepondere um conjunto de idéias, que o narrador considere eficaz e legítimo, sobre outro, que ele ache espúrio e banal. Ou seja, em Machado de Assis, no que respeita ao comentário, escasseiam aqueles efeitos de sentido que sobram nos demais autores.

Em suma, nos dois capítulos o que se deseja é vislumbrar o ponto em que o autor de *D. Casmurro* atinge sua feição mais peculiar, a partir dos limites e pressupostos acima fixados³.

³ Recomenda-se, para entendê-lo melhor, que o trabalho seja lido linearmente (do começo ao fim), visto que, no desfecho de cada item, são feitas conclusões parciais, que remetem umas às outras, até a conclusão final.

I. Distanciamento e Simpatia.

1. *Em Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

Nesse livro o autor pretende comunicar os fatos, em vez de dizer sua opinião sobre eles. A objetividade, o determinismo social, a recusa da metafísica, a crença na inteligência e na razão são fatores que permeiam a elaboração do *romance*. Segundo Guy de Maupassant, "Flaubert foi o mais ardoroso apóstolo da impessoalidade na arte. Não admitia que o autor fosse em momento algum sequer vislumbrado, que deixasse transparecer em uma página, em uma linha, em uma palavra, uma única parcela de sua opinião, um simples vestígio de intenção." (41, p.29). Decorre daí um desejo de distanciamento do narrador no plano afetivo e no plano dos valores éticos. Ele não vai manipular o leitor no sentido de amar ou odiar a personagem, nem vai julgá-la boa ou má. No entanto, ao explorar Ema, por meio de sucessivas focalizações internas, o narrador⁴ parece confundir-se com ela, como se lhe delegasse o ato de contar a história:

"Paris, mais vasta que o oceano, resplandecia, pois, aos olhos de Ema, numa atmosfera vermelha (...) Quanto mais próximas lhes ficavam as coisas, mais o seu pensamento se afastava delas. Tudo o que a rodeava de perto, os campos enfadonhos, os burguesinhos imbecis, a mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um caso particular em que se achava envolvida, ao passo que para além se estendia, a perder de vista, o imenso país da felicidade e das paixões. Confundia, no desejo, a sensualidade do luxo com as alegrias do coração, a elegância dos hábitos com a delicadeza dos sentimentos." (19, p.50)

Ao estabelecer essa estreita ligação com Ema - cujos olhos orientam a narrativa -, ao viajar com ela em sua insatisfação, ânsia de poesia e luxo, o narrador sugere a condição de aliado da heroína, deixa entrever um sentimento de quem tudo compreende à luz dos fatos (embora isso não queira dizer necessariamente aprovação), a ponto de ainda proporcionar ao leitor o entendimento absoluto de suas ações.

⁴ Este narrador é do tipo heterodiegético, que Genette define assim: "narrador ausente da história que conta." (24, p.244) Ou seja, é o narrador em terceira pessoa, como se diz normalmente.

Ao longo da narrativa, há um inventário de causas, dramatizadas por meio de *cenar* do cotidiano, que acabam por elucidar exaustivamente os caminhos que, por exemplo, levam Ema ao adultério. O procedimento, no presente caso, muito mais corriqueiro que o uso dos *sumários*, permite que se acompanhem *pari passu* os eventos da história e que se estabeleça um nexo causal mais verossímil e razoável entre eles. O narrador, por exemplo, ao relatar a chegada de Ema a Yonville e o primeiro encontro com León, seu futuro amante, a situa perto do fogo, realçando-lhe a sensualidade, objeto da admiração silenciosa do rapaz. Depois, reproduz o extenso diálogo de ambos a respeito de como é aborrecido permanecer sempre no mesmo lugar; do fascínio que o mar exerce sobre eles; dos livros e da música, sobretudo. Findo o diálogo, intervém com o comentário esclarecedor:

"Foi assim, um junto do outro, enquanto Carlos conversava com o farmacêutico, que eles entraram numa dessas vagas conversações em que o acaso das frases nos conduz a todo instante ao centro fixo de uma simpatia comum. Espetáculos de Paris, nomes de romances, novas quadrilhas, o mundo que eles não conheciam, Tostes, de onde ela viera, e Yonville, onde se achavam, tudo examinaram e de tudo falaram até o fim do jantar." (19, p.69)

A cena referida, entre outras, permite que o leitor não se surpreenda quando enfim Ema entrega-se aos seus amores ilícitos, enfadando-se de Charles Bovary. Em carta a sua amiga Louise Colet, Flaubert confessa: "O encadeamento dos sentimentos me custa um esforço desgraçado, e tudo depende disto neste romance; pois eu afirmo que podemos nos divertir muito bem, tanto com as idéias quanto com os fatos, mas para isso é preciso que um decorra do outro como um efeito de cascata, e que os dois carreguem também o leitor em meio ao frêmito das frases e à efervescência das metáforas." (20, p.88)⁵. No entanto, além da *cena*, outro aspecto temporal contribui para o mesmo efeito: a *narrativa iterativa*, segundo a terminologia de Gérard Genette (24, p.116). Mario Vargas Llosa, em seu estudo sobre *Madame Bovary*, chama-lhe *tempo circular* ou repetitivo, sempre em pretérito imperfeito, que expressa a iteração monótona dos eventos rotineiros, e "é o (tempo) da reflexão, o dos estados de ânimo, o que modela as psicologias dos personagens, as motivações que vão, em seguida, precipitar os

⁵ Maupassant esclarece: "Primeiro ele (Flaubert) imaginava tipos; e, procedendo por dedução, fazia esses seres praticarem as ações características que eles deviam fatalmente praticar com uma lógica absoluta, segundo seus temperamentos." (41, p.32)

fatos bruscos. (28, p.133). Por meio desse recurso temporal, o narrador, impregnado dos desejos e frustrações de Ema, vai paulatinamente tornando-a mais transparente ao leitor. De início, a *narrativa* iterativa dá notícia dos anseios e fantasias da personagem, como se viu anteriormente, mas vale repisar:

"O mundo dos embaixadores caminhava por assoalhos luzidios (...) em salões forrados de espelhos. *Havia* ali vestidos de cauda, grandes mistérios (...) *Seguia-se* a sociedade das duquesas; eram todas pálidas." (19, p.50)

Em seguida, os anseios de Ema são contrapostos à insipidez da vida diária do casal, também em *tempo circular*.

"Recolhia-se (Carlos) às 10 horas, às vezes à meia noite, e, como a criada já estava deitada, era Ema quem o servia. Ele despia a sobrecasaca para comer mais à vontade. Enumerava sucessivamente as pessoas que encontrara (...) e satisfeito consigo mesmo, comia o resto do guisado (...), esvaziava a garrafa e depois ia para a cama, deitava-se de costas e punha-se a rressonar." (19, p.38)

A contraposição aludida, talvez valha notar, faz-se de forma lenta. Precedidas das cenas em tempo circular que traduzem as fantasias de Ema, as outras cenas que dizem respeito a Charles e à vida diária, relatadas da mesma forma, vão devagar sinalizando ao leitor a incompatibilidade entre esposos e, ainda, o desfecho inevitável. Além disso, essas cenas preparatórias - como a citada acima -, mais amenas, realimentam e conferem grande tensão às posteriores (narradas também no pretérito imperfeito):

"Mas era principalmente à hora das refeições que ela já não suportava mais, naquela salinha do rés-do-chão, com o fogão a fumejar, a porta a ranger, as paredes salitrosas, as lajes úmidas, toda a amargura da existência se lhe afigurava servida no prato e, ao fumejar do cozido, saíam-lhe do fundo da alma outros suspiros de tédio. Carlos era vagaroso para comer; Ema distraía-se mordendo avelãs, ou então, apoiada no cotovelo, entretinha-se, com a ponta da faca, a fazer riscos no oleado da mesa." (19, p.55)

Portanto, organizando o tempo segundo a maneira aludida (conjunção de *cena* com a *narrativa iterativa* ou *tempo circular*) o narrador desvenda os móveis da atitude das personagens. Produz uma explicação segura e coerente do comportamento. Este não é o resultado de causas inescrutáveis, que beiram o paroxismo.

Outro procedimento narrativo que reforça os três últimos (*focalização interna*, *cena* e *freqüência*), no tocante aos efeitos de esclarecimento, menor distância e simpatia, é o *discurso avaliativo*: faculdade do enunciador de emitir julgamentos a respeito de certas personagens, por meio de adjetivos ou verbos modalizantes. Este procedimento pode justificar ou explicar subliminarmente o encaminhamento dos fatos para determinada direção.

De fato, se por meio dos recursos referidos, o narrador dá conta ao leitor da insatisfação de Ema, do abismo que há entre os seus desejos e a realidade insípida, permitindo que o olhar dela oriente a narrativa, fazendo com que o tempo do discurso acompanhe *pari passu* o tempo da história, agindo também de forma que permaneça em tudo a idéia de iteração e rotina, se, portanto, assim procedendo, fornece ao leitor todas as causas da frustração de Ema, ao empregar o *discurso avaliativo*, então, reforça ainda mais os efeitos de esclarecimento, simpatia e menor distância entre ele (narrador) e a personagem. Sinaliza, ainda, um possível desfecho. Ao caracterizar Charles, por exemplo, como personagem obtusa e simplória, oferece mais consistência à frustração dela:

"O coração transbordando dos prazeres da noite, o espírito tranqüilo, a carne satisfeita, ia ele ruminando a sua felicidade, como quem fica ainda mastigando, depois do jantar, o gosto das trufas que está digerindo." (19, p.31)

Veja-se como o narrador constrói um símile pejorativo para a felicidade e placidez de Charles, escolhendo termos com traços semânticos de animal bovino, enquanto para Ema o narrador reserva, além das cenas e focalizações internas, vocábulos de valor eufórico (embora não se possa descartar certa ironia disso) que expressam maior sensibilidade e riqueza psicológica. Compreende-se, portanto, o desenlace trágico, ao se compararem as duas imagens em intensa desarmonia. A descrição do gorro de Charles, simples objeto, tornado signo da personagem por um efeito notável da conotação literária,

irradia toda a pobreza espiritual do marido (aqui, nota-se, o adjetivo é um elemento muito importante na estrutura do *discurso avaliativo*):

"O boné era uma dessas coisas complicadas, que reúnem elementos do chapéu de feltro, chapéu redondo, fez turco, gorro de peles, barrete de algodão, enfim, um desses pobres objetos cuja muda fealdade possui a mesma profundidade de expressão que o rosto de um idiota. Ovóide, guarnecido de barbas de baleia (...)." (19, p.10)

É interessante notar que, logo na primeira aparição, Charles já está cercado de ridículo. Trata-se de uma escolha deliberada do narrador. As estratégias referidas (focalização interna para Ema, cena, frequência e discurso avaliativo) contribuem também decisivamente para a caracterização negativa dele: homem obscuro, ingênuo e tolo. Embora ele seja o focalizador em algumas partes do romance, o ponto de vista privilegiado de Ema o relega à condição de personagem quase plana, figura pálida e amorfa, diminuída em sua integridade humana. Erich Auerbach, referindo-se à cena do romance em que o marido e mulher tomam refeição juntos (cujo texto foi transcrito acima), analisa os efeitos da focalização interna e diz: "A própria passagem mostra um quadro: marido e mulher juntos, durante uma refeição. Mas este quadro não é mostrado, de forma alguma, em si ou por si mesmo, mas está subordinado ao objeto dominante, ao desespero de Ema. Por isso mesmo também, não é apresentado ao leitor de forma imediata - eis duas pessoas sentadas à mesa, e lá está o leitor que as observa -, mas o leitor vê, em primeiro lugar, Ema, da qual muito se falou nas páginas anteriores, e somente através dela é que vê o quadro (...) O homem que come, despreocupado, torna-se ridículo e algo espectral." (3, p.433)

A recepção da obra flaubertiana sempre confere a Charles essas qualidades negativas. Pode-se citar, além de Auerbach - que em certa altura chama o marido de "homem medíocre e enfadonho" (3, p.433), Mario Vargas Llosa, para quem Charles é "medíocre" (28, p.140). Está-se diante de um efeito inevitável. As aludidas estratégias narrativas (sucessivas focalizações internas para Ema, cena, narrativa iterativa, discurso avaliativo), afora promoverem um esclarecimento completo das causas que movem as personagens, deixam entrever simpatia ou preferência do narrador, o que se traduz, no caso, no realce e brilho dados à figura de Ema em detrimento da imagem do marido, um ser à sombra. Mario

Vargas Llosa, corroborando o entendimento aqui defendido, ensina que "as motivações psicológicas da mulher", pormenorizadas pelo narrador, "atenuam suas faltas e lhe emprestam certa estatura moral". (28, p.80) Sem essas estratégias narrativas, Ema poderia surgir como pessoa vulgar e volúvel. Wayne Booth, por exemplo, analisando o romance *Emma* de Jane Austen e as implicações da focalização, afirma: "Mostrando a maior parte da história através dos olhos de Emma, o autor garante que viajaremos com Emma, em vez de nos pormos contra ela. Não se trata simplesmente de Emma oferecer, no testemunho indisputável da sua consciência, provas de que tem muitas qualidades compensadoras que não vêm à superfície; essas provas poderiam ser dadas através do comentário do autor, embora talvez não surgissem com tanta força e convicção. Mas o que é muito mais importante é que a visão interior prolongada leva o leitor a esperar boa sorte para o personagem com quem viaja (...). Vista de fora, Emma poderia ser desagradável." (10, p.261). O mesmo raciocínio, ressalvadas as diferenças, caberia a Ema Bovary.

Se ela alcança esta estatura de grande personagem - Llosa a coloca ao lado de D. Quixote e Hamlet -, isto deve-se às estratégias usadas (focalização interna, cena, frequência, discurso avaliativo), que levam a uma menor *distância* entre o narrador e personagem. Num primeiro momento, a menor *distância* é sinônimo de esclarecimento minucioso das causas que impulsionam as personagens. Num segundo momento, ela se traduz em simpatia e preferência, o que leva o narrador a realçar Ema em detrimento de Charles. Baudelaire corrobora esta opinião ao conjecturar que Flaubert, para fazer narrativa impessoal, tenta despir-se de seu sexo e tornar-se mulher. Observa o seguinte: "O resultado dessa tentativa foi uma maravilha; é que, apesar do zelo artístico, ele (Flaubert) injetou sangue viril nas veias de sua criatura, e, por ser ambiciosa, enérgica e sonhadora, Madame Bovary virou homem. Como Palas armada, nascida do cérebro de Zeus, este ser andrógino, estranho, encerra no corpo feminino e delicioso todos os atrativos de uma alma viril." (8, p.647) E conclui: "Essa mulher é realmente grande, e seu destino, lamentável. Não obstante o rigor do autor, que muito se empenhou em estar fora da obra, em só funcionar como operador de marionetes, todas as mulheres agradecerão a ele por haver elevado a fêmea a tão alta estatura, longe do animal puro e perto do homem ideal, por havê-la dotado de imaginação e cálculo: as duas marcas essenciais de ser perfeito." (8, p.649)

Logo, o ideal flaubertiano de imparcialidade, consistente em não se imiscuir no relato com comentários e julgamentos, em permanecer invisível como um Deus na criação, em *comunicar* em vez

de *dizer*, não se realiza plenamente. A um grau menor de distanciamento, o narrador oferece explicações conclusivas e estabelece preferências e simpatias, numa demonstração de subjetividade.

2. Em *Ana Karênina*, de Leão Tolstoi.

O mesmo se dá em *Ana Karênina*, de Leão Tolstoi. A graça da heroína, desde o começo, se espelha no olhar admirado das pessoas que a rodeiam. Ao proceder à focalização interna sobre Vronski - futuro amante da protagonista -, fazendo com que Ana seja vista pelos olhos dele, o narrador heterodiegético gera um efeito de simpatia, conforme o trecho abaixo transcrito:

"Com a sua velha experiência de homem de sociedade, bastou-lhe um olhar para compreender, pelo aspecto da desconhecida, que pertencia à alta roda. Curvou-se e ia entrar no vagão quando sentiu necessidade de voltar a olhá-la, não atraído pela sua beleza, nem pela sua elegância, nem pela singela graça que se desprendia de toda a sua pessoa, mas porque a expressão do seu rosto encantador, quando passara junto dele, se mostrara especialmente suave e delicada." (63, p. 63, vol.II)

Emergindo pouco a pouco das cenas inaugurais do livro, a imagem de Ana é filtrada pela visão atenta das outras personagens, que se deslumbram, sem que o narrador intervenha para explicá-la. Assim a vê Kitty:

"Ana não parecia uma senhora da sociedade nem a mãe de um filho de oito anos, mas uma garota de vinte anos, a julgar pela flexibilidade dos seus gestos, a frescura e a vivacidade da expressão, que ora lhe transparecia nos lábios ora nos olhos, agora séria e logo triste, coisa que muito surpreendeu Kitty. Foi precisamente esta particularidade que a seduziu: para além da simplicidade e da franqueza de Ana, adivinhava todo um mundo de poesia, misterioso, complexo, que se lhe afigurava inacessível. (63, p.72, vol.II)

Se as visões que incidem sobre Ana enaltecem a sua elegância e demais virtudes, ao recaírem sobre o marido Aliksiei dão porém à figura dele qualidades deploráveis. Veja-se como é avaliado pela mesma Kitty:

"Kitty sorria, calada. 'Como teria ela vivido esse tempo? Gostaria tanto de saber!' pensou, recordando a figura pouco poética de Aliexiei, o marido de Ana." (63, p.73, Vol.II)

No afã de perseguir e cortejar Ana incansavelmente, certo dia Vronski depara o marido e, como focalizador, julga-o também negativamente:

"Aquele frio rosto petersburguês, aquele ar severo e seguro de si, aquele chapéu de abas redondas, aquele dorso ligeiramente corcovado, de tudo isto Vronski teve de admitir a existência, mas com a sensação de um homem que, morto de sede, encontra uma nascente de água pura conspurcada pela presença de um cão, de um carneiro ou de um porco. O andar de Aliexiei Aliexándrovitch, de pernas hirtas e quadris bamboleantes, foi o que mais o incomodou." (63, p.100, vol.II)

Avolumam-se as imagens adversas ao homem. Como se sabe, a heroína cultivava romances ingleses e aprecia arte com senso crítico e delicadeza. Assim, é curioso observar o julgamento que ela faz a respeito da insensibilidade do marido a assuntos desta natureza. Veja-se ainda como o narrador a segue fielmente na apreciação, parecendo confundir seu ponto de vista ao da mulher:

"Conhecia o costume dele, que se lhe tornara imprescindível, de ler todas as noites. Sabia que, apesar das obrigações, que lhe roubavam quase todo o tempo, considerava como que um dever acompanhar todas as coisas interessantes que apareciam no mundo intelectual. De resto, ela não ignorava que, assaz competente em política, filosofia e religião, Aliexiei Aliexándrovitch nada entendia nem das letras nem das artes (...). Nas questões de arte, de poesia, de música, sobretudo nos assuntos de que nada entendia, estava sempre pronto a emitir opiniões definitivas e sem recurso. Gostava de discutir Shakespeare, Rafael ou Beethoven, de pronunciar-se sobre as novas escolas de música e poesia, e de classificá-las numa ordem tão lógica quanto rigorosa." (63, p.105, vol.II)

Em certo momento, focalizadora da ação, a heroína de novo repudia o marido, por motivos de supostas imperfeições físicas e morais:

"Mal desembarcou do trem, o primeiro rosto que encontrou foi o do marido: 'Meu Deus! Por que lhe terão crescido tanto as orelhas?' pensou ela, mirando-lhe a arrogante figura e sobretudo as cartilagens das orelhas (...), nas quais, dir-se-ia, vinham pousar as abas do chapéu." (63, p.99, vol.II)

Convém, pois, repetir que os focalizadores Vronski e Kitty (entre outros), ao se referirem a Ana e a Aliexsiei, reservam à primeira dons positivos (senso poético, elegância, delicadeza), enquanto ao segundo atribuem predicados não raro aviltantes (quadris bamboleantes, dureza, insensibilidade artística). O narrador, percebe-se, embora siga o modo dramático e não intervenha diretamente no texto, sem dúvida favorece a heroína, lança mais luz sobre ela - o que não significa aprovação ao seu comportamento⁶ - fornecendo ao leitor inclusive sinais evidentes da incompatibilidade entre os esposos.

Evitando ainda imiscuir-se, o narrador vai relatar o diálogo que se trava entre Aliexsiei e a mulher, na estação de trem, quando esta chega a São Petersburgo, regressando de uma estada em Moscou. É curioso: a despeito da aparência da imparcialidade, peculiar ao modo dramático, há no caso um contexto, formado de episódios apresentados anteriormente, cujo conteúdo se reflete de maneira sensível na conversa: Ana, confusa, tensa, cortejada de modo hábil e insistente pelo futuro amante Vronski, já quase cede ao apelo do moço. O significado de tais fatos (ocorridos recentemente em Moscou), que foram relatados atrás com cenas esclarecedoras, mais o efeito intenso das visões particulares que antes incidiram sobre os esposos - exaltando a mulher em prejuízo do homem - perduram eficazmente na memória do leitor. Este, portanto, sem que o narrador o diga, quando chega ao diálogo abaixo transcrito - tendo em mente o contexto em que se dá a conversa: Ana aflita com a paixão nascente, tentando resistir-lhe, procurando um alento qualquer - logo intui a frieza, o humor impertinente e algo desagradável da fala do marido (ou seja, outro aspecto depreciativo agrava a imagem já debilitada de Aliexsiei):

⁶Depois de ler o conto "A dama do cachorrinho", em que o adultério não é punido de forma alguma, escreve o autor de Ana Karênina em seu diário: "Li 'A dama do cachorrinho', de Tchekhov. Sempre Nietzsche. Pessoas que não elaboraram em si uma clara visão do mundo, que separe o bem do mal. Antes se intimidavam, ficavam à procura, mas agora, acreditando encontrar-se além do bem e do mal, permanecem aquém, isto é, quase uns animais (65, p.357)

"- Como vês, o teu terno marido, terno como no primeiro ano de casamento, estava morto por tornar a ver-te - proferiu ele, na sua voz aguda e lenta, naquele tom como de mofa, que habitualmente adotava para com ela, como se quisesse ridicularizar essa mesma maneira de se exprimir

- E o Sierioja, está bem? - perguntou ela.

