

Fabiana Vanessa Gonzalis

Machado de Assis e Pérez Galdós : uma fantasia realista



1910001328



Fabiana Vanessa Gonzalis

Machado de Assis e Pérez Galdós: uma fantasia realista

Orientador: Prof. Dr. Rogério Elpídio Chociay

São José do Rio Preto
Julho de 2004



Fabiana Vanessa Gonzalis

Machado de Assis e Pérez Galdós: uma fantasia realista



T. 1328/05

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para obter título de Doutor em Letras (Área de concentração: Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Rogério Elpídio Chociay

São José do Rio Preto
Julho de 2004



+ 8.091,09
G643m

80210007

13/01/2005

Doação

R\$ 29,00

Autor(a)

076/2005

Gonzalis, Fabiana Vanessa.

Machado de Assis e Pérez Galdós : uma fantasia realista / Fabiana
Vanessa Gonzalis – São José do Rio Preto : [s.n.], 2004
256 f. ; 30 cm.

Orientador: Rogério Elpídio Chociay

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

I. Literatura comparada - Brasileira e espanhola. 2. Literatura
comparada - Espanhola e brasileira. 3. Realismo na literatura. 4.
Personagens literários. 5. Mulheres na literatura. 6. Realismo (Estética)
7. Assis, Machado de, 1839-1908 - Memórias póstumas de Brás Cubas -
Dom Casmurro - Crítica e interpretação. 8. Pérez Galdós, Benito, 1843-
1920 - El Amigo Manso - La Incógnita - Realidad - Crítica e
interpretação. I. Chociay, Rogério Elpídio. II. Universidade Estadual
Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.091

AGRADECIMENTOS

Aos professores Dr. Roberto Dantas Chaves, pela competente orientação e grande suporte.

Aos professores Dr. Carlos Albuquerque, Dr. Renato Maria de Almeida Pereira, Dr. Clir Beneditino de Aguiar, Dr. Antônio Manoel da Silva Silva e Dr. Carlos Magalhães, pelas valiosas contribuições.

A professora Dr. Ivana Pereira, também responsável por apresentar-me à área de História da Arte.

Aos amigos familiares, cujo apoio e incentivo foram imprescindíveis para a conclusão desta obra.

A minha filha

Adalgisa

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação e do Departamento de História, pela eficiência e gentileza.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Rogério Elpídio Chociay, pela competente orientação e grande estímulo,

Aos componentes da banca examinadora, Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira, Dra. Ofir Bergemann de Aguiar, Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva e Dr. Carlos Daghlían, pelos valorosos comentários,

A professora Dr^a Ivone Pereira Minaes, responsável por apresentar-me à obra de Benito Pérez Galdós,

Aos meus familiares, cujo apoio e exemplo foram imprescindíveis para a concretização deste trabalho.

Aos funcionários da Seção de Pós – Graduação e da Biblioteca do IBILCE, pela eficiência e gentileza de sempre.



RESUMO

Estudo comparativo que objetiva estabelecer semelhanças e diferenças entre os expoentes da literatura brasileira e espanhola do século XIX – Machado de Assis e Pérez Galdós. Toma por base a investigação de cinco romances: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *El amigo Manso*, *La incógnita* e *Realidad*, de Pérez Galdós. Para tanto, empreende-se uma análise da atitude narrativa e das personagens protagonistas, que revela nas obras supramencionadas três eixos de confluência principais: temático, técnico e estético. Como conclusão aponta-se a tese comum defendida pelos autores, por meio de suas obras, destacando o papel da ficção narrativa em espelhar os conflitos humanos e as questões sociais, filosóficas e estéticas de seu período histórico.

Palavras-chave: ficção literária; romance realista; comportamento feminino; protagonista; Machado de Assis; Pérez Galdós.



ABSTRACT

Comparative study that aims at establishing the similarities and differences between the paramounts of the Brazilian and Spanish literatures of the nineteenth century – Machado de Assis and Pérez Galdós. It is based upon the investigation of five novels: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* and *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, as well as *El amigo Manso*, *La incógnita* and *Realidad*, by Pérez Galdós. The analysis of the narrative attitude and the protagonist characters is undertaken, revealing that the aforementioned works present three main convergence axes: thematic, technical and aesthetic. As the conclusion the thesis shared by both authors, by means of their works, is pointed out, highlighting the role of the narrative fiction in mirroring the human conflicts along with the social, philosophical and aesthetical interrogations of their historical period.

Keywords: literary fiction; realist romance; female behaviour; protagonist, Machado de Assis, Pérez Galdós.

SUMÁRIO

1	Introdução.....	9
2	O realismo galdosiano e o realismo machadiano	
	2.1 O Romance Realista na Espanha.....	17
	2.2 Benito Pérez Galdós (1843-1920).....	20
	2.3 O Romance Realista no Brasil.....	25
	2.4 Machado de Assis (1839-1908).....	29
3	Os romances machadianos	
	3.1 Considerações preliminares	
	3.1.1 Brás Cubas e a ruptura com a tradição.....	38
	3.1.2 O enigma do olhar machadiano.....	43
	3.2 Argumentos	
	3.2.1 <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> (1881).....	47
	3.2.2 <i>Dom Casmurro</i> (1899).....	50
4	Os romances galdosianos	
	4.1 Considerações preliminares	
	4.1.1 A modernidade de <i>El amigo Manso</i>	54
	4.1.2 A incógnita do olhar galdosiano.....	57
	4.2 Argumentos	
	4.2.1 <i>El amigo Manso</i> (1882).....	61
	4.2.2 <i>La incógnita</i> (1888-1889).....	65
	4.2.3 <i>Realidad</i> (1889).....	69
5	Paralelismos	
	5.1 A atitude narrativa.....	77
	5.1.1 O foco narrativo	78
	5.1.2 Narradores defunto-autores: os casos de <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> e <i>El amigo Manso</i>	80
	5.1.3 Diversificação na técnica narrativa: os casos de <i>Dom Casmurro</i> e <i>La incógnita</i>	91
	5.1.4 A presença do leitor na obra: diversidade de técnicas num mesmo objetivo	98
	5.1.5 Objetivos alegados pelos narradores para as suas narrações	106
	5.1.6 Principais semelhanças de configuração na narração.....	107
	5.1.7 Limitações e privilégios do foco narrativo	112
	5.1.8 Relatividade Machadiana.....	115



5.1.9 Principais categorias de Distância.....	118
5.2 As personagens protagonistas	123
5.2.1 O protagonismo como relação ética.....	125
5.2.1.1 A perspectiva ética.....	127
5.2.1.2 A norma moral	131
5.2.2 O protagonismo feminino	140
5.2.3 O protagonismo masculino	166
5.3 Conclusões preliminares sobre o protagonismo.....	186
5.3.1 Ganhos e perdas: o triunfo da mulher.....	186
5.3.2 O fracasso masculino como saldo com a vida.....	188
5.3.3 A identidade e a perspectiva ética.....	194
6 Confluências	
6.1 Confluência temática.....	199
6.2 Confluência técnica	215
6.2.1 A narração	215
6.2.2 A apresentação das personagens.....	217
6.2.3 De autômata a autônoma: a personagem independente.....	221
6.3 Confluência estética	225
7 Conclusões e perspectivas.....	241
Referências bibliográficas.....	249



1 Introdução

Pilares da arte do romance em seus respectivos países de origem, o Brasil e a Espanha, Joaquim Maria Machado de Assis e Benito Pérez Galdós têm projeção internacional no cenário da literatura realista do oitocentos.

A opção pela realização de um trabalho que procurasse investigar as relações entre esses notáveis romancistas, com maior profundidade, é fruto de uma inquietação nascida de nossa iniciação no trabalho científico, que culminou com a dissertação de mestrado **A protagonista feminina em Memórias Póstumas de Brás Cubas e El amigo Manso**. Nossas conclusões apontaram a existência de uma estratégia, comum aos dois autores, que nos permitiu alterar o modo de visão do protagonismo nas duas obras, desnudando o verdadeiro papel da personagem feminina, velado sob a aparente situação de personagem secundária.

O protagonismo feminino é apenas um dos variados aspectos de parentesco entre as produções desses autores, pois tanto a estruturação de seus romances como suas propostas possuem semelhanças e divergências altamente significativas para o estudo do romance realista oitocentista. Entretanto, como não nos consta até o momento nenhuma abordagem comparativa de fôlego entre o escritor brasileiro e o espanhol, os resultados obtidos em nossa primeira investigação nos incitaram a continuar na tarefa comparativa, com maior abrangência e profundidade.

Assim, após analisar detalhadamente os demais elementos das duas obras, tanto no plano do enunciado, compreendendo personagem, tempo e espaço, quanto no da enunciação, no qual o foco narrativo e as instâncias discursivas se mostraram construídos por técnicas semelhantes, iniciamos a observação de outras obras dos dois autores que pudessem sugerir novos pontos de encontro, além dos já apontados na dissertação.



Procurando encontrar uma obra de Pérez Galdós que se aproximasse da machadiana **Dom Casmurro**, assim como havíamos encontrado uma próxima de **Memórias Póstumas de Brás Cubas** – **El amigo Manso**, descobrimos os romances **La incógnita** e **Realidad**, nos quais a temática do adultério é apresentada com técnicas narrativas instigantes. Condição *sine qua non* para revelar ou esconder os fatos, a forma de narrar utilizada nos cinco romances permite importantes variações no efeito de sentido das obras, demonstrando a preocupação dos autores pelo verdadeiro papel da ficção no movimento realista ao qual pertenciam, partindo de sua extensão humana e filosófica.

Escolhido o eixo norteador – os modos de organização do enredo sobre o mesmo tema – acreditamos poder solidificar a confluência dos autores, mostrando a importante comunhão de pensamento entre os dois sobre a arte da ficção, e também possibilitar a abertura de novas perspectivas comparativas entre os dois, para sobretudo contribuir com os estudos brasileiros sobre aquele que é considerado nosso maior romancista, ampliando os olhares para a universalidade de sua obra.

Especificamente, nosso trabalho se centra portanto em cinco romances: **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **Dom Casmurro**, de Machado de Assis (1839-1908) e **El amigo Manso**, **La incógnita** e **Realidad**, de Benito Pérez Galdós (1843-1920). A aparente desproporção entre o número de romances de um e outro lado se justifica por causa da aliança que se estabelece entre os romances **La incógnita** e **Realidad**, devido ao fato de que, neles, a mesma história, vivida pelas mesmas personagens, é apresentada segundo perspectivas diferentes.

A aproximação entre esses cinco romances permite observar uma intrincada rede de relações e paralelos, sob o ponto de vista dos modos de organização do enredo sobre um mesmo tema.



Assim, nossa abordagem apreciará os pontos de encontro entre os autores, além dos mais evidentes como a periodologia, as preocupações filosóficas e sociais, por meio da análise da organização dos elementos nas narrativas. Dentro dessa diretriz de abordagem, a atitude narrativa ocupa um papel central na investigação, seguida da interpretação dos arranjos no argumento, com especial atenção à construção das personagens protagonistas.

Quais os paralelos que podemos tecer entre os autores, grandes estudiosos das relações humanas, sobre a proposta de registro e representação da sociedade oitocentista, no que concerne ao comportamento do homem e da mulher? Em que medida a variação da técnica narrativa se fez necessária para sustentar as propostas estéticas dos dois autores? Qual o grau de interação entre os autores na busca pela inovação e renovação de uma literatura nacional, especialmente na produção e desenvolvimento de um gênero específico, o *Romance*?

Visando a estabelecer uma aproximação efetiva e consistente entre Machado de Assis e Pérez Galdós, organizaremos este trabalho em sete capítulos.

O primeiro capítulo está dedicado à apresentação dos fundamentos que servem de base a este trabalho, tanto da Teoria da Literatura quanto da Literatura Comparada. A seguir, apresentaremos algumas considerações a respeito do realismo brasileiro e do espanhol, destacando a visão realista de Machado de Assis e Pérez Galdós. O terceiro e o quarto capítulos são dedicados ao argumento dos romances, acrescido de algumas considerações sobre sua situação e relevância no conjunto da obra de seus respectivos autores. O quinto capítulo apresenta o confronto dos cinco romances, com o estudo de suas estruturas conforme a divisão em duas partes: a primeira dedicada à comparação entre suas narrações, em que se procura evidenciar a funcionalidade do foco narrativo em cada romance, e a segunda parte na qual estabelecemos as semelhanças e diferenças na inter-relação das personagens protagonistas, determinando suas configurações e o grau de influência de umas com relação

às outras. O sexto capítulo divide os principais achados deste trabalho em três principais canais de confluência entre os autores, para a finalidade de sintetizar os aspectos estudados e aprofundá-los, com base na tese social defendida pelos autores. As conclusões e perspectivas se dão no sétimo capítulo.

O trabalho de comparação em literatura é visto como árduo e problemático, sobretudo no que concerne ao estabelecimento de critérios e dimensões. A atividade de cunho comparatista tem obedecido a critérios diversos e por conseguinte, alcançado, ao longo dos anos de existência, dimensões variadas. Atualmente encontram-se estudos cuja pretensão é ampliar a simples descoberta de fontes e possíveis influências, característica do modelo tradicional da atividade comparatista. Nesse sentido, observam-se desde estudos entre literaturas de países historicamente colonizados, ou seja, de cultura e língua, transplantadas em sua formação e reformuladas por um processo de transculturação¹, assim como comparações entre literaturas de países historicamente marcados pela relação colonizador-colonizado. Ainda que o Brasil tenha uma condição especial em relação à hegemonia espanhola como colonizadora das Américas, nosso trabalho se insere no segundo tipo.

O ponto de partida de nossos estudos foi conhecer as diretrizes básicas acerca da disciplina segundo a direção adotada por Vega e Carbonell (1998) em **La literatura comparada: principios y métodos**. Esse manual apresenta uma seleção dos textos de natureza teórica e programática, publicados ao longo do século XIX e XX, que por sua relevância, influência e impacto nos debates sobre a literatura comparada, mostram a trajetória desta atividade e suas últimas tendências, além de uma vasta bibliografia sobre o assunto, ao final.

A partir dos anos oitenta a Teoria Literária aparece com toda a força junto aos estudos de literatura comparada. Isso tem implicações altamente significativas, pois a reformulação de alguns conceitos básicos do comparativismo deve-se aos avanços na área de

¹ como exemplo desta investigação podemos citar o ensaio de FLORES DA CUNHA (1998) que evidencia, a partir da produção contística machadiana, a *confluência* das idéias do escritor brasileiro com as do americano Edgar Allan Poe sobre o fazer literário.

teoria da literatura, que permitiram novas reflexões sobre a natureza e o funcionamento dos textos, e suas funções dentro do sistema do qual fazem parte.

Dentre as reflexões da teoria da literatura que mais contribuíram para a valorização dos estudos comparativistas destacam-se as abordagens de aproximação dos textos que repensaram o papel das influências de uma obra sobre outra, da valorização da obra de arte ou de determinado artista, do cânone, da relação da obra com o contexto histórico, do relacionamento com o público e, mesmo, da vinculação com o autor.²

A investigação pós-colonial, um dos três ramos atuais dos estudos comparativistas, refere-se aos estudos das produções de países cuja identidade cultural está determinada pela expansão da cultura européia. A palavra pós-colonial qualifica todos os países que passaram pela colonização. Assim, boa parte desses estudos se centra nas produções literárias de países considerados como não hegemônicos, interessando tanto as produções em língua colonial (inglês, francês, espanhol e português) como em línguas autóctones. Por causa das críticas a este estudo, baseadas na observação de que tal literatura é produto de pessoas europeizadas culturalmente, surge a teoria da mestiçagem, ou do hibridismo, segundo a qual a expansão colonial determina a aculturação, a imigração e o nascimento de comunidades mestiças, configurando um mundo global e afetando o antigo colonizador e o ex-colonizado. Num estudo comparativo como o nosso, que procura confrontar o romance de Machado de Assis com um cânone europeu de tradição cervantina, deve-se preferir a noção de *confluências*, para expressar as evidentes semelhanças entre as

² Assim, desde o conceito de imanência do texto literário (Formalistas), passando pelas posições antagônicas de Tynianov e Jakobson, pelo dialogismo de Bakhtin e chegando ao tratamento intersemiótico da correspondência entre as artes, de E. Souriau, e às noções de "Intertextualidade", de Julia Kristeva, "tradição", "autoria" e "originalidade", de T.S. Eliot e J. L. Borges, e à teoria da recepção do final dos anos 60, com Jauss, a literatura comparada percorreu um longo caminho de reflexões e mudanças, e constitui hoje um campo de estudo altamente diversificado. As novas práticas de estudo compreendem resumidamente três classes: a investigação pós-colonial, a crítica política (o feminismo, em particular) e os estudos sobre a tradução.

teses que sustentam seus romances, sem deixar de apontar as divergências intrínsecas às suas trajetórias de vida e seus *instintos* de nacionalidade.

Por tratar-se de uma investigação de obras do gênero *Romance*, é importante salientar alguns estudos mencionados ao longo do trabalho. Os relacionados à personagem do romance e à retórica do narrador fornecem os elementos para a exploração adequada das obras, possibilitando o diálogo previsto por um estudo de cunho comparativista, nossa pretensão. Assim, entre os teóricos da narrativa aos quais este trabalho declara débito estão Aguiar e Silva (1976), pelas suas reflexões sobre o gênero Romance, e seus conceitos de narrador e personagem, expressos em **Teoria da literatura**, Antônio Cândido et al (1968) que define com lucidez as particularidades dos seres fictícios em **As personagens de ficção**, Bourneuf & Ouellet (1976), que estudam as relações entre os elementos constitutivos do romance em **O universo do romance**.

Além dos fundamentos da Teoria da Narrativa, é relevante mencionar a utilização dos instrumentos de análise compostos pelas ferramentas apontadas pela Retórica, pela Estilística, pela Periodologia e pela Filosofia. O tipo de persuasão dominante no discurso das personagens, e no do narrador, pode revelar-se, partindo do estudo da retórica, em diferentes tipos de convencimento – pela razão, pela comoção do coração ou pelo agrado do gosto. Por isso também são importantes as noções da estilística para avaliar a expressividade das palavras e das frases, tanto das personagens em seus discursos diretos ou narrativizados, quanto dos narradores, pois suas escolhas lingüísticas descortinam suas atitudes e tendências, ou seja, sua cosmovisão. Já com relação a Periodologia, salientamos que é impossível perder de vista o fato de que Machado de Assis e Benito Pérez Galdós fazem parte de um período histórico no qual a arte literária via-se discutida e mesmo avaliada por movimentos estético-filosóficos fortemente influenciados pelas doutrinas científicas e sociais inovadoras, como o



Positivismo de Comte, o Determinismo de Taine e o Evolucionismo de Darwin, além dos estudos sociais de Marx.

Assim nasceram os postulados fundamentais do estilo de época denominado Realismo, cuja expressão no Brasil e na Espanha se concretiza na forma literária preferida então, o Romance.

O século XIX é o período mais esplendoroso da história do Romance, tanto pela diversidade técnica quanto pela adaptação a todos os assuntos e diferentes objetivos. O Romantismo já levava a narrativa romanesca a afirmar-se como grande forma literária, habilitada para expressar o homem e o mundo em toda sua complexidade, e possibilitara muitas modalidades de romances, desde psicológicos, históricos, poéticos, até simbólicos e críticos, dentre outras.

A técnica de construção do Romance passou neste período por inúmeras discussões estéticas que revelaram, com o surgimento da nova escola – a Realista – composições com grande rigor na sua formulação, seja de acordo com as diretrizes de neutralidade e objetividade narrativa postuladas por Gustave Flaubert (*l'art pour l'art*), seja seguindo a abordagem científica dos temperamentos humanos, proposta de Émile Zola.

Estudar o protagonismo em personagens fictícias do romance oitocentista é tarefa que precisa estar baseada em estudos sobre o ser humano, uma vez que as criaturas de ficção deste particular período do Romance projetam as relações humanas sob variados aspectos. Neste particular selecionamos o trabalho de Paul Ricoeur, intitulado **O si-mesmo como um outro** (1991), que apresenta uma rica abordagem sobre a identidade, por meio do confronto de vertentes filosóficas variadas, e que procura atingir em dez etapas os principais aspectos da ontologia que servem para uma hermenêutica do si. A seqüência de estudos apresentada cobre os três enfoques da hermenêutica do **si**, ou seja, sua configuração enquanto análise, além de reflexão (de **se** a **si**), o desdobramento do **mesmo** segundo o regime do *idem* e do *ipse* latinos



(dialética da mesmidade e da ipseidade) e a relação entre o **si** e o **diverso de si** (ipseidade e alteridade), espelhando o título do livro.

Essas bases teóricas proporcionaram o contraste entre os romances machadianos e os galdosianos, revelando um grande parentesco, cujos aspectos principais serão demonstrados ao longo desta tese, que pretende não apenas determinar a confluência dos autores, mas estabelecer novas possibilidades comparativas.



2 O Realismo galdosiano e o Realismo machadiano

2.1 O romance realista na Espanha

É possível dividir a história do romance do século XIX na Espanha em três épocas, conforme comenta Juan Ignacio Ferreras.¹ Até 1868 há todo tipo de romances, dos sentimentais de imitação inglesa aos pré-realistas, passando pelos históricos e de aventuras. Durante este período o Romantismo foi o movimento literário principal, ainda que se esbocem romances realistas já na década de 40. A partir de 1868, data do destronamento dos *Bourbon* e da primeira revolução burguesa na Espanha, até 1875, em que o país passa por vários regimes, surge o grande romance realista, cujo maior expoente foi Pérez Galdós. Seu primeiro romance data de 1870, e três dos seis grandes romancistas realistas começam a publicar nesta época, denominada *Edad de Plata*. Entre 1875, data da restauração dos *Bourbon*, e 1898, data do final da guerra com os Estados Unidos, Paz de Paris, liquidação das últimas colônias e nascimento de uma nova visão do mundo, está a terceira época do romance. Durante toda esta época a cena literária é dominada pelo romance Realista.

O progresso e a educação são os compromissos dos escritores pertencentes à “geração de 68”, que ensaia também novas formas narrativas, inspirando-se na tradição nacional e nas novas correntes realistas francesas e inglesas. Os romancistas desta geração oscilam entre o realismo e o naturalismo, e aspiram a expressar e explicar a sociedade por inteiro, fazendo uma literatura engajada e progressista. Apesar de diversificadas no estilo e

¹ FERRERAS, 1973, apud ZAVALA, 1982. p. 417-420.



talvez na técnica, as produções narrativas têm em comum o enfoque no indivíduo problemático em suas relações com o seu universo.