- Assim respondes à minha veemência!..

Está bem, está bem." (63, p.99 vol.II)

Mesmo o narrador, ao comentar a fala - após o discurso direto da personagem -, deixa escapar certa desaprovação ("voz aguda e lenta", "tom como de mofa"), a qual, se por ora é apenas presumida, a seguir vai tornar-se explícita: por exemplo, quando descreve a primeira reação de Alieksiei ao comportamento indiscreto e suspeito de Ana, às vésperas de cometer adultério, o narrador elucida o senso prático, a feição burocrática, a severidade excessiva do marido (considerações que se assemelham às de Vronski e Kitty):

"(...) lamentando ter de despender o seu tempo e os seus recursos intelectuais em questões domésticas, Alieksiei Alieksándrovitch elaborou mentalmente um projeto de discurso, que não tardou a tomar a forma nítida, precisa e lógica de um relatório: 'Devo fazer-lhe sentir o seguinte: primeiro, o significado e a importância da opinião pública; segundo, o sentido religioso do casamento; terceiro, e se for o caso, as desgraças que podem resultar para nosso filho; e, por último, as que podem atingir ela própria.' E, entrelaçando as mãos, Alieksiei Alieksándrovitch fez estalar as articulações dos dedos. Esse gesto, esse mau hábito, serenava-o sempre e ajudava-o a recuperar o equilíbrio moral de que necessitava." (63, p.142, vol. II)

Quer dizer, a visão negativa sobre o marido, nascida do olhar de outras personagens, é compartilhada também pelo narrador (que desce a detalhes: "esse mau hábito"), o qual, mais adiante, reforça a censura, ao referir, por exemplo, as maneiras impositivas de Alieksiei:

"Às 9 horas em ponto retiniu a campainha autoritária de Alieksiei Alieksándrovitch e não tardou que ele entrasse na sala." (63, p.104, vol. II)

Se muitas perspectivas particulares distinguem a mulher e desfavorecem o marido, outras há porém que o louvam, sem depreciar Ana. Todavia, antes que estas sejam dramatizadas (em cenas) e beneficiem a personagem masculina, o narrador resolve desvalorizá-las, informando o seguinte:

"O círculo, ao qual Aliksiei Alieksándrovitch devia o êxito de sua carreira, tinha por centro a Condessa Lídia. Compunha-se de damas idosas, feias, virtuosas e devotas e de homens inteligentes, instruídos e ambiciosos." (63, p.121, vol.II)

Além da falta de pendor artístico, dos defeitos físicos (orelhas grandes, quadris bombaleantes), do humor maçante e características que lhe atribuem não só as demais personagens como ainda o narrador, outro aspecto tratado minuciosamente é a incapacidade de Aliksiei para entender e conversar com a mulher, quando sua paixão por Vronski deflagra, ameaçando arruinar o casamento:

"Aliksiei Alieksándrovitch, homem enérgico em tudo que dizia respeito a questões de interesse público, via-se impotente perante este caso." (63, p.138, vol.II)

"Aliksiei Alieksándrovitch, tão inteligente e sutil no seu trabalho, não compreendia que era um erro tratar a mulher daquela maneira." (63, p.183, vol.II)

Ou seja, não fosse Aliksiei o burocrata frio e irrepreensível que é, não fosse o homem tão limitado e inábil em desvendar os labirintos, os meandros do coração alheio - fica implícito que isso seria empresa fácil para o espírito mais sensível -, poderia evitar o desfecho brutal. No entender do narrador, portanto, o infortúnio de Ana não nasce do acaso insondável, não são obscuras as causas do desastre. O adultério explica-se em grande parte pelas diferenças apontadas: de um lado, a mulher bela e vivaz, de outro, o marido pedante e rigoroso. Se um dia, ao ser abandonada pelo amante, ela se suicida, atirando-se na linha do trem, o leitor, para compreender a origem de tudo, deve principalmente levar em consideração os motivos aludidos, pois quem conta a história não cede lugar à ambigüidade. Percy Lubbock confirma esse parecer (embora considere imperfeito e brusco o tratamento que Tolstoi dá ao caso havido entre Ana e Vronski) e diz com clareza: "Ana leva uma vida muito bem amparada, com o marido, o filho e seu patrimônio social; tem uma base ampla, e sua estabilidade estará garantida

se decidir apoiar-se nela. Mas o marido é uma criatura pesada e pedante, ela não tarda em trocar a existência segura por outra, cujo único apoio é uma paixão romântica." (29, p.148)

Como em *Madame Bovary*, exploram-se as divergências de temperamento, incitadoras da ruptura. Sem embargo do modo dramático, que poderia garantir a imparcialidade, a simpatia recai sobre Ana, e o marido, além de designado por nomes degradantes, após o rompimento conjugal encolhe-se à margem, aturdido (como se imbecilizado), sem alguém que se ocupe dele ou o faça existir, sem voz que lhe defenda a integridade. O surpreendente é que *Ana Karênina* pertence a uma fase em que o autor deseja fazer *arte pura*⁷, ser imparcial. Em carta a A.P.D.Boborykin, Tolstoi confirma seu ideal: "O desígnio do artista não consiste em resolver os problemas de modo incontestável, mas fazer com que se amem todas as manifestações da vida, sempre inesgotáveis, infinitas." (64, p.88) Porém, a magnitude e equidade que aí ficam subentendidas falham no seguinte aspecto: Ana é privilegiada, com as conseqüências sabidas, quer pelas demais figuras do romance, quer pela visão do narrador (este, se quisesse, poderia de várias maneiras tornar evidente que não partilha da opinião dos demais focalizadores: bastaria por exemplo guardar deles um distanciamento irônico, mas nada faz).

Até aqui, conforme se viu, a simpatia é evidenciada não só no discurso avaliativo, que confere qualidades enaltecedoras à esposa e depreciativas ao marido, como também na focalização interna sobre várias personagens, da qual o narrador se vale para julgar uns pelos olhos dos outros, aparentemente sem intervir, fazendo no entanto prevalecer e brilhar a figura de Ana, o que relega Aliksiei a uma condição inferior. Tudo isso, aliás, torna inteligível o desacerto que cedo ou tarde levaria marido e mulher à crise.

Agora, importa o estudo de outra estratégia reveladora de simpatia: a mistura de onisciência com focalização interna e demorada sobre Ana, por meio da qual se promove a familiaridade estreita entre narrador e personagem, isto é: a *menor distância cognitiva e afetiva*. Isto permite o entendimento fundo da mulher. Ademais, o leitor, compartilhando com ela os sintomas iniciais da paixão, a luta de

⁷ Segundo João Gaspar Simões: "Esta obra (*Ana Karênina*) é por assim dizer a última que concebe de um ponto de vista puramente artístico." (58, p.26) "Tolstoi permitia-se contar-nos a história de Ana e de Vronski sem erguer a voz em sinal de protesto (...) O romancista não acusa nada nem incrimina ninguém." (58, p.27) No entanto, não ocorre exatamente isso. Inobstante a predominância das cenas (modo dramático), o narrador de uma forma ou de outra acaba se manifestando, de acordo com o que se estudou até agora.

resistência, a derrota para a qual contribui a figura (providencialmente) árida do esposo, rende-se à protagonista com algum afeto e comiseração. Por exemplo, quando cede enfim ao desejo de Vronski (e se consuma o adultério), é descrita uma cena dos amantes, orientada pelo olhar de Ana: ao mesmo tempo incide sobre ela a onisciência do narrador que aclara e explica o seu remorso intenso, humanizando-a:

"Ana sentia-se tão culpada, tão criminosa, que nada mais lhe restava senão humilhar-se (...) Como já não tinha mais ninguém na vida a não ser Vronski, a ele implorava que lhe perdoasse." (63, p.139, vol.II)

"Ana tinha a impressão de que naquele momento lhe era impossível exprimir por palavras o sentimento de vergonha, de alegria e de horror que se lhe deparara na aurora daquela nova vida." (63, p.140, vol.II)

Para o fim de contraste, veja-se que a focalização sobre Aliexsiei é ocasional, rápida, atém-se a aspectos limitados de sua pessoa, serve apenas à confirmação da idéia negativa e estanque que as outras personagens fazem dele (homem severo, insensível). Todavia, ao empreender a análise longa e percuciente de Ana, combinando focalização interna com onisciência, o narrador, queira ou não fazê-lo, oferece-lhe algo semelhante a uma defesa tácita, revelando-lhe o ser até que se dissipe a última sombra, exibindo-a em toda a sua riqueza (em vez de personagem de feição estática, ela pelo contrário é muito complexa). Outro exemplo de trato íntimo: momentos antes do suicídio, o narrador descreve um espaço opressor (segundo a perspectiva da mulher), pinta Ana destruída, essencialmente desencantada, numa intimidade tal que o ato narrativo parece ter sido delegado a ela:

"Quando o comboio chegou à estação, Ana apeou-se no meio da turba de viajantes e, afastando-se deles, como se fossem leprosos, deteve-se na plataforma, procurando lembrar-se do que fora ali fazer e o que pretendia. Tudo que antes lhe parecera possível agora afigurava-se-lhe muito difícil de compreender, sobretudo ali entre aquela ruidosa multidão de gente absurda que não a deixava em paz." (63, p.660, vol.II)

"Não se tratava de uma suposição sem fundamento, mas de uma verdade, a cujo vivo clarão descobria agora os segredos da vida e das relações entre os homens... E via tudo com uma cruel evidência." (63, p.656, vol.II)

Em virtude da convivência íntima do narrador com o percurso da protagonista - familiaridade que decerto envolve ainda o leitor -, o adultério, por exemplo, se explica. A simpatia se instaura, mais como atitude de quem compreende do que aprova.

Quer dizer, a menor distância entre narrador e personagem, a simpatia a premiar um em desfavor de outro, em *Ana Karênina* (e *Madame Bovary*), parece que são necessárias à plausibilidade da história, ao encadeamento verossímil e razoável das ações. O ambiente tosco de Yonville e o perfil atoleimado de Charles, forjados no discurso ficcional, através de cenas (mais as avaliações do narrador), por exemplo, são imprescindíveis ao realce das fantasias de Ema e ao surgimento de sua insatisfação. Percy Lubbock, ao referir que o romance de Flaubert deve-se a uma situação mais pictórica (cenas não dialogadas) que dramática, argumenta: "Parece que esta é a pista do tratamento do tema. É pictórico e tem por objetivo tornar a existência de Ema tão inteligível e manifesta quanto possível. Nós, que lemos o livro, devemos partilhar de seu sentido de vida, até que não reste nele nenhuma incerteza." (29, p.58) Acrescenta ainda: "O mundo de Ema, como é agora, no livro de Flaubert, teria de ser considerado, portanto, uma *consequência* de Ema, inventado para prestar-lhe um serviço, descrito para poder *descrevê-la*." (29, p.55). E, para arrematar, ensina de forma esclarecedora: "As condições de Ema terão sido escolhidas pelo autor porque parecem projetar luz sobre ela, pondo-lhe em destaque as qualidades naturais, dando-lhe a melhor oportunidade de revelar-se tal qual é. O marido estúpido e os amantes sedutores entrarão em cena a fim de que ela possa tornar-se aquilo de que é capaz." (29, p.55).

Nesse aspecto, resguardadas as singularidades de cada obra, as observações sobre *Madame Bovary*, feitas pelo crítico inglês, são também aplicáveis a *Ana Karênina*.

Assim, quer em *Madame Bovary*, quer em *Ana Karênina*, a personagem feminina chega à condição de ser humano plenamente justificado, cuja integridade é assegurada, tal é a dimensão do espaço (amigo) reservado à análise minuciosa de suas emoções e atitudes (resultado do maior número de cenas orientadas pela visão das mulheres, discurso avaliativo etc.)

Os homens, nos dois romances, já que em parte desencadeiam a ação transgressora das esposas, estão fadados à situação de personagens mais ou menos planas, meio caricatas, pejadas de ridículo, sem defesa, às quais não se dá a chance de obterem a mesma inteireza e dignidade das mulheres.

3. Em Eça de Queirós (*O primo Basílio*), Aluísio Azevedo (*O cortiço*), Guy de Maupassant (*"Bola de sebo"*), Antón Tchékhov (*"Uma crise"*).

Em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, o marido de Luísa faz uma viagem que deve durar meses. Se os outros homens ficavam à sombra, sem grande complexidade psicológica, Jorge simplesmente desaparece. O narrador, conjugando no romance focalização onisciente com focalização interna, adota esta última para explorar minudentemente os sentimentos de Luísa. O primeiro contato com Basílio, a sedução, o remorso:

"Não a esperava, e aquela folha de papel cheia duma letra miudinha, que lhe fazia reaparecer vivamente Jorge, a sua figura, o seu olhar, a sua ternura, deu-lhe uma sensação quase dolorosa. Toda a vergonha dos seus desfalecimentos cobardes, sob os beijos de Basílio, veio abrasar-lhe as faces. Que horror deixar-se abraçar, apertar! No sofá o que ele lhe dissera, com que olhos a devorava!.. Recordava tudo - a sua atitude, o calor de suas mãos, a ternura da sua voz... E maquinalmente, pouco a pouco, ia-se esquecendo naquelas recordações, abandonando-se-lhe, até ficar perdida na deliciosa lassidão que elas lhe davam, com o olhar lânguido, os braços frouxos. Mas a idéia de Jorge vinha então outra vez fustigá-la como uma chicotada. Erguia-se bruscamente, passeava pelo quarto toda nervosa, com uma vaga vontade de chorar..." (51, p.85)

Em termos de *duração* ou *velocidade* da narrativa, pode-se dizer que todas as fases do adultério são analisadas de forma minuciosa, principalmente por meio de cenas. Assim, no caso, a *simpatia* e menor *distância* firmam-se no contato familiar entre narrador e personagem. Machado de Assis, por exemplo, referindo-se a esses procedimentos de Eça e aos seus efeitos sobre um leitor mais imaturo diz: "Se eu tivesse de julgar o livro pelo lado da influência moral, diria que, qualquer que seja o ensinamento, se algum tem, qualquer que seja a extensão da catástrofe, uma e outra coisa são inteiramente destruídas pela viva pintura dos fatos viciosos: essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal. A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras." (31, p.177)

Além do mais, tudo se torna claro e inteligível, não há mistério. Augusto Meyer, retificando o juízo de Machado, diz: "Não vejo de modo algum no honesto Eça apenas o tom dos ardores,

exigências e perversões físicas; o que prevalece na sua obra é uma sensualidade de artista que põe todas as coisas em evidência ao claro sol da verdade." (44, p.213)⁸

Analisando de forma exaustiva os motivos que regem a conduta da mulher, o narrador realça-lhe a figura, tornando-a perfeitamente compreensível. Eis aí portanto um aspecto da *simpatia*. Além deste, que resulta da prolongada focalização sobre Luísa, outro aspecto da *simpatia*, bem visível em *O primo Basílio*, é o do discurso avaliativo: o narrador chega a caricaturar as personagens que não gozam de sua aprovação, ou dedica-lhes adjetivos desfavoráveis, como no exemplo seguinte:

"(Leopoldina) Era muito indiscreta, falava muito de si, das suas sensações, da sua alcova, das suas contas. Nunca tivera segredos para Luísa; e na sua necessidade de fazer confidências, de gozar a admiração dela, descrevia-lhe os seus amantes, as opiniões deles, as maneiras de amar, os tiques, a roupa, com grandes exagerações." (51, p.19)

O cortiço, de Aluísio Azevedo, é outro romance em que o discurso avaliativo é usado copiosamente, a despeito dos cânones do naturalismo (ao qual o livro se filia) que determinam a impessoalidade. A *simpatia*, no caso, caracteriza-se por um compromisso afetivo, expresso por exemplo nas qualidades positivas que se atribuem a Jerônimo e Piedade (fidelidade, amor conjugal, trabalho, bondade):

" (...) a grande seriedade do seu caráter e a pureza austera dos seus costumes. Era um homem de uma honestidade a toda prova e de uma primitiva simplicidade no seu modo de viver. Saía de casa para o serviço e do serviço para casa, onde nunca ninguém o vira com a mulher senão em boa paz." (4, p.42)

"Piedade merecia bem o seu homem, muito diligente, sadia, honesta, forte, bem acomodada com tudo e com todos, trabalhando de sol a sol e dando sempre tão boas contas da obrigação." (4, p.42)

⁸ E Augusto Meyer fala ainda sobre Eça: "a sensualidade é a arte de cultivar o momento que passa, de ficar no presente, no imediato, a sensualidade é também questão de pele, quando muito, de mucosa - de qualquer modo, uma coisa superficial. Dai a falta de profundidade moral, a pobreza psicológica dos seus romances, a ausência completa de penumbra sugestiva e daquele segundo texto sem letra de forma, feito de entrelinha e reticência, de brancos de página e cochicho interior, que é, por exemplo, o grande recurso de Machado de Assis." (44, p.213)

Como se vê, a estes últimos o narrador vota admiração e simpatia. Veja-se, porém, o tratamento conferido aos que não desfrutaram de sua afeição:

"Havia ainda, sob as telhas do negociante, um outro hóspede além do Henrique, o velho Botelho. Este, porém, na qualidade de parasita. Era um pobre diabo caminhando para os setenta anos, antipático, cabelo branco, curto e duro."(4, p.24)

Mediante a análise dos qualificativos, entende-se a postura afetiva do narrador em relação a cada uma das personagens. Num plano mais abrangente é possível até isolar um grupo delas, o dos portugueses, condenado pelo narrador por motivos que Antonio Candido explica assim: "Ora, essa acumulação assume para o romancista a forma odiosa da exploração do nacional pelo estrangeiro. Tanto assim que n'*O cortiço* há pouco sentimento de injustiça social e nenhum de exploração de classe, mas nacionalismo e xenofobia, ataque ao abuso do imigrante 'que vem tirar o nosso sangue.' Daí a presença de uma espécie de luta de raças e nacionalidades, num romance que não questiona os fundamentos da ordem. O roubo e a exploração desalmada de João Romão são expostos como comportamento-padrão do português forasteiro, ganhador de fortuna à custa do natural da terra, denotando da parte do romancista uma curiosa visão popular e ressentida de freguês endividado de empório." (12, p.131)

A situação repete-se igualmente em "Bola de sebo", de Guy de Maupassant. É a história da prostituta Elisabeth Rousset. O pano de fundo é a invasão prussiana da Normandia. A meretriz, um grupo de burgueses e duas freiras dispõem-se a ir de Ruão para o Havre, com a anuência do comandante invasor. Em dado instante - a viagem demorando mais que o normal pelo excesso de neve acumulado na estrada -, os passageiros começam a sentir fome. Quase parados, em lugar ermo e frio, não tendo provisão de alimentos nem a esperança de consegui-los nas próximas horas, alguns se alvoroçam. Bola de Sebo (Elisabeth), até então olhada com indiferença e menosprezo pelos companheiros de viagem, subitamente torna-se objeto da atenção e do cuidado deles, ao retirar de sob

o banco um cesto com frios, vinho e frutas. Veja-se como o narrador dá à protagonista uma feição delicada e generosa, na cena em que ela partilha o alimento entre os indivíduos que antes a maltrataram:

"Mas Bola de Sebo, com uma voz humilde e suave, convidou as boas freiras⁹ a partilharem de sua refeição. Ambas aceitaram instantaneamente e, sem erguer os olhos, puseram-se a comer depressa, depois de balbuciar agradecimentos." (40, p.18)

Quando no meio do trajeto, chegam à cidade de Tôstes para dormir, deparam com um destacamento do exército invasor. O oficial comandante, alojado na mesma hospedaria, toma-se de desejo por Bola de Sebo. Informada disso, a moça rejeita-o com indignação, imbuída que está de orgulho patriótico. Mas diante da negativa, o oficial apela à força: o grupo só deve seguir viagem, quando seu apetite pela jovem for saciado. Os burgueses, as duas freiras, em vez da França, preocupam-se antes com os seus próprios interesses: astuciosos, invocando o exemplo de figuras heróicas que sacrificaram até a vida ao semelhante, convencem-na a satisfazer o capricho do estrangeiro. No dia seguinte, tudo resolvido, ao aproximar-se Bola de Sebo da diligência, envergonhada por ter cedido o corpo ao inimigo, os companheiros fazem que a desconhecem. Durante a viagem, ademais, chega a fome e todos lançam-se às provisões, menos ela: esquecera de prepará-las devido à agitação da noite passada. Ninguém lhe oferece nada.