Consequência e reação ao Romantismo, o Realismo espanhol se inicia com o chamado *Costumbrismo*, tendência pela qual passam os escritores que pretendem refletir a realidade ao seu redor. Grande aprendizado técnico, pelo treinamento da capacidade de observação, o *Costumbrismo* diferencia-se do Realismo pela apresentação de personagens *tipo* (o galego, o vendedor de gás, por exemplo), fixados na literatura à maneira fotográfica, sendo considerado pelos críticos como superficial e afeito apenas ao típico (*pintoresco*).

O romance realista espanhol tem como características gerais os principais postulados da escola, ou seja, a contemporaneidade, a linguagem cotidiana, a busca do verossímil aristotélico e a limitação do fantástico e da fantasia e imaginação românticas. São vários os romances *costumbristas* e realistas espanhóis que apresentam críticas ao romance folhetinesco, caracterizando-o como inútil e melodramático. Essas críticas costumam ser realizadas por meio da configuração de personagens, que ou se identificam ingenuamente com as leituras do gênero, ou, se escritores de folhetins, acabam desvalorizados ironicamente.²

Quando em 1877 Zola publicou *L'assomoir*, os romances de Galdós e seus contemporâneos Clarín e Pardo Bazán foram considerados naturalistas, por enfocarem aspectos da vida antes preteridos pelo idealismo romântico.

No entanto, os romances realistas e naturalistas espanhóis possuem características diferentes das de seus modelos franceses, como aconteceu com os folhetins. Isso se deve à tradição literária, distinta da francesa, que tem em Cervantes seu principal expoente. Assim afirma Benítez (1979), sobre a obra do *costumbrista* Ayguals:

² ZAVALA (1982), às páginas 380-91 traz muitas informações a respeito do romance de folhetim na Espanha, mostrando as condições de sua veiculação, editoração, as modalidades mais importantes, a recepção, enfim, a situação da novelística popular espanhola do século XIX.



Cervantes, la literatura didáctica, el teatro clásico, el costumbrismo. En ningún folletín francés hallo yo la sensación de realidad que Ayguals transmite. En sus novelas no hay casi causalidad, todo es trágico azar, como la estructura misma de la vida. Vida y muerte son resultados de un azar incomprensible; la suerte y la desgracia actúan como dioses inescrutables. En ese inmenso escaparate que son esas novelas, las cosas y los seres se asocian sin otra razón que la de la existencia.(BENÍTEZ, 1979 apud ZAVALA, 1982, p. 390).

Os realistas acreditavam-se possuidores de uma visão de mundo sólida e indestrutível pelo tempo. Assim, escolhiam a porção da realidade que iriam descrever, por meio da transformação artística, para explicar as suas verdades. É por isso que encontramos atualmente observações de críticos como Andrés Amorós (1985) sobre a supremacia de alguns escritores em relação aos historiadores. Diz o crítico que podemos acudir à obra de Balzac ou à de Galdós para saber mais sobre Paris e Madrid do século XIX do que aos livros de história, pois, ainda que não sejam objetivamente imparciais, são veículos de uma determinada ideologia.³

Recordemos que, en España, la novela realista suele ser frecuentemente novela de tesis, aunque ello perjudique a nuestros ojos, a su auténtico realismo.(AMORÓS, 1985, p. 28).

Galdós foi um grande defensor dos postulados realistas. Inicialmente endossou a obra *costumbrista* de Pereda (quadros de costumes), depois foi o único autor consagrado que franqueou apoio aos jovens naturalistas, que encontravam uma enérgica oposição da crítica. O Naturalismo na Espanha teve êxito por cerca de sete anos. As novas correntes de pensamento (Krausismo, Positivismo e Determinismo) junto à filosofia política de Spencer fascinavam os jovens que pretendiam fazer obras de ficção que revelassem a verdade, as leis da natureza

³ Engels, em 1843, enalteceu o serviço prestado por Dickens, George Sand e Eugène Sue, escritores de folhetins, ao elevar as classes mais depreciadas da sociedade ao *status* de herói nos seus romances, mostrando a injustiça social e a exploração aviltante do homem pelo homem, na miséria das grandes cidades. Carl Marx chegou a afirmar que as páginas do romance inglês (Dickens) contêm mais verdades sociais e econômicas que os escritos políticos e moralistas do mundo. (ZAVALA, 1982, p. 384)

humana, com toda a precisão do método científico. Entretanto, Galdós se manteve acima da polêmica do Naturalismo, porque encontrara na filosofia Krausista algumas bases de sua formação intelectual. O krausismo espanhol propunha uma harmonia racional entre o materialismo (escola naturalista) e o idealismo:

*El hecho material, dice Galdós, es una ejemplificación de una ley superior. Por ello, el idealismo y el materialismo se conjugan: el uno no existe sin el otro. Esta actitud estaba ya presente en **El amigo Manso** (1882) de Galdós, e iba a reforzarse con la lectura de **Guerra y Paz** en la traducción francesa de 1884. (PATTISON, 1972 apud ZAVALA, 1982, p. 425).*

O romance russo, de Tolstoi, abriu aos escritores espanhóis o naturalismo espiritual, amálgama de idealismo e naturalismo tão procurado. Galdós, a partir da leitura de **Guerra e Paz**, ia denominar sua nova fase de *Naturalismo Espiritual*, quando Emilia Pardo Bazán dava como liquidado o naturalismo francês em nome do novo ciclo – o idealismo russo, cujo principal mérito era o elemento espiritualista.

Além do êxito da literatura russa, as obras dramáticas do norueguês Ibsen, com a análise psicológica, começaram a ganhar força na Espanha em 1892. O teatro de Galdós foi bastante influenciado, pois também uma parte dos atos das personagens galdosianas está determinada pelo espírito, pelo meio ambiente e pela herança.

2.2 Benito Pérez Galdós (1843-1920)

O escritor Benito Pérez Galdós nasceu em 1843 em Las Palmas (Ilhas Canárias), território espanhol, e em 1862 mudou-se para Madrid, para seguir estudos de direito. Não se dedicou às leis por causa do jornalismo e sobretudo da literatura. Em 1865 já traduzia Dickens, e em 1867 conheceu numa viagem a Paris a obra de Balzac, uma das grandes influenciadoras de sua carreira. Adotou Madrid como sua cidade durante toda a vida, tendo

produzido uma extensa obra literária, composta de 77 romances e 22 peças de teatro, além de numerosas narrativas curtas e artigos jornalísticos.

Reconhecido nacionalmente desde que iniciou sua grande obra sobre a história da Espanha, intitulada **Episodios Nacionales** (escrita de 1873 a 1912), Pérez Galdós também se dedicou à política. Exerceu um mandato de deputado aos 33 anos (1886) por Porto Rico, cadeira que, apesar de ter sido conseguida por meio de influências, voltou a ocupar em uma reeleição (anos 1890 e 1891). Preferindo as letras, sua atuação política voltou a acontecer somente aos 60 anos, quando, já republicano convicto, é eleito, desta vez pelo voto popular madrileno, ao proclamar-se avesso ao “aterrador caciquismo eclesiástico” e à “barbárie clerical” do regime monárquico. A esta altura, sua peça teatral **Electra** conquistara o público com a mesma crítica política.

A grave situação da Espanha no início do século XX levou Galdós a interessar-se pelas idéias socialistas (chegou a presidir a Conjunção Republicano-Socialista). Desencantado pelo regime republicano, o escritor, que desde 1872 expressava sua simpatia pelo movimento operário, vislumbrou no socialismo a solução para os males do seu país.

Membro da *Real Academia Española* (1897), Pérez Galdós é considerado o continuador imediato de Cervantes, e apontado como o Balzac espanhol. Apesar de indicado, não foi agraciado com o prêmio Nobel de literatura, mas morreu cercado de grande popularidade, como ídolo literário da Espanha, em 4 de janeiro de 1920.

A contínua evolução ideológica e de experimentação literária presente no conjunto da obra galdosiana expressa a dedicação do autor a todos os campos possíveis do estudo do homem e da sociedade: fisiologia, psicologia, sociologia, ciências físicas, tecnológicas, papel da industrialização, da burguesia, da organização do proletariado, mostrando sua profunda consciência histórica e filosófica.

Cobrando mais de setenta anos de processos históricos e culturais, a vasta produção de Pérez Galdós abarca a revolução de 1868, a Primeira República, a Restauração, o final da guerra contra os norte-americanos (Filipinas) e a perda das últimas colônias em 1898. Do ponto de vista das correntes de pensamento, estão presentes desde o republicanismo de Pi e Margall, até o internacionalismo, assim como a difusão do pensamento filosófico alemão (Hegel) e do positivismo de Comte. O Krausismo espanhol ⁴ ocupa lugar de destaque por inspirar um bom número de romances e personagens. Segundo Zavala (1982), a filosofia ainda é terreno fértil de investigação na obra galdosiana, embora já se saiba que as correntes filosóficas aí marcadas estão vinculadas ao conceito de liberalismo e ao pensamento histórico de Pérez Galdós.

Criador de um mundo próprio, Pérez Galdós procurou retratar a vida social do século XIX na Espanha em todos os aspectos: histórico, social, religioso, econômico, moral, erótico.⁵ Os sete temas mais recorrentes em sua obra são, segundo o resumo de Júlio Meléndez (1967): o *espanholismo*, ou seja, a história da Espanha do século XIX, com intuito de ensinar o próprio país a entender-se; o *problema religioso* (era antidogmático, mas não chegava a atacar nenhuma religião); a *sociedade* (Galdós foi uma espécie de sociólogo, como autor, diante da realidade espanhola); a *Espanha*, representada especificamente por sua capital – Madrid; a *educação* (apresentou em sua obra personagens vítimas das deficiências da educação); o *anormal* (as suas personagens são pequenos Quixotes porque se movimentam dentro de um plano que transborda a realidade imediata) e por último o *amor*, que para o autor de **El amigo Manso** é a substância da vida e da alma, nem sempre reflexo de causas e perversões psicológicas e fisiológicas.

⁴ Krausismo: termo referente ao filósofo alemão Krause (1781-1832), discípulo de Schelling. Nascido e desenvolvido no século XIX, o sistema de Krause, também chamado “*racionalismo armónico*”, já teve considerável aceitação na Espanha (MENÉNDEZ PELAYO, 1943).

⁵ Em **La desheredada** (1881), **El Doctor Centeno** (1883), **Tormento** e **Misericórdia** (1897) se encontram alusões ao romance folhetinesco, mostrando sua enorme influência no povo espanhol. A loucura, à semelhança do Quixote, está veiculada às leituras, em **La desheredada**.



A partir de suas *Novelas Contemporaneas*, Galdós é considerado Romancista Moderno, que no entender de um de seus principais críticos, Ricardo Gullón, significa empregar complexas técnicas narrativas à maneira de Cervantes. Ainda que apresente predominantemente narradores cronistas ou oniscientes, vários pontos de vista são por ele construídos, devido ao domínio da técnica narrativa. Cada vez mais interessado na experimentação romanesca, o autor de **Fortunata e Jacinta** expressa uma tendência para o diálogo, dedicando-se a textos para o teatro.

Artífice da língua, Pérez Galdós privilegia a linguagem popular, familiar, o vocabulário dos amantes, a palavra falada, o uso de frases tópicas e ditados, fazendo suas personagens recriarem a fala de várias camadas sociais, além de muitas vezes apresentarem algo particular, inventado. Sánchez Barbudo (1981) salienta o estilo vivo, expressivo e cheio de modismos do escritor, em cujos textos se refere às personagens como amigos, “reais”, com linguagem coloquial.

O humor, o paradoxo, a ironia, a paródia e a caricatura são aspectos do estilo estudados com mais frequência pelos críticos, além do mundo criador, sonhos e alucinações, a veia fantástica e o símbolo, sobretudo tendências do final de sua carreira, que também constituem material de livros e ensaios críticos.

Numerosos estudos já apontaram o cervantismo em sua obra, pois “*El gran mito hispánico es el quirotismo, y don Quijote la figura epónima de nuestra literatura*” (GULLÓN, 1980, p. 41).

O crítico citado mostra como o ambiente que cerca a figura de uma das personagens do romance galdosiano **Doña Perfecta** se encaixa perfeitamente ao criado por Cervantes: alusões, conversas do narrador com o leitor; ou mesmo com relação a Orbajosa, a cidade enfocada no romance, vista como o mundo quixotesco: “*todo es como es y a la vez*

otra cosa” (GULLÓN, 1980, p. 44). Até a causa da loucura da personagem protagonista é atribuída às suas leituras. Assim interpreta a personagem Pepe Rey, de **Doña Perfecta**:

El Quijote del mundo moderno, especialmente en España, había de ser un ingeniero, un técnico decidido a transformar científicamente la patria, creando en ella riqueza y prosperidad que traerán bienestar; ese cambio en lo material le parece – y no se equivoca – condición previa para la transformación espiritual.(GULLÓN, 1980, p. 43).

Esta e outras construções inspiradas no clássico de Cervantes são pequena amostra da grande presença do autor em Pérez Galdós.

A fase naturalista da arte de Galdós teve curta duração e nunca foi ortodoxa, pois seu estudo da sociedade, especialmente da classe média, não compactuava com as posições doutrinárias ou programas sociológico-literários dos naturalistas. Tinha em mente ser cronista e crítico da burguesia progressista, a qual pensava possuir os postulados democráticos e liberais para o processo estabilizador do país. Ele viveu da venda de suas obras, lidas, comentadas e discutidas amplamente pelo seu público, desde o começo da carreira.

Com inspiração cervantina e balzaquiana, cujas narrações são acompanhadas de freqüentes comentários, Galdós não consegue aceitar a poética do romance defendida e realizada por Flaubert (*l'art pour l'art*), o mais respeitado dos teorizadores do realismo, segundo a qual o texto literário deve se ater ao relato dos acontecimentos, sem intervenção alguma do artista.⁶ A objetividade do autor espanhol está direcionada ao compromisso de não deformar a sociedade, e de abordar a totalidade da experiência humana, apresentando personagens complexas e mutáveis (como a vida), com todos os problemas que as atingem, desde os conflitos de alma, as revelações dos sonhos, a imaginação e a fantasia, as máscaras sociais, o livre arbítrio. Também os narradores galdosianos não são nem pretendem ser impessoais, uma vez que falam como suas personagens.

No discurso de entrada na *Real Academia Española* em 1897, diz o escritor:

Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. (PÉREZ GALDOS, 1897, p. 8).

Assim, Galdós não adota nenhuma teoria realista de maneira dogmática, pois tem seu próprio conceito de Realismo no Romance.⁷ Para ele, este gênero literário pode ser tratado de duas maneiras:

[...]ó estudiando la imagen representada por el artista, que es lo mismo que examinar cuantas novelas enriquecen la literatura de uno u otro país, ó estudiar la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embelesan. (PÉREZ GALDÓS, 1897, p. 8, grifo nosso).

A vida do homem em sociedade é sua fonte de inspiração, cujo material é transmutado por suas mãos, de habilidades artísticas, para tornar-se romance.

2.3 O romance realista no Brasil

Se na Espanha o romance realista surge depois de 1868, por causas político-econômicas, no Brasil não é diferente, pois é a partir desta data⁸ que as contradições da sociedade brasileira do II Império, atrasada social – político e economicamente, ganham

⁶ A postura do autor, para Flaubert, deve assemelhar-se a Deus no universo: criar sem expressar opinião. Ver a esse respeito extratos da correspondência do escritor, sobretudo da carta de 18/3/1857 (Ernst Fischer: **A necessidade da Arte**, Rio, Zahar, 1971, p. 89. apud CINTRA, 1985, p. 96).

⁷ Logo, temos que o romancista confessa inspirar-se na sociedade para retirar dela material necessário para ser romanceado. O público (como humanidade) é, para ele, o autor inicial dos livros, uma vez que inspira os artistas, fornecendo-lhes paixões, caracteres e linguagem. Também juiz (continua o romancista em seu discurso), o público vai procurar na obra de arte o resultado de sua imagem composta pelos elementos por ele oferecidos aliados aos materiais artísticos, ou seja, julgará a matéria transmutada pelas mãos do artista. (PÉREZ GALDÓS, 1897, p. 8).

⁸ Formação de um partido liberal radical, declarações de princípios abolicionistas e pré-republicanos.

maior nitidez. Além disso, os intelectuais brasileiros sentem a necessidade de produzir segundo as idéias novas vindas da Europa (Positivismo, Evolucionismo, Darwinismo, etc).

A ficção romântica que havia firmado o nacionalismo nas letras brasileiras, sobretudo com a grande obra de José de Alencar, já não se adapta ao novo pensamento, apesar de apresentar-se como narração de costumes contemporâneos. O acento tônico se desloca para o indivíduo, e a observação, que antes já concorria com a imaginação nas obras dos românticos, é então produto principal.

Assim como na Espanha, as idéias realistas devem se expressar na ficção por mais de uma vertente. Enquanto os espanhóis se dividiam entre o Naturalismo e o Realismo, ambos com base no *costumbrismo*, também de propósito cientificista, no Brasil foram três as tendências seguidas, que tentavam suprir as necessidades de mais realismo na ficção: a *regionalista*, segundo a qual se priorizava mostrar as diversidades regionais brasileiras, em sua linguagem e folclore; a *naturalista*, coerente com os postulados de Émile Zola, representada pelos romances de Aluísio Azevedo, e a de *análise psicológica*, cujo defensor e executor mestre foi Machado de Assis. Logo, cobriam-se as exigências de observação e análise da realidade, fosse ela exterior, fosse do interior do indivíduo, sempre seguindo a necessidade mais ampla de diferenciar a produção nacional da estrangeira.

Na importação de assuntos ou técnicas do romance europeu, se o contexto político-econômico-social era diferente, não o era a preocupação dos escritores em cumprir a exigência de sua profissão:

Mais do que qualquer outro escritor, precisa o romancista de padrões morais e estéticos resistentes, aos quais possa prender os conflitos que põe em cena. Seja como for que o entendam, o romance tem que lidar com os elementos essenciais da vida – a posição do homem em face de Deus, da natureza, dos outros homens e de si mesmo, do amor, da honra, do dinheiro –, não da vida de modo geral e abstrato, mas tal como se revela através de determinado grupo humano. (Pereira, 1957, p. 19).

A indecisão da década de setenta é mostrada sobretudo por obras híbridas (ainda em parte românticas), sendo que duas dessas três tendências – a de análise e a naturalista, foram delineadas em 1881, e a regionalista, só pouco depois.

O marco inaugural do Naturalismo foi **O Mulato** (1881) de Aluísio Azevedo. Embora a trama seja romântica, há traços naturalistas, como o anticlericalismo, a pressão do meio, a fatalidade a governar o caráter do indivíduo (pois é fruto de amores ilegais), e sobretudo a conceituação da mulher. Presa da fisiologia, vítima de si mesma, a mulher é vista como fêmea (histérica, procriadora, submetida às leis naturais). Na descrição das sensações de Ana Rosa, a protagonista, há ousadias inverossímeis, como desejos sexuais despertados por um desenho de um livro de medicina. Os traços anti-realistas, além da trama, também se apresentam na estrutura, como na narração polêmica, combativa, crítica na luta contra o preconceito de cor, em detrimento da neutralidade requerida pelo novo movimento.

As qualidades esboçadas por Aluísio em **O mulato** evoluem em **Casa de Pensão** (1884), cujas figuras fictícias adquirem contornos de realidade em conjunto. Aí também os destinos deterministas e a causalidade rígida abolem reações pessoais, e tudo no livro gira em torno da cobiça (da carne ou do dinheiro). Outro livro do autor, **O homem** (1887) inspira vários naturalistas, como Júlio Ribeiro e Horácio de Carvalho⁹. Mas o apogeu do movimento está apontado na publicação de **O cortiço** (1890), também de Aluísio Azevedo, e **Bom Crioulo** (1895), de Adolfo Caminha.

Com relação à configuração das personagens, de maneira geral a prosa de ficção realista tentava desvendar e justificar os motivos de seus atos, conforme resume Bosi (1992, p. 188): “O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento”.

⁹ SODRÉ. 1965, p. 184-190.



Na segunda metade do século XIX o problema da imoralidade assumiu importância singular na literatura, basta saber que foi a restrição mais utilizada contra os naturalistas, tanto na Europa quanto no Brasil. A imoralidade, tratada na temática, ou no tratamento das cenas, chegava a chocar pela fria crueza da narração. À parte a ânsia publicitária expressa na vontade de provocar, o interesse pelo problema do amor, da aproximação entre seres de sexo oposto, sempre foi matéria de enfoque especial da literatura. Pereira observa que os livros brasileiros anteriores a 1880 eram pudicos e moralizantes:

O fio que ligava as diversas cenas naturais ou de costumes era quase sempre, senão sempre, o amor, um amor-sentimento, tão assexuado que causa espanto ao leitor saber que fora violada uma donzela. A honra feminina, consistindo exclusivamente na virgindade das mulheres solteiras e na fidelidade das casadas, constituía um dos assuntos preferidos. (PEREIRA, 1957, p. 29)

A produção realista e naturalista após 1880 muda tudo. Para SODRÉ (1965) o amor pecaminoso pode ter sido assunto central da arte literária devido à tendência de julgar ser uma das funções da literatura mostrar o excepcional. E os naturalistas reduziam as ligações humanas aos traços fixados pela fisiologia. Há que se atentar, no entanto, para o fato de que “As leis de costumes, em relação à moral, sempre foram mais poderosas do que as escritas, as leis codificadas. [...]” (SODRÉ, 1965, p. 216).

E se a imoralidade foi apresentada pelo realismo e pelo naturalismo com tal força, pode ser que o pensamento do crítico esteja correto, ou seja, que “A imoralidade generalizada não significa que vai terminar a ação moral, mas que está sendo substituída a moral” (SODRÉ, 1965, p. 217).

Também outra mudança se operava na ficção brasileira: de rural passou a ser citadina. O regionalismo, antes difuso, começa a definir-se e limitar-se, para ser “o estudo do povo do interior do país, marcadamente diferenciado, não só dos estrangeiros, como das populações urbanas” (PEREIRA, 1957, p. 30)

Em síntese, o período realista do romance brasileiro é formado por tendências próprias com características singulares, embora convizinhas: o Realismo psicológico (de que falaremos na próxima seção a propósito de Machado de Assis), o Naturalismo e o Regionalismo.