Se por um lado, o narrador traça com simpatia a figura da moça, por outro, não pode conter a repulsa à imagem das demais pessoas. E, num tom de desabafo, diz:

"Ninguém a olhava, ninguém se importava com ela. Sentia-se afogada no desprezo daqueles honestos crápulas, que primeiro a haviam sacrificado, e rejeitado depois, como uma coisa indecente e inútil. Pensou então no seu grande cesto cheio de boas coisas, que eles tinham sofregamente devorado, nos seus dois frangos reluzentes de gordura, nos seus patês, nas suas peras, nas suas quatro garrafas de bordéus; então seu furor tombou de repente como uma corda muito tensa que rebenta, e ela sentiu-se prestes a chorar. Fez esforços terríveis, empertigou-se, engoliu os soluços como uma criança, mas o pranto subia, brilhava-lhe na borda das pálpebras, e logo duas grossas lágrimas, destacando-se dos olhos, rolaram lentamente pelas suas faces.

⁹ No contexto geral do conto, esse qualificativo que o narrador dá às freiras é evidentemente irônico.

Seguiram outras mais rápidas, deslizando como as gotas d'água que filtram de uma rocha, e tombando regularmente sobre a curva roliça de seu peito." (40, p.44)

O narrador, da mesma forma que em *O cortiço*, exprime um juízo de valor, separa o bem do mal como categorias bem delimitadas. Numa atitude apreciativa, qualifica a prostituta Elisabeth Rousset como personagem generosa e franca que se humilha em benefício de um grupo de burgueses hipócritas e mesquinhos. Segundo Otto Maria Carpeaux, "no seu primeiro conto, 'Bola de sebo', os burgueses são, em face do inimigo invasor, os covardes, e a prostituta é a patriota heróica." (14, p.1593, vol.6)

Se na história de Maupassant a prostituta é alçada à posição de mártir, recaindo nela a simpatia, no conto "Uma crise", de Antón Tchekhov, o mesmo tipo humano causa o maior desagrado. Trata-se de episódio vivido pelo estudante Vassíliev, relatado por narrador heterodiegético, o qual - focalizando a história através do protagonista - informa que o jovem certo dia vai com amigos a uma casa de prostituição. Já que os olhos do moço guiam a narrativa, o leitor logo conhece-lhe o espírito peculiar. Tímido, ignorante dessa espécie de antro, ansioso por agradá-los, segue os companheiros:

"Ficou olhando os seus amigos, comovido, admirando-os e invejando-os. Como nessa gente sadia, forte, alegre, tudo está equilibrado, como em suas almas e cérebros tudo está aplainado e concluído! Eles cantam, amam apaixonadamente o teatro, desenham, falam muito, bebem, e não lhes dói a cabeça no dia seguinte; são, ao mesmo tempo, poéticos e devassos, ternos e insolentes (...) não são como pessoas, em nada piores que ele, Vassíliev, que vigia cada um dos seus próprios passos e cada palavra sua (...) e pronto a promover cada insignificância à categoria de problema. E ele quis, pelo menos uma noite, viver como os seus amigos, soltar-se, livrar-se do seu próprio controle. Será preciso tomar vodka? Toma-la-á (...) Levam-no a uma casa de mulheres? Ele vai. Há de dar gargalhadas, brincar, responder alegremente às provocações dos transeuntes." (60, p.76)

Cada incidente da caminhada pelas ruas cobertas de neve é repassado pelo olhar de Vassíliev. Tal recurso, afora estabelecer a simpatia e a intimidade do narrador com o protagonista, permite ao leitor compreender este último de forma mais ampla. Embora antes se recusasse de ir ao prostíbulo, ele agora está curioso de ver o lugar, mas também com receio. Imagina que essas mulheres, não obstante

imorais, guardam semelhança a Deus. Elas conhecem as suas faltas e no íntimo esperam a salvação. Vassíliev via a si e aos amigos, daqui a pouco, esgueirando-se por corredores escuros. Súbito, riscando um fósforo, ele iria deparar um rosto sofredor e um sorriso de culpa.

No entanto, quando chega ao destino, encontra portas escancaradas, luzes em profusão, uma barafunda de músicas e gargalhadas. O narrador, sem efetivamente distanciar-se de Vassíliev - o que poderia ser feito pela ironia, pelo comentário, por uma focalização onisciente ou externa, meios tais que (separados ou juntos) evitassem a analogia entre os seus valores e os do estudante -, parece fundir o seu ponto de vista ao do rapaz, e relata o seguinte:

"Parecia-lhe ter visto já em alguma parte, e mais de uma vez aquela sala (...) e os rostos embotados, indiferentes (...) Tudo era comum, prosaico e desinteressante." (60, p.80)

"E ele se pôs a examinar contrafeito o rosto de cada mulher, procurando um sorriso de culpa. Mas (...) viu em cada rosto apenas expressão embotada de enfado e saciedade cotidianos, vulgares. Olhos estúpidos, sorrisos estúpidos, vozes ríspidas, estúpidos movimentos abjetos, e nada mais." (60, p.86)

Perceba-se como a prolongada focalização e o uso de adjetivos permitem seja revelada certa preferência do narrador por Vassíliev, em prejuízo das prostitutas. Estas são descritas externa e grotescamente. O estudante é analisado de forma minudente, sua motivação é conhecida: a delas, não (o narrador às vezes insinua que elas não a têm, inclusive).

Convém notar, ademais, a semelhança de procedimentos narrativos entre "Uma crise" e "Bola de sebo". Nos dois contos, o herói é focalizado interna e demoradamente (Vassíliev, Elisabeth Rousset), e as demais personagens, de maneira externa e ocasional. O uso dos adjetivos, outrossim, corrobora o sentido de desagrado e simpatia, gerado pelo foco. Além disso, em ambos o herói é levado a lugar estranho que o deixa em crise (Elisabeth Rousset, ao mundo dos burgueses mesquinhos; o sensível Vassíliev, ao meio rude das prostitutas). Se, por exemplo, Maupassant escolhesse o emblemático espaço do prostíbulo (nos moldes de Tchékhov, para iniciar aí a história de Bola de Sebo), o resultado final poderia alterar-se: aquela simpatia veemente antes referida abrandar-se-ia, ao menos.

Tampouco irromperia o forte abalo de Vassíliev - ele quase enlouquece -, se o autor não o fizesse ingressar no ambiente hostil. Em suma, a escolha de certo espaço ou situação, nesses contos, é requisito pertinente para aferir a preferência do narrador. Instalada em circunstância extraordinária, violenta, adversa, pela qual é injustamente vencida, a personagem ganha a estatura de pessoa melhor, quase mártir, apta ainda a granjear a solidariedade do leitor.

Uma última observação sobre "Uma crise": ao adotar uma focalização interna, conjugada ao discurso avaliativo (entre outras estratégias), o narrador parece exprimir sua subjetividade, no caso, *simpatia* por Vassíliev, que integra aquele típico universo de Tchékhov, descrito assim por Borís Chnaiderman: "Um mundo de província e de capital, de pequenos funcionários e crianças infelizes, de mujiques e estudantes, de professores e médicos, um mundo observado com profunda simpatia e com uma nota de melancolia difusa." (16, p.10)

4. Em *Sonata a Kreutzer*, de Leão Tolstói (narrativa em primeira pessoa).

Em *Sonata a Kreutzer*, de Leão Tolstói o relato é desenvolvido por dois narradores. Ao recordar-se da conversa havida durante uma viagem de trem, o primeiro apenas inicia o relato. Na maior parte do tempo, porém, exerce o papel de interlocutor (ou narratário) do segundo narrador. Este conta sua própria história (na terminologia de Genette, pode-se qualificá-lo de narrador autodiegético)¹⁰. A novela *Sonata a Kreutzer* não se inscreve no ideal flaubertiano de narrador invisível e imparcial. Embora o autor pertença à época do grande realismo russo, essa obra é fruto do que se denomina a "crise religiosa" de Tolstói e obedece a um ideal todo particular, inspirado no cristianismo primitivo.

O narrador autodiegético, no geral, é um sujeito experimentado, que relata certo episódio atribulado de sua vida. Colocado em tempo ulterior, conta a história cujos eventos devem ser vistos como já acabados e dos quais ele tem conhecimento pleno. Disso sobrevem uma distância temporal mais ou menos alargada entre o passado da história e o presente da narração. Além disso, a focalização interna sobre a personagem leva à focalização externa sobre o que a rodeia. Porém, quando uma focalização onisciente é ativada pelo narrador autodiegético, dizem Ana C. e Carlos Reis: "revela-se quantitativa e qualitativamente muito distinta da que é protagonizada por um *narrador heterodiegético*. Com efeito, o máximo potencial informativo de que o *narrador autodiegético* pode desfrutar deriva da situação de ulterioridade em que se encontra e mesmo da sua variável capacidade de retenção memorial (...) Trata-se, pois, de uma onisciência que só poderá ser denominada como tal na medida em que se reconhecer no narrador a aquisição de um saber que lhe confere prerrogativas muito superiores às da sua condição (passada) de personagem; em função dessas prerrogativas consente-se ao narrador a possibilidade de antecipar acontecimentos, elidir ou resumir eventos menos relevantes e sobretudo fazer uso de uma autoridade conferida pelo conhecimento integral da história e pela experiência adquirida." (53, s.v.)

¹⁰ Segundo Genette, a narrativa autodiegética é aquela em que "o narrador é o herói de sua narrativa." (24, p.244) Na terminologia de Spitzer esse narrador é designado por *erzählendes ich* (eu narrador) e o herói, por *erzähltes ich* (eu narrado).

No caso de *Sonata a Kreutzer*, a focalização interna não impede a onisciência sobre as outras personagens. Pozdnichev, o narrador-protagonista, dono de um saber obtido após o acontecimento de fatos marcantes em sua vida, vale-se da narrativa para ilustrar as suas teses sobre a sexualidade e o casamento. Segundo estas teses, há uma crença nociva, disseminada na sociedade, de que o sexo faz bem a saúde, além de ser algo elevado e poético. A busca desse prazer, supostamente benéfico, acarreta consequências danosas: deixa-se em segundo plano o fim principal que deveria justificar o sexo: a concepção dos filhos (estes muitas vezes são considerados um obstáculo ao gozo pleno do prazer carnal) e fomenta-se a infidelidade entre os esposos. A incontinência sexual, no âmbito do casamento, adverte ele, conduz a um sentimento de dominação e de ódio entre os cônjuges. Desse amor sensual provêm o luxo insensato da vida atual, a ociosidade dos homens e o impudor das mulheres. E conclui: para sanar tais males, é aconselhável abstinência ou moderação.

Para o narrador, os móveis das atitudes das personagens de *então* (no passado da história), uma vez chegado o tempo do entendimento e da maturidade (no presente da narração), são agora perfeitamente inteligíveis e analisáveis à luz de suas teorias. É a história de sua relação conjugal e dos acontecimentos trágicos que puseram fim a ela. Ultrapassando os limites do estatuto imposto a sua modalidade de focalização, o narrador autodiegético com segurança desvela ao leitor - como se fosse onisciente - toda a psicologia da mulher, e o faz de forma que o pensamento dela se compatibilize com as suas teorias:

"A sua educação incutira-lhe a idéia de que apenas havia uma coisa digna de atenção neste mundo: o amor. Casara-se e conhecera o amor, mas isso estava muito longe de tudo quanto esperava. E, além disso, sofrera muitas decepções, sofrimentos múltiplos e um tormento inesperado: os filhos. Esse tormento tinha-a esgotado. Mas eis que graças aos prestáveis médicos, ficou sabendo que podia evitar filhos. Essa notícia alegrara-a e, depois de tê-la posto em prática, começara a viver outra vez para o seu único objetivo, o amor. Mas o amor dum marido estropeado pelos ciúmes e por uma série de sofrimentos não podia satisfazê-la." (66, p.1125, vol.II)

É interessante observar como a aquisição de um saber revelador - o sistema de valores que o norteiam - favorece a onisciência sobre a personagem feminina, procedimento este que se repete inúmeras vezes ao longo da novela:

"Recuperou (minha mulher) a consciência e reparou que existia à sua volta um mundo com os seus prazeres, no qual não soubera viver e que não chegara sequer a compreender. 'Não me há de escapar, embora já não possa recuperar o tempo perdido', imagino eu que ela devia pensar ou sentir. *Era impossível que pensasse ou sentisse de outra forma.*" (66, p.1125, vol.II)

Como se vê, o narrador-protagonista elabora a personagem de maneira que suas ações se coadunem com as leis que ele deseja demonstrar. Com o auxílio decisivo de Pozdnichev, o leitor inteira-se de que a mulher viola as regras do casamento, porque é seduzida pelo hedonismo e sensualidade vigentes na cidade grande. Também o ciúme dele, referido no trecho a seguir transcrito, encontra justificativa no arcabouço teórico aludido (que, ademais, a tudo oferece explicação conclusiva):

"Se este homem não tivesse aparecido, teria sido um outro. Se eu não tivesse tido o ciúme como pretexto, teria arranjado outro. Estou profundamente convencido de que todos os homens que vivem uma vida conjugal como eu vivia, deverão, ou entregar-se à devassidão, ou divorciar-se, ou suicidar-se, ou matar a mulher, que foi o que eu fiz." (66, p.1127, vol.II)

O narrador, a fim de condenar a fornicção no desfecho do relato, prepara o leitor antes com a narração de sua vida conjugal, tumultuada com as relações sexuais - para ele, um mal, quando levadas a cabo unicamente por vício ou prazer. Daí vêm o ódio, o ciúme e a disputa entre muitos casais. A satisfação continuada de um instinto puramente animal conduz os homens a se comportarem como bestas:

"Não me apercebia que os períodos de ódio surgiam em mim com regularidade e proporcionalmente àqueles que chamávamos de amor (...) Nessa época não compreendíamos que esse amor e esse ódio constituíam o mesmo sentimento animal,

considerado de um modo diferente. Teria sido terrível vivermos assim se tivéssemos visto a fundo a nossa situação." (66, p.1123, vol.II)

Certo tempo depois de haver assassinado a mulher, por tê-la surpreendido com o amante, Pozdínichev compreende tanto a infelicidade que permeia as relações conjugais quanto a falsidade da visão transcendente do amor sensual. Este é o momento de passagem em que o eu-narrado está prestes a sair dos seus limites e chegar ao saber integral do eu-narrador:

"Durante os onze meses que estive ali aguardando o meu julgamento, analisei-me, meditei sobre o meu passado e compreendi tudo. Foi a partir do terceiro dia de minha prisão, no momento em que me levaram a casa, que eu comecei a compreender." (66, p.1148, vol.II)

Em consequência do saber totalizante que adquire o narrador-protagonista, reduz-se a *distância* entre ele e a personagem feminina, ou seja, para Pozdínichev o que se passa na mente da esposa não toma a proporção do insondável, obscuro, paradoxal, mas está de acordo com a sua reflexão teórica.

Outro aspecto relevante é que, embora o caráter da mulher transpareça em ações e pensamentos - em virtude dessa onisciência atípica do narrador -, ela ainda assim permanece à margem. Graças ao código específico do narrador autodiegético, este atrai mais brilho e *simpatia* para si, não só por ser o titular da voz narrativa, como também por se penitenciar e provocar no leitor sentimentos edificantes. Percebe-se que a maior riqueza psicológica do marido resulta, ademais, das relações dinâmicas entre eu-narrador e eu-narrado, em que o primeiro - por meio do saber - se eleva acima da condição ignorante do segundo. Já a mulher, por não sofrer qualquer mudança, é mostrada como vítima meio tola de crenças perniciosas, surge ao leitor prejudicada em sua integridade humana, destituída de sensatez e de bom discernimento.

Em suma, além de mais complexo e realçado, já que também é protagonista, o narrador ainda estabelece menor *distância* entre si e a personagem, a qual, no caso, se traduz em desnudamento dos

motivos e idéias da mulher, tornando-a compreensível ao leitor, isto devido à infração - que consiste na eventual onisciência - do código da focalização autodiegética.

5. Considerações técnicas

Em seu *Dicionário da teoria narrativa*, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, ao delimitarem o campo conceptual de *distância*, afirmam que se deve entendê-la "como específico posicionamento do sujeito da enunciação em relação à história, posicionamento que em seguida se observará nos seus diversos aspectos e implicações; instaurando um certo tipo de relação do narrador com os eventos relatados, a distância impõe-se como fator de seleção e ativação de códigos e signos narrativos distribuídos por aqueles domínios que mais diretamente são afetados pela sua vigência: perspectiva narrativa, situação narrativa (voz), tempo de narração etc.." (53, s.v.)

Como se vê, o conceito de *distância* admite inúmeras formas de abordagem. Aqui não se tratará da oposição estabelecida por Platão entre *diegesis e mimesis* - história narrada e dramatizada -, que derivou a teoria de Percy Lubbock e Henry James sobre o showing e o telling. Este, com presença acentuada do narrador, mais subjetivo; aquele, mais objetivo, pois a história "se conta a si mesma", supostamente sem a presença do narrador.

O que se pretende é a análise do grau maior ou menor de distância de ordem *cognitiva*¹¹ e *afetiva*. A primeira diz respeito ao grau de *esclarecimento*, proporcionado pelo narrador, do comportamento da personagem, e a segunda, ao grau de engajamento e *simpatia*, que ele deixa entrever por ela. Para Wayne C. Booth, "o que chamamos *engajamento* ou *simpatia* ou *identificação* é geralmente feito de um conjunto de reações recíprocas entre autores, narradores, observadores e outros personagens." (9, p.520)

A menor *distância cognitiva* entre narrador e personagem permite que se esclareçam todos os móveis do comportamento por meio de cenas, focalizações internas, o que conduz às vezes - pelo fato de se estabelecer grande intimidade entre eles - a uma menor *distância afetiva*, também. Esta refere-se ao engajamento, *simpatia*, preferência que o narrador dedica a algumas personagens, em prejuízo ou não de outras. Um outro recurso para aferir a distância afetiva é o discurso avaliativo, através do qual o narrador emite julgamento das personagens, e eventualmente torna umas melhores e outras piores.

¹¹ A expressão *distância cognitiva* refere-se apenas ao grau maior ou menor de esclarecimento, sempre dentro dos limites vistos até agora.

Em *Sonata a Kreutzer*, o narrador-protagonista relaciona-se em menor *distância cognitiva* com a personagem feminina, pois o seu saber permite a onisciência sobre o comportamento dela, e em menor *distância afetiva*¹², já que, em parte pelo discurso avaliativo, a rebaixa ao nível do não-humano: "uma rata que caiu na armadilha" (66, p.1145) Em *Madame Bovary*, (também *Ana Karênina*, *O primo Basílio*, "Uma crise", "Bola de sebo" etc.), há menor *distância cognitiva*, revelada na exaço de inventário com que o narrador minudencia as atitudes da personagem - pela focalização interna, cena etc. -, viajando com ela, criando intimidade, tornando-lhe os motivos transparentes e realçando-lhe a figura, o que pode caracterizar, igualmente, um aspecto de *simpatia* e portanto de menor *distância afetiva*. Outro aspecto de *simpatia* é dado pelo discurso avaliativo, pelo sentido eufórico da definição de Ema em contraste com os atributos negativos que se conferem a Charles Bovary (existente ainda em "Bola de sebo", *O cortiço* etc.)

O menor distanciamento, nos termos analisados, compromete, assim, a imparcialidade e o tom objetivo, embora a época mande fazer uma literatura impessoal. Categorias como *paixão* (*Madame Bovary*), *ódio* (*Sonata a Kreutzer*), não se relativizam nem ficam ambíguas - o que é outra consequência do menor distanciamento (afetivo e cognitivo) do narrador em relação às personagens.

¹² A menor *distância afetiva*, é evidente, remete tanto à idéia de *simpatia* e preferência quanto à de desgosto do narrador.

6. *Em Machado de Assis*

6.1. "Noite de almirante"

Em certos contos de Machado de Assis, diferentemente das narrativas mencionadas, o grau de *distância* (conforme foi definida), é de certa forma bem maior.

No conto "Noite de almirante", o narrador heterodiegético, a despeito de intervir no texto com ditos aparentemente explicativos, mantém-se como espectador descompromissado, ocasionando uma imparcialidade que coloca as personagens Genoveva e Deolindo num mesmo plano de preferência, sem se aproximar de uma em detrimento de outra, conforme se verá.

É a história do marujo Deolindo e da "caboclinha" Genoveva, que se apaixonam. Ele cogita de deixar o serviço, a fim de permanecer com ela. Mas é dissuadido disso pela velha Inácia, que mora com a jovem. Em dado momento, o marujo tem que seguir em viagem de instrução. Antes da partida, porém, ambos celebram um juramento de fidelidade. Dez meses depois, Deolindo desembarca e vai procurar a namorada. A velha Inácia diz-lhe que a moça enamorou-se do mascate José Diogo e dá-lhe o endereço. Ele encontra Genoveva, que confirma a história e se justifica. Deolindo fala que se mata. Mas não se mata. Aos companheiros de bordo dá a idéia de que tudo está bom. Prefere mentir.

A primeira vista, nota-se que os adjetivos atribuídos às duas personagens - que são marcas de subjetividade do enunciador -, compõem um quadro de equilíbrio. Deolindo é caracterizado como "a fina flor dos marujos", o que "levava um grande ar de felicidade nos olhos". Genoveva é a "caboclinha de vinte anos, esperta, olho negro e atrevido", "um pedacinho de gente."