2.4 Machado de Assis (1839 – 1908)

Na biografia de Joaquim Maria Machado de Assis sempre se destacou a origem humilde e o caráter autodidata de seu desenvolvimento intelectual. Foi tipógrafo, revisor, censor e autor de teatro, cronista, colaborador de jornais femininos, graduado funcionário público, fundador da Academia Brasileira de Letras. Sua ficção narrativa conta com nove romances, de 1872 a 1908, além de extensa produção contística.

O escritor brasileiro apresenta uma obra que geralmente é classificada em duas fases, uma romântica, outra realista, sendo seu marco divisor a publicação do romance **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, em 1881. No entanto, apesar das diferenças estéticas, observa-se um amadurecimento progressivo desde os seus primeiros escritos, pois toda a obra fictícia compreende uma realização consciente de suas reflexões sobre a arte literária, com senso e valores estéticos de nível universal. Machado de Assis soube acrescentar à tradição, ocidental e nacional, além de dar continuidade à mensagem de seu mestre romântico, José de Alencar, na autonomia da ficção brasileira.¹⁰

¹⁰ Desde o começo já há recursos técnicos e estilísticos diferenciados, como o gosto pela análise psicológica, análise de costumes, humorismo (ainda que não associado ao pessimismo na primeira fase): "... se a primeira etapa estava embebida do sentimentalismo romântico exagerado da época, já estão nela, todavia, o erotismo e o sensualismo que caracterizariam a segunda, e que não foram, portanto, o resultado apenas da contaminação realista". (COUTINHO, 1994 apud MACHADO DE ASSIS, 1994, V. I, p. 26).



Os mais de duzentos contos foram o laboratório fecundo de experimentações para o escritor, além dos numerosos ensaios críticos, entre eles os famosos “Instinto de Nacionalidade”, publicado na Revista de Nova Iorque em março de 1873, o estudo sobre **O primo Basílio** de Eça de Queiroz, de abril de 1878 e o ensaio “A nova geração”, de dezembro de 1879, que mostram a consciência teórica totalmente amadurecida, com aguçado sentido de tradição e de continuidade, que será comprovado na prática com sua obra de ficção:

[...] a nova estética é a “sua” estética, produto da libertação espiritual que se vinha processando e que culminou na década de 70, por volta dos 40 anos, na maturidade de sua personalidade de escritor e artista. (COUTINHO, 1994 apud MACHADO DE ASSIS, 1994, v. 1, p. 29).

Machado de Assis não concordava totalmente com os postulados naturalistas. Ainda assim não pôde evitar o uso de variados aspectos dessa escola. Mostra-o bem Eugênio Gomes (1958), a propósito de *Brás Cubas*, destacando sobretudo o tema da decomposição (morte, doença, miséria, a própria concepção mecanicista da vida, o positivismo filosófico e o determinismo biológico).

Com esse livro, foi talvez Machado de Assis um dos primeiros romancistas brasileiros a mostrar a doença ou a morte física em seus aspectos mais repugnantes, sendo muito expressiva a relação do obituário de quase todos os seus personagens com as moléstias virulentas. [...]

A fraseologia enfim da narrativa impregna-se profusamente dessa atmosfera com sucessivas comparações, que fariam as delícias de um naturalista preocupado em espalhar o cheiro de clínica ou de sepulcro em suas obras. (GOMES, 1958, p. 87)

A observação acurada da realidade, a técnica dramática da narração, o método autobiográfico são outros elementos de sua arte:

Seu conceito da arte fazia-o antes um transfigurador da realidade do que um copista da vida. Para ele, arte e vida não se confundem, e precisamente concebia a arte como um corpo de símbolos e convenções, sem cuja manipulação se torna inartístico o uso dos elementos da vida. A arte é ilusão, verossimilhança, transfiguração do real.

Sabia que a missão do artista era, à custa daqueles símbolos, artifícios e convenções, criar um mundo especial, semelhante ao real, que despertasse uma ilusão da vida sem ser a vida. E que ao captar um assunto num momento determinado, o artista o faz para preservá-lo eternamente. É claro que esse mundo tinha que ser verossímil, mas de uma verossimilhança mais profunda porque mais universal, captando a realidade em flagrantes representativos e selecionados para dar a impressão do efeito total. (COUTINHO, 1994 apud MACHADO DE ASSIS, 1994, v. 1, p. 31).

O panorama social da capital do Império — das reuniões familiares à noite, da organização patriarcal na família, das conveniências sociais que ditavam as condições para o casamento, da política e dos problemas financeiros, das procissões — está registrado por Machado de Assis com um criterioso uso da língua portuguesa, conforme preceitua no ensaio “Instinto de nacionalidade”:

A influência popular tem um limite, e o escritor não está obrigado a receber e dar curso a tudo o que o abuso, o capricho e a moda inventam e fazem correr. Pelo contrário, ele exerce também uma grande parte de influência a este respeito, depurando a linguagem do povo e aperfeiçoando-lhe a razão. (...) Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas que, à força de velhas se fazem novas, — não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum. (MACHADO DE ASSIS, 1994, v.3, p. 809).

A temática do escritor pode ser dividida, segundo Coutinho (1994), em quatro grupos: o sentimento trágico da existência, a temática do tempo, a ociosidade como condição de vida das personagens, a temática social. O primeiro grupo abrange a maior parte de aspectos abordados pelo escritor, que envolvem sua visão pessimista da existência humana, sua inquietação metafísica, a morte e sua contingência, a lei da transitoriedade, do perecível, o predomínio do mal, a contradição essencial do homem, a loucura, a relatividade das coisas, a volubilidade e inconstâncias do ser humano (hesitante, dúbio, ingrato), o dualismo do prazer e do desengano, a ânsia de perfeição e perenidade e a constatação de que tudo isso é impossível, a frivolidade e a natureza perversa da mulher, a vaidade, o sensualismo e o

egoísmo como os principais motivos da vida, o sonho como fuga, o adultério, a precariedade das teorias científicas e filosóficas, os contrastes de maneira geral. A temática do tempo inclui a sua irreversibilidade e seu aspecto destruidor, a transitoriedade das coisas, em contraste com o ideal de perenidade, a corrida do homem atrás de quimeras, por gerações, a busca de esquecer e o incômodo da lembrança obsedante, pela memória.

A ociosidade como condição de vida das personagens está ligada à sua visão pessimista, segundo Coutinho, uma vez que qualquer esforço será, para o pessimista, dispensável. Por isso suas personagens vivem de rendas, heranças, aposentadorias, empréstimos, favores, ou mesmo negócios escusos, sempre esperando um grande prêmio na loteria. Já o quarto tema – o retrato da sociedade – está na valorização de motivos e flagrantes do mundo social do Segundo Império, abarcando a “alma exterior”, composta pelos vestuários, adornos e títulos honoríficos, para descrever a psicologia humana, ou “alma interior”:

Sobretudo, nele, a paisagem dominante é a do espírito humano, a região misteriosa e vária, a cuja sondagem especializou sua arte, transfigurando sua visão em mitos e símbolos. A introspecção e a sondagem psicológica punham à mostra uma nova espécie de realidade a que Machado aliou uma visão trágica da existência, persuadido de que à visão trágica se devem os maiores momentos da arte e de que a tragédia é o tema central da vida. Seu objeto precípua era o homem. (COUTINHO, 1994 apud MACHADO DE ASSIS, 1994, v. 1, p. 32).

Machado de Assis despreza a técnica do inventário, e reforça em seus ensaios a sua verdade estética segundo a poética de Aristóteles: o artista não deve copiar, mas representar a realidade. “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética”, diz na crítica a Eça de Queiroz. (MACHADO DE ASSIS, 1994, v. 3, p. 913).

Ao longo do século XX inúmeros estudiosos debruçaram-se sobre suas obras, em sua maioria buscando respostas que explicassem satisfatoriamente sua complexidade e

dimensão filosófica e estética. O estranhamento causado por seu discurso irônico e profundo alcance crítico sempre suscitou abordagens inovadoras.

Para resumir as questões mais importantes já discutidas, selecionamos alguns estudos neste capítulo.

Os primeiros que merecem atenção são os de Lúcia Miguel Pereira (1936 e 1957), Eugênio Gomes (1958) e Augusto Meyer (1958) cujo pioneirismo e seriedade os tornam imprescindíveis para uma iniciação aos estudos machadianos. Temas como as relações de família nas obras do criador de **Dom Casmurro**, a psicologia da máscara no nível das personagens e do narrador, as relações entre autobiografia e romance, o microrrealismo, o niilismo e outros, foram tratados segundo as disciplinas eleitas para a análise: psicologia, neurologia, somatologia etc.

Temos também os estudos de inclinação filosófica (Afrânio Coutinho, 1940) e sociológica (Barreto Filho, 1947, considerado por Antônio Cândido como o principal crítico moderno de Machado) evidenciando a angústia existencial do escritor. Podemos apontar ainda investigações que relacionaram a obra do escritor à realidade social, política e econômica brasileira da segunda metade do século XIX. É o caso dos estudos de Brito Broca (1957), Astrogildo Pereira (1959), Raymundo Faoro (1974) e Roberto Schwarz (1977, 1990 e 1997).

Destes quatro destacamos os dois últimos, ligados à sociologia da literatura. Em **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**, Faoro faz um levantamento da ficção machadiana sob vários ângulos da sociologia, tentando explicar o elitismo e o moralismo (para ele vinculado à corrente *sebastianista*) do escritor por meio do exame detalhado, na obra machadiana, da reconstrução do quadro social do Segundo Reinado, contraposto ao que se pode estabelecer dos registros extra-ficcionais (históricos).

Já Roberto Schwarz abarca toda a produção de romances machadianos em três publicações. Na primeira, **Ao vencedor as batatas** (1977), dedica-se à análise das obras da



chamada primeira fase do escritor, e na segunda, **Um mestre na periferia do capitalismo** (1990), avança nas suas idéias a respeito da importação da ideologia liberal européia por um Brasil ainda escravagista, resultando em contradições da cultura brasileira. O romance enfocado é **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Já a terceira é mais recente, “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, em **Duas meninas** (1997). Schwarz aponta, seguindo a perspectiva metodológica marxista, que o princípio formal inovador da segunda fase é a volubilidade do narrador, procedimento machadiano que descortina a dissonância existente entre os modelos culturais em voga (o liberalismo, o cientificismo) e a realidade brasileira escravocrata e oligárquica.

Ainda contamos com o imprescindível estudo de Sônia Brayner (1979), que analisa o campo da crônica jornalística e o dos contos do escritor, apontando nos romances da chamada segunda fase os elementos da nova estratégia formal adotada: a relação dialógica dos discursos. Aborda as características já mencionadas pela crítica anterior, como o *humour* e o pessimismo filosóficos, as conversas com o leitor, o microrrealismo, a subjetividade crítica, a variação de registro, explicando com propriedade a intertextualidade promovida pelo texto dialógico machadiano. Brayner acrescenta que o escritor carioca utiliza como princípio básico da nova direção de perspectiva ficcional a *relativização textual*, por meio da paródia. A estudiosa destaca ainda uma característica da retórica narrativa machadiana: a predileção pelos narradores que redigem suas próprias histórias.

Quanto à questão da filiação genérica dos romances machadianos da segunda fase, sobretudo do iniciador desta fase, **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, não podemos deixar de mencionar o estudo de Sá Rego (1989) que aproxima a estratégia discursiva machadiana, baseada na sátira e na paródia, à sátira menipéia e à tradição luciânica.

Além desses, lembramos as valiosas contribuições de Antonio Cândido (em especial seu artigo “Esquema de Machado de Assis”, publicado em 1978) e Alfredo Bosi



(1982), responsável pela organização de um volume dedicado inteiramente ao criador de Brás Cubas, antologia que compreende uma biografia e bibliografia crítica, reunindo artigos importantes sobre os mais relevantes temas. Bosi nos presenteou ainda com o volume **O enigma do olhar** (2000), coleção de ensaios seus a respeito do escritor.

Inúmeros estudos científicos de mestrado e doutoramento das universidades brasileiras nos são extremamente úteis quando se pretende empreender uma viagem de crítica consistente nos estudos sobre Machado de Assis. Dentre estes destacamos a Tese de Doutorado de Cintra (1985), que examina toda a complexidade da comunicação entre o narrador e o leitor na obra machadiana, enfocando as estratégias retóricas no discurso do escritor, especialmente em **Esaú e Jacó**, os estudos de Murad (1994 e 1999), que examinam a posição de Machado de Assis frente a Dostoievski, Sterne, Tolstoi, Flaubert, Maupassant, Proust, Conrad, Joyce, Henry James etc. Também a Tese de Ribeiro (1996), transformada em livro, **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**, além do estudo comparativo de Flores da Cunha (1998), texto originalmente Tese de Doutorado de 1995, no qual a autora examina as relações entre os contos de Machado de Assis e Edgar Allan Poe, investigando os influxos de Poe no escritor brasileiro tanto no que se refere à sugestão temática como na apreensão e desvio da poética do conto.

Afrânio Coutinho apontou, em 1940, as leituras e influências que mais se destacam em Machado de Assis, dividindo-as em quatro vertentes básicas. A primeira é a que se refere à sua concepção e técnica literárias e de estilo: os clássicos portugueses, Camões, Frei Luiz de Souza, Sá de Miranda, Bernardin Ribeiro, João de Barros, Filinto e Bernardes, Garret, clássicos gregos e latinos e a Bíblia, Shakespeare, Cervantes, Rabelais e Montaigne, Diderot, Daudet, Maupassant, Poe, Xavier de Maistre. A segunda explicaria a origem do Humor machadiano: Cervantes e os ingleses, Swift, Sterne, Dickens, Thackeray. Já a terceira vertente compreende as influências percebidas na filosofia ou concepção do mundo e do

homem: Pascal e Montaigne, Schopenhauer, o *Eclesiastes*. E a quarta vertente de influência é a que concerne aos livros prediletos do escritor: a **Bíblia**, o **Prometeu**, o **Hamlet** e o **Dom Quixote**.

O que vale ressaltar aqui é a identificação da obra machadiana com a tradição cervantina, porque está nesta direção o seu principal ponto de confluência com Benito Pérez Galdós. Carlos Fuentes, em **O milagre de Machado de Assis**, ensaio instigante publicado na Folha de São Paulo em 1 de outubro de 2000, ressalta que o escritor brasileiro foi o único, nas Américas daqueles tempos, a recuperar a tradição inaugurada por Cervantes, o que surpreende deveras, por ser americano de língua portuguesa. Fuentes analisa à página 5 o rumo da literatura na América Espanhola no período das independências: “Ser negro ou índio era ser bárbaro, ser espanhol era ser reacionário; tinha-se que ser ianque, francês ou inglês para ser moderno e, mais, para ser próspero, democrático e civilizado”.

Segundo sua análise desse pensamento, os hispano-americanos então seguiram em favor da tradição realista de Balzac, Zola, Stendhal e Tolstoi, da Europa pós-napoleônica, denominada por ele de “Waterloo”, esquecendo-se da tradição inaugurada por Cervantes, “La Mancha”. É o que explica à página 7:

A tradição de Waterloo afirma-se como realidade. A tradição de La Mancha sabe-se ficção e, mais ainda, celebra-se como ficção. [...] Dom Quixote é o primeiro personagem do romance que se sabe escrito, impresso e lido, assim como Tristram Shandy sabe-se escrito por ele mesmo, como Brás Cubas [...]

São herdeiros dessa tradição o irlandês Laurence Sterne e o francês Denis Diderot, modelos de Machado de Assis. A busca pela opinião do leitor, presente em Sterne, e até o oferecimento de possibilidades para o rumo da narração, em Diderot, são retomados e renovados por Machado de Assis. A tradição lúdica, inaugurada por Cervantes, no relacionamento com o leitor (“ao desocupado leitor”), se enriquece pela mistura do riso e da melancolia, bases do humor presente nas **Memórias Póstumas de Brás Cubas**.

A partir de vários exemplos desse romance, Fuentes ainda analisa o autor brasileiro frente aos limites entre ficção e história, mostrando que o Brás Cubas, à semelhança do Quixote, é mais que a história de uma desilusão, representa o triunfo da ficção. Acrescenta ao final, na página 11, a seguinte observação:

Os escritores da Ibéria e da América continuaremos empenhados em inventar aquilo que o grande Lezama Lima denominava “eras imaginárias, pois uma cultura que não consiga criar uma imaginação será historicamente indecifrável”. Machado, o brasileiro milagroso, continua a nos decifrar porque continua a nos imaginar, e a verdadeira identidade ibero-americana é somente a da nossa imaginação. Imaginação literária e política, social e artística, individual e coletiva.

Assim, Fuentes termina seu ensaio inserindo Machado na família de autores americanos da Mestiçagem e da Imaginação ¹¹.

¹¹ Estranha-nos não haver nenhuma alusão a Benito Pérez Galdós nesse ensaio de Carlos Fuentes, uma vez que é este considerado o principal recuperador da tradição cervantina na Espanha daquele século.



3 Os romances machadianos

3.1 Considerações preliminares

3.1.1 Brás Cubas e a ruptura com a tradição

Publicado na Revista Brasileira, de março a dezembro de 1880 e em livro no ano de 1881, o romance **Memórias Póstumas de Brás Cubas** marca, de forma inequívoca, a obra de Machado de Assis. À diferença de **O mulato**, de Aluisio Azevedo, saído a lume no mesmo ano, cuja proposta não deixava dúvidas quanto à sua adequação à escola Naturalista, o romance machadiano representava algo novo, de difícil compreensão e, conseqüentemente, de pouca aceitação. É o que mostra a carta de Miguel de Novais ao autor em 21 de julho de 1882:

parece que não tem razão para desanimar e bom é que continue a escrever sempre. Que importa que a maioria do público lhe não compreendesse o seu último livro? Há livros que são para todos e outros que são só para alguns - o seu último livro está no segundo caso e sei que foi muito apreciado por quem o compreendeu - não são e o amigo sabe-o bem os livros de maior voga os que têm mais mérito. Não pense nem se ocupe da opinião pública quando escrever. A justiça mais tarde ou mais cedo se lhe fará esteja certo disso [...]
(VIANA FILHO, 1965, p. 43).

Corpo estranho no Realismo, em termos de composição, provocou indagações como a de Capistrano de Abreu: “O que é Brás Cubas, em última análise? Romance? Dissertação moral? Desfastio humorístico?” A confusão dos críticos quanto ao gênero do romance, nem romântico, realista ou naturalista¹, se devia ao fato de haver na narrativa a

¹ Sylvio Romero chegou a criar uma categoria isolada em seu Quadro Sintético da Evolução dos gêneros na Literatura Brasileira: psicologismo humorístico-pessimista (entre o meio-naturalismo das cidades e a reação pura). (SÁ REGO, 1989, p. 10).

mistura do sério e do cômico (ou tonalidade humorístico-pessimista) além da alusão a Laurence Sterne, na “forma livre” - atitude arriscada para um escritor de 1880. Estudos posteriores procuraram dirimir a dúvida quanto ao enquadramento da obra, como por exemplo, a identificação com a literatura menipéia, ou cômico-fantástica, apontada por José Guilherme Merquior (1972) e aprofundada por Enylton de Sá Rego (1989)².

Ao longo dos mais de 100 anos da publicação das **Memórias** somam-se várias contribuições críticas a respeito do conteúdo parodístico, do humor de influência inglesa, do ponto de vista irônico, pessimista e até cético, marcando o escritor com o rótulo de niilista moral.

O romance apresenta uma estruturação em 160 capítulos curtos e o enredo contém interrupções na intriga por digressões e comentários do narrador. Muitos capítulos apresentam artifícios gráficos inspirados em **Tristram Shandy**, de Laurence Sterne (os sinais de exclamação e interrogação no pontilhado, que sugerem o “Diálogo de Adão e Eva”, as variações do nome Virgília, a reprodução tipográfica de um epitáfio, etc), além de intercalação de cartas ou novelas, embutidos na obra global, como as histórias de Dona Plácida, do Vilaça e do almocreve.

² Em seu estudo, Sá Rego (1989) identifica os narradores distanciados e irônicos das obras da segunda fase de Machado do ponto de vista do *kataskopos*, típico da tradição luciânica. Essa posição do narrador carrega uma visão de mundo ambígua, que pode ter dois tipos de leitura – uma séria, que leva o leitor a encontrar um pessimismo, e outra cômica, na qual o pessimismo não se enquadra. Assim, a posição do narrador defunto-autor do livro, que vê os acontecimentos de um lugar inacessível aos mortais, permite diversas interpretações, todas pertinentes no seu enfoque (sociológico, marxista, determinista, etc.). **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e as demais obras da segunda fase de Machado têm antecedentes numa longa tradição literária, a do *spoudogeloion*, cujas origens remontam à literatura grega. Essa atitude consciente de Machado, julgada do ponto de vista do romantismo ou do positivismo dominantes na época, tornava-se dessa forma, pessimista. A adoção do *kataskopos* e do riso sério-cômico do *spoudogeloion* implicaria no aproveitamento da tradição grega segundo a qual um observador distanciados como o nosso Brás Cubas teria duas maneiras de reagir ao ver o mundo da sua perspectiva elevada: rir, como Demócrito, ou chorar, como Heráclito. Ainda segundo Sá Rego, Machado produziu em sua segunda fase “textos híbridos que parodiam as convenções e tradições literárias dominantes em sua época, sobretudo as associadas ao romantismo e ao naturalismo” (p. 165). Assim temos **Memórias Póstumas de Brás Cubas** como uma re-escritura cômica do épico. “Para Machado, o épico é o gênero que revela e resume o ideal do herói de cada época” (p. 167). Então, foi criado um novo herói – Brás Cubas, para escrever “a epopéia do espírito humano”, segundo a interpretação machadiana dos novos tempos: para refletir o seu século, só um herói cômico, com algo de “maravilhoso”, “despido da autoridade inerente ao texto épico” (p. 167).



Dentre as interpretações dessas técnicas, algumas de extremo cientificismo positivista consideraram-nas até como expressão da gagueira do escritor.³ Para nós, importa dizer que fazem parte das estratégias do autor em desenvolver um texto altamente metafórico, ou como diz José Paulo Paes (1983) - um “romance poético”.

Paes, à página 3, observa a alteridade do narrador com relação a ele mesmo protagonista, já que comenta e avalia *post-mortem* suas peripécias, e ressalta o “debruçar-se do texto sobre si mesmo”, feito tanto por meio da direta orientação do narrador aos leitores hipotéticos quanto à seriação, estilo e conteúdo da matéria que está narrando, quanto por meio do uso de metáforas e símiles, durante toda a obra. Na identificação da narrativa a um poema lírico, “de um lirismo especulativo”, Paes diz que a consciência conclusiva do narrador se sobrepõe às vivências imediatistas do protagonista: “se reinstala a ilusão ficcional e o leitor se transporta para dentro do texto” para identificar-se com o narrador, e não para viver as peripécias do protagonista.