O narrador, além de não expressar um juízo ético ou estético que faça prevalecer alguma personagem, apresenta em flashback uma situação de reciprocidade amorosa:

"Encontraram-se em casa de terceiro e ficaram morrendo um pelo outro (...) Não havia descrer da sinceridade de ambos(...) Afinal separaram-se, Genoveva foi ver sair a corveta e voltou para casa com um tal aperto no coração que parecia que 'lhe ia dar uma coisa'" (36,p.231)

Quando, no clímax do conto, Genoveva aparece como agente do perjúrio, o narrador continua no mesmo tom. Ela não é totalmente insolente:

"Não sorria de escárnio. A expressão das palavras é que era uma mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, que desisto de definir melhor. Creio até que insolência e cinismo são mal aplicados." (36, p.236)

Em Machado de Assis as mulheres são mais perversas, na opinião de Mario de Andrade. Contudo, ele logo se corrige: "Não que os homens sejam bons, está claro." (2, p.93) O mesmo se dá com Deolindo, a vítima de perjúrio, que não é totalmente ingênuo:

"Ele pela sua parte começou a crer que, assim como a perdeu, estando ausente, assim o outro, ausente, podia também perdê-la; e, provavelmente, ela não lhe jurara nada." (36, p.239)

A paixão transgressora que invalidou o juramento fica à parte, não tem presença efetiva, não é explorada por cena elucidativa. Um narrador intradieético, Dona Inácia, incumbe-se de relatá-la laconicamente:

" - Está com um mascate, José Diogo. Conheceu José Diogo, mascate de fazenda? Está com ele. Não imagina a paixão que eles têm um pelo outro. Ela então anda maluca. Foi o motivo de nossa briga." (36, p.234)

A seguir, o narrador, pelo discurso indireto livre de Genoveva, reitera a banalização:

"Contou-lhe tudo, as saudades que curtira, as propostas do mascate, as suas recusas, até que um dia, sem saber como, amanhecera gostando dele." (36, p.236)

Percebe-se que em termos de velocidade da narrativa, em vez da *cena* adotada em Madame Bovary ou em "Uma crise", há em Machado de Assis o emprego do *sumário*. Este configura, no caso,

um signo de *distância* do narrador no tocante às causas que movem as personagens: "sem saber como, amanhecera gostando dele."

Entre a situação inicial, união de Genoveva e Deolindo, até a ruptura, medeia um quase-silêncio do narrador. É como se se abstinhasse de justificar mais pormenorizadamente o comportamento de um (nos moldes de Flaubert, por exemplo), para não prejudicar a integridade do outro, não deixá-lo à sombra, como um ser menor.

Com efeito, por meio de uma focalização específica e dando outra velocidade ao discurso, no âmbito da personagem Genoveva, o narrador poderia fixar-se com mais demora nos efeitos da distância espacial e de tempo que a separaram de Deolindo. Conduzir o leitor, de alguma forma, a uma compreensão maior da personagem. Expressar simpatia, intimidade com os motivos dela (ofuscando talvez a imagem do marujo).

Poderia, inversamente, estruturar a narrativa de forma que fosse posta em maior evidência a trajetória de Deolindo; deter-se na análise de sua fidelidade: tendo passado por vários portos e conhecido mulheres, mantém-se fiel à "caboclinha." Explorar, depois, a complexidade de emoções ocasionadas pela decepção do marujo, em vez de sintetizá-la como nessa passagem:

"Deixo de notar o que pensou em todo o caminho; não pensou nada. As idéias marinhavam-lhe no cérebro, como em hora de temporal, no meio de uma confusão de ventos e apitos." (36, p.234)

Se, por hipótese, esta fosse uma narrativa semelhante a "Uma crise", a confusão de sentimentos gerada pelo perjúrio tomaria mais vulto, e a imagem de Deolindo encobriria Genoveva.

Mas o narrador machadiano não explica de forma expressa, em detalhes, os atos das personagens, nem facilita o entendimento nesses termos: Genoveva é volúvel; por isso a ruptura é compreensível. Ou: Deolindo é ingênuo; logo, o seu fim não poderia ser outro. É difícil afirmar que um seja melhor (ou pior) que outro. Não há, igualmente, incompatibilidade de temperamento - fomentada por uma estratégia de focalização - que dê base mais sólida ao rompimento. Ou seja, qualquer "auxílio" de compreensão segundo o modelo visto nas narrativas anteriores.

E. M. Forster, ao distinguir entre a pessoa da realidade e a da ficção, afirma que esta última é possível conhecer "perfeitamente e, à parte do prazer geral da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação para a sua imprecisão na vida." (22, p.49) Ao definir essa imprecisão da vida, no entanto, descreve algo análogo à personagem machadiana: "o relacionamento humano, tão logo o consideramos por si mesmo, e não como uma contingência social, é visto como se fosse assombrado por um espectro. Não nos podemos compreender uns aos outros, a não ser de modo imperfeito; não podemos revelar-nos, nem mesmo quando o queremos; o que chamamos de intimidade¹³ é apenas um expediente temporário; o conhecimento perfeito é uma ilusão." (22, p.48)

Em "Noite de almirante", a ruptura, o perjúrio - cometidos por personagens carentes da *intimidade*, das feições nítidas que se acham em Eça e Maupassant, parecendo antes pessoas da vida real conforme as define Forster -, têm ambos (o perjúrio, a ruptura) o sabor do evento gratuito, sem motivação aparente. Daí se dizer que o grau de distanciamento, em Machado de Assis, é maior, e o de simpatia, menor.

¹³ Note-se que em Machado não há intimidade do narrador com a personagem, muito cultivada todavia pelos autores estudados anteriormente (Flaubert, Tolstoi, Tchekhov), mediante focalizações, cenas, etc.

6.2. "Um sonho e outro sonho"

O mesmo se dá no conto "Um sonho e outro sonho." É a história da viúva Genoveva. Na lembrança, guarda a imagem do falecido Nhonhô. Não lhe faltam pretendentes, mas a todos recusa. A mãe diz que ela "não se casará nunca." Até que aparece o advogado Oliveira, que, passados três meses de convivência, não demonstra o menor interesse pela "viuvinha." Chega a afirmar que entraria para um convento, se, casado, enviuvasse. A moça tem um sonho com Nhonhô. O falecido pede-lhe que jure fidelidade e ela assim o faz. Ao mesmo tempo cresce o interesse dela por Oliveira. Depois, o advogado reafirma que não se casará nunca. Um artifício. Ele deseja se casar com a viúva, mas não quer "saltar o barranco sem que ela lhe estenda as duas mãos." O cálculo produz os efeitos esperados. Quatro dias antes de casar, Genoveva enfrenta outro sonho. O falecido diz que ela morrerá, se a união se consumir. No entanto, casa e não morre. Mais tarde, ao cuidar do caso, dizia consigo simplesmente: 'São sonhos!'"

É interessante notar algumas semelhanças entre "Noite de almirante" e "Um sonho e outro sonho" (além da identidade de nomes entre as duas protagonistas), que são as seguintes: em ambos os contos aparecem narrador heterodiegético e focalização onisciente. Um narrador intradiegético (a velha Inácia e a mãe da viúva) exerce um discurso explicativo e banalizador. No tempo do discurso, há emprego do sumário como marca de *distância* (consoante se comentou anteriormente em "Noite de almirante").

Semelhanças, ainda, de significado narrativo e de ordem no tempo da história: a paixão arrebatadora; o afastamento (num caso, viagem; no outro, morte); o juramento (um é expresso; o outro, implícito na recusa da viúva aos pretendentes, até que jure formalmente em sonho); o perjúrio; o esquecimento.

No conto "Um Sonho e outro sonho", o narrador apresenta Genoveva como viúva bonita e rica, que descarta todos os pretendentes, supostamente por devoção à memória do esposo falecido:

"Três anos de viuvez, um de véu longo, dois de simples vestidos pretos, chapéus pretos, e olhos pretos, que vinham do consórcio e do berço. A diferença é que agora olhavam para o chão, e, se olhavam para alguma coisa ou alguém, eram sempre tristes, como os que já não têm consolação na terra nem provavelmente no céu." (38, p.301)

"Não lhe faltavam pretendentes de toda a espécie, mas todos perdiam o tempo e o trabalho (...) Genoveva não se deixou prender de ninguém." (38, p.302)

Um narrador intradieético, a mãe de Genoveva, encarrega-se de explicar a fidelidade que a afastava de "pretendentes de toda a espécie.":

"Imagine uma união que apenas durou três anos. Nhonhô, quando morreu, quase que a levou consigo. Viveram como dois noivos; o casamento foi até romanesco. Tinham lido não sei que romance, e aconteceu que a mesma linha da mesma página os impressionou igualmente. (...) Nhonhô morreu de uma febre perniciososa. Não pode imaginar como Genoveva sofreu. Quis ir com o cadáver, agarrou-se ao caixão, perdeu os sentidos, e esteve fora de si quase uma semana. (38, p.303)

Novamente, uma analogia se observa na nota de aflição extrema das duas Genovevas. Uma tinha "um tal aperto no coração que parecia que 'lhe ia dar uma coisa.'" A outra "perdeu os sentidos, e esteve fora de si quase uma semana."

Vale notar que, nos dois contos, um narrador intradieético relate de modo prosaico a paixão, e o narrador heterodieético, em vez de relatá-la com mais vagar, simplifique-a ainda mais:

"A mãe exagerava no ponto de dizer que foi a frase do romance que ligou a filha ao marido; eles tinham *naturalmente* inclinação." (38, p.304)

Em "Noite de almirante": "Vede que estamos aqui muito próximos da *natureza*."

Enfim, o narrador nada fala *explicitamente*.

Tolstoi, por exemplo, ao relatar o desembarque de Ana em Moscou - que vem de São Petersburgo para visitar seu irmão -, a põe face à face com Vronski, seu futuro amante, antes que um seja apresentado formalmente ao outro. Desde já, quando ela é exibida em cena pela primeira vez, o

narrador ensaia um arrazoado que dê base à afinidade que então nasce entre ambos (por enquanto só se sabe que Vronski é elegante, lépido e bonito):

"No momento em que se voltou, também ela olhara para trás. Seus brilhantes olhos cinzentos, que pareciam escuros graças às espessas pestanas, detiveram-se nele, amistosos e atentos, como se o reconhecessem, e imediatamente se desviaram para a estação, como que procurando alguém. Naquele rápido olhar, Vronski teve tempo de lhe observar a expressão de uma vivacidade contida, os olhos reluzentes e o sorriso quase imperceptível dos lábios rubros. Parecia que algo excessivo lhe inundava o ser e, a pesar seu, transbordava ora do olhar luminoso, ora do sorriso. Não obstante ter velado intencionalmente a luz dos olhos, ela transparecia através do leve sorriso." (63, p.63, vol.II)

Nessa hora, guiado pelos olhos de Vronski, o narrador relata o esforço de Ana em refrear certa alegria e viço, coagida (supõe-se) pelo meio austero do marido. Mas seu cuidado é vão, pois ela não consegue escapar a si mesma. Cotejada a sua vitalidade à insipidez do esposo, nasce o conflito. E este se esboça já aqui: nessa atração *verossímil* e *razoável* que ela sente por alguém (desconhecido) que de certa forma lhe é afim (tão vivaz, belo e encantador quanto ela). Assim, desde o começo, o narrador compõe um quadro favorável, propício: uma circunstância que determina e explica o comportamento. Inexiste o evento gratuito e incompreensível.¹⁴

No entanto, Machado de Assis, implicitamente, refuta a estratégia do autor realista, consistente em elencar motivos plausíveis para esclarecer a ligação ou rompimento. Tratando uma mesma situação de afinidade levando à ligação amorosa, diz (valendo-se de um narrador intradieético):

"e aconteceu que a mesma linha da mesma página os impressionou igualmente."

¹⁴ Explica Lubbock: "Muita coisa precisa ser expressa ao mesmo tempo: todo o passado e todo o presente de Ana, o tipo de experiência que a fez e a levou ao ponto a que agora chegou. Sem isso, suas atitudes são arbitrarias e sem sentido." (29, p.151)

Afirmar que Genoveva e Nhonhô se aproximaram ao saber que gostavam da mesma linha da mesma página, além de ser irônico, significa afirmar (conotativamente) a ausência de explicação consistente, inteligível para as ligações amorosas.

Sentido este corroborado pela intervenção posterior do narrador heterodiegético, que comenta: "Eles tinham naturalmente inclinação."

Quando ele, nos dois contos, se refere de modo lacônico à *natureza*, comentando a possível motivação das personagens, na verdade deixa subentendido o aspecto aleatório das ações humanas.

O narrador refere que a viúva recusa pretendentes de "qualquer espécie" e, quando depois Oliveira consegue conquistar-lhe a estima, comenta:

Genoveva recebeu o advogado como recebia outros homens; a diferença, porém, entre ele e os outros é que estes apresentavam logo no primeiro dia as credenciais, e Oliveira não pedia sequer audiência. Entrou como um estrangeiro de passagem, curioso, afável, interessante, tratando as coisas e pessoas como os passageiros em trânsito pelas cidades de escala. Genoveva teve excelente impressão do homem; a mãe estava encantadíssima." (38, p.307)

Inexistem um inventário das causas e/ou um certo tipo de discurso avaliativo (à maneira de Flaubert) que dêem ao leitor alguma noção plausível dos motivos de Genoveva. De súbito, o que era norma inflexível de comportamento (recusa sistemática a outros pretendentes) deixa de existir. Que a leva a escolher Oliveira? (Léon desperta o interesse de Ema em virtude de seus dotes de espírito, dos quais Charles carece. Além disso, como se viu, o narrador previamente, relatando a insatisfação de Ema, oferece indícios do que acontecerá). O advogado tem qualidades que o distinguem dos outros pretendentes, que são, segundo o narrador, "de toda a espécie"? Aparentemente, não.

Uma das leituras que o texto sugere é: a escolha recai sobre Oliveira apenas por que este "entrou como um estrangeiro de passagem", "tratando as coisas e pessoas como os passageiros em trânsito pelas cidades de escala", sem pedir "sequer audiência." A viúva demonstra interesse por quem na aparência é destituído dele ("três meses correram, sem que Oliveira revelasse a menor inclinação à viuvinha") (38, p.308). A conquista só se realiza graças à farsa, já que Oliveira simula o desinteresse, finge para vencer a resistência de Genoveva.

O narrador, ao esclarecer, acaba insinuando a ausência de explicação em termos "racionais".

Categorias como *amor*, *fidelidade* se diluem na estranheza.

Em Machado de Assis, há uma imparcialidade no trato com as personagens, que seus atos parecem trilhar pelo acaso, possibilitando ao leitor, é evidente, interpretações múltiplas, o que em parte resulta da maior distância cognitiva e afetiva do narrador, conforme se viu até agora.

6.3. "A Senhora do Galvão"

No conto "A Senhora do Galvão", o narrador heterodiegético conduz o relato de forma igualmente descomprometida, quer por não definir a motivação do comportamento, quer por não privilegiar uma personagem em detrimento da outra.

É a história de Maria Olímpia, casada com o advogado Galvão, que mantém um caso amoroso com a "viúva do brigadeiro." A protagonista recebe cartas anônimas que denunciam o adultério.

Logo no início instaura-se brevemente a focalização interna para ela:

"Maria Olímpia pegou no xale que a mucama lhe dava e foi pô-lo aos ombros, defronte ao espelho. Achou que lhe ficava bem, muito melhor que a viúva. Cotejou as suas graças com as da outra. Nem os olhos nem a boca eram comparáveis; a viúva tinha os ombros estreitinhos, a cabeça grande, e o andar feio. Era alta; mas que tinha ser alta? E os trinta e cinco anos de idade, mais nove que ela? Enquanto fazia essas reflexões, ia compondo, pregando e despregando o xale." (30, p.278)

O narrador, entretanto, para corrigir essa apreciação parcial, mais adiante intervém comentando:

"A modéstia com que a viúva trajava podia realçar a magnificência da amiga (Maria Olímpia). As feições, porém, não eram o que esta afirmou, quando ensaiava os xales de manhã. Não, senhor; eram engraçadas, e tinham um certo pico original. Os ombros proporcionais e bonitos. Não contava trinta e cinco anos, mas trinta e um." (30, p.284)

Se o narrador estivesse mais engajado com Maria Olímpia, o mínimo que fosse, faria talvez prevalecer o ponto de vista dela. Pintaria a viúva em tons mais ou menos depreciativos (como em "Uma Crise", em que certas personagens, vistas por Vassíliev, são sempre vulgares; Aliekisieï, pelos olhos de Ana Karênina, tem um andar desengonçado, um senso de humor desagradável e as orelhas excessi-

vamente grandes). O narrador machadiano, no entanto, refaz o julgamento tendencioso gerado pela focalização interna, impondo a sua perspectiva isenta de preferências e simpatia.

Assim distanciado das personagens, também não define esclarecedoramente certos sentimentos como o ciúme, por exemplo. Inicia uma analepse, para falar da protagonista no tempo de solteira, assim: "Tinha a vocação da vida exterior." (30, p.280). Depois, no relato que faz de Maria Olímpia assistindo à ópera, sugere o deslumbramento com o exterior sobrepondo-se ao ciúme:

"Quem é que estava no camarote contíguo ao deles? Justamente a viúva e a mãe. Esta coincidência, filha do acaso, podia fazer crer algum ajuste prévio. Maria Olímpia chegou a suspeitá-lo; mas a sensação da entrada não lhe deu tempo de examinar a suspeita. Toda a sala voltara-se para vê-la, e ela bebeu, a tragos demorados, o leite da admiração pública." (30, p.283)

O ciúme, portanto, não se caracteriza como tal, fica impreciso, diluído em outras emoções. Embora defronte sempre com as evidências da transgressão, a mulher, além disso, as subestima. Mantém até amizade com a viúva do brigadeiro.

Algo parecido se dá com o adultério. O narrador não apresenta a falta acompanhada de um arrazoado que a torne compreensível, como nas narrativas anteriormente citadas.

Ao contrário, dá a ela um caráter de ato gratuito e imotivado. Galvão, diferentemente de Ema (que sente até repugnância pelo marido), tem afeição à esposa:

"Meia hora depois foi vestir-se. Galvão, quando a viu pronta daí a pouco, ficou encantado. 'Minha mulher é linda' pensou ele." (, p.282)

Além de gostar dela, de achá-la "linda", sente ciúme. Soube que ela recebe cartas regularmente. Quer saber de quem. Preocupado e ansioso, por um tempo vigia a mulher. Mas as tais cartas são as que denunciavam os seus amores adúlteros com a viúva do brigadeiro:

"Constou ao marido que a mulher recebia cartas pelo correio. Cartas de quem? Esta notícia foi um golpe duro e inesperado. Galvão examinou de memória as pessoas que lhe freqüentavam a casa (...) Durante sete dias passou uma vida inquieta e aborrecida, espiando a mulher e gastando em casa grande parte do tempo." (30, p.286)

O paradoxo vai tomando todo o conto. Em certa hora, o narrador refere-se à meia lua de brilhantes, jóia que Maria Olímpia vê numa loja e deseja para si, pensando em usá-la no baile (mas esta já estava vendida).

Ao relatar o tal baile no Cassino Fluminense, o narrador informa que a senhora do Galvão e a viúva são recebidas com admiração por todos. Contudo, ali a viúva é mais conhecida e solicitada, tem na cabeça "um diabo de jóia" que lhe fica muito bem (a meia lua de brilhantes)...

Quando Maria Olímpia inopinadamente pergunta à viúva se ela "vem seduzir mais algum marido", o que dá início ao rompimento entre elas, o narrador intervém:

"A viúva empalideceu, e não pôde dizer nada. Maria Olímpia acrescentou, com os olhos, alguma coisa que a humilhasse bem, que lhe respingasse lama no triunfo. Já no resto da noite falaram pouco; três dias depois romperam para nunca mais." (30, p.289)

O narrador dá um destaque incomum para a meia lua de brilhantes, um episódio aparentemente sem importância. Por quê? Esse fato, mais a intolerância de Maria Olímpia com o "triunfo" da viúva são o motivo do rompimento? Ou é só ciúme do marido, que enfim se manifesta agressivamente? Ou ambas as coisas, imprecisas e inseparáveis? O narrador, novamente, não esclarece.

Em dado momento, é narrada uma cena entre Maria Olímpia e Galvão: ele vai abraçá-la, mas ela se afasta, para não amarratar o vestido. Há mais adiante outro episódio semelhante. Por um lado, o narrador, se visse no gesto uma indiferença e a enfatizasse, se focalizasse a ação pelos olhos do marido, se desse conta ao leitor da conseqüente insatisfação ou carência dele, poderia justificar o adultério (nos moldes de *Ana Karênina* e *Madame Bovary*), fazendo recair no esposo a simpatia. Contudo, o narrador não toma esta via.

Por outro lado, como já então Maria Olímpia recebia notícias dos amores ilícitos do marido, por meio de cartas anônimas e de outras evidências, o narrador, se concentrasse nela a simpatia, se a tornasse focalizadora, poderia, por exemplo, fazer desse gesto - o de repelir Galvão para não amassar o vestido -, um sinal de mágoa: revolta de quem é ludibriada tanto pelo consorte quanto pela amiga e se cala a fim de salvar o casamento. Todavia, o narrador também não segue essa direção esclarecedora.

Este sinal (gesto de repelir) está solto. É difícil para o leitor trilhar seguramente um dos dois caminhos acima apontados (pode preferir um terceiro: achar que Maria Olímpia, por vaidade, simplesmente quisesse preservar o vestido impecável, embora o narrador não diga isso). A um grau maior de *distância*, quem conta a história produz no leitor, por assim dizer, um estranhamento: não manipula a sua preferência em direção a certas personagens, nem oferece uma explicação linear do comportamento.

6.4. *Dom Casmurro*

Em *D. Casmurro*, a despeito de o relato ser feito por narrador autodiegético, é mantida uma distância inusitada, tendo em vista, por exemplo, a novela *Sonata a Kreutzer*, que obedece ao mesmo estatuto narrativo. Nesta, o protagonista, ao falar da mulher, a denigre já no instante inicial, atraindo maior brilho para si, uma vez que é responsável pela focalização. Privilegiado pela onisciência irregular, discerne com exatidão os meandros psíquicos da esposa: pessoa carente de bom senso e vítima das mazelas peculiares à sociedade mundana da época. Ora, a ocasional onisciência e o arcabouço teórico do narrador, que esclarecem tudo, dando à obra um caráter fechado e concluído no tocante ao significado, não têm lugar no conjunto de procedimentos empregado pelo narrador machadiano. Este, no dizer de Barreto Filho, faz com que a verdadeira história seja "um veio oculto, que vai correndo fora de nossa percepção imediata, mas em contato estreito com os nossos pressentimentos. O essencial é apenas induzido e se passa discretamente (...) A utilização de um sistema de infiltrações na consciência do leitor, a atmosfera de insinuação constante e discreta, mantêm o interesse suspenso até às últimas páginas, quando se produz subitamente a revelação de um segredo que poderíamos ter descoberto antes." (6, p.166)

Além do mais, Capitu, desde o começo, não é aquela personagem vista desfavoravelmente, condenada à sombra e a certo primarismo psicológico, típico resultado da focalização conduzida por protagonista ofendido (como no caso de *Sonata a Kreutzer*). No entender de Gustavo Corção, "difícilmente se encontrará em nossas letras, e mesmo nas alheias, páginas mais densas e mais belas, cenas mais carregadas de juventude e de sede de amor, do que os capítulos onde desabrocham as curiosidades de Capitu e onde seus olhos se alargam, atraentes e tempestuosos. Olhos de ressaca... E depois a vertigem do primeiro beijo..." (17, p.14). Alguns vocábulos usados na definição da personagem formam metáforas, ensejam significados extraordinários e, por conseguinte, conferem poesia à imagem de Capitu:

"Olhos de ressaca? Vá, de ressaca, é o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas (...); mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía

delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me." (32, p.110)¹⁵

Outro efeito comum da narrativa autodiegética é certa disposição anímica do narrador em relação aos eventos passados. Em *Sonata a Kreutzer*, o narrador os repassa com o tom de pesadelo, do início ao fim da novela. Sabedor do funesto remate da história, o relator antecipa-o ao leitor e faz a retrospectiva com o olhar pesado, como quem lastima profundamente o acontecido. Em *D. Casmurro*, ao contrário, o principal não é antecipado. O narrador, no capítulo III, inicia a extensa analepse para contar a sua história e o faz com o olhar livre, sem aparentemente turvá-lo com a sombra da tragédia futura, numa *imediatidade* - se for possível a comparação - que lembra a de Marcel, narrador em primeira pessoa de *À la Recherche du temps perdu*. Segundo Genette esta "narração (a de Proust) duplamente, por vezes triplamente retrospectiva, não evita, como se sabe, essa *distância temporal* entre a história e a narrativa; pelo contrário, mantém-na e cultiva-a. Mas o milagre da narrativa proustiana é que essa *distância temporal* (...) não implica nenhuma *distância modal* entre a história e a narrativa: nenhum desperdício, nenhum esfumar da ilusão mimética. Extrema mediação, e ao mesmo tempo cúmulo de imediatidade." (24, p.167). Assim, o narrador relata os eventos como algo novo, como se os estivesse vendo diretamente pela primeira vez, não permitindo que a *imediatidade* seja prejudicada pelo peso da distância temporal entre eu-narrado e eu-narrador. Em virtude de recurso semelhante ao aludido, D.Casmurro pode, apesar dos anos e da experiência amarga que o distanciam de Bentinho, entranhar-se na alma cândida do último e narrar com lirismo e novidade os episódios de infância ligados a Capitu, como por exemplo o que se vê no capítulo "O penteado".¹⁶

"Capitu deu-me as costas, voltando-se para o espelhinho. Peguei-lhe dos cabelos (...) com muito cuidado, e dividi-os em duas porções iguais, para compor as duas tranças (...) desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças

¹⁵ Segundo Eugenio Gomes, "é, porém, no emprego da metáfora da onda que o romancista revela o melhor de sua arte, sobretudo pelo poder de concentração nesse símbolo cujo ciclo é o da própria narrativa (...) Descrever o que eram esses olhos seria pouco; o romancista, com os recursos do impressionismo artístico, quer antes fazer o leitor experimentar, por empatia, a sensação que comunicavam ou sugeriam (25, p.152)

¹⁶ Assim, o presente estudo diverge da opinião de Silviano Santiago, que diz: "O narrador machadiano, ao contrário do narrador proustiano, é um ressentido, medroso do passado." (56, p.38)

que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes (...) Juntei as pontas das tranças, uni-as por um laço, retoquei a obra (...), até que exclamei: - Pronto!" (32, p.112)

Acresce dizer que, por versar o tema do adultério, a narrativa não está explicitamente impregnada de marcas referentes à incompatibilidade entre os esposos, um sentido explorado pelo realismo da época com uso de *focalizações*, *cenas* (iterativas, dialogadas ou não), além de outros recursos aduzidos antes (em *Madame Bovary*, por exemplo), pois em Machado predomina o sumário, o elíptico. O ápice do ciúme de Bentinho, o momento em que firma convicção do adultério, está expresso em poucas linhas:

"Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o narrador da manhã." (32, p.381)

Em *Sonata a Kreutzer*, o narrador autodiegético relata as cenas em que a mulher e o amante, antes de consumado o adultério, executam juntos ao piano uma sonata de Beethoven (a que dá título à novela). A narrativa das cenas distantes no tempo está repassada de vocábulos depreciativos, empregados na caracterização dos adúlteros, além de comentários desfavoráveis, feitos em consonância com a concepção teórica do narrador, o que é regular e previsível, no caso de história contada por protagonista ofendido. Porém, em *D. Casmurro*, o narrador silencia as vozes da mágoa, da censura e do esclarecimento - ou pelo menos as disfarça - até que sobrevenha o final do romance, para que estas não maculem a representação imparcial dos eventos passados. A suposta falta de Capitu, sem o inventário das causas, mais o fato de a personagem não receber julgamento depreciativo e redutor de sua personalidade, despertam em cada leitor uma interpretação diferente. Lucia Miguel Pereira põe em dúvida a existência do adultério e, entre outras coisas, comenta: "Casado com uma mulher de fogo, ele próprio mais propenso à interiorização, desconfiado de si, Bentinho não podia deixar de ter ciúmes. Ciúmes doentios, dolorosos, que fizeram dele quase um assassino e que o levaram a misantropia? Ou

fundados?" (46, p.273) Já Alfredo Pujol confirma a traição, qualificando Capitu como alguém que "Traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça", e Bento Santiago como "alma cândida e boa, submissa e confiante, feita para o sacrifício e para ternura" (50, p.238)

Além de criar um sentido difuso, propenso a interpretações díspares - resultado das estratégias vistas -, convém frisar outro aspecto singular deste narrador de *D. Casmurro*: o de assinalar a si mesmo (no passado e presente da narrativa) como personagem tibia e inexperta:

"Como eu quisesse falar também para disfarçar o meu estado, chamei algumas palavras cá de dentro, e elas acudiram de pronto, mas de atropelo, e encheram-me a boca sem poder sair nenhuma (...) E todas as palavras recolheram-se ao coração, murmurando: 'Eis aqui um que não fará grande carreira no mundo, por menos que as emoções o dominem...'" (32, p.116)

"Mas vão lá matar a preguiça de uma alma que a trazia do berço e não a sentia atenuada pela vida!" (32, p.71)

Em vez de reservar para si posição destacada, demonstrar à exaustão que a insciência ou fraqueza do jovem Bentinho foram compensadas pelo saber elevado e conclusivo do experiente D. Casmurro, o narrador protagonista vê-se imparcialmente com as limitações comuns a toda pessoa.¹⁷ Embora seja o responsável por esse discurso sofisticado, pleno de sugestões terríveis e de poesia, ele permanece algo pálido e simples, se posto em comparação ao brilho e complexidade do narrador de *Sonata a Kreutzer*. No mesmo sentido, a opinião de José Veríssimo: "É o caso de um homem inteligente, sem dúvida, *mas simples*, que desde rapazinho se deixa iludir pela moça que ainda menina amara, que o enfeitiçara com a sua faceirice calculada, com a sua profunda ciência congênita de simulação, a quem ele se dera com todo ardor compatível com o seu temperamento pacato." (78, p.238)

¹⁷ Portanto, o presente estudo de novo diverge do entendimento de Silviano Santiago, que afirma: "sua (do narrador machadiano) reconstituição do passado é egoísta e interesseira, medrosa, complacente para consigo mesmo." (56, p.41) "Duas atitudes, entre outras, são típicas de Dom Casmurro, quando analisa os que o rodeiam: a) joga a culpa de toda calúnia nos outros, isentando-se aparentemente de qualquer responsabilidade, colocando-se ainda na qualidade de vítima." (56, p.39) Não é bem isso que acontece, conforme se viu até agora.

Portanto, o narrador-protagonista não vai impor-se sobranceiro a Capitu, nem vai torná-la primária na psicologia e suscetível o seu comportamento de análise conclusiva. Em *D. Casmurro* há um distanciamento inusitado do protagonista-narrador em relação às outras personagens e a si mesmo. Por um lado, percebe-se a maior distância temporal, ética e afetiva entre eu-narrado e eu narrador, que elimina do segundo a possibilidade de turvar a narrativa com a emoção e dor do primeiro. Vendo-o com a imparcialidade de quem já é outra pessoa (transformação radical, exprimida até na troca de nomes: *antes* Bentinho, *agora* D. Casmurro), o segundo não confere ao primeiro ou a si a estatura de personagem mais rica e melhor, nem procura reduzir Capitu a uma "esfinge sem mistério", segundo a conhecida expressão de Oscar Wilde. Pelo testemunho do narrador isento de animosidade, ela surge ao leitor perplexo como esposa capaz de carinho, parcimônia, zelo da paz doméstica, a par da traição e do olhar marítimo que arrasta para o fundo como as ondas. Por outro lado, há uma maior *distância cognitiva* do narrador (no sentido definido antes), que não oferece a tudo esclarecimento, como procedem os narradores realistas, nem ele se arroga a condição de detentor de um saber integral, chegado o tempo de experiência.

Categorias como amor, amizade, ódio se desfazem, no seguinte aspecto: amor de aparência sólida de Capitu, que vinha da infância, e a amizade de Escobar, não menos antiga e sólida, o ódio de Bentinho, fruto da traição, tudo se evapora de súbito, sem que se possa discernir com exatidão os contornos e as causas. Para Antonio Candido, "neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece real. E como a amizade e o amor parecem mas podem não ser amizade nem amor, a ambigüidade gnosiológica se junta à ambigüidade psicológica para dissolver os conceitos morais e suscitar um mundo escorregadio, onde os contrários se tocam e se dissolvem." (13, p.26)

Não havendo, pois, engajamento ou simpatia em relação a certas personagens, a um grau maior de distância, as ações não se explicam, as referidas categorias se desmancham, beirando tudo o paroxismo.

6.5. *Esaú e Jacó*

Se em *D. Casmurro* ocorre uma maior *distância*, incomum para o tipo de focalização escolhida, em *Esaú e Jacó* ela se apresenta também simbolicamente no discurso, quando se constroem as personagens Flora e Conselheiro Aires. Sob este aspecto, pode-se aproveitar a afirmação de Affonso Romano de Santa'anna, para quem "*Esaú e Jacó* apresenta características de narrativa de estrutura complexa e como tal sua compreensão só se dá depois de isolarmos os suportes míticos e históricos que se cruzam na estória. Machado se afasta do mito e da História (no caso, a História do Brasil), para centrar-se na problemática da escrita (...) O suporte mítico-ideológico que aí existe é apenas aspectual, sem subir nunca à estrutura do livro." (55, p.116)

Logo no começo, o narrador heterodiegético informa que a história se baseia em escritos póstumos da personagem Conselheiro Aires. Ao longo do romance, todavia, percebe-se que o narrador não só se firma em escritos póstumos, como também no discurso direto do velho diplomata, de tal sorte que, assemelhando-se, as duas vozes parecem fundir-se. Veja-se, por exemplo, o comentário a seguir transcrito, que de início parece manifestar uma apreciação do narrador, mas este avisa depois que na verdade o julgamento parte do Conselheiro:

"D. Cláudia não suspirou, cantou vitória; a reticência do marido era a primeira figura de aquiescência. Não lhe disse isto assim, nu e cru; também não revelou alegria descomposta; falou sempre a linguagem da razão fria e da vontade certa. Batista, sentindo-se apoiado, caminhou para o abismo e deu o salto nas trevas (...) Posto que a vontade que trazia fosse de empréstimo, não lhe faltava desejo a que a vontade da esposa deu vida e alma. Daí a autoria de que se investiu e acabou confessando. Tal foi a conclusão de Aires, segundo se lê no *Memorial*." (33, p.223)

Além disso, observa-se que alguns procedimentos do narrador (desta e de outras narrativas machadianas), como a ausência de simpatia e preferência, são metaforizados nas atitudes do Conselheiro ao se relacionar com as demais personagens. De fato, agindo de maneira análoga à do narrador de "*Noite de almirante*", Aires jamais se acerca de outra personagem se não estiver munido daquela

imparcialidade que, por exemplo, põe Genoveva e Deolindo num mesmo plano de preferência. Assim, quando para o almoço recebe em sua casa Pedro e Paulo, o Conselheiro cita Homero com o intuito de lhes definir o caráter, conseguindo agradar a ambos, sem fazer com que um prevaleça sobre o outro:

"Era um modo de definir o caráter de ambos, e nenhum deles levou a mal a aplicação. Ao contrário, a citação poética valia por um diploma particular. O fato é que ambos sorriram de fé, de aceitação, de agradecimento, sem que achassem uma palavra ou sílaba com que desmentissem o adequado dos versos." (33, p.175)

Como se vê, a personagem concentra em si atributos singulares, os quais, segundo o entender de Dirce Cortes Riedel, a tornam " metáfora do autor implícito nas principais narrativas de Machado." (54, p.6). Aires confere sentido positivo à impetuosidade de Paulo e à astúcia de Pedro, relacionando-as às qualidades de Aquiles e Ulisses, heróis da *Iliada* e da *Odisséia* respectivamente. O contrário disso seria ou atribuir loucura à impetuosidade do primeiro, ou fraude à astúcia do segundo, ou sancionar positivamente um atributo de Paulo e depreciar outro de Pedro, ou conceder maior brilho a este em prejuízo daquele, conduta esta mais comum às narrativas contemporâneas de Machado e que está metaforizada neste diálogo entre os irmãos - verdadeira antítese do narrador machadiano -, conforme o trecho a seguir transcrito:

"O que eles fizeram foi dar um sentido deprimente ao que era aplicável ao irmão:

" - Tem razão, Sr. Conselheiro, - disse Paulo, - Pedro é um velhaco...

" - E você é um furioso..." (33, p.176)

Estreme de ânimo faccioso, a um grau maior de distância, que lhe tolhe a *simpatia*, Aires pode estudar desapassionadamente as ações dos que se avizinham dele:

"Aires queria cumprir deveras o ofício que aceitara de Natividade. Quem sabe se a idéia de pai espiritual dos gêmeos, pai de desejo somente (...) não lhe dava uma afeição particular e um dever mais alto que o de simples amigo? Nem é fora de

propósito que ele buscasse somente matéria nova para as páginas nuas do seu *Memorial*." (33, p.173)

"Aires estudava os dois rapazes e suas opiniões. Talvez estas não passassem de uma erupção de pele da idade." (33, p.173)

Além de ocasionar a metáfora referida, a figura de Aires traz consigo marcas de uma reflexão constante sobre o fazer ficcional do narrador, admitida a tese de que este e Aires são uma só entidade. Portanto, em *Esau e Jacó*, o narrador, ao falar do Conselheiro, trata a si mesmo como um *ele*. Ao construí-lo, na verdade, faz uma explanação sobre si e o seu fazer romanesco. Segundo Ivan Teixeira, "a invenção do pseudo-autor Aires acabou gerando uma nova dimensão de foco narrativo: nem primeira nem terceira pessoa, mas uma coisa diferente, em que um autor imaginário trata-se a si mesmo como um *ele*, uma terceira pessoa a cuja visão do mundo submete, no entanto, toda a outra matéria narrada no romance. Assim, o personagem Aires (terceira pessoa), criado pelo pseudo-autor Aires (primeira pessoa), dá a tônica espiritual do livro." (61, p.148)

Antes de falar em Flora, convém recorrer a Flaubert. Em *Madame Bovary*, conforme se viu, o narrador oferece ao leitor explicação conclusiva dos atos, graças às estratégias que, entre outras coisas, privilegiam o ponto de vista de Ema, relegando Charles à sombra. Sem os recursos que levam ao esclarecimento exaustivo dos eventos (sem a demonstração, através do discurso avaliativo, por exemplo, de que Charles é obtuso, e Ema, mais complexa), o significado narrativo fragmenta-se, complica-se o texto, parece *inexplicável*. É a este efeito de ambigüidade, de ausência de preferência e simpatia (segundo o modelo visto em "Noite de almirante") que se tentará relacionar a personagem Flora, concebendo-a como signo do fazer literário de Machado de Assis. Veja-se, assim, como Aires define o epíteto *inexplicável* que dá a ela:

"Tudo está, porém, na definição que dermos a esta palavra (*inexplicável*). Talvez não haja nenhuma certa. Suponhamos uma criatura para quem não exista perfeição na terra, e julgue que a mais bela alma não passa de um ponto de vista; se não muda com o ponto de vista, a perfeição..." (33, p.124)

Poder-se-ia acrescentar a esta reticência do narrador que a perfeição não existe. E, por analogia, inexistente em essência alguém melhor que o outro. Afirmar o contrário é uma questão de *ponto de vista*. Poder-se-ia juntar ainda, mesmo incorrendo num possível ridículo: afirmar o contrário é uma questão de *focalização*, de *estratégias narrativas*. A caracterização de Flora, por esse ângulo, soa como metalinguagem implícita, uma reflexão sobre o fazer ficcional do narrador machadiano, tendo em vista o que foi estudado antes: ele, por exemplo, não constrói Genoveva como personagem mais notável e íntegra que Deolindo ou vice-versa. Para fazê-lo teria de modificar o ponto de vista que tende à maior distância e à ausência de preferência e simpatia. Por outro lado, na definição do caráter *inexplicável* de Flora - enunciada pelo Conselheiro -, a *poética machadiana* aí subentendida demonstra como se efetua a conhecida relativização do ser, tópico bem estudado pelos críticos do autor:

"Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, e nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada." (33, p.134)

De maneira que nenhuma personagem se afirma integral e essencialmente como boa ou má, como tola ou perspicaz. Amor, amizade podem parecer amor e amizade, mas em dado instante não o são, consoante se viu em *D. Casmurro*. No capítulo XXXV, o próprio narrador afirma: "Todos os contrastes estão no homem." (33, p.137)

Em certo momento, Flora metaforiza a maior distância do narrador, por meio da qual as ações das personagens parecem incoerentes (não se sustentam por um arcabouço de causas articuladas de modo lógico) e dão ensejo a interpretações múltiplas. Sem o estabelecimento de compreensão, de intimidade entre o narrador e a personagem, sem o realce de uma em prejuízo da outra, sem, portanto, as inúmeras estratégias vistas (conjunção de focalização interna com cenas explicativas, iteração, discurso avaliativo), a personagem machadiana age ao acaso, como se movida por causas desconhecidas. Exemplo disto encontra-se simbolicamente no capítulo LXIX. Flora, sentada ao piano, ouve os pais conversando, mas não estabelece um elo de coerência entre as falas:

"Quando parava, sucedia-lhe ouvir alguma frase solta do pai, ou da mãe: '... Mas como foi que...?' - 'Tudo às escondidas...' - 'Há sangue?' As vezes um deles fazia algum gesto, e ela não via o gesto. O pai, com a alma trôpega, falava muito e incoerente." (33, p.275)

A um grau maior de *distância* cognitiva¹⁸, Flora, metáfora do narrador, além de não explicar exhaustivamente os móveis do comportamento, conforme se viu acima, também não demonstra preferência: "Se já a vimos falar a ambos (os gêmeos Pedro e Paulo) com a mesma simpatia(...)", (33, p.190) Realmente, segundo a lição de Augusto Meyer, "é muito fácil afirmar que todo o pensamento de Machado de Assis se corporifica nessa figura de mulher, chave de sua obra perversa e perfeita. Como Flora, Machado não podia, não devia escolher. Escolher seria para ele diminuir-se, mutilar-se e não teríamos a amargura perigosa dos seus livros, em que a própria claridade é sombra inquieta. Assim também, se Flora chegasse a uma atitude parcial aceitando Pedro ou Paulo para seu marido, não perderia todo o encanto, unicamente reflexo do mistério que há na indecisão? Impossível ao mesmo tempo uma Flora satisfeita com o seu noivo e um Machado de Assis dormindo sobre a cama das certezas." (43, p.41)

Portanto, Flora e Aires são personagens cuja apresentação reveste um caráter de *metáfora* e de *poética implícita*, atinente à maior distância, à ausência de preferência e simpatia.