Enfocando esse aspecto, José Paulo Paes compartilha da mesma interpretação de Afrânio Coutinho e Sônia Brayner, para os quais os fatos biográficos de Brás Cubas são apenas pontos de partida para as reflexões ou introvisões do narrador memorialista.⁴

Paes ainda examina as aventuras e desventuras do protagonista Brás Cubas para juntá-las à consciência póstuma, ou o que chama de “alter-ego” – a voz do narrador, para explicar a “ética do egoísmo” como principal teoria do romance. Desconsiderando o reducionismo de Paes sobre a denominação do narrador de “alter-ego” do autor,⁵ nos é

³ Também interpretação pessoal de Sílvia Romero, mas constatado embora sem profundas explicações (principalmente desta ordem) por Lúcia Miguel Pereira (1955).

⁴ “...o essencial da narrativa machadiana não se acha no desenrolar de uma intriga, embora ainda seja ela perceptível como continuidade tênue na estrutura lógica do relato, mas na retomada de temas, cenarizados e comentados no nível presente da digressão, que constituem a matéria básica da expressão de seu conteúdo romanesco.” (BRAYNER, 1979, p. 89).

⁵ Desconsideramos tal denominação porque dentro do mundo fictício criado pelo autor, tudo é seu “alter-ego”, no sentido de expressar a visão única e individual do artista sobre determinado fato ou comportamento humano.

interessante a sua interpretação de que, na obra, o mundo e os seres humanos são vistos como simples instrumentos de satisfação dos desejos do Ego:

O “eu” do tamanho do infinito e o infinito do tamanho do “eu”; o vivo que percorre o caminho da existência até o fim para, uma vez morto, voltar a percorrê-lo da mesma maneira; o narrador que é protagonista e o protagonista que é narrador; o texto que se volta para si mesmo com o fito de admirar-se durante a sua mesma construção – quem não reconhece nestas falsas dualidades o domínio especular de Narciso? (PAES, 1983, p. 5)

Ademais, cabe investigar se as ações das personagens apontam para a tese machadiana propalada pela maioria da crítica, a de que o escritor fluminense não acreditasse na humanidade.

Machado de Assis teria perdido todas as ilusões sobre os homens, como interpreta Augusto Meyer (1958)? Bem observa o estudioso que nos primeiros meses de 1880 surgem alguns poemas machadianos com o mesmo “espírito” das **Memórias Póstumas** – “No alto”, “Uma criatura”, “O desfecho”. Seriam sinais da crise atravessada pelo autor, segundo Meyer, que inaugurava um novo tom em toda a obra da segunda fase, independentemente se escrita em primeira pessoa (narração mais subjetiva), ou em terceira (de intenção mais objetiva na composição). Esse tom dá vida ao conjunto das **Memórias Póstumas**, abarcando as duas inflexões narrativas presentes no romance: Brás Cubas defunto-autor e Brás Cubas memorialista:

Que é esta nota amarga, dissimulada em variações humorísticas oscilantes entre a gaiatice e o sarcasmo, senão a manifestação indireta de um imperativo íntimo, de uma espécie de *Fiat veritas, pereat vita*? (MEYER, 1958, p. 15)

Meyer também pensa no defunto e autor Brás Cubas como a imagem de um “outro eu” de Machado de Assis, seu “sósia amargo e desabusado”, menos tolhido pela coerção social, “personagem máscara” que vez ou outra interpela o homem sério e

funcionário zeloso para, com ares de criador, soprar-lhe trechos de contos, novelas, poemas e capítulos de romances. Dessa forma estaria uma explicação para o “outro vinho” a que se refere o próprio Machado de Assis no prólogo da terceira edição da obra: seria composto pelas *rabugens de pessimismo* que Brás Cubas, sua “outra face”, imprime ao texto, por estar livre para a verdade, “*in vino, veritas*”.⁶

A tentativa de Meyer em levantar a questão das relações existentes entre a biografia do autor e o romance, ressaltando que não se deve fechar os olhos totalmente a alguns vestígios de conexão íntima entre os dois, culmina numa observação um tanto inusitada: a de que o autor de Brás Cubas é imperfeito porque:

Por mais ágil que pareça, Machado não consegue alçar vôo além dos seus horizontes familiares. Falta portanto extensão e acrescentamento humano ao âmbito da sua obra, tão monocórdia em seu conjunto, e tão incapaz de abarcar, como a obra mais arejada dos grandes criadores de ficção, a riqueza complexa e trágica do bicho da terra chamado Homem, nas suas manifestações imprevisíveis. (...) o *conteur* em Machado de Assis leva quase sempre vantagem garantida sobre o romancista [...](MEYER, 1958, p. 17).

Inusitada e incoerente com o seu próprio ponto de vista, pois ao vincular a personagem Brás Cubas, criação, ao criador, enquanto seu “outro eu”, sua “máscara”, que o transformaria “De Machadinho a Brás Cubas”, nada mais faz do que interpretar o autor enquanto indivíduo dividido entre sua postura de artista sarcástico e humorista e sua postura de funcionário zeloso. Esquece-se, portanto, de dois pontos: primeiro, que sua interpretação parte da configuração de Brás Cubas, o defunto-autor – personagem do mundo de ficção, que não pode ser confundida com o seu criador. Segundo, que ele reconhece em Machado o raro dom de expressar, em suas personagens, a atuação das duas forças - a coerção social e a

⁶ Diz Machado de Assis no prólogo da terceira edição do livro: “O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama, *rabugens de pessimismo*. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho”. (MACHADO DE ASSIS, 1994, v. 1 p. 512).

liberdade individual. Isso não é mostrar a “riqueza complexa e trágica do bicho da terra chamado Homem”? Meyer termina seu ensaio com as seguintes palavras: “Mas tudo nele me parece oblíquo, vertiginoso, retrátil. (...) Machado cultivou como poucos a arte da dubiedade e a falsa transparência da máscara”. (MEYER, 1958, p. 18).

Ou seja, volta a atribuir ao escritor o dom de expressar a impossibilidade de atingir a essência de cada indivíduo, ainda que se consiga decifrar um ou outro aspecto de seu caráter e de suas máscaras sociais. Por isso a frustração de Meyer ao tentar explicar o autor e sua obra, pois, por mais que tente, não alcançará a essência desta relação⁷.

3.1.2 O enigma do olhar machadiano

Frustração ou incômodo moral são também justificativas de Alfredo Bosi (2000) para ainda outra vez escrever sobre o autor. Com o objetivo de entender *O enigma do olhar machadiano*, o professor analisa a forma de percepção que o autor tem do seu objeto - o comportamento humano. Para tanto, Machado leva em consideração as palavras, os pensamentos, as obras e os silêncios do homem e da mulher da capital do II Império.

No entanto, ressalva o professor que a cota de realismo de Machado de Assis, tal como postulava a escola literária sua contemporânea, estaria na representação dos proprietários, funcionários, agregados e escravos configurados como personagens secundárias

⁷ Antes de Meyer já Mário de Andrade, no ensaio “A psicologia em ação” (de 19-XI-1939) mostrara igual sensação, embora não deixe de louvar o “Mestre” Machado de Assis na profundidade do tratamento da “verdade psicológica em si”. Diz o crítico: “Realmente os romances e contos de Machado de Assis contêm uma quantidade formidável de pequenas observações psicológicas da mais fina argúcia; mas também, desse ponto de vista, se poderá argumentar contra ele, que, com exceção de Dom Casmurro e Capitu, não nos deu figuras de muito vivo caráter psicológico, dessas que a gente encontra na rua e julga reconhecer. Mas talvez seja exatamente neste particular que surge a maior grandeza de Machado de Assis como psicólogo e criador de almas. [...] Não são seus tipos que têm vigor psicológico; mas as suas notações de momentos de almas são tão numerosas quanto finíssimas de acuidade observadora.” (ANDRADE, s.a., p. 149). O mestre dos críticos do modernismo analisa que até então não vira inovação no romance brasileiro “sob o ponto de vista da gratuidade psicológica, do incongruente, do espontâneo, do anti ou extracompleto, da atuação do físico sobre o psíquico, [...]” (ANDRADE, p. 149), embora inicie o comentário aludindo ao enorme progresso do romance moderno brasileiro no campo da qualidade psicológica.



nos romances, devido à sua *tipicidade*. Machado se diferenciaria do realista Eça de Queiroz e do naturalista Aluisio Azevedo porque suas personagens *parecem e não parecem* às deles, enquanto tipos. Por isso acredita que as análises de envergadura sociológica de Astrogildo Pereira, Raymundo Faoro e Roberto Schwarz não satisfazem plenamente.

Esse último, por exemplo, na leitura de **Dom Casmurro**, atribuíra a Bento a representação do Regresso Social (tradicionalismo, familismo estreito, superstição, hipocrisia e cinismo), enquanto Capitu seria a representante do Progresso (progressismo, autonomia do sujeito, racionalismo, irreverência desabusada, modernidade libertadora), resultando deste contraste a configuração de Bento como o retrógrado e ciumento proprietário em contraposição a Capitu, o emblema de modernidade.

Bosi acredita que isso pode ser um perigoso reducionismo da rica construção das personagens, preferindo seguir pela leitura de Lúcia Miguel Pereira, no que concerne sobretudo à configuração da personagem feminina. Pereira mostra a concorrência de duas forças na construção machadiana das personagens femininas. A “Alma exterior”, representada pelo “interesse” seria a segunda natureza do ser humano, a força social, cujo poder de atuação é tão legítimo e imperioso quanto o da primeira natureza, ou “Alma interior”. Guiomar, de “A mão e a luva”, daria vazão às molas do interesse ao escolher o melhor pretendente na pessoa do mais ambicioso.⁸

Sobre Capitu, a respeito da cena clímax do romance, na qual Bento é por ela surpreendido no momento em que brada ao filho não ser seu legítimo pai, interpreta o crítico:

A reação de Capitu é interpretada pelo narrador em termos de necessária ambivalência: a “naturalidade” da acusada traz aquele caráter espontâneo do instinto de defesa que é, afinal, um dos pilares da vida em sociedade, o que reafirma a hipótese bem machadiana da indissolúvel união das duas instâncias da existência humana, a primeira e a segunda natureza, o desejo e a *persona*. (BOSI, 2000, p. 35).

⁸ Faz-nos pensar em Virgília, a protagonista das **Memórias Póstumas**, quando prefere Lobo Neves a Brás Cubas.



Ao analisar a reação da esposa,⁹ Bento Santiago também se divide. Perplexo, analisa Capitu de acordo com seu coração – de olhos abertos, e também de acordo com o seu ciúme condenatório – de olhos fechados:

Daí em diante, o juiz implacável, para quem Capitu teria sido apenas mais um exemplar do tipo feminino que subiu na vida seduzindo e enganando, conviverá com o homem que ainda ama e cujo olhar se detém perplexo naquela que será sempre diferente de todas as mulheres, única, enigma indecifrado. (BOSI, 2000, p. 34).

Seu olhar é diferente dos demais da casa (sobretudo dos agregados), pois sua paixão cega cria novas imagens para os olhos da amada (olhos de ressaca, que tragam tudo e todos, “mais mulher que eu era homem”). Perguntamos, com base nesta abordagem de Bosi: qual seria a diferença entre o olhar de Bento e o olhar de Brás Cubas com relação às suas amadas? Em que os dois podem diferir na perspectiva do olhar das personagens narradoras galdosianas? Em Machado de Assis, os olhares estão contaminados pela divisão do ser na narração em retrospecto, pois Brás Cubas lembra todo o tempo que está morto (olhar cético e límpido), o que o faz Bento Santiago com sua dependência das memórias (olhar perplexo e embaçado). A principal diferença com os romances galdosianos é esta visão marcadamente retrospectiva, ausente nos romances escolhidos do autor espanhol. Dessa forma, a estratégia de Machado de Assis intensifica a problemática do olhar de suas personagens, cuja complexidade ainda hoje gera na leitura a “insatisfação cognitiva e o desconforto moral”, motivos aos quais alude Alfredo Bosi na apresentação do citado ensaio crítico.

Controversa e crucial na obra de Machado de Assis é a questão do foco narrativo. E problemática será a hipótese da dissociação autor-narrador propalada por uma parte da crítica machadiana. Alfredo Bosi comenta o fato de que há momentos nos romances nos quais se faz impossível dissociar o foco narrativo explícito (e suspeito) e a consciência autoral.

⁹ Capitu diz ter ouvido gritos e não saber do que se tratava.



Em *Memórias Póstumas*, “O narrador pode bem ser o lado demoníaco do autor”,

diz Bosi ao compartilhar da interpretação de Augusto Meyer:

[Brás Cubas] enquanto rico ocioso, pode alargar até extremos de cinismo as margens de liberdade daquele “eu detestável” que o olho do moralista [Machado] descobrira em si mesmo e no coração do semelhante. Eu construo o outro que está em mim. (MEYER, 1958, p. 40).

Já em *Dom Casmurro*, cujo tom de melancolia difere do sarcasmo das *Memórias*,¹⁰ Bosi desconfia da hipótese da dissociação e coloca algumas indagações sem respostas.¹¹ Entretanto, ressalta um ponto que corrobora nosso trabalho de investigação: o da importância do protagonismo feminino em Machado de Assis, pois é sobretudo este objeto do olhar do narrador um dos mais destacados espelhos da sua visão de mundo:

Vimos como o olhar do narrador, que beira o satírico quando se detém no retrato que a convenção já pré-formou, se acende de curiosidade picante quando capta a imagem feminina na sua aliança de ímpeto e cálculo, primeira e segunda natureza convergindo na cena social. Nessa escala, em que o grau inferior é o tipo, o grau que o ultrapassa (e o pressupõe) é a **pessoa da mulher** tomada a um só tempo de desejo e interesse. Aqui o escárnio não encontra lugar, pois tudo é matéria à volúpia intelectual do analista. (BOSI, 2000, p. 42, grifo nosso).

Se a sua visão de mundo apresenta mulheres faceiras, sinceras e dissimuladas, ingênuas e interesseiras, belas sedutoras, amorais ou à beira do adultério, inteligentes e perspicazes, medrosas e calculistas, voluntariosas e preguiçosas, a questão que naturalmente se coloca é por que Virgília e Capitu sobressaem.

¹⁰ “história de amor, suspeita, ciúmes, e desejos de vingança, e não de uma crônica de casos sensuais e saciedades entremeada de comentários cínicos, como a de Brás Cubas” (BOSI, 2000, p. 41)

¹¹ São suas indagações: “Em face de um determinado passo do romance, as percepções e os sentimentos declarados do narrador são confiáveis e colam aos do autor? Ou, ao contrário, o autor malicioso teria aqui engendrado uma voz narrativa que daria pistas falsas das quais o romancista, no segredo da sua consciência, divergiria eticamente? O narrador mente, de propósito, e só o autor e alguns leitores mais avisados conhecem a verdade verdadeira e historicamente irrefutável? Mas onde essa duplicidade é incontestável? E onde ela não teria cabimento? Como e o quê escolher no interior do romance?” (BOSI, 2000, p. 38-39)

3.2 Argumentos

3.2.1 Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881)

O enredo do romance tem estrutura *a fine*, ou seja, a fábula se abre aos olhos do leitor pela morte da personagem principal. Entretanto, o que causa estranhamento não é esta inversão proposital do enredo (palavra tomada aqui na acepção de arranjo particular dos acontecimentos da fábula), e sim o fato de que a morte da personagem dá vida ao narrador, ou seja, a autobiografia nasce a partir do padecimento de Brás Cubas. De uma posição privilegiada no *outro mundo*, o então “defunto autor”, como ele mesmo ressalta, sente-se completamente à vontade para falar de suas peripécias terrenas e reflexões de defunto, totalmente desinteressado da opinião de seus possíveis leitores, sejam eles críticos literários ou *frívolos* românticos. “*Se te agradar, pago-me da tarefa, se te não agradar, pago-te com um piparote e adeus.*”

As letras brasileiras não seriam mais as mesmas quando este personagem defunto autor dedica sua única obra ao verme que primeiro roeu o seu cadáver. Não menos assustador é o prólogo do livro. Explicativo mas em tom enigmático, o autor Brás Cubas apresenta suas influências literárias na forma e no tom do livro, e destaca a particularidade que o distingue de todas elas, o que chama de “rabugens de pessimismo”.

Após a narração das circunstâncias que o levaram à morte aos 64 anos de idade, uma pneumonia e a idéia fixa de fabricar um emplastro destinado a curar a melancolia da humanidade, Brás Cubas fala rapidamente de sua genealogia, volta a falar do emplastro e depois narra o delírio que antecedeu seus últimos dias, no qual, montado num hipopótamo, viaja ao início dos séculos e conversa com a figura da Natureza.

A visita de uma senhora —Virgília, então com 54 anos, o faz voltar a si. Antes de explicar melhor a identidade da senhora, dedica alguns capítulos a contar seu nascimento e

algumas peripécias de sua infância e adolescência: o inconseqüente amor pela prostituta Marcela, a viagem forçada pela família para Portugal, rumo aos estudos de Direito, de onde retorna, diplomado, para ver falecer a mãe.

Sem objetivos concretos, o jovem Brás exila-se na velha casa de propriedade de seu pai, onde conhece Eugênia, filha da empregada. Porém, o namoro não segue em frente, devido à diferença de classe social entre eles. Ademais, o defeito físico da moça lhe trazia um particular desengano quanto a uma provável união. Neste momento de sua vida, recebe duas propostas inter-relacionadas: um lugar de deputado e um casamento com a filha do Dutra — Virgília, dez anos mais jovem. Diante das exigências ambiciosas do pai, inicia o namoro com a moça e com a candidatura a deputado. No entanto, alguns meses depois, perde-os de maneira inesperada para o vivaz Lobo Neves, fato que acaba levando ao falecimento do pai, por desgosto.

Agora herdeiro, mas sem profissão, Brás Cubas passa algum tempo escrevendo literatura e política, distanciado da única irmã por desavenças na divisão do inventário familiar. Passam-se dez anos até reencontrar-se com Virgília. Casada com o influente deputado Lobo Neves, e mãe de um menino, sua antiga noiva está sedutora e no auge da beleza física. Os dois começam a se envolver à medida que se vêem com freqüência nos bailes e recepções sociais, e se tornam amantes. É nessa época que Brás Cubas reencontra seu amigo de infância, Quincas Borba, moribundo e com traços de insanidade mental.

Por sugestão da amante, Brás Cubas aluga uma casa para os encontros. Virgília se recusa a deixar marido e filho, e o refúgio dos amantes, sob os cuidados da governanta Dona Plácida, é palco para situações inusitadas para o leitor das memórias, por exemplo, quando o marido quase os surpreende juntos. A dissimulação de Virgília e de Dona Plácida, escondendo Brás Cubas e revertendo o quadro de perigoso flagrante, é uma dentre as muitas passagens da narrativa que quebram a expectativa do leitor, aguçada pelo desenrolar dos acontecimentos.



Assim também acontece quando Brás Cubas está para decidir sobre o convite do amigo Lobo Neves para acompanhá-lo de secretário do novo cargo público a ele outorgado pelo ministério. Brás Cubas e Virgília são surpreendidos pela decisão de Lobo Neves em não cumprir a ordem, por questões de superstição, pois o decreto da nomeação saíra de número treze. Aliviados por não precisarem se separar, nem perigosamente manterem o caso numa pequena capital de província, os dois amantes voltam a desfrutar de grandes prazeres na companhia um do outro.

Neste ínterim, Virgília sofre um aborto, Lobo Neves recebe uma carta anônima denunciando a traição da esposa e, mesmo diante da negativa desta, modifica seu comportamento com Brás Cubas. A relação entre os amantes começa então a estremecer, e quando da nova nomeação política para Lobo Neves, Brás e Virgília decidem pela separação definitiva. Portanto, seu relacionamento com Virgília passou por vários estágios: paixão arrebatadora, amor confidencial, desconfiança, discussões, tédio e enfim separação.

Brás Cubas, agora solitário, busca novo direcionamento para sua existência e diz encontrar três forças motivadoras: o reatamento das relações com sua irmã Sabina (que lhe arranja um casamento), a amizade com Quincas Borba (cujas explanações da filosofia do Humanitismo lhe confortam as dúvidas existenciais) e seu próprio gosto de luzir, de querer parecer importante. Mas de nada valem os subterfúgios: não consegue apoio parlamentar às suas ambições ao Ministério, fracassa na publicação de um jornal de oposição política. Escolhe outra noiva, incitado pela irmã, mas ela falece precocemente. Tenta então se distrair fazendo parte de ordens filantrópicas, e o passar dos anos lhe traz uma sucessão de perdas, fazendo-o assistir ao enterro de Lobo Neves e à morte de Marcela, magra e decrépita, além de reencontrar Eugênia pedindo esmolas num cortiço. Também acompanha a derrocada de seu grande amigo Quincas Borba, que falece em completa demência.

Entre a morte do amigo e a sua, o mais “significante” fato ocorrido é o invento do “emplasto Brás Cubas”, que levou consigo para o “*indiscovery country*”, deixando a humanidade para sempre hipocondríaca. A narrativa *post-mortem* termina com o capítulo intitulado “Das Negativas”, no qual o pessimista e amargo Brás Cubas reivindica para si, por não haver deixado filhos, o crédito de não ter transmitido a ninguém o legado da miséria humana.

3.2.2 Dom Casmurro (1899)

O narrador abre seu texto apresentando o significado de seu apelido, que intitula o livro, e os motivos que o levaram a escrever sobre a história de sua vida, no Rio de Janeiro, iniciada pelas peripécias de Bento de Albuquerque Santiago, ou Bentinho, como era chamado na infância.

Órfão de pai, morava com a mãe Dona Glória e seus dois parentes também viúvos: o tio Cosme e a prima de sua mãe, Justina. Na casa, residia também o agregado José Dias, antigo amigo da família. Ao contrário do que se supõe, o não parentesco de José Dias não indicava menos importância, muito ao contrário, as opiniões do agregado valiam tanto quanto as de qualquer membro da família.

O fato marcante na vida do jovem Bentinho, e que se descortina a partir do capítulo três, é a conversa que ele ouve, detrás da porta, entre sua mãe e José Dias. O agregado alerta sobre um possível namoro entre o jovem e Capitu, a filha do vizinho. A preocupação da família se deve aos planos de Dona Glória para o futuro do filho: a religião.