¹⁸ A atitude de Flora, no tocante à distância, lembra a da personagem Brás Cubas, no cap. XCIX, em que também está implícita uma reflexão sobre o fazer literário do narrador machadiano: "o voluptoso, o esquisito, é insular-se o homem no meio de um mar de gestos e palavras, de nervos e paixões, decretar-se alheado, inacessível, ausente."

II- Simpatia e distanciamento do narrador intruso

1. Em *Tom Jones*, de Henry Fielding.

Nesse romance é comum o uso do comentário (até porque, no século XVIII, época em que foi escrito o livro, quase todos os autores se valiam de tal expediente). A história é relatada por narrador em terceira pessoa (heterodiegético) e intruso. Por meio da focalização onisciente e do comentário, ele revela ao leitor vasto panorama de situações, em que se apresentam idéias e personagens, algumas merecedoras de grande simpatia, e outras, de indignação e desagrado. Ademais, leva ao conhecimento do leitor informações que dificilmente este obteria sem o auxílio das digressões, conforme se deduz da afirmação do próprio narrador:

"Como esta é uma dessas observações profundas que, a meu juízo, pouquíssimos leitores seriam capazes de fazer sozinhos, julguei conveniente prestar-lhes a minha assistência." (21, p. 29, 1º vol.)

A maneira como o narrador relata a história de Tom Jones enseja esses efeitos romanescos. No início, ele informa que o protagonista é um enjeitado deixado à porta do fidalgo Alworthy, cuja bondade se realça nos inúmeros comentários. Conta que a irmã do fidalgo, Bridget, é alguém que simula freqüentemente boas qualidades para agradá-lo, assim como a governanta Deborah. Adverte que nesse ambiente cresce o sincero Tom, ao lado de outro menino, o farsante *master* Blifil, fruto do casamento entre Bridget e o capitão Blifil. Este, um oportunista que viu no matrimônio a possibilidade de enriquecer, a despeito da aparente honestidade. Relata a infância dos meninos, a educação ministrada pelos preceptores Square e Thwackum: o primeiro, estudioso inclinado à filosofia, e o segundo, à teologia. Afetam gravidade e sabedoria, porém às escondidas travam luta mesquinha para conquistar a mão de Bridget, que se torna viúva. Assim, à proporção que o relato avança, revelam-se ao leitor personagens que se dividem em dois grandes grupos: de um lado, as hipócritas e ardilosas, e de outro, as francas e honestas. Agindo assim, o narrador torna inequívoca a simpatia ou preferência por certas

personagens em detrimento de outras. Por exemplo, *master* Blifil é uma das personagens cuja configuração geral se harmoniza com esse pano de fundo de simulação, como se depreende do comentário seguinte:

"Tinha, aos dezesseis anos, habilidade suficiente para cair em graça a um e, ao mesmo tempo, a ambos os contrários. Diante de um, era todo religioso e, diante do outro, todo virtude. E, quando os dois se achavam presentes, quedava-se em profundo silêncio (...) Nem se contentava Blifil com lisonjeá-los (os preceptores) em presença; valia-se de freqüentes ocasiões para elogiá-los, pelas costas, ao Sr. Allworthy (...) pois para dizer a verdade não há espécie de lisonja mais irresistível do que esta, de segunda mão." (21, p.118, 1º vol.)

Quando aparece Tom Jones, qualidades da personagem que a princípio podem parecer desagradáveis ao universo moral do leitor comum, logo são justificadas e ganham até um sentido positivo graças à intervenção do narrador. Este adverte que, apesar de ser um jovem essencialmente honesto, Tom Jones não sabe revestir as suas boas ações da necessária prudência e recato. Ao empreendê-las, pelo contrário, age com leviandade, afoiteza e falta de cautela, dando a seus desafetos pretexto para condená-lo. Porém, com o intuito de redimir a personagem, comenta:

"Ao recordarmos alguns exemplos delas (leviandade, afoiteza e a falta de cautela de Tom Jones), proporcionaremos (...) utilíssima lição aos jovens (...) pois poderão verificar que a bondade e a franqueza, suposto lhes possam proporcionar grandes consolações interiores, inculcando-lhes no espírito um honesto orgulho, infelizmente não condizem, de maneira alguma, com a sociedade (...) Não basta que as vossas intenções, digo mais, que as vossas obras sejam intrinsecamente boas; haveis de fazer com que pareçam assim (...) Seja, meus jovens leitores, a vossa máxima constante que homem nenhum pode ser tão bom que negligencie as normas da prudência (21, p.125, 1º vol.)

A par de comentários desse tipo, relatam-se alguns episódios em que a afoiteza de Tom, embora esteja ele na verdade a praticar uma ação louvável - de cujo sentido positivo se toma conhecimento em decorrência da intrusão do narrador -, leva-o a indispor-se com outras personagens. Por exemplo, quando Tom vende um cavalo de valor afetivo - presente de Allworthy -, acusam-no de

ingratidão os preceptores, mas logo é dada a informação de que o produto da venda salva da completa penúria o amigo e ex-empregado da fazenda, demitido por uma irregularidade para a qual Tom concorreu também.

O relato desse incidente - uma caçada - que ocasiona a demissão do empregado ajuda no entendimento da função retórica exercida pelo comentário, qual seja: a de estabelecer a simpatia e a preferência do narrador pela personagem Tom Jones em detrimento das outras que o condenam e renegam. Em relação a estas, o narrador deseja mostrar que, embora na superfície aparentem pessoas dotadas de virtudes, no fundo são as mais acanalhadas e mesquinhas. Na referida caçada, Tom e seu companheiro avançam os limites da propriedade do fidalgo Allworthy até os domínios do fidalgo Western, na perseguição e abate de aves. Um ato ilícito, sem dúvida, é praticado por Jones, cuja punição, entretanto, sofre sozinho, a fim de não prejudicar o amigo.

Neste ponto, o narrador intervém explicando a conduta delituosa do jovem. Apela para o bom senso do leitor, para que compreenda, dê valor, aprove a impetuosidade inata e o dom viril que levam certos homens às caçadas, tudo com o propósito de justificar o comportamento do protagonista e, desta forma, relativizar ou demover do ato o sentido de transgressão. Alude à conduta nobre do rapaz, ao não denunciar o cúmplice, mesmo sob o chicote do preceptor. Em meio a tanto, satiriza Square e Thwackum, o discurso enfático deles na defesa da verdade e da virtude, no fundo, um discurso hipócrita, pois em desacordo com o proceder real de ambos. Comenta de forma esclarecedora a razão por que ridiculariza os preceptores e as idéias deles:

"Em suma, não é a religião nem a virtude, senão a ausência delas, que aqui se expõe ao ridículo. Se o Sr. Thwackum não tivesse negligenciado demais a virtude, e Square, a religião, na composição dos seus diversos sistemas, e ambos não tivessem posto completamente de lado toda a bondade natural do coração, nunca teriam sido apresentados como objetos de escárnio nesta história; na qual, a seguir, prosseguiremos." (21, p.113, 1º vol.)

Essa "bondade natural do coração" é mais um princípio geral, aplicado ao sabor de cada circunstância, o qual pouco a pouco o narrador vai infundindo na atenção do leitor, demonstrando que

Tom, por exemplo, ao cometer deslizes de conduta, na verdade é o mais virtuoso de todos, pois tem uma disposição franca e alegre para o bem.

Importa ao presente estudo, assim, a função retórica do comentário, a maneira como o narrador elege certas personagens e conduz o leitor para a aceitação de valores julgados os mais corretos. Outra função fundamental é a explicação conclusiva dos atos das personagens.

2. Em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne.

Na mesma linha de Henry Fielding, pode referir-se também o romance de Laurence Sterne, surgido a partir de 1760. Diferencia-se de *Tom Jones*, pois segue a tradição da sátira menipéia, a qual, segundo Northrop Frye, "lida menos, com pessoas, como pessoas, do que com atitudes espirituais. Profissionais de todos os tipos, pedantes, fanáticos, excêntricos, adventícios, virtuosos, entusiastas, rapaces e incompetentes, são tratados de acordo com seus liames profissionais com a vida, do modo distinto de seu comportamento social. A sátira menipéia, assim, assemelha-se à confissão em sua capacidade de lidar com idéias e teorias abstratas, e difere do romance em sua caracterização, estilizada em vez de naturalística, e apresenta as pessoas como porta-vozes das idéias que representam". (23, p.304) Sendo romance, mas contendo elementos da sátira menipéia, avulta também outra característica básica que dá o tom revolucionário do livro: é a feição irregular quanto ao tempo e a subversão total da linearidade da narrativa. O protagonista do romance, que é o próprio narrador, parece existir só como pretexto, pois o seu nascimento acontece no volume IV da obra e ele está com apenas sete anos quando põe fim às memórias. Ou seja, a narrativa começa relatando as circunstâncias do dia em que foi gerado. E o nascimento ocorre quase na metade do romance em decorrência das inúmeras digressões e do enxerto de outras histórias. O trajeto é totalmente acidentado. Porém o autor pertence ainda à época de Fielding.

A despeito do perfil radicalmente renovador do livro no âmbito da ficção no século XVIII, emana do narrador-protagonista, que faz digressões, comentários e conversa amiúde com o leitor, um tom de bonomia. Segundo José Guilherme Merquior, percebe-se no *Tristram Shandy* um "humorismo eminentemente simpático e sentimental" (45, p.167). O narrador, além de defender certas idéias, vez por outra fixa também as suas preferências e simpatias por meio do comentário, indicando que certa personagem está de acordo com seu sistema de valores. Assim é que surge Yorick, pároco de aldeia, representando de certa forma os seus ideais. No dizer de José Paulo Paes, "Yorick era um dos personagens secundários do *Tristram Shandy* e na sua figura de escanifrado, compassivo, dedicado pároco de aldeia, o romancista pôs muito de si mesmo, sobretudo quando lhe atribui um total desprezo pela seriedade e um senso de humor sempre alerta, incapaz de resistir a um bon mot, ainda que este o pudesse indispor com meio mundo" (59, p.9). Como o narrador de *Tom Jones*, o de *Tristram Shandy*

valoriza em Yorick a boa disposição de espírito, a franqueza, a alegria, que o levam às vezes a parecer imprudente e insensato:

"Faço tal alta idéia dos refinados e espirituais sentimentos deste reverendo cavaleiro, com base nesse único traço de seu caráter, que os julgo igualarem-se a qualquer dos honestos refinamentos do incomparável cavaleiro de La Mancha, a quem, seja dito de passagem, eu amo mais, a despeito de todas as suas sandices, do que ao maior dos heróis da antigüidade, e por quem mais longe eu iria para fazer uma visita." (59, p.63)

Logo adiante, pela voz do pároco Yorick se faz um verdadeiro libelo contra a seriedade, cujo conteúdo está em perfeita harmonia com os valores do narrador-protagonista:

"Às vezes, na sua maneira desabrida de falar, dizia que a seriedade era um patife errante; e acrescentava - da espécie mais perigosa (...) porque dissimulado; e que (...) mais pessoas honestas eram despojadas de seus bens (...) por ela, num só ano, do que por batedores de carteira (...) em sete anos. Costumava dizer que na disposição franca posta a descoberto por um coração jovial não havia perigo senão para ela própria - ao passo que a essência mesma da seriedade era (...) a fraude (...) era (...) aquilo que um engenhoso francês há muito definira (...), *uma misteriosa postura do corpo para ocultar os defeitos da mente*" (59, p.68)

Observa-se, em síntese, nos dois casos, tanto em *Tom Jones* quanto em *Tristram Shandy* - neste último de forma mais radical, pois o autor adentra o terreno da sátira menipéia -, o insurgimento do narrador contra os que defendem a moral estrita, rigorosa, visto serem eles os mais hipócritas e nocivos. Aprecia-se, no entanto, o comportamento de Tom e de Yorick, por causa de algo genérico como a franqueza e a alegre disposição de espírito (mesmo que se juntem a isso certa insensatez e falta de prudência). Estas atitudes simbolizam uma preferência do narrador pela moral mais liberta, menos convencional, intuitiva e, por assim dizer, ligada ao sentimento, às intenções benévolas do agente. Tais princípios, como se viu, configuram-se graças às freqüentes digressões e comentários do narrador, que

estabelece com o leitor o diálogo que visa à cumplicidade, ou seja, a que ele aprove o conjunto de idéias e simpatize com as personagens que são porta-vozes desses valores.

3. Em *Os irmãos Karamázovi*, de Fiódor M. Dostoiévski.

No que respeita a Dostoiévski, convém lembrar que o narrador igualmente faz apreciações favoráveis ou contrárias às personagens, tais como:

"(Fiódor Pávlovitch) Embora boêmio, bêbado e debochado, nunca deixava de ocupar-se com a boa colocação de seu capital e arranjava bem os seus negócios, mas quase sempre desonestamente (...) Aquela criatura corrupta não podia experimentar senão atração sensual." (18, p.17).

Intrusões dessa ordem cientificam o leitor do desagrado ou da simpatia concedida a certa personagem ou a determinado conjunto de valores. O ponto de vista do narrador, todavia, no romance sob análise, não prevalece ao das outras personagens, nem estabelece uma diretriz ideológica que deva pairar sobre as demais opiniões. Conforme a explicação de Mikhail Bakhtin, "trata-se, antes de mais nada, da liberdade e independência que elas (as outras personagens) assumem na própria estrutura do romance em relação ao autor, ou melhor, em relação às definições comuns, exteriorizantes e finais do autor." (5, p.08) Quer dizer, os elementos do conteúdo romanesco são tratados não por uma, mas por inúmeras perspectivas equivalentes e plenas. Essa multiplicidade de "centros-consciências" irredutíveis a um denominador ideológico constituem o que Bakhtin chama *polifonia*. A respeito das consciências autônomas funcionando em pé de igualdade com o narrador, diz ele: "Seria absurdo pensar que nos romances de Dostoiévski a consciência do autor não estivesse absolutamente expressa. A consciência do criador do romance polifônico está constantemente presente em todo esse romance, onde é ativa ao extremo (...) Ela sente ao seu lado e diante de si as consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusas quanto ela mesma." (5, p.58)

Ademais, durante a construção do romance, não se fala *do* herói, mas *com* o herói. Para Dostoiévski, é impossível analisar as consciências alheias como se fossem coisas. E tratar com elas só é possível *dialogicamente* (muitas vezes dá-se um debate implícito, ou seja, não há um diálogo direto entre as vozes em contradição). Sem isso, as personagens se mostrariam ao leitor pelo seu aspecto objetificado: seriam imagens estanques.

Para o autor de *Crime e Castigo*, igualmente, não interessa constatar o que a personagem é no mundo, mas explorar o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. O que deve ser revelado é a sua última palavra sobre si mesma, resultado do autoconhecimento, não sua imagem rígida. Dessa forma o homem não será mais objeto mudo de julgamento conclusivo, proferido à sua revelia. Em si há algo que só pode ser descoberto e revelado no ato livre do próprio discurso, algo que permanece além de uma definição final, levada a cabo sem que ele possa se defender.

Dimitri, por exemplo, uma das personagens principais do romance *Os irmãos Karamázovi*, é exteriormente voluptuoso, bebedor, violento, sarcástico, mas também o contrário de tudo isso nos momentos em que o exercício do autoconhecimento e do diálogo o conduz a um estado de remorso e perplexidade:

"Meu irmão, senti nascer em mim, desde minha prisão, um novo ser; um homem novo ressuscitou. Que me importa a mim cavocar durante vinte anos nas minas? (...) Não matei meu pai, mas aceito a expiação. Foi aqui (...) que tive consciência de tudo isso. Há muitos, centenas sob a terra, de martelo na mão. Sim, estaremos acorrentados, privados de liberdade, mas em nossa dor ressuscitaremos para a alegria, sem a qual o homem não pode viver nem Deus existir (...) Um forçado não pode passar sem Deus, ainda menos que um homem livre (...) Que é o sofrimento? Não o temo, fosse ele infinito. Outrora o temia (...) Com a força que sinto em mim creio-me em condições de dominar todos os sofrimentos (...) Mas Deus me atormenta, não penso senão nisso. Que fazer se Deus não existe. Rakitin tem razão de pretender que é uma idéia forjada pela humanidade? Neste caso, o homem seria o rei da terra, do universo. Muito bem! Somente, como será ele virtuoso sem Deus? (...) Com efeito, a quem amará o homem então? A quem cantará hinos de reconhecimento? Rakitin ri, diz que se pode amar a humanidade sem Deus. Aquele fedelho pode afirmar isso, eu não posso compreendê-lo. A vida é fácil para Rakitin: 'Ocupa-te antes', dizia-me, 'com estender os direitos cívicos ou impedir a alta da carne; dessa maneira, servirás melhor a humanidade e a amarás mais que com toda a tua filosofia.' Ao que lhe respondi: 'Tu mesmo, não acreditando em Deus, elevarás o preço da carne se houver oportunidade e ganharás 1 rublo em vez de um 1 copeque.' Zangou-se. Com efeito, que é virtude? Responde-me, Alieksiéi (...) é pois uma coisa relativa? Ou então, não é relativa? (...) Admira-me que se possa viver sem pensar nisto (...) Para Ivã não há Deus. Ele tem uma idéia (...) Mas não o diz." (18, pp.413/414).

Segundo Otto Maria Carpeaux, "Dimitri é o criminoso na possibilidade e o santo na possibilidade, ao mesmo tempo." (15, p.357) O mecanismo do diálogo - o mantido diretamente com o irmão, além do outro com Rakítin, ao qual o falante se reporta -, a estratégia da última palavra sobre si, da inconclusibilidade, entre outros procedimentos, conferem autonomia não só a Dimitri como também às demais personagens de relevo. A estas, diz Bakhtin, "é sempre dado pensar nas alturas e as alturas buscar, em cada uma delas há uma idéia grandiosa e não resolvida." (5, p.73) Ivã Karamázov, por exemplo, expressão máxima do *pensador*, tipo recorrente em Dostoiévski, escreve artigos sobre religião, discute-os com os outros (é autor inclusive do apólogo "O Grande Inquisidor"). A princípio parece desacreditar a religião e a imortalidade da alma. Porém, tal assunto não encontra em seu espírito uma definição tranqüila, antes o atormenta:

"Sabes, meu caro, que havia um velho pensador no séc. XVIII que disse: 'Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer'? E, com efeito, foi o homem quem inventou Deus. E o que é espantoso não é que Deus exista realmente, mas que essa idéia da necessidade de Deus tenha vindo ao espírito de um animal feroz e mau como o homem, tão santa, comovente e sábia é ela, tanta honra faz ao homem (...) Decidi (...) não procurar compreender Deus (...) Essas questões estão fora do alcance dum espírito que só tem a noção das três dimensões. Assim, admito Deus, não só voluntariamente, mas ainda sua sabedoria, seu fim que nos escapa; creio na ordem, no sentido da vida, na harmonia eterna, na qual se pretende que nos fundiremos um dia: creio no Verbo para o qual propende o Universo que está em Deus e que é ele próprio Deus, até o infinito. Estou no bom caminho? Imagina que, em definitivo, esse mundo de Deus, eu não o aceito, embora saiba que ele exista, não o admito. Não é Deus que eu repilo, nota bem, mas a criação (...) Explico-me: estou convencido, como uma criança, de que o sofrimento desaparecerá, que a comédia revoltante das contradições humanas se esvanecerá como uma lamentável miragem (...) que no fim do drama, quando aparecer a harmonia eterna, uma revelação se produzirá, preciosa a ponto de enternecer todos os corações, de acalmar todas as indignações, de resgatar todos os crimes e o sangue vertido; de sorte que se poderá não só perdoar, mas justificar tudo quanto se passou sobre a terra. Que tudo isso se realize, seja, mas não o admito e não quero admiti-lo. Eis o essencial, Aliócha, eis minha tese." (18, pp. 176/177)

Além de inquietar-se com a existência de Deus, ora atribuindo-a a um artifício do homem, ora aceitando-a sem reservas, a personagem igualmente discute o princípio cristão do amor ao próximo:

"Devo confessar-te uma coisa. Jamais pude compreender como se pode amar seu próximo. É, precisamente, na minha idéia, o próximo que não se pode amar, ou somente à distância (...) Além do mais, é raro que um indivíduo consinta em reconhecer o sofrimento de seu próximo (..) Por que isso, que pensas? Talvez porque cheiro mal, tenho o ar estúpido ou terei pisado o pé daquele senhor! Além disso, há diversos sofrimentos: o que humilha, a fome, por exemplo, meu benfeitor quererá bem admiti-lo; mas desde que meu sofrimento se eleve, que se trate de uma idéia, por exemplo, só nela crerá por exceção, porque, talvez, examinando-me, verá que não tenho o rosto que sua imaginação empresta a um homem que sofre por uma idéia." (18, p.178)

Conforme se viu, os caracteres das personagens vão-se apresentando ao leitor, assim como a ambigüidade, não de modo concluído externamente pelo narrador, mas vão aflorando à medida que suas vozes entram em ação, dialogam e emitem a última (porém não definitiva) palavra sobre si mesmas. Cumpre observar, além disso, que tanto Dimitri como Ivã, nos trechos citados acima, têm como interlocutor (ou narratário) a personagem Aliócha - Alieksiéi -, irmão de ambos, cujo papel sob certo aspecto é o de antagonista deles, isso devido à sua condição de monge, dono de uma fé tranqüila e intensa. Portanto, nas falas dos dois primeiros - ao se dirigirem ao terceiro -, notam-se marcas de apelo, de conflito, de certa retórica para convencer ao outro e eventualmente a si mesmos, perdurando neles todavia a incerteza: Ivã e Dimitri não atingem a conclusão segura. Realizam, sim, um exercício ininterrupto de conhecimento de si próprios e do mundo, o que os torna infensos a definições certas, feitas à revelia. "Isto", conforme ensina Bakhtin, "obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Esta independência e liberdade integram justamente o plano do autor. Este como que determina de antemão a personagem em liberdade e a introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo" (5, p.08) Corroborando esse entendimento, Leonid Grossman diz o seguinte: o que interessa a Dostoiévski "não é uma figura expressiva isolada, mas o homem-problema, o homem-drama. A solução de semelhante problema não conhece fim, e a ação de semelhante conflito não pressupõe um desfecho." (26, p.136)

Deve-se acrescentar, ainda, que outro aspecto curioso do diálogo, da polifonia, consiste por exemplo no debate instaurado até no interior de um comentário feito pelo narrador a respeito de Aliócha:

"Rogarei todavia ao leitor que não se apresse em rir da simplicidade de meu rapaz. Não somente não tenho a intenção de pedir perdão por ele, ou de desculpar e de justificar sua fé ingênua atribuindo-a à sua juventude, por exemplo, ou aos fracos progressos realizados em seus estudos, etc, mas declaro (...) sentir sincero respeito pela natureza de seu coração. Seguramente, outro rapaz, (...) teria evitado o que aconteceu ao meu; mas em certos casos é mais honroso ceder por inteiro ao impulso (...), provocado por um grande amor, que a ele resistir. Com mais forte razão na juventude, porque um rapaz constantemente judicioso é suspeito e não vale grande coisa, eis minha opinião!

'Mas', dirão talvez as pessoas sensatas, 'todo rapaz não pode crer em tal preconceito e o vosso não é um modelo para os outros' Ao que responderei: 'Sim, meu rapaz acreditava com fervor, totalmente, mas não pedirei perdão para ele"' (18, p.247)

Como se vê, o narrador dialoga com a opinião suposta de pessoas sensatas. Ou seja, a contradição e o embate de idéias, além de se exprimirem nos diálogos extensos entre as personagens, refletem-se até no interior de um comentário. Explica Bakhtin que "o romance polifônico é inteiramente dialógico". E acrescenta: "Dostoiévski teve a capacidade de auscultar relações dialógicas em toda parte, em todas as manifestações da vida humana consciente e racional; onde começa a consciência começa o diálogo para ele. Apenas as relações puramente *mecânicas* não são dialógicas, e Dostoiévski negava-lhes categoricamente importância para a compreensão e a interpretação da vida e dos atos do homem (sua luta contra o materialismo mecanicista, o fisiologismo em moda e Claude Bernard, contra a teoria do meio, etc)." (5, p.34) Portanto, Dostoiévski empreende a luta contra a *coisificação* do homem. Sob uma orientação dialógica, a palavra de um se encontra na mais íntima relação com a palavra do outro, mas sem se fundir a ela, sem absorvê-la nem absorver seu valor. No romance monológico (como *Tom Jones* e *Tristram Shandy*), conforme se viu anteriormente, a avaliação conclusiva da personagem pelo narrador é feita à revelia: não pressupõe nem leva em conta a possível resposta da personagem, ou seja, não se tem a última palavra dela. Já a originalidade de Dostoiévski revela-se no fato de levar cada um dos pontos de vista a atingir profundidade e vigor máximos, ao limite da capacidade de convencer. Em vez do discurso apreciativo, prevalece o discurso-apelo, que se relaciona dialogicamente com outro.

Por iniciativa do autor textual¹⁹ (aquele que organiza e constrói as diferentes falas, inclusive a do narrador intruso), instaura-se não a simpatia por algumas personagens em prejuízo de outras, nem tampouco se estabelece a ausência de simpatia (circunstância em que qualidades e idéias das personagens são relativizadas por uma ótica de descrença e imparcialidade, como será visto mais adiante em Machado de Assis), mas ocorre algo bem diferente disso: instaura-se a simpatia - por assim dizer, o respeito integral - por todas as vozes. Ele (autor textual) permite que as personagens se expressem com toda a potencialidade, até o limite da persuasão, sendo ele mesmo representado por seu porta-voz, o narrador intruso, como apenas mais uma voz, sem com isso colocar à sombra ou submeter as outras perspectivas.

¹⁹ Ou sujeito enunciator, ou autor implícito.

4. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Se, portanto, em *Tristram Shandy*, o narrador elege a personagem com a qual se identifica mais (o pároco Yorick, por exemplo), e o faz mediante comentários e conversas com o leitor, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no entanto, o narrador, que é também protagonista da história (ou autodiegético), não deixa transparecer preferência ou simpatia por determinadas personagens por achá-las dotadas de melhores qualidades. Tampouco constrói um singular conjunto de valores que se oporá a outro conjunto menos válido. Nem ainda as suas personagens possuem autonomia total, pensando e falando até o limite do convencimento, às voltas com as grandes idéias e o grande debate (na forma vista em Dostoiévski). Nele, o comentário, a digressão, afora a função puramente estética, contribuem, inversamente do que ocorre nas obras trazidas para comparação, para desbastar as simpatias e preferências, para tornar ambíguos e precários quaisquer modelos ou normas que eventualmente pretendam a explicação conclusiva da vida. Ademais, o narrador, no início do romance, já avisa o leitor de que é um defunto autor, de sorte que não submisso às imposições da opinião alheia²⁰:

"Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência." (35, p.101)

E dessa forma relata os episódios de infância, tais como as brincadeiras perversas com Prudêncio, emitindo opiniões desfavoráveis sobre si mesmo:

²⁰ A complacência e a parcialidade no julgamento de si e dos outros ÆÆ agora inexistentes no defunto autor ÆÆ, ele só as praticou quando era vivo: "Outrossim, afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana, inclinei-me a atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares." (35, p.47). Segundo José Paulo Paes, esse narrador, "conquanto coincida com o protagonista da narração, em nenhum momento deixa de pôr em relevo a sua alteridade em relação a ele; de inculcar-nos a idéia de que o morto se sobrepõe ao vivo, de que reviver a vida, post-mortem, para então poder compreendê-la, comentá-la e avaliá-la como cumpre, é mais importante do que simplesmente fruí-la, única tarefa a que se dedicou o grande *bon vivant* cujo nome se pavoneia no título do romance." (47, p.38)

"Esconder os chapéus da visita (...) dar beliscões (...) eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração (...) Não se conclua daqui que eu levasse todo o resto da minha vida a quebrar a cabeça dos outros nem a esconder-lhes os chapéus; mas opiniático, egoísta e algo contemptor dos homens, isso fui; se não passei o tempo a esconder-lhes os chapéus, alguma vez lhes puxei pelo rabicho das cabeleiras." (35, p.47)

Portanto, a índole risonha, zombeteira e irrequieta do narrador protagonista - sob certo aspecto semelhante à de Tom Jones - não vai redimi-lo do egoísmo, violência e descaramento. Nos autores que foram cotejados a Machado de Assis, as opiniões e atitudes do narrador (ou as de seus porta-vozes) tendem a ser justificadas, ainda que a princípio se afigurem insensatas. Em *Tom Jones*, o caráter voluntarioso do protagonista, a imprudência e as pequenas faltas, repassadas pelo olhar simpático do narrador, adquirem, como se viu, um sentido positivo. Da mesma forma o pároco humorista (Yorick) de *Tristram Shandy* é não só plenamente desculpado em suas travessuras como também recebe do narrador atributos de grande nobreza espiritual, já que é uma espécie de porta-voz fidedigno de suas idéias. Ao teorizar sobre a visão "com", a que se ajustam o romance de Sterne e o de Machado de Assis, afirma Jean Pouillon: "Eis porque, na maioria das vezes, esses romances parecem desvendar o próprio escritor. E agora que compreensão exigem esses romances da parte do leitor? Justamente a compreensão simpática, muitas vezes deformante e fonte de mal-entendidos que me leva a enquadrar os demais (...) abaixando-os ou elevando-os, segundo o caso." (49, p.55) Porém, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, certos efeitos da visão "com" não se realizam à maneira de *Tristram Shandy*, porque o narrador não escolhe uma personagem com quem se identifique, nem elogia por meio de comentário as boas qualidades de alguém. Não protege nem a si mesmo com olhar simpático. No mais das vezes, o comentário cumprirá o papel de pouco a pouco minar a base de tudo aquilo que possa ter um sentido positivo e edificante. Com relação ao amigo que discursa à beira de sua tumba, diz ele:

"Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei." (35, p.12)

Quanto ao primeiro amor, o narrador não retira dele qualquer sentido engrandecedor, e o comenta desta forma:

"Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos." (35, p.74)

Além de solapar categorias como amizade, amor, combinando-as com ambição, o narrador também descaracteriza o luto do pai pela morte da mãe, episódio relatado no Capítulo XXVI, mesclando-o ao sentimento de vaidade:

"Nenhum de nós aludiu ao triste motivo da minha reclusão. Uma só vez falamos nisso, de passagem, quando meu pai fez recair a conversa na Regência: foi então que aludiu à carta de pêsames que um dos regentes lhe mandara. Trazia a carta consigo, já bastante amarrotada, talvez por havê-la lido a muitas outras pessoas. Creio haver dito que era de um dos Regentes. Leu-ma duas vezes." (35, p.107)

Com efeito, uma das funções do comentário em *Brás Cubas* é a de sinalizar ao leitor que toda ação de personagem esbarra no egoísmo, vaidade e ambição, apesar de na aparência estar isenta disso. Em *Tom Jones*, por exemplo, o narrador explica que só intervirá, comentando os fatos, quando o leitor por si só não for capaz de compreender a fundo a história ou os verdadeiros motivos das personagens. Procedendo assim, ele mostra a hipocrisia e o egoísmo muitas vezes. Em contrapartida, apresenta as personagens boas, merecedoras de confiança e simpatia. No entanto, o narrador machadiano faz a interferência para sugerir o que há de incerto nas ações do homem e não mostra personagens merecedoras de simpatia e confiança. Além do mais, a interferência, às vezes, é mais um despiste para intensificar a dúvida, do que para esclarecer (nos moldes de Fielding e Sterne). Quando Virgília escolhe Lobo Neves, preterindo Brás Cubas, o narrador-protagonista comenta (e não explica):

"Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura (...) Desde então fiquei perdido. Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou

quatro beijos que lhe dera. Talvez cinco beijos; mas dez que fossem não queria dizer coisa nenhuma." (35, p.149)

É sabido que Virgília, depois de casada com Lobo Neves, apaixona-se por Brás Cubas, no que é plenamente correspondida. Se o motivo que a fez rejeitá-lo antes permanece obscuro - pois o narrador, ao comentá-lo, torna-o mais ambíguo -, a causa que a leva tomá-lo depois como amante não é menos estranha e vaga:

"Um livro perdeu Francesca, cá foi a valsa que nos perdeu. Creio que essa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-se ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio. (35, p.168)

Nos autores realistas, contemporâneos a Machado de Assis, episódios de adultério são precedidos por explicações conclusivas: incompatibilidade entre marido e mulher, insatisfação da esposa, tédio, ânsia de aventura. No caso de Virgília e Brás Cubas, uma simples valsa os leva à união amorosa. O narrador, ao comentar, não leva ao leitor as informações mais exaustivas de tipo realista, deixando entrever no entanto que às vezes as personagens se movem por causas inescrutáveis.

Em suma, o narrador não prefere, sequer implicitamente, uma personagem em detrimento de outra, nem oferece pelo comentário explicações englobantes e definitivas a respeito do comportamento delas - embora faça sempre sugestões -, nem constrói apologia de um saber particular que lhe pareça mais justo e honesto. Categorias como amor, amizade, lealdade, luto não conservam a integridade. Tornam-se dúbias, mesclam-se a egoísmos e mesquinharias de toda sorte.

5. Em *Quincas Borba*, de Machado de Assis.

Em *Quincas Borba*, igualmente, o narrador em terceira pessoa (ou heterodiegético) aparece também dramatizado nos comentários e na eventual conversa com o leitor.

Neste romance, interessa notar como se constroem as personagens, sob o aspecto que se estudou até agora, ou seja, verificar qual o grau de aprovação que recebem do narrador. No início, é apresentado Rubião, pacato professor de meninos em Barbacena, que temporariamente serve ao filósofo Quincas Borba de enfermeiro. O doente acredita que Rubião seja seu fiel amigo. O narrador, ao mesmo tempo, no entanto, vai dando conta ao leitor dos cálculos e expectativas do enfermeiro quanto à herança do patrão, de forma a desacreditar a amizade e a fidelidade. Sobrevém a morte do filósofo. Em vez da aflição do luto, a aflição de Rubião é de outra espécie. No testamento em que ele é declarado herdeiro universal há uma cláusula que o obriga a proteger o cão do finado, mas Rubião já o tinha dado a sua comadre. Veja-se como o narrador segue a personagem na ânsia de retomar o animal, comentando a emoção forte e autêntica que não tem relação com o luto pelo amigo, mas com o receio de perder a herança:

"Aqui a testa e as costas das mãos do nosso amigo ficaram em água. Outra nuvem pelos olhos. E o coração batia-lhe rápido, rápido. A cláusula começava a parecer-lhe extravagante. Rubião pegava-se com os santos, prometia missas, dez missas..." (34, p.35)

É este o tratamento (que não favorece a simpatia) dado pelo narrador ao herói, cuja história vai beirar a tragédia no fim do romance.

Em outro ponto do livro, relata-se a conversa entre Sofia e o seu marido Cristiano Palha, quando ela revela ao esposo que foi molestada por Rubião. Quinze dias depois, embora encolerizado com o ofensor, Palha vai visitá-lo. Fica sabendo que o amigo capitalista vai deixar o Rio de Janeiro, e o narrador comenta sua reação:

"Tudo esperava o outro, menos isto. Daí o espanto em que dissolveu a cólera; daí também uma sombrinha de pesar, que é o que o leitor menos espera. Deixá-los? (...) Era o castigo que a si mesmo impunha, pela ação ruim que praticara (...) Não tinha cara de aparecer à esposa do amigo. Tal foi a primeira conclusão de Palha (...) Também podia acontecer que entrasse aí algum plano de casamento. A última hipótese trouxe a fisionomia de Palha um elemento novo, que não sei como chame. Desapontamento? (...) Misturem-lhe o pesar da separação, não esqueçam a cólera que primeiro trovejou surdamente, e não faltará quem ache que a alma deste homem é uma colcha de retalhos. Pode ser; moralmente as colchas inteiriças são tão raras!" (34, p.114)

Note-se que o narrador de *Quincas Borba* é onisciente e intruso. Apesar disso, ao tratar dos sentimentos da personagem, ele usa frases como "não sei como chame", "pode ser", as quais trazem certa indefinição ao comportamento de Palha. Ele não diz se o seu desapontamento está ligado ao receio de perder o amigo que pode casar-se, ou se é medo de perder vantagens que este pode oferecer-lhe. Não afirma se é a ambição que suplanta a cólera, ou o pesar da separação. O narrador onisciente e comentador não oferece certezas nos moldes de Fielding e Sterne.

No final da conversa em que denuncia Rubião ao esposo Palha, Sofia, decidida, propõe rompimento da amizade. Cauteloso, no entanto, o marido discorda. Na ocasião, ao ser beijada por ele, alega sentir "muita dor de cabeça". A cena acontece quando o casal mora no morro de Santa Teresa. Tempos depois, quando ambos já estão morando na praia de Botafogo, o narrador relata o baile em casa do Dr. Camacho, ocasião em que Sofia, dançando e ouvindo galanteios de Carlos Maria, perturba-se e quase sucumbe às propostas do moço. Ao chegarem a casa, ela ouve de Palha que Carlos Maria valsava muito bem. Sofia estremece, mas não diz ao marido que o jovem a cortejou. O narrador comenta:

"Palha beijou-lhe a espádua; ela sorriu, sem tédio, sem dor de cabeça, ao contrário daquela noite de Santa Teresa, em que relatou ao marido os atrevimentos do Rubião. É que os morros serão doentios, e as praias saudáveis." (34, p.157)

Como se vê, o comentário, em vez de esclarecer, deixa subentendida uma série de coisas até díspares. Por que a mulher alegou dor de cabeça em Santa Teresa? Repulsa talvez à covardia de Palha, insipidez do casamento? Por que, todavia, ela em Botafogo agora recebe-o sem tédio e sem dores? Feliz com a possibilidade de uma aventura com Carlos Maria, ou tão somente dissimula para desviar suspeitas, ou é talvez súbita ternura pelo esposo? Ou, enfim, as praias serão saudáveis e os morros doentios?

Percebe-se também que o narrador se exime de emitir explicitamente julgamento de ações de personagens. Veja-se, por exemplo, o trecho seguinte, em que o enciumado Rubião acha em seu jardim uma carta de Sofia endereçada a Carlos Maria, caída ali por descuido do mensageiro:

"Se abrisse a carta, saberia tudo. Lida e queimada, ninguém mais conheceria o texto, ao passo que ele teria acabado por uma vez com essa terrível fascinação que o fazia penar ao pé daquele abismo de opróbrios... Não sou eu que o digo, é ele; ele é que junta esse e outros nomes ruins." (34, p.202)

Assim, a intrusão do narrador ("não sou eu que o digo, é ele"), em vez de contribuir para a emissão de algum julgamento positivo ou negativo, a fim de criar no leitor simpatias ou preferências, apenas vai corrigir a visão parcial de Rubião, isentando-se de ir com ele na antipatia ou no desagrado. Além disso, há também a função de realçar a ambigüidade, chegando às vezes a interrogação pura e simples, que não dá lugar nem às sugestões, parecendo antes conduzir ao ignoto e misterioso, conforme o seguinte comentário sobre a loucura de Rubião:

"E a linguagem era também diversa (...) e assim os pensamentos (...) como os do finado Quincas Borba, - teorias que ele não entendera, quando lhas ouvira outrora, em Barbacena, e que ora repetia com lucidez, com alma - às vezes, empregando as mesmas frases do filósofo. Como explicar essa repetição do obscuro, esse conhecimento do inextricável, quando os pensamentos e as palavras pareciam ter ido com os ventos de outros dias? E por que todas essas reminiscências desapareciam com a volta da razão?" (34, p.319)

De fato, o comentário, a conversa com o leitor, em Machado de Assis, suscitam a idéia de apreciação imparcial, distância afetiva, ambigüidade, o que impede não só a divisão das personagens em criaturas boas de um lado e más de outro lado (ou que prevaleça um conjunto de idéias, defendido por alguma personagem, sobre outro, que não goze da simpatia do narrador), como também impede que seja dado ao leitor o esclarecimento exaustivo dos atos.²¹ Neste ponto, conforme foi dito, ele diverge de Henry Fielding e Laurence Sterne. Quanto a Dostoiévski, é sabido que também ele emite julgamento, condenando ou aprovando as personagens e as respectivas idéias. Porém, ele é somente uma voz entre as outras plenas e independentes. Diferencia-se de Machado no seguinte: em *Os irmãos Karamázovi* - é bom repetir e frisar -, Dostoiévski dedica respeito e *simpatia integral* às principais personagens e às suas idéias (que se desenvolvem até o limite da persuasão), de maneira que uma nunca é preterida por outra. É, enfim, uma forma *positiva* de tratamento. O conjunto de procedimentos de Dostoiévski no tocante à simpatia e preferência - cujo efeito é não eleger alguém em prejuízo dos demais - pode a princípio parecer semelhante ao empregado por Machado de Assis. Neste, todavia, se uma personagem quase nunca é julgada melhor que a outra (se certa opinião não prevalece a uma terceira), isto se deve não a *simpatia total* a elas todas, mas se deve a *ausência de simpatia* (consoante foi estudado até agora). É, em suma, uma forma *negativa* de tratamento. Portanto, eis aí talvez a singularidade do autor de *Quincas Borba* em relação aos três grandes autores em cuja obra está presente também a modalidade do narrador intruso.