Aos quinze anos (1857), Bentinho obtém desta conversa, ouvida às escondidas, a primeira revelação importante de sua vida: a consciência de que ama e é amado. Atordoado com tal revelação, o adolescente caminha pela varanda, atravessa o quintal da casa para o da

vizinha mencionada. Assim que avista Capitu, a jovem morena, cujos quatorze anos delineavam-se num corpo “forte” e “cheio”, não mais a considera simplesmente a amiga de infância, mas seu primeiro amor.

A personalidade viva e atraente da menina começa então a ter para ele novos sabores, que o fazem analisar apaixonadamente a simpatia mútua que experimentavam ambos nos últimos anos. Um pouco desconcertado, Bentinho revela à amiga os projetos de sua mãe de enviá-lo ao seminário. Diante desta perspectiva, cuja conseqüência inevitável e mais dolorosa seria a separação dos dois, os jovens decidem tentar descobrir mecanismos de impedir os planos eclesiásticos de Dona Glória.

A medida em que intensificam seus encontros e descobrem as primeiras emoções do amor, os jovens começam a colocar em prática suas tentativas de mudar o destino traçado para Bentinho.

O agregado José Dias, diante da possibilidade de poder acompanhar Bentinho à Europa, para estudos de Direito, revê sua posição e intercede pelo adolescente junto a Dona Glória, instando para que fosse testada a vocação do menino, antes de definir inexoravelmente seu destino.

Junto a um certo arrependimento da promessa, Dona Glória vale-se então desta idéia do agregado e, apoiada pelo padre Cabral, decide enviar Bentinho ao seminário por um ano com a esperança de que a vocação eclesiástica viesse a aflorar.

Assim, certo de que sua verdadeira vocação era para o casamento com Capitu, Bentinho respeita a decisão familiar apenas como maneira de ganhar tempo.

Por iniciativa de Capitu, os jovens mantêm em segredo sua verdadeira aspiração: casar-se um com o outro tão logo sejam adultos.

Transcorrem os meses, trazendo consigo novas amizades: no seminário Bentinho conhece o jovem Escobar, que se torna seu melhor amigo e confidente. Já Capitu passa seus



dias dividindo-se entre sua amiga de escola, Sancha, e visitas à Dona Glória, estreitando a cada dia os laços de afeição com a mãe de Bentinho.

Desta forma, pouco a pouco a ausência de Bentinho é aliviada pela assiduidade de Capitu e Dona Glória acaba persuadida de que a união dos jovens não será ruim, embora relutasse em seus planos, presa à promessa que fizera ao nascer-lhe o primeiro e único filho.

As coisas acabaram arranjando-se quando, seguindo a idéia de Escobar, os jovens conseguem convencer Dona Glória de que sua promessa não seria quebrada se arranjasse um substituto do filho, para ordenar à sua custa. Assim, Bentinho deixa o seminário e cinco anos depois se forma bacharel em Direito.

O casamento se dá em 1865. Bento e Capitolina são felizes nos primeiros anos da mesma forma que os amigos Escobar e Sancha, também casados à mesma época.

O filho tão esperado tarda três anos a chegar e recebe o nome de Ezequiel. Entretanto, traz a alegria para a vida matrimonial apenas por alguns anos, dadas as suspeitas de Bento, impulsionadas pelo seu crescente e propalado ciúme da esposa.

A amizade entre o casal Bento — Capitu e o casal Escobar — Sancha estreita-se em visitas constantes e até projetos de união entre os filhos, mas os rumos se alteram quando Escobar morre afogado num dia de ressaca do mar.

Após o enterro do amigo, Bento começa um processo de transformação. Deixa-se estar calado e aborrecido com frequência e responde secamente às iniciativas de diálogo de sua esposa. O motivo delineia-se a partir de 1872, quando Bento começa a externar uma aversão pelo filho. Tal sentimento baseia-se no fato de que passa a ver nele, tanto nas feições quanto no comportamento, com o passar do tempo, a figura do amigo morto.

Completamente transtornado com a suspeita de traição, chega a quase concretizar seu plano de suicídio, seguido de um impulso de assassinar o próprio filho forçando-o a beber uma xícara de café envenenado.



A cena é descrita detalhadamente e culmina com uma discussão definitiva entre o casal. Capitolina nega, apontando os ciúmes exagerados do marido, e atribui a semelhança de Ezequiel com o finado Escobar à mera casualidade da natureza. Mas o marido, transtornado, não se considera o pai da criança. Decidem pois separar-se e, como não desejavam um escândalo social, Capitu exila-se com o filho na Europa, enquanto Bento fica no Brasil, e uma vez por ano simula uma viagem de reencontro para dissimular a situação. Nunca mais vê a esposa e nem responde a nenhuma de suas cartas:

O tempo passa e traz a solidão. Dona Glória e José Dias morrem de velhice, Capitu morre na Suíça. Bento muda-se de bairro, mandando construir uma casa com a mesma arquitetura e decoração de sua casa de infância.

Quanto a Ezequiel, morre numa viagem científica ao Oriente, não sem antes conviver por seis meses com seu pai, por quem nutria verdadeira afeição de filho. As boas recordações da infância e a dissimulação de Bento jamais permitiram a Ezequiel imaginar os sentimentos amargos escondidos na figura sisuda e calada de seu amado pai.

A notícia da morte de Ezequiel é recebida de forma indiferente por Bento, e os dois últimos capítulos de sua narrativa, cujo principal objetivo era “resgatar na velhice a adolescência”, são a confissão de que sua vida, depois da desilusão matrimonial, se tornara amarga e sem objetivos, e atribui a sua casmurrice à certeza absoluta da traição de seu único amor com seu maior amigo.



4 Os romances galdosianos

4.1 Considerações preliminares

4.1.1 A modernidade de *El amigo Manso*

De 1881 a 1915 Benito Pérez Galdós se dedica a escrever uma série de romances sobre a vida social madrilenha, que somam no total vinte e quatro. Em abril de 1882, após quatro meses de trabalho, sai **El amigo Manso**, segundo da coleção, intitulada pelo próprio autor de Romances Espanhóis Contemporâneos. Este bloco de romances, apesar de independentes entre si, forma um grande tratado sobre as questões humanas e sociais, chegando a repetirem-se em uns as personagens de outros. Sua popularidade rendeu ao autor o título de maior romancista da Espanha moderna. Cada romance tem suas particularidades. **El amigo Manso** sobressai dentre os demais por enfocar dois aspectos interessantes: o irônico fracasso de um intelectual, em meio a uma sociedade materialista, e a criação da personagem autônoma. (ELIZALDE, 1981, p. 21).

Dentre os presentes em nossa bibliografia, o estudo que mais se dedicou a **El amigo Manso** foi o de Ricardo Gullón. Em seu livro **Técnicas de Galdós** (1980) a análise do romance ocupa 40 das 250 páginas. Entre os temas a que alude Gullón como sentidos para o livro estão: a invenção da amada; a força transformadora do amor; o fracasso dos ideais krausistas (“*no serán los Mansos quienes cambien el país*”); a vitória do Ideal sobre o Real; a proclamação de consistência do ser fictício como é: produto de ficção.

Com cinquenta capítulos, **El amigo Manso** pode ser dividido em três fases, de acordo com a transformação do narrador, também protagonista da história. A primeira, e mais curta, pois ocupa o primeiro e o último capítulos do livro, apresenta a personagem num espaço não definido, do qual parte (primeiro capítulo) e para o qual retorna, após sua morte. A



segunda parte alavanca a intriga, situando todas as personagens na cidade de Madrid e os acontecimentos no ano de 1880. No desenrolar da intriga, Máximo Manso, professor de filosofia, se encanta por Irene, professora de seus sobrinhos, idealizando nela seu par perfeito: mulher-razão, moderada, equilibrada, talentosa, sóbria, bela.

Parecía una mujer del Norte, nacida y criada lejos de nuestro enervante clima y de este dañino ambiente moral. [...]

He aquí la mujer perfecta, la mujer positiva, la mujer razón, contrapuesta a la mujer frivolidad, a la mujer capricho.

Y a medida que me iba mostrando su interior riquísimo, encontraba yo mayor consonancia y parentesco entre su alma y la mía. (PÉREZ GALDÓS, 1941, p. 1203-1205).¹

Se inicialmente há uma maior diferença entre Manso como narrador e Manso como personagem, porque o último está apaixonado e cego de amor por Irene, esta distinção vai se desfazendo à medida que Manso – personagem já não mais se ilude e vai ao encontro de Manso - narrador, por vezes até confundindo-se com ele. A circularidade do enredo, com o regresso da personagem-narradora ao espaço etéreo, marca a novidade do romance, por acrescentar uma discussão estética à semelhança do romance brasileiro **Memórias Póstumas de Brás Cubas**.

O enredo do romance está cuidadosamente construído para garantir que a história adquira bases profundamente realistas, sem necessariamente partir para exageros naturalistas. O próprio narrador comenta em determinada altura (cap. XIV) que o excesso de observação científica não serve ao entendimento da psicologia humana, pois nenhuma virtude do ser humano resistirá se for analisada pelo rigor científico.

Além da crítica aos partidários do cientificismo na arte literária, nesse romance a burguesia madrilena é representada por meio das personagens secundárias que são *tipos* bastante convincentes da sociedade letrada. São políticos corruptos, eleitores alienados, mulheres caprichosas, presunçosos poetas sem talento, novos ricos sem berço cultural, que se

¹ São de *El amigo Manso*, edição crítica do *corpus* de nossa bibliografia, as citações desta seção.



envolvem em permutas de favores excusos, em meio aos apetites do luxo e à ganância de poder.

Entretanto, o tom da narrativa, de pinceladas críticas do autor à sua sociedade, não se mostra cinzento ou sarcástico. É antes o tom de quem analisa e se desgasta por sua impotência, aos poucos sendo inocentemente absorvido por esse amálgama. É antes o olhar de Máximo Manso que deve ser levado em consideração, pois é ele quem conta a história, e dela participa, estupefato com tais descobertas, incomodado com sua inadequação a esse mundo de interesses. Ele, metódico professor, amante do belo e do bom, amigo de todos, de todas as horas, se permite as seguintes reflexões, diante do fracasso em tentar educar a humanidade e a si próprio:

¿Quién se llamará dueño de sí, quién blasonará de informar con la idea la vida, que no se vea desmentido, cuando menos lo piense, por la despótica imposición de la misma vida, y por mil fatalidades que salen a sorprendernos en las encrucijadas de la sociedad, o nos secuestran como cobardes ladrones? La pícara sociedad, blandamente y como quien no hace nada, me había estafado mi serenidad filosófica, y tiempo llegaría, si Dios no lo remediaba, en que yo no hallaría en mí nada de lo que formó mi vigorosa personalidad en días más venturosos. (PÉREZ GALDÓS, 1941, p. 1200).

Outros elementos importantes no romance são as caracterizações das personagens principais por meio de variados expedientes, como os atributos físicos, a linguagem particular de cada uma, com adjetivos e bordões especiais, cujos sentidos serão comentados mais adiante nos capítulos correspondentes às personagens. Podemos citar destes casos a palidez da personagem feminina, suas frases tópicas, a onomástica das personagens, a correspondência dos objetos e dos ambientes internos – nas casas – e externos – nas ruas, com o universo psicológico de cada ser, cuidadosamente arranjados em todas as cenas.

Assim, por exemplo, os relógios da casa de José María estão sempre marcando horas diferentes, conotando a desordem da família do político e a intranquilidade por que passa o coração da personagem Máximo Manso, ao se apaixonar.

Além do âmbito da transformação da ação (personagens), o exame do foco narrativo e das instâncias discursivas revela jogos persuasivos em nível profundo, tangendo as categorias da veridicção (ser\parecer\não ser), transformando e criando novos sentidos.

4.1.2 A incógnita do olhar galdosiano

Os romances **La incógnita** e **Realidad** são o nono e o décimo romances da mesma série de Romances Espanhóis Contemporâneos, à qual pertence **El amigo Manso**.

Notamos em nossa bibliografia que predominam as menções ao romance **Realidad**. Angel Valbuena Prat (1983) e Julio Meléndez (1967), por exemplo, nem citam **La incógnita**. Enquanto o primeiro estudioso menciona **Realidad** como pertencente a um plano surrealista, em que o maravilhoso mostra a tendência galdosiana para a filosofia especulativa de um estoicismo superior e nobre, contra a pequenez da vida mundana (por causa da cena final), o segundo apenas destaca que o romance representa um apuro do procedimento de análise psicológica, desenvolvido por Galdós ao longo de suas produções.

Já Ignacio Elizalde (1981) cita os dois romances como exemplos de um procedimento comum do autor em termos de técnica narrativa, dedicando-lhes duas linhas apenas: “*La Incógnita y Realidad son dos novelas que tratan el mismo asunto desde dos ángulos distintos y por diferente procedimiento literario.*” (ELIZALDE, 1981, p. 176).

De nosso lado, optamos justamente por conceder um maior destaque a **La incógnita**, pois entendemos que a sua relação com **Realidad** é mais que simplesmente “tratar do mesmo assunto por ângulos e procedimentos literários distintos”.

A única análise um pouco mais ampla encontra-se no livro de Gustavo Correa (1977), pois esses romances não poderiam passar despercebidos para quem examina o

problema da Realidade, Ficção e Símbolo nos romances de Pérez Galdós, objeto do estudo de Correa, do qual resumimos as observações que seguem.

O autor dedica 18 páginas ao exame da problemática interpretação da realidade nesses romances. Para o autor, **Realidad** representa a exploração de um novo conceito de realidade na obra galdosiana, que se baseia principalmente no interior das consciências individuais. Este romance dialogado será, na visão de Correa, a resposta ao romance **La Incógnita**, seu antecessor.

Entretanto, discordamos de sua interpretação segundo a qual os romances devem ser considerados como um único. Correa admite como verdadeira a versão de **Realidad** (*verdad auténtica*) para as dúvidas deixadas em **La Incógnita** (*verdad relativa en este hilo enredado de pareceres contradictorios*). Assim é que toda a sua interpretação das personagens é baseada na leitura do último, na qual estão apresentadas as consciências individuais:

Para llegar a la verdadera realidad, habrá que despojar a los hechos de la costra que los cubre y mirar cara a cara el interior de la conciencia individual. Tal será el planteamiento de la novela Realidad, cuya perspectiva artística se proyectará en la transformación de una verdad relativa y convencional, en una verdad profunda y auténtica. (CORREA, 1977, p. 158).

Correa é feliz quando detalha a relação intrincada entre a realidade e a ficção nos romances, mas detém-se sobretudo em **Realidad**, ao observar as justificativas da consciência de cada personagem para seu modo de atuar. Assim é interessante a sua interpretação da “sombra” que aparece em vários momentos do romance como a própria voz da consciência de cada personagem. O mundo de ficção se apresentará nesse romance nos desejos recônditos das personagens.

Outros comentários serão tecidos quando de nossas análises sobre essas personagens.

Pérez Galdós incorpora na ação dos romances a preocupação com o problema de estética literária, ao converter **La incógnita** em **Realidad**, e para isso leva em consideração questões de ordem estilística e formal.

Para Correa, a “metamorfose natural e comum”, nas palavras do senhor X, pela qual se dá a mágica criação de **Realidad** a partir das cartas de Manolo, é na verdade uma metáfora da inspiração e da gestação artística. O artista busca o interno, em oposição ao aparente, encontrando um outro aspecto da realidade: aquele que mantém a mesma relação filosófica ocorrida entre conteúdo e continente, corpo e alma, verdade profunda e verdade superficial.

O reflexo disso está nas próprias personagens de **Realidad**, que sabem da existência de dois planos na vida: o da aparência e o da essência (esfera oculta). Somente o romancista poderá decifrar este último. Logo, no caso de **Realidad**, o conhecimento da realidade profunda dos fatos humanos se dá de duas formas: pelos procedimentos de desdobramento de personalidade (diálogo com as sombras de outros personagens) e pela faculdade especial de Orozco em sua doutrina da consciência universal.

*La verdad relativa y superficial de lo narrado en **La incógnita** se convierte, así, en verdad profunda, gracias a la penetración con que el autor llega hasta el interior de las almas para exponer en toda su desnudez los pliegues más escondidos de su conciencia. La plena posesión de esta realidad requiere, ante todo, el poder captador de la intuición que se apodera de los hechos, por un proceso de interpretación de dentro hacia fuera, superando los procedimientos de la simple reproducción de lo observado rigurosamente. Adivinación poética, intuición cristalina e interpretación creativa son, así, las nuevas facultades del novelista, al enfrentarse con la realidad profunda de las cosas. Tanto el género literario (novela dramatizada), como el estilo dialogado, directo y sin reservas, junto con el análisis sistemático de los caracteres y los precisos autoanálisis de los personajes, los cuales culminan en los desdoblamientos de conciencia, contribuyen formal y estilísticamente a este proceso de descubrimiento. (CORREA, 1977, p. 169-170).*

Após essas observações de Correa, nos perguntamos sobre o olhar realista galdosiano: em que medida sua percepção sobre o comportamento humano, matéria de sua



arte, reflete nos três romances aqui estudados a problemática expressão da “realidade” perseguida pelos postulados do movimento anti-romântico?

Pensando nas conjecturas de Alfredo Bosi sobre os romances machadianos, partimos dos jogos persuasivos que marcam o relacionamento entre as personagens e entre o foco narrativo e seu universo de leitores.

Em Pérez Galdós, a cota de realismo descritivo e histórico está, como em Machado de Assis, sobretudo nas personagens secundárias. Da mesma forma que o autor brasileiro, o espanhol considera as formas de expressão do homem e da mulher das três últimas décadas do século XIX, da capital de seu país. O universo ficcional galdosiano, autônomo e coeso em cada romance, deve ser interpretado como o olhar do autor sobre o comportamento do indivíduo.

Esse olhar está transformado em suas criações, lapidado em vários olhares, que por sua vez dependem da relação entre a predisposição de quem olha (segundo sua cosmovisão) e a necessidade apontada pelas circunstâncias. Essas observações sobre o comportamento humano estão totalmente expostas pelo autor nas personagens protagonistas de seus romances.

À semelhança do que ocorre com Machado de Assis, o olhar do autor a respeito do comportamento humano se apresenta não somente nos jogos ópticos, interessantes em todas as cenas, entre vários personagens, mas também com relação ao olhar divergente de cada nível social com relação à personagem feminina de primeiro plano.

A título de exemplificação prévia, pois esse fato será constatado em nossa abordagem posterior, temos a heroína de **Dom Casmurro**, que é vista de maneira reticente e desconfiada pelo ângulo dos agregados da casa de Bentinho e de maneira diversa, porque apaixonada, pelo jovem. Irene, a heroína de **El amigo Manso**, tem sobre si análoga situação na condição de objeto do olhar do outro: mulher ideal para os apaixonados Manso e seu

discípulo Manolo é vista com desagrado pela mãe deste último, pois a senhora também escalara socialmente (passara de comerciante de açougue, para um nível social mais nobre – mãe de eminente político)². Outro também será o olhar do patrão de Irene. Acostumado a tudo comprar, o mau caráter José María Manso a vê como prostituta, querendo pagar pela sua companhia.

Entretanto, conforme já mencionamos anteriormente, as obras galdosianas em estudo diferem das machadianas nestas relações escópicas devido à posição dos narradores com relação à sua distância dos fatos narrados. O olhar pode se contaminar ou não de julgamentos posteriores, gerando os efeitos distintivos nos dois autores. A impressão de desconforto, enigma não resolvido, na obra machadiana, parece bem menor nesses romances de Pérez Galdós, sobretudo porque este enigma do olhar, tratado com destaque pelo autor europeu no romance **La incógnita**, pretende ser decifrado em **Realidad**. Será devido a isso que a crítica tenha se ocupado pouco desses dois romances? É o que veremos adiante, oportunidade em que poderemos também investigar as relações entre os principais objetos do olhar dos narradores: as mulheres.

4.2 Argumentos

4.2.1 El amigo Manso (1882)

O primeiro capítulo tem como título as palavras *Yo no existo*. O narrador se apresenta como um ser etéreo, insistindo ser mito, feito de sonho, uma espécie de sombra de sombra, produto da imaginação, tão indefinido quanto uma “*sospecha de posibilidad*”.

² Dona Javiera, ao final do romance, coloca muita resistência a que seu adorado filho se una pelo matrimônio com uma jovem sem berço e de profissão desprezada socialmente – professora de crianças. A formação para o trabalho era considerada indigna para as mulheres, nos padrões da alta sociedade.

Descreve o lugar de onde fala, espaço nebuloso, mas com intrigas e interesses análogos aos conhecidos de qualquer sociedade. Desse espaço, conta que certo dia seu amigo lhe faz uma proposta: precisa comprar um assunto para acrescentar à coleção de trinta volumes que vem escrevendo, como penalidade eterna. Ponderando a oferta, pela qual receberia “generosas” compensações, ele aceita ceder-lhe então sua biografia. Pelas mãos feiticeiras do amigo, o protagonista atravessa um processo doloroso de transformação e, misturado numa redoma de vidro junto com tinta e especiarias de toda sorte, magicamente se converte em um homem de identidade completa: Máximo Manso. Asturiano, 35 anos, doutor em duas Faculdades, professor de filosofia em Madrid.

Celibatário por temperamento e convicção, Máximo Manso dedica-se exclusiva e rigorosamente aos estudos, sufocando qualquer sentimentalismo. Crê em pouquíssimas coisas e está disposto a todos e a tudo compreender. A única faculdade que direciona seus atos é a razão, e a passividade constitui um dos principais elementos de sua personalidade. Procura pautar-se pela vida sóbria, desprezando luxo, com recato na vestimenta e na alimentação.

Nessas condições, reside num apartamento em Madrid, endereço tradicional, mas bastante modesto. Ali, em meio aos seus estudos filosóficos e às aulas na universidade, também se encarrega da educação formal do jovem Manolito Peña, filho de sua vizinha. A simpática Dona Javiera, viúva de um rico açougueiro, desejava ver seu único filho brilhar na sociedade.

Por promessa a sua falecida mãe, às vezes Máximo Manso se vê obrigado a prestar socorro financeiro à trapaceira e falida Dona Cândida, antiga amiga da família. As visitas desta viúva lhe causam profundas dores de cabeça, que somente são atenuadas pela amável companhia da menina Irene, sobrinha órfã da senhora “*Calígula*”. Irene, muito esperta e curiosa, há muito não aparece, porque está terminando os estudos para professora.

Eis que chega 1880 e o narrador diz que acompanharemos o ano que mudará sua vida. A paz que tanto preza é interrompida com a chegada de seu irmão José María, acompanhado da família. O provável ex-contrabandista, enriquecido pela guerra nas Antilhas, resolvera voltar à Espanha e morar na capital para, entre outros motivos, tentar fazer carreira política.

Desde então Máximo Manso tem suas horas cada vez mais absorvidas pelos problemas da família do irmão. Muito solícito, torna-se o conselheiro da família. Como os sobrinhos precisassem de uma professora, lembra-se da jovem Irene, já formada, que aceita viver na mansão de José Maria Manso. Irene, que conhecera ainda menina, pobre e órfã, agora moça sedutora, desperta uma paixão nos dois irmãos. Manso a vê como perfeição em forma de mulher: recatada, estudiosa, educada nos severos princípios ingleses, de hábitos distantes das frívolas espanholas burguesas.

Com olhar crítico mas complacente, diante da estúpida vida social da qual é obrigado a participar, sente como principal contentamento a oportunidade de estar perto da jovem professora. Nas inúmeras reuniões sociais na residência de seu irmão, convive com débeis personalidades, como o poeta *Sainz de Bardal*, o marquês de Tellería, condes, médicos, tipos interessantes da sociedade. O sabor de sua narração é recheado por incontáveis reflexões acerca dos sentimentos e dos comportamentos humanos, mesclado a uma ironia finíssima.

Seu temperamento metódico e racional é empregado em todas as instâncias para defender-se desta convivência com seres tão dissonantes dele próprio. Ainda assim, e inadvertidamente, Máximo se deixa enlevar pela paixão crescente por Irene, cada vez mais envolvido, sem, entretanto, arriscar-se a confessar seu amor. Irene lhe esconde algo, estará também apaixonada?



Neste ínterim a sua cunhada Lica começa a desconfiar da professora. Irene tem de sair definitivamente da casa de José María, sob suspeitas de ser amante deste. Vigilante, observador, Máximo junta as peças do quebra-cabeça e descobre que o seu pérfido irmão a queria comprar da tia, Dona Cândida, que sem sombra de dúvida já negociara algumas vantagens para convencer a moça a aceitá-lo como amante. Irene está em apuros, mas para salvá-la, o protetor e conselheiro Máximo Manso precisa saber seu segredo.

Qual não é a sua decepção ao descobrir que a pálida e racional professora, seu par perfeito, sua heroína romântica, quem acreditara avessa à vida vazia das mulheres de seu tempo, na verdade sonhava em ascender socialmente? O golpe foi maior ainda ao saber que a jovem escondia um namoro secreto com o romântico Manolo Peña, seu discípulo, a esta altura proeminente orador na sociedade. Porém, a decepção do filósofo com a mulher amada acentua ainda mais a sua paixão, por vê-la, agora, não idealizada.

Máximo Manso decide ajudá-la a livrar-se de seu arrogante irmão José María, e a concretizar seu plano de casamento com Manolito Peña, este sim, seu verdadeiro rival.

Não suportando mais ver a felicidade do casal, e com despeito e tristeza, sente que a paixão por Irene foi seu engano capital. Máximo Manso expira alguns dias depois do casamento, decidido a deixar de figurar entre os vivos.

Após a sua morte, pela mesma feitiçaria de seu amigo, Manso retorna ao seu estado inicial no limbo, à companhia de seres semelhantes. Aí, em completa tranquilidade, vai se livrando dos laços que o envolviam em sua vida terrena. De vez em quando faz algumas incursões encefálicas nas pessoas que deixou, para inteirar-se do que restaria ali de seu, de suas idéias valorosas, mas sempre comprova com tristeza a grande inutilidade que fora a sua dedicação a ensiná-las. Seus alunos nada aprenderam de suas teorias. Irene, depois de atingir seu primeiro objetivo (casar-se com Manolo), começa a se permitir certos defeitos ocultos enquanto necessitava da proteção do catedrático: vai às touradas, faz festas beneficentes e



gasta com novenas e comemorações eclesiásticas. Tudo para incentivar o seu marido na carreira política. Além disso, depois de casada não voltara a tocar num livro, comportando-se em flagrante contraste à imagem da professora dedicada.

4.2.2 La incógnita (1888-1889)

La incógnita é um romance epistolar. Tem 42 capítulos, dos quais 41 correspondem às cartas escritas pelo jovem Manolo Infante ao seu amigo *Equis- X*, e o último capítulo é uma réplica, ou seja, a carta do senhor *Equis - X* ao jovem.

O senhor X é um madrilenho que, aposentado, vive na província de Orbajosa, terra natal de Manolo. Este, por sua vez, exerce um mandato de deputado na capital Madrid, representando sua região.

Nessas suas cartas ao amigo X, o jovem Manolo vai desfilando suas impressões acerca de Madrid, sobretudo a respeito dos meios político e social, abordando os sistemas morais tão particulares que os constituem. No contexto político, comenta sobre a necessidade, na vida de um deputado, de frieza, ambição e aptidão para a oratória, características que se convertem em artimanhas para conseguir favores e reconhecimento.

No contexto social, Manolo enfoca as sutilezas dos contratos, das discussões, dos comentários, das intrigas e pilhérias da classe poderosa, descortinando os bastidores dos balcões de teatro e do parlamento. Estende suas observações à análise de sua nação, destacando o individualismo de pensamento, ao seu ver uma das causas das diversas inseguranças na vida humana, a dificuldade de edificar reputações por causa da malícia generalizada na organização social, a acentuada autonomia e auto-indulgência, além da ausência de empatia com as idéias de terceiros, ainda que dignas de mérito. (p. 714-715)

Seus comentários partem do perfil das pessoas com quem convive, as quais em sua maioria são amigos comuns do senhor X. O primeiro perfil masculino apresentado é o do seu tio e padrinho, senhor Carlos Maria de Cisneros, que efusivamente o recebera na corte, como a um filho novo. Castelhana de língua afiada, irônico e divertido, Cisneros é um poderoso proprietário de terras, que vive da renda de suas fazendas e da compra lucrativa das propriedades perdidas por aqueles que sucumbem aos juros excessivos. Aprecia adquirir pinturas espanholas, sem o critério que não seja o de sua própria perícia, um tanto falho para avaliar obras de arte. Muitas das pinturas adquiridas são de duvidosa autoria e valor, mas Cisneros não desiste de passar-se por grande apreciador das belas artes. Ama a filha única, contudo tem algumas reservas quanto ao genro.

O segundo perfil traçado por Manolo é o de Augusta, filha de Cisneros. Esposa dedicada, e de conduta irretocável, é a alegria das reuniões, com seu humor expansivo, olhos sedutores e boca sensual, pela qual emite comentários divertidos, apesar de superficiais, sobre qualquer assunto em palestra. Tais atributos, aliados a um ar misterioso, a fazem a jóia merecida e invejada de Tomás Orozco, seu marido. Com sua bela dama, Orozco forma o casal de maior relevância na trama, posto que em sua mansão, quase toda noite, reúnem-se alguns expoentes da sociedade madrilena: o diplomata Malibrán, perito em belas artes e conquistador de mulheres, o vazio marquês de Cícero, o milionário otimista conde de Monte Cármenes, o banqueiro Trujillo e sua senhora, o *bon-vivant* Federico Viera, conhecido do senhor X, e também um meio-parente dos anfitriões (um tanto parasita posto que mais pobre), chamado Calderón de la Barca, cuja filha é tratada maternalmente por Augusta.

Tomás Orozco é o rico herdeiro de José Orozco, figura que enriquecera de forma ilícita com a Sociedade de Seguros “A Humanitária”. Profundamente incomodado com um berço nada nobre, Tomás é a figura mais reservada de todas. Hospitaleiro, mas sem ostentação, sensato, educado e cordial, dá a todos de seu círculo a impressão de bondade e

honestidade. Augusta comenta com Manolo que seu marido é um modelo a ser seguido, por sua nobreza de caráter e perfeição moral. Entretanto, Manolo afirma que o caráter reservado do “casal perfeito” chega a permitir poucos, mas intrigantes comentários na sociedade. Porém, sempre que ouve algum deles, prontifica-se a defender o casal, justificando que tais críticas maliciosas são produto da incredulidade do ser humano acerca da possível perfeição.

Manolo enfatiza que o interesse maior de seu relato reside na maneira pessoal de ver e julgar as pessoas e os fatos observados. O relato das notícias da capital tem primeiramente como objetivo distrair e alegrar o amigo aposentado, uma vez que as pessoas de quem fala são conhecidas de X. Mas, suas cartas aos poucos vão se assemelhando a um diário de confissões, nas quais, em tom bastante familiar, Manolo revela ao senhor X a paixão crescente pela prima Augusta.

Sente ciúmes dos assíduos freqüentadores dos salões dos Orozco, e, contrariamente ao que defendia, começa a duvidar da honradez da bela dama. Para concretizar a sua paixão, deseja tornar-se amante da prima, e para isso impõe-se a descobrir uma fenda no caráter feminino que permita um caminho livre para esse fim. Augusta várias vezes se esquiva de suas insinuações, porém Manolo começa a encher-se de desconfiança quando ouve, na sociedade masculina paralela das casas de prostituição, um bêbado mencionar que teria provas do desvio moral da bela Augusta.

Perdidamente apaixonado, embora continuamente rejeitado, Manolo precisa dirimir as dúvidas sobre a honestidade dessa mulher. Assim, em seu intento de descobrir algum deslize extraconjugal da prima, Manolo procura saber sobre seu suposto amante. Por isso estreita relações de amizade com Federico Viera, também freqüentador assíduo dos salões de Augusta e Tomás Orozco, e primeiro suspeito.

Federico Viera é um homem extremamente culto e educado, proveniente de uma família rica que perdera tudo. Seu pai fora sócio do pai de Orozco. Apesar da miséria e das



privações em que vivia, praticamente escondido num bairro pobre da cidade, Federico não se deixava ajudar por ninguém, vivendo precariamente com sua irmã, a quem impedia de gozar uma vida em conjunto com os abastados da trama. Figura de brilho próprio, despertava nos anfitriões Orozco uma grande admiração por sua conduta cavalheiresca, bem educada e abnegada. Interpelado por Manolo sobre Augusta, Federico jura jamais ter tido um caso amoroso com a bela, e reitera o respeito pela dignidade dos Orozco, acentuando a falta de fundamento em tais conjecturas.

Neste ínterim, sobrevém um fato estarrecedor que mexe com todos e muda o rumo dos acontecimentos: a morte de Federico Viera. A forma como foi encontrado seu corpo, com dois tiros à queima-roupa, num bairro afastado do centro, suscitou na sociedade diversas versões para o fato. Em sua grande maioria, tais versões colocavam em dúvida a dignidade de Augusta. A polícia deu o caso por encerrado como suicídio por dívidas, mas em suas investigações particulares, Manolo obtém de Peri, a prostituta anteriormente amasiada de Federico, que ele teria, na semana mesma de sua morte, ganhado uma fortuna no jogo. Peri afirma ainda suspeitar que apenas um motivo poderia haver levado a tal desgraça: um caso de amor proibido. Entretanto, nada mais revela, em nome da amizade verdadeira pelo finado Federico, mantendo a sua postura até o final, embora aceite Manolo por amasiado, por um período.

Diante de tantos comentários e das suspeitas levantadas pelo desencontro de informações, e sobretudo pela falta de provas conclusivas e reveladoras de alguma relação entre Federico e Augusta, Manolo entra num doloroso processo de geração de dúvidas e sua personalidade vai se transformando nas cartas ao amigo X. Outrora divertidas e cheias de anedotas, agora seus escritos apresentam-se bastante tensos. Já não consegue levar uma vida normal e, transtornado, tenta a todo custo desvendar o grande mistério de sua vida: Federico seria amante de Augusta? Teria a morte de Federico sido uma vingança do marido traído? Por



trás da serenidade de Orozco, haveria um homem capaz de tal ato? Teria Cisneros comprado o silêncio das autoridades policiais? Peri sabia mesmo de algo?

Sem nenhum sucesso em desvendar esta incógnita e, uma vez mais rejeitado pela prima, Manolo entra em desespero, decidindo-se por abandonar Madri e seus problemas. É nesta altura que recebe uma carta de seu amigo, o senhor X, avisando-o que não retornasse a Orbajosa. Não seria bem recebido pelos seus eleitores, uma vez que nada havia feito em seu mandato para sanar os problemas da região.

Apesar do sobressalto causado pelo risco posto para sua carreira e suas pretensões políticas, Manolo sente muito mais estranheza em relação a outro objeto que acompanhava a carta de X: um caderno no qual toda a história relatada em suas cartas anteriores apresentava-se em forma de romance dialogado.

Interpela o senhor X sobre a autoria da peça, acusando-o de inadvertidamente ter-se aproveitado de seus relatos altamente confidenciais para publicá-los, sem o seu consentimento, e sem medir as conseqüências.

Eis que obtém, como resposta de X, que aquele romance, com as falas e pensamentos de Augusta, Orozco, Federico e todos os demais personagens era a reunião de suas próprias cartas, transmutadas por uma espécie de mágica, em *Realidad*. Prova disso é que o manuscrito apresentava a caligrafia de Manolo.

Assim termina este romance epistolar, anunciando o próximo, o romance *Realidad*.

4.2.3 Realidad (1889)

Realidad: novela en cinco jornadas, é o primeiro romance de Galdós escrito em forma dialogada.



As personagens são as mesmas de *La incógnita*. Contudo, aparecem todas as suas falas junto aos seus pensamentos, entre parêntesis.

O primeiro ato é composto por oito cenas.

Nos salões dos Orozco, os convidados comentam a imoralidade e os escândalos do governo, movimentando-se entre a sala principal e a de jogos. Augusta, de braço dado a Malibrán, faz pouco de seu cortejo. Os dois se reúnem aos demais e Augusta é rodeada por todos os homens. Malibrán se afasta do grupo, incomodado pela presença insistente de Manolo Infante ou Federico Viera junto à bela dama. Enquanto isso, em outra sala, Augusta e Federico conversam a sós. Cobrando-lhe mais atenção, Augusta afirma que não irá mais ao seu encontro. Dali voltam rapidamente ao salão, onde Augusta deleita os convidados ao piano.

Mais tarde em seus aposentos, o casal Tomás Orozco e Augusta, em camas separadas, conversam sobre as últimas atribulações. Enquanto Augusta troca de roupa, Orozco pensa na distância, no campo das idéias, que ainda o separa de sua esposa. Quando adormece é a vez de Augusta, em seu monólogo, pensar na insatisfação com o casamento, ainda que ame ternamente ao marido. Tenta encontrar justificativas para o outro amor que complementa sua vida, dentre elas precisar obedecer às leis do espírito e da Natureza. Por outro lado, a intranquilidade oriunda do arrependimento, em noites como essa, lhe causa medo de não ser amada, e até desejos de confessar tudo ao marido. Orozco acorda e decide aproveitar a insônia para meditar sobre os problemas diários e preparar-se para o dia seguinte. Sente-se contrariado pelos aplausos às suas boas ações. Preferiria aparentar aos outros ser um homem cruel e tacanho, pois reconhece na esposa a única pessoa digna de saber sobre suas boas intenções e seus nobres ideais. Abre os olhos e diz a Augusta, sentada ao pé de seu leito, que o que mais o incomoda ultimamente é uma carta do pai de Federico, Joaquim Viera, anunciando uma visita para breve.

Começam a falar sobre o mau caráter do velho Viera, tão distante de Federico, e da cautela necessária para recebê-lo, mas Augusta finge adormecer para iniciar um longo monólogo em pensamento. Seu coração inquieto procura um confessor e sua mente imagina-o na figura do marido, em forma de sombra. Para tal sombra Augusta declara que ter um amante é um capricho do destino. Falta-lhe razão consciente, precisa extravasar um desejo interior de sua personalidade, contrário à ordem e à coerção social. Acrescenta que a educação puritana apenas serve para aprisionar a mulher a uma vida que não satisfaz, cerceando a imaginação e o sentimento. Para ela, a dissimulação e a hipocrisia são o aprendizado maior da vida pública, e por odiar tal ensinamento, burla as convenções para libertar sua alma. Questiona-se sobre seu pecado, pois ama e é feliz. Aproxima-se do leito do marido e, contemplando-o, acredita ser esta terra dos pecadores, incluindo-se entre eles, pois outro será o lugar para os santos. Amanhece.

O segundo ato contém dez cenas.

Manolo Infante encontra-se com Federico Viera na saída de uma casa de jogos. É noite clara e Manolo insiste em discutir a fidelidade de Augusta, confessando que a deseja. Federico contesta-lhe friamente, defendendo-a e aconselhando o amigo a desistir, por respeito e lealdade ao estimado Orozco. Mas Manolo não vê obrigação em respeitar Orozco, ainda que o estime, porque nunca recebera dele benefícios, ao contrário de Federico, de quem Orozco tentava regularizar a vida, reunindo os amigos mais próximos. Federico se surpreende com a revelação, pois quer cuidar sozinho dos seus problemas.

O outro assunto que os ocupa é a situação da irmã de Federico, apaixonada por um pequeno comerciante do bairro. Federico não admite casar seu sobrenome a outro de classe inferior, mas Manolo alerta-o de sua própria culpa, uma vez que a encerrava em casa, impedindo que outro pretendente mais digno a conquistasse. No entanto, Federico está

irredutível. Ao chegarem à sua casa, surpreende o namorado da irmã à porta pegando-lhe pelo pescoço. Manolo ajuda a apartar a briga e depois vai embora.

No outro dia Federico procura sua amiga Peri. Ela percebe que o desassossego de Federico é uma mulher, mas não sabe quem é. Federico lhe pede um empréstimo e, enquanto ela sai para vender jóias, pensa sobre sua degradação em viver dependendo da ajuda de uma prostituta. Peri lhe entrega o dinheiro da dívida com o judeu Torquemada, e combinam de almoçar juntos, num lugar retirado.

Enfim Federico e Augusta se encontram num apartamento clandestino. Augusta está enciumada por causa de Peri, deseja ajudar o amante financeiramente, mas ele recusa a idéia. Saciados do amor, discutem sobre a possibilidade de Orozco desconfiar de algo. Apesar de tudo, Augusta se sente segura na vida dupla. Esclarece a diferença de seu amor pelo amante e pelo marido, dizendo destinar o amor verdadeiro ao primeiro, e respeitar o marido como um santo. Credita-se mais coragem que o amante, justamente por enfrentar essas duas verdades.

Federico mostra-se incomodado pela insistência de Augusta em sustentá-lo, preferindo a separação a tal vergonha. Considera Orozco um irmão. Augusta, enraivecida, atira-se em seus braços e tenta convencê-lo de que jamais Orozco poderá descobrir algo. Federico se rende aos encantos da mulher.

O terceiro ato constitui-se de nove cenas.

Na primeira é apresentada a vida familiar de Federico, cujo principal problema era Clotilde, sua irmã, fugida de casa. Chega seu pai, Joaquim Viera. Federico censura os planos do velho em extorquir dinheiro de Tomás Orozco. Inescrupuloso, Viera ri do filho.

No almoço na casa de Orozco, Manolo, Malibrán e Villalonga falam da teimosia de Federico no caso do namoro da irmã. Manolo intercede pelo pretendente da moça junto a Orozco, para conseguir-lhe um emprego no governo. Orozco nega o pedido, mas às suas

costas, os demais apostam que ele ajudará. Malibrán acusa Federico de estar cego de soberba. Augusta defende Federico, e acrescenta que fará todo o possível para que ele faça as pazes com a irmã, esquecendo seu orgulho. Malibrán, em represália, teoriza sobre a existência de dois mundos, o público e o privado, nos quais o caráter e as virtudes são bastante divergentes. Augusta o trata com ironia e dissimula não se enquadrar, como ele, em tais esferas. Malibrán se despede e vai embora com muita raiva.

Orozco acaba ajudando o pretendente de Clotilde e recebe a contragosto Joaquín Viera. O velho diz-se intermediário na cobrança de uma antiga apólice de seguros da falida Sociedade *La Humanitária*, do pai de Orozco. Está disposto a fazer um acordo para evitar que o verdadeiro dono da apólice leve Orozco aos tribunais. O anfitrião percebe que tudo não passa de uma armadilha, já que aquela dívida está vencida, e endurece a negociação, resolvendo que esperará pela ação judicial.

Depois que o velho se vai, Orozco explica seus planos à esposa: como já sabia de que negócio se tratava, resolvera pagar a dívida assim mesmo, mas de forma que o dinheiro pudesse beneficiar os filhos de Viera. Assim, proporia a Joaquim o pagamento de vinte e cinco por cento do crédito, e o resto em fundos de ações em nome de Federico e Clotilde. Como em princípio deu mostras de que não pagaria nada, tem certeza de que o velho Viera aceitaria o acordo, por estar sem esperanças de ganhar. Acredita estar assim cumprindo com um nobre dever e ajudando realmente a quem precisa. A esposa aplaude a solução do marido, que se senta perto da lareira e cai em profunda meditação. Augusta o observa como a um santo.

O ato número quatro tem o maior número de cenas, dezesseis.

As seis primeiras situam-se no Teatro Real de Madrid, onde Malibrán ameaça Augusta sobre o caso com Federico. Ela então marca outro encontro com o amante, para resolverem a questão.



Federico conversa com Peri sobre suas angústias: tem um caso amoroso, porém não sente confiança na dama. É como se metade dele – a confiança, estivesse com Peri, e a outra metade – a imaginação, com a outra. A meretriz, a pretexto de ver nas cartas a sorte do amigo, acaba alertando-o das suspeitas de Malibrán. Federico sente-se desorientado. Tentando consolá-lo, Peri o enraivece mais, ao perguntar pela razão de tantas dívidas, tendo uma amante tão rica. Federico se retira bastante preocupado.

Enfim Federico reata com a irmã. Orozco os visita e na ocasião o noivo de Clotilde lhe agradece o novo emprego. Na rua, o benfeitor insta com Federico para que aceite as ações, que lhe são de direito, e diz esperar resposta positiva.

Federico, muito agitado em pensamentos, sai sozinho pelas ruas da cidade. Não aceita que sua salvação financeira venha justamente daquele a quem rouba a esposa. Nos salões de *San Salomó*, em meio a pessoas desconhecidas, tem uma alucinação: a sombra de Tomás Orozco lhe cobra uma definição. Federico suplica à sombra que o deixe em paz, e sai em disparada. Atormentado, entra em um teatro. Assim que se dirige ao corredor das poltronas choca-se com Orozco, por ironia do destino. Trêmulo, sem saber se é a sombra do amigo ou o mesmo em carne e osso, Federico deixa o recinto, depois que Orozco lhe confirma que passará o fim de semana no campo, com Malibrán.