²¹ Atendo-se eventualmente a comentar pequenos detalhes, como a indisposição momentânea de Sofia, sucede no narrador machadiano o que Eugênio Gomes chama de microrrealismo: "Notações fixando minúcias desse gênero enxameiam na ficção principal de Machado de Assis, denunciando-lhe o afã de apreender a experiência emocional até o imperceptível ou quando ela se deixa apenas entrever furtivamente através de um gesto nem sempre adivinhável." (25, p.53)

6. Notas sobre a filosofia do narrador intruso em *Quincas Borba* e "O segredo do bonzo".

A fim de averiguar a existência de um saber que o narrador machadiano privilegie, pode-se recorrer de novo ao romance *Quincas Borba*. Perceba-se o seguinte: o filósofo (que leva o mesmo nome do livro), criador e apóstolo do Humanitismo, desde o início é apresentado pelo narrador intruso como um ser desarvorado:

"Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia." (34, p.11)

Pouco depois, doente, conversando com seu enfermeiro Rubião, Quincas Borba tenta passar-lhe a essência de sua doutrina. Para a ilustrar, lembra a desgraça da avó, esmagada por mulas de uma sege, conduzida por indivíduo faminto e apressado. O filósofo argumenta que Humanitas (o princípio vital) sentia fome. Logo, não há de se falar em morte, mas em vida, porquanto a sobrevivência de um ser implica a supressão de outro. Emprega o mesmo raciocínio às duas tribos esfaimadas que se guerreiam para tomar um campo de batatas: a derrota de uma assegura a vida da outra. Uma vez formulada tal doutrina, resumo do universo e do homem, o filósofo se acha o mais sábio de todos:

"Crê-me, o Humanitismo é o remate das coisas; e eu, que o formulei, sou o maior homem do mundo." (34, p.18)

Como se vê, o desígnio de penetrar o enigma da vida - escorando-se em episódios banalíssimos, como os das batatas e das mulas - envolve o pensador e sua teoria num ridículo sem fim. Entende Sonia Brayner que "a filosofia é um grande alvo de paródias no texto machadiano. Sua linguagem objetiva, sua mesma exatidão no rigor do método de abordagem dos fenômenos, o caráter lógico da apresentação de seus raciocínios servem de elementos para ironias profundas, que emergem

justamente do contraste entre a importância real do fato e a que lhe é atribuída com exageros de universalidade."²² (11, p.112)

Conquanto já na análise de *Quincas Borba* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* fosse dito que Machado escusa-se de impingir ao leitor certa idéia que repute melhor que outra, convém ainda rever a questão, desta vez no conto "O segredo do bonzo". Aqui o narrador parodia *Peregrinação*, do autor quinhentista Fernão Mendes Pinto, obra pertencente ao gênero da literatura de viagens, em que o exotismo sobeja²³

Isto é, Machado de Assis parodia o deslumbramento e o colorido dessa espécie de relato de viagens. Narra como quem, na pele do cronista português, observa pela primeira vez os hábitos estranhos e os lugares pitorescos. Certo dia, por exemplo, caminhando pela cidade Fuchéu, capital do reino de Bungo, vê pessoas assombradas com o discurso de um orador. Desta fala - vertida em português por um amigo, Diogo Meireles, conhecedor da língua nativa -, o narrador pôde assimilar o seguinte:

"Que ele (o tal orador) não queria outra coisa mais do que afirmar a origem dos grilos, os quais procediam do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova; que este descobrimento, impossível a quem não fosse, como ele, matemático, físico e filósofo, era fruto de dilatados anos de aplicação (...), mas, enfim, estava feito, e todo redundava em glória do reino de Bungo, e especialmente da cidade Fuchéu, cujo filho era." (37, p.192)

²² Mario Matos afirma: "Quando algum deles (personagens) se transforma em apóstolo, como o citado Quincas Borba, trata-se de um caso de loucura. Ou então é sintoma de vaidade pessoal, como exemplifica Brás Cubas com o emplastro (...) O sistema filosófico na obra de Machado de Assis é coberto de ridículo. O reformador social é exposto como lunático, senão como criatura vaidosa, orgulhosa ou ambiciosa. Machado levou sempre à bulha qualquer teoria reformista, qualquer sistema filosófico com o fito de resolver o problema humano. Aí está até o campo natural em que melhor se expande a veia humorística. É o menos doutrinário, é o menos apostalar dos escritores brasileiros." (39, p.110)

²³ A particularidade do estilo de Fernão Mendes Pinto é comentada por Feliciano Ramos: "São inegáveis as qualidades literárias do autor da *Peregrinação*. A sua narrativa é animada e apaixonante, e nela transcende o homem emocionado pelos encantos do mundo e deslumbrado ante o novo e o desconhecido." (52, p.324) Veja-se como ele descreve uma das grandezas da China, no capítulo X: "Há também outras embarcações em que os homens trazem grande soma de gaiolas com passarinhos vivos, e, tangendo com instrumentos músicos, dizem alta voz à gente que os ouve que libertem aqueles cativos que são criaturas de Deus, a que muita gente acode a lhes dar esmola com que resgata daqueles cativos os que cada um quer, e os lança logo a avoar, e toda a gente dando _a grande grita lhes diz: ÆÆ Pichau pitanel catão vacaxi ÆÆ que quer dizer: dize lá a Deus como cá o servimos." (48, p.121)

Logo adiante, mais um fato parecido aguça a curiosidade do narrador: outro homem fala à multidão pasmada:

"E dizia este outro, com grande admiração e aplauso da gente que o cercava, que enfim descobrira o princípio da vida futura, quando a terra houvesse de ser inteiramente destruída, e era nada menos que uma certa gota de sangue de vaca; daí provinha a excelência da vaca para habitação das almas humanas, e o ardor com que esse distinto animal era procurado por muitos homens à hora de morrer; descobrimento que ele podia afirmar com fé e verdade, por ser obra de experiências repetidas e profunda cogitação, não desejando nem pedindo outro galardão mais que dar glória ao reino de Bungo e receber dele a estimação que os bons filhos merecem." (37, p.193)

O narrador e o amigo, desejosos de saber alguma coisa sobre os dois encontros - e ainda descrentes das teses defendidas pelos oradores -, perguntam a um nativo de Bungo (o alparqueiro Titané) qual a razão daqueles discursos inflamados. Certificam-se de que uma doutrina diferente imperava no reino, inventada por um bonzo velho. Combinam de visitá-lo no dia seguinte, guiados por Titané. Lá ouvem a teoria do ancião:

"(...) entendi que, se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente (...) Para compreender a eficácia do meu sistema, basta advertir que os grilos não podem nascer do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova, e por outro lado, o princípio da vida futura não está em uma certa gota de sangue de vaca; mas Patimau e Languru, varões astutos, com tal arte souberam meter estas duas idéias no ânimo da multidão, que hoje desfrutam a nomeada de grandes físicos e maiores filósofos, e têm consigo pessoas capazes de dar a vida por eles." (37, p.196)

A fim de pôr à prova o sistema, os amigos resolvem, cada um deles, incutir no espírito do povo uma teoria qualquer, que lhes rendesse prestígio e respeito. Um deles, Meireles, ao deparar muita gente acometida de doença grave no nariz, propõe substituí-lo por um órgão metafísico. Ouvindo o

discurso veemente do orador, todos se convencem da eficácia da cirurgia: permitem a eliminação do órgão doente e glorificam Meireles. O narrador, igualmente, realiza com sucesso sua experiência.

Desta forma, através do exterior maravilhoso, da linguagem exótica do pseudo-autor Fernão Mendes Pinto, Machado expõe a um ridículo profundo os teóricos em geral, cujas idéias são acolhidas por efeito da camada retórica de que se revestem.

Em *Tom Jones*, o narrador ironiza o teólogo e o filósofo; em *Tristram Shandy* há paródia de textos teológicos e filosóficos; em ambos o narrador condena os defensores da moral rigorosa (pois estes são os grandes impostores). Porém, conforme foi estudado, percebe-se nos dois romances o elogio de algo mais ou menos definido: o caráter impetuoso, a sinceridade (ainda que se misturem a isso imprudência e desatino). Quer dizer, ao longo de toda a narrativa nota-se o predomínio de certo conjunto de idéias, defendido por personagens que são porta-vozes do narrador - às quais, além disso, manifesta simpatia em prejuízo de outras.²⁴

Os juízos edificantes igualmente pontilham a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, a despeito da sua feição meio picaresca. Segundo Antonio José Saraiva, às vezes, "cabe a personagens orientais, não cristãos, o importante e surpreendente papel de fazer ressaltar o que há de bárbaro, particularista e interesseiro na mentalidade religiosa dos bandos de portugueses no Oriente, tal como se revelava na prática, contrapondo-lhe uma concepção universalista de Deus." (57, p.23) O mesmo ensaísta acrescenta: "além do exotismo a que poderíamos chamar 'crítico', há na *Peregrinação* um outro a que poderíamos chamar 'simpático', que se

manifesta na apreensão sensorial e afetiva das formas orientais de civilização." (57, p.34)

Portanto, a tal *simpatia* que o narrador de Fernão Mendes Pinto consagra aos orientais - tudo leva a crer - é a parodiada por Machado de Assis, no conto "O segredo do bonzo". Fazendo-se

²⁴ Alcidez Maya, distinguindo entre o humor machadiano e o de alguns autores ingleses, diz a respeito desses últimos: "(...) concluiremos que o humorismo do escritor brasileiro é mais expressivo que o dos outros, como pessimismo, pois nesses, quem os lê adivinha aqui e ali, sob os escombros que espalham, alicerces mal apagados de crença e percebe entre os desconchavos e as incongruências um critério que procura desorientar de propósito e faz do paradoxo um instrumento de saneadora crítica. Para Swift, o *humour* era como um frasco de vitríolo atirado com fúria à face do público ou a ilutação da velha medicina. Ele cobria de lodo por terapêutica moral: mais alto que remontasse o pensamento aniquilador no símbolo artístico, havia sempre nele um fermento de puritanismo (...) o mesmo, afinal, existe na coleção do imortal criador do *Joseph Andrews* e de *Tom Jones* (42, p.69)

apóstolo da doutrina do velho bonzo - exibida como resultado da sabedoria mais alta -, emprestando do autor português o tom amigo, imaginoso e singelo, Machado empreende sátira cruenta do orador, do metafísico, do teórico em geral. Sugere que o engodo dá origem à celebridade desses homens. Justamente aquilo que na *Peregrinação* é crença, edificação, n"O segredo do bonzo" é no fundo só paródia, redundante em ironia e negação. Se em Fielding e Sterne, de tudo o que foi destruído pelo humor, resta a moral ligada à franqueza e à alegre disposição de espírito, em Machado de Assis, diferentemente, não se salva quase nada. Nele, segundo Sérgio Buarque de Holanda, "a lei moral nasce de uma demagogia caprichosa e insípida, boa para confortar a vaidade humana. Nossos atos não têm fim determinado e o espetáculo que oferece a agitação dos homens dá a mesma sensação que dão os discursos de um doido." (27, p.56)

CONCLUSÃO

Para Barreto Filho, "a arte naturalista ou romântica apenas aflora as camadas externas do mal, mas conserva uma possibilidade otimista, como se a harmonia fosse inerente à vida." (7, p.356)

Dessa forma, mesmo ao relatar minuciosamente os transtornos de Luísa e, afinal, a sua morte, o narrador de *O primo Basílio* ainda conserva essa "possibilidade otimista" de harmonia. Pois a instabilidade gerada pela transgressão é explicada claramente, ou seja: o leitor pode apreender todo o conjunto de causas que levam ao desequilíbrio.

O narrador machadiano, porém, não produz essa cadeia causal, estruturada de maneira coerente, harmônica, que permite ao leitor entender *in totum* a conduta do agente. Quando se refere a *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, parece até desaprovar tal procedimento: "Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o - digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, - em que o escuso e torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário." (31, p.156)

Note-se que ele fala em "exação de inventário" e "carinho minucioso". Isto configura um dos sentidos de *simpatia* estudado em *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, "Bola de sebo" etc., do qual está isenta a parcela da obra machadiana aqui analisada.

Todorov afirma que "a descrição de cada parte da história comporta sua apreciação moral; a ausência de uma apreciação representa uma tomada de posição também muito significativa." (62, p.245). O descomprometimento em Machado de Assis é, assim, significativo. A um grau maior de distância, o narrador nem privilegia certa personagem, nem oferece uma explicação conclusiva de seus atos. Retrutada cruamente, sem o amparo da *simpatia*, a personagem perde-se em paradoxos. A ambigüidade faz dela uma "errata pensante", aparentemente movida pelo acaso. Diz Antonio Candido: "não é nos apaixonados naturalistas do seu tempo, teóricos da objetividade, que encontramos o distanciamento estético que reforça a vibração da realidade, mas sim na sua técnica de espectador",

onde "os tormentos do homem e as iniquidades do mundo aparecem sob um aspecto nu e sem retórica." (13, p.22)

Ou seja, em *Madame Bovary* (*Ana Karenina*, etc.), o narrador ilumina a personagem, conjugando focalizações internas com cenas iterativas, esclarecedoras da sensibilidade romântica da personagem, contrapondo tal visão ao mundo insosso de Charles. Reserva a este, já condenado à sombra, atributos depreciadores, fomentados pelo discurso avaliativo. Ora, esse ângulo do qual se vê a história poderia ser outro: em vez de focalizar preferencialmente as fantasias de Ema, poderia ficar restrito à visão externa de um observador perspicaz (habitante da vila) e dar realce à hipocrisia que permeia os amores extraconjugais da protagonista, ao ridículo de seu luxo excessivo, contrapondo-a a um marido simples e honesto. Todavia - atente-se bem para isso -, as duas maneiras de contar (a real do livro e a hipotética), mais as avaliações aí implícitas - no primeiro caso: Ema sensível, Charles obtuso; no segundo caso: Ema vulgar, Charles honesto -, salvo melhor juízo, não correspondem ao desejado tom objetivo e impessoal dos realistas. Pois as categorias que definem a individualidade das personagens, em qualquer dos casos, são de ordem subjetiva, suscetíveis de mudança, conforme, é claro, predomine um ou outro ponto de vista. Assim, a menor *distância cognitiva*, usada pelos realistas para investigar a fundo eventos e personagens, acaba por reduzir a *distância afetiva* (que leva à preferência, simpatia), e favorece a apreensão *parcial* da história.²⁵ (o que se percebe em "Uma Crise", por exemplo).

Em tese, porém, é possível afirmar que Machado de Assis, a um grau maior de distância *cognitiva* e *afetiva*, sem esclarecer demais ou revelar simpatia e preferência, combina estes dois modos de contar uma história (como foi dito acima: a real do livro e a hipotética, no caso de *Madame Bovary*), numa síntese que busca romper a parcialidade, de forma que eventos e personagens se expressem em seus aspectos vários e muitas vezes antagônicos.

Afinal, no que tange ao narrador intruso, é bom advertir o seguinte: apesar de o comentário ser prática comum do romance no século XVIII, abandonado depois no século XIX em favor da

²⁵ Erich Auerbach fala de um procedimento semelhante a este e o chama de técnica do holofote: "Consiste em iluminar excessivamente uma pequena parte de um grande e complexo contexto, deixando na escuridão todo o restante que puder explicar ou ordenar aquela parte, e que talvez serviria como contrapeso daquilo que é salientado; de tal forma que aparentemente se diz a verdade, pois o que é dito não pode ser negado; e não obstante, tudo é falsificado, pois a verdade exige toda a verdade." (3, p.361)

objetividade, do realismo, não se deve alegar que Machado de Assis, por empregá-lo, seja anacrônico. Theodor W. Adorno, examinando a questão do romance no século XX (Thomas Mann, Robert Musil e outros), afirma que agora não há mais o veto à reflexão do narrador. Antes, diz ele, "esta (a reflexão) era de ordem moral: tomada de partido a favor ou contra figuras do romance." (1, p.272). Agora, o comentário é sobretudo problematizador, reflete o caos, a crise da representação meramente realista (centrada na aparência), a qual se entrega ao relato da vida "com um amor que pressupõe que o mundo tem sentido". (1, p.269). O comentário em Machado de Assis, portanto, ao fomentar a riqueza de significados amiúde contrapostos, ao suscitar a ambigüidade, a sugestão, ao solapar as preferências e simpatias que se esperam do narrador intruso, ao desvirtuar categorias como amizade, lealdade, amor, luto, tudo aquilo que a princípio pode parecer positivo -, mas, no fundo, descaracterizado por sentimentos contrários - ao funcionar assim, portanto, o comentário machadiano assemelha-se ao adotado pelos romancistas modernos do século XX. Por um lado, gera efeito diferente do que foi visto no comentário de Dostoiévski, pois este toma partido e faz julgamentos, embora seja ele apenas mais uma voz entre as outras autônomas e independentes (ademaís, vota *simpatia integral* às personagens principais, quer dizer: não há a *ausência de simpatia*, como em Machado de Assis). Por outro lado, diverge também do significado simpático e esclarecedor contido no comentário de Fielding e Sterne.²⁶

²⁶ Afirma José Guilherme Merquior, ao comparar Sterne com Machado: "Essa ironia álgida, eivada de 'rabugens de pessimismo', como confessa o finado autor, é muito diversa do humorismo (...) do *Tristram Shandy*. O travo acre e angustiante que nos deixa a *galhofa* de Machado falta por completo ao licor amável de Sterne; mas a natureza inquietadora do humor machadiano deriva justamente da sua propensão inquisitiva e filosófica, da sua qualidade de visão problematizadora". (45, p.167)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 - ADORNO, Theodor W. "Posição do narrador no romance contemporâneo." In: *Os pensadores*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Abril, 1983.
- 2 - ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins, 1974.
- 3 - AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- 4 - AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1981.
- 5 - BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- 6 - BARRETO FILHO. "Machado de Assis." In: COUTINHO, Afrânio ed. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, vol.4.
- 7 - _____. "Machado - o espírito da tragédia". In: BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- 8 - BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres oeuvres critiques*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1962.
- 9 - BOOTH, Wayne. Distance et point de vue. *Poétique*, 4: 511-524.
- 10- _____. *Retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa, Arcádia, 1980.

- 11- BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979.
- 12- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- 13- _____. "O esquema de Machado de Assis." In: *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- 14- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987, vol.6.
- 15- _____. "Dostoiévski no mundo dos Karamázovi." (Introdução a *Os irmãos Karamázovi*). Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- 16- CHNAIDERMAN, Borís. Prefácio a *A dama do cachorrinho e outros contos*, de Antón Tchékhov. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- 17- CORÇÃO, Gustavo. Prefácio a *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. São Paulo: Melhoramentos, 1966.
- 18- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Os irmãos Karamázovi*. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1970.
- 19- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Abril, 1971.
- 20- _____. *Cartas exemplares*. Tradução de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- 21- FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Globo, 1987, 2 volumes.

- 22- FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.
- 23- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- 24- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade.
- 25- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- 26- GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Tradução de Borís Schnaiderman. Rio de Janeiro:, Civilização Brasileira, 1967.
- 27- HOLANDA, Sergio Buarque. *Cobra de vidro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- 28- LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpétua*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- 29- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- 30- MACHADO DE ASSIS. "A senhora do Galvão." In: *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1959.
- 31- _____. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1959.
- 32- _____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1959.

- 33- _____. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1959.
- 34- _____. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1959.
- 35- MACHADO DE ASSIS. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1959.
- 36- _____. "Noite de almirante". In: *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1959.
- 37- _____. "O segredo do bonzo". In: *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1959.
- 38- _____. "Um sonho e outro sonho". In: *Relíquias de casa velha*, 1º volume. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1959.
- 39- MATOS, Mario. *Machado de Assis: o homem e a obra. Os personagens explicam o autor*. São Paulo: Cia.Ed. Nacional, 1939.
- 40- MAUPASSANT, Guy de. "Bola de sebo". In: *Bola de sebo e outros contos*. Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- 41- _____. *Gustave Flaubert*. Tradução de Betty Joyce. Campinas: Pontes Editores, 1990.
- 42- MAYA, Alcidez. *Machado de Assis (algumas notas sobre o "humour")*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1942.
- 43- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.
- 44- _____. *À sombra da estante*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

- 45- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- 46- MIGUEL-PEREIRA, Lucia. *Machado de Assis*. São Paulo: Nacional, 1936.
- 47- PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- 48- PINTO, Fernão Mendes. *Antologia*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1958.
- 49- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- 50- PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.
- 51- QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. São Paulo: Abril, 1971.
- 52- RAMOS, Feliciano. *História da Literatura Portuguesa*. Braga: Livraria Cruz, 1967.
- 53- REIS, C., LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1977.
- 54- RIEDEL, Dirce Côrtes. "Um romance 'histórico'?" (prefácio a *Esau e Jacó*, de Machado de Assis). São Paulo: Ática, 1977.
- 55- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- 56- SANTIAGO, Silviano. "Retórica da verossimilhança". In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

57- SARAIVA, Antonio José. Introdução à antologia de Fernão Mendes Pinto. Lisboa: Publicações Europa-América, 1958.

58- SIMÕES, João Gaspar. "Estudo crítico-biográfico". In: TOLSTOI, Leão. *Obra completa*, volume I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

59- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução e prefácio de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

60- TCHÉKHOV, Antón. "Uma crise". In: *O beijo e outras histórias*. Tradução de Boris Chnaiderman. São Paulo: Círculo do Livro.

61- TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

62- TODOROV, Tzvetan. "As categorias da narrativa literária". In: *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976.

63- TOLSTOI, Leão. *Ana Karenina* (obra completa, volume II). Tradução de João Gaspar Simões. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

64- _____. *Cartas*. Tradución de Pedro Mateo Merino. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.

65- _____. "Nota bibliográfica". In: *A dama do cachorrinho e outros contos*, de Antón Tchekhov. São Paulo: Max Limonad, 1985.

66- _____. *Sonata a Kreutzer* (obra completa, volume II). Tradução de Natália Nunes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

67- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.