Entretanto, nem a própria casa é refúgio seguro para Federico, pois ali novamente tem a alucinação. Desta vez a conversa é serena. A sombra lhe explica que, no mundo das idéias, ninguém é de ninguém. Acrescenta que ambos, no mundo material, perderam a honra: um por seduzir a mulher do melhor amigo, e o outro porque por força de lei é o desonrado. A sombra o convida então a visitar um mundo de paz e justiça, de verdadeira fraternidade e liberdade. Indica-lhe que para ter acesso a este mundo deverá apertar um botão que se localiza na costela esquerda, logo abaixo do coração. Federico aperta o peito, mas não consegue evadir-se para o misterioso mundo. A sombra se despede, junto com a noite.

O ato número cinco é formado por quatorze cenas.

Federico espera por Augusta no apartamento e esconde uma arma atrás da lareira, para o caso de serem surpreendidos por Malibrán. Augusta entra e o encontra muito abatido e sombrio. A amante não acredita que seu marido e Malibrán, que foram caçar no campo, possam ter tramado algo para surpreendê-los ali, como suspeita Federico. O jantar os excita e trocam juras de amor, mas logo depois Federico volta a inquietar-se, dizendo à amante que enxerga uma muralha entre os dois. Para Augusta, Federico usa o medo da opinião pública como pretexto de separação, pois não a ama mais. Discutem exaltadamente e decidem acabar com o caso, quando a sombra de Orozco entra na sala e é vista e escutada somente por Federico. Dizendo-lhe que não tem saída senão aceitar o destino desonrado que a deslealdade impõe, a sombra incita-o a submeter-se à vontade da amante. Desesperado, Federico tenta afugentar a alucinação, que sai tranqüilamente pela porta, deixando-o com uma incrível opressão no peito. Pede à amante um copo d' água, para em seguida pegar o revólver escondido na lareira e disparar contra o próprio flanco. Cai numa poltrona, desvanecido. Augusta, horrorizada, chama pela empregada: elas tentam arrancar-lhe o revólver, mas, mesmo ferido, Federico foge para a rua, onde dispara outro tiro. Augusta e sua empregada Felipa encontram o corpo, atiram a arma longe e fogem do local.

Dias depois, a tragédia é o assunto principal dos salões dos Orozco. Malibrán agradece ao Acaso o fato de agora estar livre do compromisso que sentia em delatar os amantes ao marido traído. Villalonga não compreende a necessidade do amigo em interferir em assunto tão delicado. Ainda assim, combinam dissipar os comentários difamatórios que ganhavam Madrid, depois da catástrofe, para preservar o nome de Augusta, por causa dos favores que recebiam de Orozco. Enquanto o anfitrião se colocava um semblante de mármore diante dos convidados, lá em cima, nos aposentos, a fiel ajudante de Augusta lhe conta como havia limpado o fatídico apartamento, sumindo com tudo o que fosse comprometedor e

comprando o silêncio dos vizinhos. Com o punho machucado por tentar tirar o revólver de Federico, Augusta não compreende a atitude do amante, ainda que esteja profundamente abalada.

Mais tarde, recolhidos aos aposentos, marido e mulher se encaram. Orozco lhe pede a verdade sobre os comentários. Para si, Augusta prefere a morte à confissão. O marido lhe oferece um tempo para pensar, e finge ler um livro. Enquanto isso, Augusta se martiriza por não saber se ele tem provas. Ao negar terminantemente os boatos, o marido diz-se satisfeito. Porém, em pensamento, Orozco a considera morta. E ela tem a sensação de haver perdido para sempre a confiança do cônjuge.

Na última cena, Augusta dorme enquanto Orozco se perde em pensamentos. Diante da negativa da esposa, reserva para si uma postura de superioridade, vendo-a como indigna de seus altos valores e irrecuperável segundo sua doutrina da Consciência Universal. É madrugada, Orozco anda pela casa e é surpreendido pela imagem de Federico, que o acompanha até o leito, dizendo que veio ao seu chamado. Orozco conversa com a imagem e sente ciúmes quando esta contempla sua esposa adormecida. O romance finaliza com um abraço entre o marido traído e a imagem do amante, sufocando-lhe o peito.

5. Paralelismos

5.1 A atitude narrativa

A apreciação da atitude narrativa se justifica devido ao fato de constituir a grande novidade dos romances pertencentes à chamada segunda fase machadiana, inaugurada pelas **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e coroada por **Dom Casmurro**. No caso dos romances de Pérez Galdós, o olhar minucioso sobre a maneira pela qual os argumentos são contados permitirá descobrir os efeitos de sentido que tanto preocuparam o autor, uma vez que se dera ao trabalho de, após a experiência de **El amigo Manso**, eliminar a figura do narrador para transformar **La incógnita** em **Realidad**.

O exame detalhado dos cinco romances mostra que a riqueza de efeitos de sentido dos textos se deve à complexa construção do foco narrativo. Enquanto **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, **Dom Casmurro**, **El amigo Manso** e **La incógnita** apresentam narradores chamados “de primeira pessoa”, **Realidad** diferencia-se dos demais por estar escrito em forma de dramatização, apresentando, portanto, os fatos em “cenas”, o que amplia e diversifica consideravelmente os pontos de vista, uma vez que cada personagem apresenta-se sem a mediação de outra entidade, seja ela personagem ou não. Outro dado importante a ser considerado é que **La incógnita**, como narrativa epistolar, apresenta um contraponto na narração, de forma explícita.

Considerando para efeito de análise as diretrizes que Norman Friedman usou quando sistematizou problemas relacionados à técnica narrativa (COELHO DE CARVALHO, 1981), definiremos primeiramente a identidade do narrador e a posição ou ângulo de sua narração, sem deixar de assinalar os canais de informação usados por ele, e finalmente observaremos alguns aspectos que conformam o distanciamento de cada narrador



em relação à sua história, ao leitor e às personagens. Acrescentaremos, quanto a essa questão, as categorias de distância - temporal, espacial e psicológica - que mais se destacam nos romances, porque ajudam a esclarecer a verdadeira posição dos artistas frente ao movimento realista de composição do romance, enquanto objeto estético.

Estas observações desdobram-se conduzindo a outras tantas, advindas das particularidades de cada romance.

5.1.1 O foco narrativo

As narrativas **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, **Dom Casmurro**, **El amigo Manso** e **La incógnita** têm em comum o fato de serem contadas em primeira pessoa. Sabe-se que a mera classificação “primeira pessoa” é vazia de sentido se não forem apresentadas as conseqüências deste tipo de narração no âmbito da leitura e interpretação do texto literário.

Brás Cubas e o casmurro Bento Santiago, do lado brasileiro, e Máximo Manso e Manolo, do lado espanhol, são os quatro narradores que ora serão analisados. O primeiro dado comum acerca de suas configurações é a posição ou ângulo de sua narração. Além de narradores, são protagonistas¹.

O romance em que o “eu” do narrador se confunde com a personagem principal, é geralmente uma narrativa de caráter introspectivo [...] Esta técnica revela-se, com efeito, especialmente adequada para o devassamento da subjetividade da personagem central do romance [...] Estabelece-se assim uma espécie de cumplicidade entre o narrador e o leitor, uma relação de comovida simpatia muito semelhante à que se instaura, na vida real, entre um homem que conta as suas aventuras, as suas desilusões ou os seus triunfos, e outro homem que o escuta. (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 298).

¹ Ou *autodiegéticos*, na nomenclatura de Gérard Genette. Norman Friedman subdivide a narrativa em primeira pessoa em dois tipos: o “eu” protagonista e o “eu” testemunha, correspondente à classificação de Brooks e Warren de “personagem principal que conta a sua história” e “observador que é, em maior ou menor grau, um participante na ação”. (COELHO DE CARVALHO, 1981, p. 8).



A partir da afirmação de Aguiar e Silva, temos que a cumplicidade entre o narrador e o leitor, aludida na citação, será resultado, no caso desses romances, da apresentação, análise e julgamento que os quatro narradores fazem de suas vidas, seja em forma de memórias, como Brás Cubas e Bento Santiago, seja passo a passo, como Máximo Manso e Manolo Infante. Entretanto, sabemos que a cumplicidade entre o narrador e o leitor nem sempre se resolve em “comovida simpatia”, como veremos nestas obras, escritas sob o domínio do chamado *Realismo*.

A maneira com que cada narrador aprecia a sua própria história, ilumina a si e aos outros personagens, além do tom usado para conversar com o seu leitor, infunde a cada obra uma feição particular.

Esta maneira particular é o foco narrativo que, segundo Coelho de Carvalho (1981) indica a inevitável marca que deixa o narrador em sua narrativa, além de sugerir o ponto de partida de sua visão.

Nos cinco romances que nos propomos a investigar ao longo deste trabalho, esta questão é bastante complexa, fato que os aproxima e os torna interessantes sob o ponto de vista da pesquisa literária.

Tal complexidade aumenta o valor destas obras e contribui para alçá-las à condição de clássicos. Por outro lado, entretanto, cria algumas dificuldades ao estudo do foco narrativo à luz das diversas correntes teóricas existentes. Por esta razão, introduzimos neste trabalho uma notação simplificada que sintetiza a essência daquilo que queremos destacar em nosso estudo. Chamaremos portanto de N1 aquela instância de narração mais afeita ao enredo, que elege o foco prioritário para vislumbrar as personagens e os fatos que se lhes sucedem. Complementar a N1 e também muito presente nas obras aqui analisadas, encontra-se a instância N2, mais afeita aos preceitos filosóficos, sociais e literários que o autor discute por intermédio de suas obras e que transcendam ao universo nelas contemplado.



Desta feita, demonstraremos em nosso estudo como, quando e por que os narradores Brás Cubas, Máximo Manso, Bento Santiago e Manolo Infante assumem uma ou outra destas instâncias.

Examinando as estratégias de configuração do foco narrativo nos cinco romances, salta aos olhos a primeira correspondência entre os romances brasileiros e os espanhóis: dois deles apresentam uma estratégia rara, a narrativa de um morto. Iniciaremos, pois, a comparação entre **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **El amigo Manso**.

5.1.2 Narradores defunto-autores: Os casos de **Memórias póstumas de Brás Cubas** e **El amigo Manso**.

Dentre as coincidências observadas entre esses dois romances, a presença do *narrador defunto-autor* traz ao estudo do foco narrativo pelo menos duas considerações: explicitamente, nesses romances, o conceito de verossimilhança não pode estar relacionado ao *símil* – o acontecível, de comprovação empírica. Logo, descortina-se a natureza inventiva, fingida, do gênero² com a revalorização do fantástico, o que mostra uma reação à poética realista propalada na época; especificamente, o narrador, por acumular outras funções, de personagem e também de autor de suas memórias, desdobra-se de forma a fazer aparecer no mínimo duas instâncias discursivas, que fluem paralelamente em todo o texto, e que são responsáveis pelos seus efeitos de sentido extraordinários.

² Aristóteles, a partir de quatro distinções de poesia e história, define quatro conceitos de verossímil: como *símil*, como coerente, como caráter, como *crível*. O verossímil como coerente é aquele que não permite contradições dentro da obra, o verossímil como caráter é a expressão na poesia do universal individualizado, submetido à lei da coerência. Já o verossímil retórico – como *crível*, é aquele que considera plausível o que persuade, justificando a poética do falso: o falso torna-se *crível*, e depois coerente, e por isso artístico. A transformação do falso é instrumento da credibilidade, porque no verossímil retórico importa a persuasão e a potência psicagógica (entre os antigos gregos, psicagogia era a cerimônia religiosa de invocação das almas dos mortos). “A credibilidade do falso depende da força psicagógica da intenção retórica para torná-lo *crível*.” (PAREYSON, 1990, p. 25). A palavra tem efeitos psicagógicos se exprimir os impulsos da própria alma, como na música.

A primeira instância discursiva (N1) é a que se pode observar do narrador morto, que se dedica a analisar sua vida ao sabor de suas lembranças, motivando a movimentação do enredo. A segunda instância (N2) é detectada quando consideramos que a morte foi para este narrador a forma encontrada para sua transformação em autor, ou melhor, escritor, com perspectiva mais abrangente. Caminhando juntas, uma depende da outra, pois são desdobramentos do mesmo foco narrativo no romance.³

Observando a composição da dedicatória, (“Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver”) com o prólogo (“Ao leitor”) assinado por Brás Cubas, e o primeiro capítulo (“Óbito do autor”) em que o mesmo narra as circunstâncias que o levaram à morte, temos que a proclamação do narrador como “defunto-autor” surpreende e choca o leitor, aguçando sua curiosidade pela narrativa de tão estranho ponto de vista, porque o coloca diante de um romance que é um “produto do além”.

O leitor aceita a brincadeira, de certa forma, porque detecta o jogo irônico do narrador. Os romances descartam o conceito de verossímil como semelhante à verdade histórica em nome do verossímil retórico, pois a persuasão do leitor leva-o a esquecer-se da impossibilidade ou irracionalidade criada e a considerar a fantasia como parte do jogo. A correspondência inusitada defunto-autor faz com que este permaneça tão ou mais vivo, contrariando as leis naturais, e o que parece contradição torna-se plausível, desde que o leitor considere a existência de duas realidades diferentes, que chamaremos Existência (A) e Existência (B). A primeira seria aquela que tem o mundo material como referente, e a segunda, a relacionada ao mundo espiritual (às almas), e em outro nível de interpretação, aos seres fictícios, no qual está enquadrado esse narrador defunto-autor.

³ A instância discursiva N2 pode ser interpretada como autor implícito (BOOTH, 1980) e até mesmo como narrador implícito: “Numa perspectiva mais abrangente situa-se o *narrador implícito*, que organiza a matéria narrada (objeto épico) a partir de um suporte metafísico-existencial: sua atitude diante da vida e do homem. Tal atitude é fruto de uma observação profunda, da consciência da impossibilidade do ser humano diante da vida em si. Claro exemplo desta atitude profundamente pessimista é o capítulo “Das negativas”.” (GUIMARÃES, 1975, p. 148)

Um dos problemas técnicos inerentes à construção do narrador de uma obra de ficção é a exigência basilar que o leitor impõe à arte de narrar: a credibilidade do que se narra (KAYSER, 1970). Como dar crédito a um narrador que se apresenta morto e além disso antecipa ao leitor a atmosfera de pessimismo na qual estará mergulhada a narrativa? —“... não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado.” (MPBC, p. 513). Como simpatizar com uma figura que, em lugar de apresentar-se gentil e agradável, traz em si a ironia, o sarcasmo e o não comprometimento? —“se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.” (MPBC, p. 513). A solução encontrada para isso foi fazer Brás Cubas, o narrador, destacar os seus motivos para ser claro e verdadeiro em sua empreitada narrativa: a liberdade de expressão e a independência ou autonomia de opinião:

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; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é a sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. **Mas, a morte, que diferença! que desabafo! que liberdade!** Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! [...] Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (MPBC, p. 546, grifo nosso)⁴

A sua credibilidade será acentuada justamente pela sua particular situação, que lhe permite estar liberto das amarras sociais que o prendiam em sua Existência (A). Brás Cubas serve-se da falta de laços com o mundo terreno para criticá-lo à vontade, e salienta seu compromisso com a verdade dos fatos por não ter motivos para escondê-los:

Cap XXIV -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. (MPBC, p. 545-546)

⁴ As citações que doravante aparecem referem-se às edições críticas dos cinco romances que constituem o *corpus* de nossa bibliografia. O contexto, bem como as siglas MPBC, DC, EAM, LI e R indicarão respectivamente as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *El amigo Manso*, *La incógnita* e *Realidad*.

Cap CXI - Não sendo meu costume dissimular ou esconder nada, contarei nesta página o caso do muro. (MPBC, p. 611)

A narrativa ganha ares pessimistas e de amargura por causa de comentários do narrador que relativizam as virtudes humanas, fazendo-as apenas aparentes, e não essenciais. A “pena da galhofa” e a “tinta da melancolia”, como o próprio narrador adverte no prólogo, são o material de que se servira para registrar suas aventuras e desventuras.

O amor é desvirtuado (“Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis” - p. 536), assim como a amizade (“Bom e fiel amigo. Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei.” – p. 514), a dedicação à religião (“Não era homem que visse a parte substancial da Igreja; via o lado externo, a hierarquia, as preeminências, as sobrepelizes, as circunflexões.” – p. 528), o casamento, a morte, a instrução universitária e a política. Com olhar crítico, o narrador faz, sobre os atos e temperamentos de todas as personagens, observações contaminadas pelo vezo de desesperança sobre a humanidade. Assim é, por exemplo, quando o narrador nos conta sobre sua viagem de navio rumo a Portugal, na qual a vaidade do capitão com os seus versos é superior ao sentimento de perda da esposa. A observação de Brás Cubas sobre a nova postura do capitão para a releitura dos versos dedicados à memória da defunta, revela a susceptibilidade do ser humano frente ao elogio:

Ele levantou os ombros, olhou para o papel, e tornou a recitar a composição, **mas já então sem tremuras, acentuando as intenções literárias, dando relevo às imagens e melodia aos versos.** No fim, confessou-me que era a sua obra mais acabada; eu disse-lhe que sim; ele apertou-me muito a mão e predisse-me um grande futuro. (MPBC, p. 541, grifo nosso).

Como consequência, a simpatia que o leitor porventura tente nutrir pelo marujo do exemplo, assim como por qualquer personagem do livro, é desmantelada. Assim, o sentimentalismo romântico, de preferência ou benevolência, fica anulado, contribuindo para o propósito realista.

Percebemos então que as descrições, por vezes acompanhadas de comentários maliciosos ou maledicentes, são resultantes do foco de visão propiciado pela Existência (B), ou seja, provenientes de uma visão temporalmente distanciada dos fatos. Dela parte a voz de um narrador vivido, experiente, que de posse do conhecimento das conseqüências, avalia as verdadeiras intenções que as causaram. Além disso, este discurso coloca-o na instância N1, dado que se refere ao enredo. Outra característica importante na descrição deste narrador é o fato de ser ele da camada social privilegiada. Sua narração ganha em autenticidade quando se dedica com prazer a mostrar a superficialidade, a falta de escrúpulos e os arranjos medíocres de sua classe social, por meio também da descrição de sua própria inércia enquanto homem abastado e frívolo.

A segunda instância discursiva, ainda no âmbito da Existência (B) é detectada quando o narrador se dirige ao leitor. Desde a dedicatória do livro, pairando sobre a história até o final, este desdobramento do foco narrativo se diz autor, e enriquece sua narração com comentários metalingüísticos, digressões, justificativas e autocorreções sobre o ato de escrever. Em sua infinidade de minutos vazios, dita o ritmo da narração conforme a lógica de seu pensamento, e por isso retarda ou avança a narração, a cavaleiro sobre o ato de escrever.

De forma bastante explícita, Brás Cubas N2 refere-se ao seu texto a todo instante, como livro, nomeando capítulos, discutindo estratégias de narração e persuasão, pedindo a releitura de trechos aos leitores.

Cap I - [...] Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (MPBC, p. 513).

Cap IX - E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. (MPBC, p. 525).

Cap CLX - Entre a morte do Quincas Borba e a minha, mediarão os sucessos narrados na primeira parte do livro. (MPBC, p. 639)

Cap VII - Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração. Mas, por

menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos. (MPBC, p. 520)

Cap LXXV - Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo, logo depois que Dona Plácida saiu da sala. (MPBC, p. 586)

Definindo o seu lugar (defunto-autor) e o dos seus leitores (“senhores vivos”)

Brás Cubas demarca seu distanciamento em dois níveis: na primeira e na segunda instâncias discursivas. Coloca-se em posição de superioridade, por estar morto e também por ser autor de sua história, com poderes plenos para decidir sobre o modo de começar a contá-la:

Algun tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. (MPBC, p. 513)

Brás Cubas – o complexo foco narrativo, não deixa dúvidas sobre sua identidade como narrador e como autor de suas memórias, convidando os seus leitores, sejam “graves” ou “frívolos”, a conhecer a sua “obra de finado”, e a penetrar portanto na Existência (B), ou mundo de ficção. Assim, o foco narrativo presente na Existência (B) ora assume a instância N1, ora assume a instância N2.

Semelhante propósito é o de Pérez Galdós. Para isso cria Máximo Manso e fá-lo desempenhar esses mesmos papéis, narrador-autor (N2), personagem protagonista (N1), mas com uma diferença: enfoca o caminho de transformações de um papel a outro, pelo qual passa sua criatura. Isso acontece no primeiro capítulo, e merece uma análise mais detalhada.

Uma estranha voz abre o capítulo inicial de **El amigo Manso**. Ao seu final, essa entidade se autodenomina narrador, e apenas a partir do segundo capítulo esse narrador se transforma em narrador-personagem (ou acumula mais essa função). Para facilitar a análise

dessas transformações, detectaremos no foco narrativo as diferentes instâncias que o completam, e acompanharemos as transformações dessa voz passo-a-passo.

Os cinco parágrafos que compõem o primeiro capítulo apresentam as instâncias que conformam o foco narrativo ao mesmo tempo em que criam seu narratário, seu espaço/contexto de narração e também explicam o próprio processo narrativo. Isso ocorre da seguinte forma:

Na afirmação do título (*yo no existo*), o narrador, ou antes, uma “voz” proclama sua inexistência:

Yo no existo...[...]juro y perjuro que no existo; [...] protesto contra toda [...]tendencia a suponerme investido de los inequívocos atributos de la existencia real. [...] declaro que ni siquiera soy el retrato de alguien, y prometo que si alguno de estos profundizadores del día se mete a buscar semejanza entre mi yo sin carne ni hueso y cualquier individuo susceptible de ser sometido a un ensayo de vivisección, he de salir a la defensa de mis fueros de mito, probando con testigos, traídos de donde me convenga, que no soy, ni he sido, ni seré nunca nadie. (EAM, p. 1172).

Paradoxalmente, a voz afirma sua existência pelos verbos (*digo, juro, perjuro, protesto, declaro*) que a atestam. O desacordo presente na sua afirmação em forma negativa solicita a entrada do leitor no mundo da ficção, como no romance de Machado de Assis. Se a entidade *diz*, percebemos que existe, como o “defunto” que “escreve”, e o estranhamento instalado – a ironia – leva-nos a imaginar não uma só existência, mas duas: vamos chamá-las Existências (A) e (B), da mesma forma que no romance **Memórias Póstumas**: a primeira atribuída ao mundo material e a segunda ao espiritual, ou dos seres imaginários, fictícios (*mis fueros de mito*).

Com a frase *No tengo carne ni huesos* (outra afirmação em forma negativa) essa entidade, por sua vez, instala-se na existência (B), fictícia, que a coloca numa categoria não-humana, de mito, quimera, sonho, ou seja, algo abstrato.

soy un ejemplar nuevo de estas falsificaciones del hombre que desde que el mundo es mundo andan por ahí vendidas en tabla por aquellos que yo llamo

holgazanes, faltando a todo deber filial, y que el bondadoso vulgo denomina artistas, poetas o cosa así. Quimera soy, sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad; [...](EAM, p. 1173)

No mesmo parágrafo e no seguinte esta entidade apresenta uma primeira característica da imagem de seu leitor (*alguno de estos profundizadores del día*), que é a de ser desconfiado e cientista, e ironiza que para um melhor entendimento de suas palavras, as dirá em linguagem obscura. Se pensarmos nas correntes filosóficas e científicas do período em que o romance foi escrito (Positivismo, Determinismo), nas quais a linguagem, apesar da difícil compreensão, conseguia adeptos em toda parte, identificamos a espécie de leitor à qual a crítica se refere: o detalhista incansável do Naturalismo literário, cujos exageros científicistas estão questionados em outros momentos deste romance. Percebe-se de forma clara o exercício da instância N2, a partir da voz narrativa instalada na Existência (B).

O terceiro parágrafo traz marcas dêiticas que evidenciam o lugar/espço desta entidade narrativa. O advérbio *aquí* introduz o parágrafo (*Aquí, señores, donde mora todo lo que no existe, hay también vanidades, ¡pasmaos, hay clases, y cada intriga...!*) e a palavra *también* remete ao *aí* do leitor. Assim, ao mesmo tempo em que a voz identifica e caracteriza seu próprio espaço ao compará-lo com o do seu leitor, também (e novamente) mostra-se crítica ao identificar vaidades, hierarquias e intrigas na comparação entre os mundos material e fictício.

No mesmo parágrafo temos a apresentação de uma personagem, que primeiramente aparece identificada como “alguém” (*es que alguien me evoca*) e até o final do parágrafo é “amigo”. Este novo ser é responsável pela aparência humana desta voz (*Vedme con apariencia humana*). Paralelamente a esta nova “forma” ou “aparência” que toma para si esta entidade, os verbos usados por ela estão no âmbito do fazer (ação), como *salir, meterse, explicar, hablar e trazar*, todos conjugados no presente do indicativo:

Y a escape me salgo de estos laberintos y me meto por la clara senda del lenguaje común para explicar por qué motivo no teniendo voz hablo, y no teniendo manos trazo estas líneas, que llegarán, si hay cristiano que las lea, a componer un libro.(EAM, p. 1173).

Isso significa que, ao mesmo tempo em que está tornando-se mais semelhante às criaturas humanas, também seus gestos e ações passam a sê-lo. Em seu *aquí* (espaços da idéia) se encontram a entidade-voz que narra (com habilidades e movimentos próximos aos do ser humano) e seu amigo, responsável por tais características.

O quarto parágrafo traz um comentário no qual esta voz se auto-denomina narrador, posto que chama seu próprio texto de narração (*orden, orden en la narración*). Ao fazê-lo, transforma o sentido, impondo ao seu leitor outra habilidade, a de conhecer o universo da literatura, do fazer literário. Chamando para si o papel de narrador, automaticamente revela ao interlocutor seu papel de leitor, e em seguida o faz com o seu amigo, imputando-lhe a função de escritor. Em tudo isto, manifesta-se novamente a instância N2.

Reincidente en el feo delito de escribir, me pedía para añadir un volumen a los treinta desafueros consabidos. Díjome aquel buen presidiario, aquel inocente empedernido, que estaba encariñado con la idea de perpetrar un detenido crimen novelesco, sobre el gran asunto de la educación. [...] venía a comprármelo, ofreciéndome por él [...] (EAM, p. 1173).

Por meio de sua narração no Pretérito Perfeito, temos as características atribuídas ao seu amigo escritor: pecador, romancista, trabalhador, bom presidiário, inocente empedernido, criminoso e negociante, que lhe faz uma oferta para comprar o “romance” de sua vida, e poder acrescentá-lo aos outros trinta volumes seus que, por penalidade, já havia escrito.

Ao voltar ao tempo Presente, no último dos cinco parágrafos que compõem esse primeiro capítulo, o “agora” narrador mostra-se um pouco desmemoriado, porque incerto

sobre a maneira como sofreu sua transformação em homem-personagem. Negócio fechado, seu amigo escritor, “bruxo” e “perverso”, usa a magia da tinta e do papel em chamas para dar-lhe a forma humana completa (com identidade e nacionalidade) e projetá-lo na instância N1.

No sé qué garabatos trazó aquel perverso sin hiel delante de mí; no sé qué diabluras hechiceras hizo... Creo que me zambulló en una gota de tinta; que dio fuego a un papel; que después fuego, tinta y yo fuimos metidos y bien meneados en una redomita que olía detestablemente a pez, azufre y otras drogas infernales... Poco después salí de una llamarada roja, convertido en carne mortal. El dolor me dijo que yo era un hombre.(EAM, p. 1173-1174).

Vemos também que o capítulo se configura em metanarração, pois o discurso, no plano da expressão, refere-se à construção do narrador (eu), do leitor (tu) e do fazer literário (criação e escrita), no plano do conteúdo. A voz que abre o capítulo conclama para si o estatuto de entidade fictícia, com funções acumuladas de narrador-autor de sua história (N2) e narrador-personagem protagonista (N1), ao mesmo tempo em que vai descrevendo os passos do escritor, amigo seu, em sua criação. E surpreendentemente, criador (de quem Manso é amigo) e criatura estão nivelados em um mesmo plano, o da existência B, ou plano da ficção, reforçando suas autonomias, enquanto entes fictícios.⁵

A partir do segundo capítulo, predominantemente em N1, Máximo Manso, então narrador de sua história, inicia a empreitada narrativa que se revela, ao final, repleta de críticas francas e abertas à sociedade, porque delineia as demais personagens acompanhadas de seus muitos vícios e raras virtudes, tão raras que permitem-no considerá-las inadequadas para conviver com ele. A ambigüidade do ser humano é mostrada, tanto no que diz respeito às personagens quanto à sua própria configuração.

⁵ Fica evidente a posição de Pérez Galdós de encerrar todas as criaturas fictícias num mesmo universo – o do romance, inclusive a voz que manipula de certa forma o narrador principal, e que Wayne Booth denomina autor-implícito, e a teoria da enunciação chama de sujeito-enunciador, nomenclaturas descartadas neste trabalho por motivos já esclarecidos.

Tanto como narrador quanto como personagem, Manso transita entre diferentes facetas. Seu papel de narrador protagonista desdobra-se em outro, o de narrador-testemunha, contemplativo, que se imagina centro das atenções, de um espaço retirado, e para o qual voltará depois da morte, mas seu papel de personagem requer dele uma atuação plena no desenrolar dos acontecimentos. Vejamos um trecho do capítulo XXII do romance, em que ele expõe esta dualidade:

Henos aquí en plena evolución de los sucesos, asistiendo a su natural desarrollo y con el fatal deber de figurar en ellos, bien como simple testigo, lo cual no es muy agradable a veces, bien como víctima, lo que es menos agradable todavía.(EAM, p. 1126)

Assim como Brás Cubas, a sua maneira de narrar conforma no decorrer do romance sua maneira de ser, desnudando ao leitor as suas características mais evidentes: a insegurança, a falta de memória, o senso crítico apurado, a ironia e a maledicência, além de uma certa inclinação ao naturalismo filosófico, sendo esta última característica mais uma questão de voluntarismo que de fato. De sua posição privilegiada, analisa e julga, desdenha e ama, nasce e morre enquanto personagem, sobrevivendo enquanto narrador e autor de sua própria história.

Como vimos, a instância (N2) manifesta-se mais contundentemente no alerta sobre a confecção do livro, quase exclusivamente pelo primeiro capítulo, quando menciona o “negócio” com o amigo escritor, condenado pela eternidade a escrever romances. Entretanto, apesar de raras, aparecem ocasiões no decorrer do texto em que Manso, enquanto narrador, volta a tocar diretamente nesse assunto, ainda que por pequenos comentários que podem até passar despercebidos. Das poucas ocorrências, selecionamos três: a primeira, por mostrar a deferência quanto aos leitores (“señores”), a segunda que revela o tom de intimidade para com eles, e uma terceira, que faz referência ao estilo - à forma escrita de sua narração:

Aquí, señores, donde mora todo lo que no existe, hay también vanidades, ¡pasmaos!, hay clases, ¡y cada intriga...! (EAM, p. 1173, grifo nosso)

Después de tal inverosimilitud, viene la más grande y fenomenal de todas las de aquel día. Esta sí que es gorda. Estoy seguro que nadie que me lea tendrá tragaderas bastante anchas para ella; pero yo la digo, y protesto de la verdad de su mentira con toda mi energía. Pásmese el que aún tenga fuerzas para pasmarse. [...] Renuncio a detallar el hecho con pormenores que suplirá el buen juicio de los que al leer se espeluznen considerando que pueden verse en trotes semejantes. (EAM, p. 1275, grifo nosso)

Estoy impaciente por hablar de mi ser mortal. [...] Sin quererlo, se me va la pluma adonde la impulsa el particular gusto mío, y la dejo ir y aun le permito que trate este punto con sinceridad y crudeza, no escatimando mis alabanzas allí donde creo merecerlas. [...] pero lo dicho dicho está y no habrá quien lo borre de este papel. (EAM, p. 1176, grifo nosso)

Se considerarmos as transformações pelas quais passa a entidade fictícia desde a primeira linha do romance, estas instâncias se desdobram ainda mais, porque o foco narrativo neste romance, como nos demais em estudo, ultrapassa a função obrigatória de representação ou controle da narração, exercendo também a função opcional de interpretar e agir, o que enriquece sobremaneira sua configuração.

5.1.3 Diversificação na técnica narrativa: os casos de Dom Casmurro e La incógnita

Se por um lado tanto Machado de Assis quanto Galdós apelam para a figura do defunto-autor em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **El amigo Manso**, nos romances posteriores recorrem a estratégias narrativas diversas.

Machado de Assis adota uma abordagem bastante convencional na medida em que o seu Dom Casmurro narra as próprias memórias evocadas do passado. Já Galdós parte para abordagens bastante “sofisticadas” para girar em torno da mesma temática de **Dom Casmurro** (a suspeita não resolvida de um adultério). Tais abordagens ditas sofisticadas são a



construção de um romance epistolar, no caso de **La incógnita** e de uma dramatização, no caso de **Realidad**.

Examinando os focos narrativos de **Dom Casmurro** e **La incógnita**, nos deparamos primeiramente com as estratégias de angariar a simpatia do leitor, pois o esforço em dar credibilidade ao seu texto também é fator de preocupação de seus narradores, pelos mesmos motivos de Brás Cubas e Máximo Manso, anteriormente estudados: buscar a verdade dos fatos (com conhecimento de causa) e satisfazer exigências, por parte dos leitores, de coerência interna. Por isso falam de seu entorno familiar e social, ou seja, tal como os narradores já apresentados, os desses romances narram sobre aquilo que conhecem, na esfera N1. Existe, portanto, uma coerência interna (e portanto verossímil) sobre sua configuração e o material de seu relato.

No entanto, à diferença dos narradores das **Memórias** e de **El amigo Manso**, que têm em sua própria configuração o expediente para argumentar pela verdade (são mortos, logo, são livres), os narradores de **Dom Casmurro** e **La incógnita** precisam recorrer a outras formas de aproximação com os seus leitores, porque a subjetividade e a parcialidade de seus pontos de vista são tão explícitas que confrontam os postulados realistas radicais. Nesses romances, o narrador que comenta e é herói dos fatos narrados tem de impelir o leitor a acatar suas opiniões, de forma que este permita que seus “juízos se fundam por completo com os deles”.⁶

Examinando **Dom Casmurro**, temos que, para impelir o leitor a acreditar em suas palavras e em sua versão dos fatos, como se fossem reais, o foco narrativo apresenta duas instâncias discursivas que o conformam, N1 e N2. À diferença das **Memórias Póstumas**, nas quais N2 se dedicava à questão estética de configuração do romance, e não interferia na interpretação das peripécias do herói, em **Dom Casmurro** o N2 desempenha um papel de

⁶ Wayne Booth (1980) fala desse tipo de narrador à página 229: “Há alturas em que nos rendemos aos autores (comentadores) e permitimos que os nossos juízos se fundam por completo com os deles”.



maior abrangência, porque o exame de sua linha discursiva interfere na condição de credibilidade do discurso do N1, ou seja, permite vislumbrar uma segunda e sobretudo oposta visão dos acontecimentos.

Assim é que, para estabelecer uma maior proximidade com os seus leitores, existe uma retórica bastante particular, que desvenda uma das características do N1, o fingimento da simpatia. A tentativa de cooptar o leitor⁷ por meio de uma aproximação amistosa ocorre sobretudo quando o narrador N1 promove a tentativa de explicação de seus pensamentos, sentimentos e decisões, incluindo aí algumas explicações sobre a própria construção do texto. O primeiro capítulo é estruturado exatamente dentro dessa diretriz de aproximação. Explicando a origem do título escolhido para o seu próprio romance, o narrador aproxima-se de seu leitor, ao facilitar-lhe o seu significado e origem:

Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. (DC, p. 809)

O recurso é acentuado pelo tratamento amigável dirigido a este leitor, ao chamá-lo por “tu”, e também pelo argumento de que não encobrirá nenhum fato importante: “*Cap LXXXIV* - Custa-me dizer isto, mas antes peque por excessivo que por diminuto.” (DC, p. 893).

Entretanto, sob a aparente atitude simpática, o narrador não apenas cria um vínculo de aproximação, através do qual o leitor pode se sentir à vontade com o seu novo amigo, mas apresenta também um certo estranhamento motivado pelo tom imperativo (“Não consultes”) e pela mascarada displicência com o texto ora apresentado como livro (final da citação). Com isso, o narrador tece um discurso que instaura no leitor atento a sensação de antipatia com a sua narração, que vai tomando corpo na medida em que o narrador se deixa ver como uma pessoa insensível, amarga, de sentimentos vingativos, e sobretudo irônica

consigo, com os acontecimentos que narra, e com o leitor. Por causa destas características de conformação, percebemos o objetivo de convencimento, exercido pelo narrador N1 em seu desdobramento enquanto ser atuante, ou seja, na função de personagem. Bento Santiago, narrador-personagem, tece um discurso que pretende justificar, passo a passo, o julgamento de culpabilidade de sua esposa. Por isso, procura aproximar-se do leitor. A ausência de simpatia, nas circunstâncias em que as qualidades e as idéias das personagens são relativizadas e desvirtuadas, como nas **Memórias Póstumas**, evidencia tanto o caráter complexo de Bento personagem, que estudaremos na próxima seção, quanto à sua estratégia de convencimento como N1 (primeira instância discursiva).

Também como nas **Memórias Póstumas**, o foco narrativo em **Dom Casmurro** apresenta uma segunda instância discursiva N2 que se refere à sua condição de autoria de um livro. O exame das referências ao próprio ato de narrar, assim como das digressões e comentários desta instância discursiva, revela um narrador N2 que, além de reforçar o aspecto iniciado em Brás Cubas da nova orientação de leitura para a proposta romanesca machadiana, alcança ao final um efeito de contestação da linha discursiva do N1, ao permitir que se crie, na busca por uma definição sobre o adultério, uma comparação entre a história de N1 e o drama de Shakespeare, *Otelo*.⁸ Assim, o discurso de N2 corrobora nesta obra a instauração da grande questão discutida desde a publicação do romance: a suspeita não resolvida do adultério.⁹

⁷ Leitor no sentido de narratário, ou seja, leitor ficcional, aquele para quem o narrador conta a história.

⁸ Há a versão que inocenta Capitu, conhecida a partir de 1960, com *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*, de Helen Caldwell (CALDWELL, 2002), assim como outras que lhe são contrárias, como a convicção de Dalton Trevisan defendida por Otto Lara Resende e Paulo Francis em 1992. Nosso trabalho não pretende escolher entre uma e outra, pois sabemos que a chave do livro é justamente a possibilidade de dupla interpretação, e ser partidário de apenas uma implicaria numa visão reducionista da obra de Machado de Assis.

⁹ Nesse sentido é que há a possibilidade de analisar as duas instâncias como vozes diferentes que partem, ora do narrador, ora do autor implícito. Segundo a corrente de interpretação que inocenta Capitu, são do narrador as tentativas de incriminá-la e do autor implícito as pistas contrárias.

Ademais, vemos que a “credibilidade”, enquanto fator de valorização do discurso do narrador e de seus desdobramentos, constitui, neste romance, uma das grandes estratégias de criação do foco narrativo com a qual Machado de Assis trabalha, porque está relacionada à verossimilhança do fato, no âmbito apenas da possibilidade, por causa da sua limitação imposta pela visão parcial e subjetiva do foco narrativo.

Deixaremos por ora a obra machadiana e veremos como a busca da credibilidade se dá no romance de Pérez Galdós. **La incógnita**, por tratar-se de um romance epistolar, em forma de diário, estabelece para Manolo Infante também dois papéis: o de personagem e o de narrador. A carta é ao mesmo tempo meio da narrativa e elemento da intriga, porque o narrador é personagem, ou seja, herói das peripécias em cada carta, e à noite, outra pessoa. No ato da escrita da carta, à noite, só quem escreve é o narrador, que impõe o seu ponto de vista relativo ao momento seguinte (ou posterior) à ação realizada por ele próprio durante o dia.¹⁰

O foco narrativo no romance epistolar em estudo é bastante interessante, visto que foge aos padrões de narração contrapontística segundo a qual as cartas apareceriam alternadamente, como diálogo de pontos de vista. Em **La incógnita**, as correspondências de Manolo ocupam cerca de noventa e oito por cento do romance, ou seja, não se dá o mesmo espaço de expressão aos dois correspondentes, Manolo e o senhor X. Trata-se, portanto, predominantemente, do discurso segundo um único ponto de vista, sendo a forma epistolar apenas uma variação da narrativa em primeira pessoa, que justifica a manifestação, ao final, de outra voz, a do interlocutor, sem prejudicar a coerência. A imagem do senhor X, construída por meio das palavras de Manolo em suas cartas, completar-se-á em sua única oportunidade de expressão. Portanto, temos que o senhor X desempenha antes de tudo o papel de leitor das cartas de Manolo, ou seja, é a figura para quem as cartas vão dirigidas, e com elas as

¹⁰ A narração epistolar é chamada de “intercalada”, por Gérard Genette (1979), desde que contenha o contraponto narrativo.



preocupações com a credibilidade, primeiro nível de exigência dos leitores quanto à arte narrativa.

Assim, temos que a credibilidade da narração se dá pelo tom confessional das cartas, que é parte da retórica narrativa, por intermédio da qual Manolo, o narrador, diz desabafar todos os seus pensamentos em teor confidencial ao amigo X. Além disso, uma vez que se expressa por intermédio de cartas, Manolo sente-se a uma distância segura, que lhe permite ficar plenamente livre para professar uma verdade tida como absoluta, mas ao mesmo tempo confortável, para construir sua versão dos fatos sem maiores constrangimentos.

Querido Equis: Allá va mi primera carta. La empiezo recordándote la condición sine qua non de mi compromiso epistolar, y es que esto no ha de leerlo nadie más que tú. Sólo con la seguridad de que humanos ojos, fuera de los tuyos de ratón, no han de ver el contenido de estas cartas, puedo ser, como me propongo, absolutamente sincero al escribirlas. A cambio de la solemne promesa de tu discreción, nada te ocultaré, ni aun aquello que recelamos confiar verbalmente al amigo más íntimo. (LI, p. 68, grifo nosso)

Te cuento todos los fenómenos que se van sucediendo en mi alma, porque eres mi confesor y nada debo ocultarte. (LI, p. 728-9, grifo nosso)

Esta carta te causará tristeza; pero qué remedio... ¡La verdad rara vez tiene cara de pascua! (LI, p. 725, grifo nosso)

Manolo observa e narra suas reuniões nos salões dos Orozco, assim como suas noites nos prostíbulos de Madrid, mostrando as situações, comentários, discursos, intenções, maledicências sem fim, em que se move sua classe. E como um deles, age e reage segundo os mesmos (e maus) princípios, uma vez que não contribui com sua sociedade, por meio de seu mandato como deputado. Entretanto, apresenta uma linha discursiva que analisa com propriedade os problemas do pensamento da classe dominante, o que contrasta com suas atitudes. É esta linha discursiva, detectada quando Manolo pensa em soluções para melhorar o país, exalta a educação, condena os vícios de sua classe, a que podemos considerar como um desdobramento do foco narrativo, ou N2. Vejamos o exemplo abaixo:

En una sociedad tan chismosa, tan polemista, y donde cada quisque se cree humillado si no sustenta, así en la charla pública como en la privada, un criterio distinto del de los demás, son muy raras las reputaciones, y éstas tienden siempre a flaquear y derrumbarse como puentes de contrata, contruídos sin buen cimientto. Faltan grandes unidades. La independencia de criterio, extendida en toda la raza como una moda perpetua, y el individualismo del pensamiento, determinan una gran inseguridad en diversos órdenes de la vida. Faltan indisciplina intelectual y moral. Somos demasiado libres, pecamos de autónomos, y así no podemos crear nada estable. Para que las naciones marchen bien, es preciso que haya muchos que sacrifiquen sus ideas a las ideas de los demás, y aquí nadie se sacrifica: cada uno de nosotros cree sabérselo todo. De esto se deriva la gran enfermedad, amigo Equis, o sea la antipatía invencible de la raza a las reputaciones. (LI, p. 715, grifo nosso)

Um exemplo no qual distinguimos os dois desdobramentos do foco narrativo se observa quando Manolo critica sua própria atuação na câmara dos deputados. Na medida em que o transtornam as investigações sem sucesso sobre o crime (morte de Federico), e as múltiplas versões que correm na sociedade, Manolo deixa-se levar pelos acontecimentos, relegando para último plano sua vida profissional (N1). Notamos o aparecimento da segunda instância discursiva N2 no uso da terceira pessoa para referir-se a si mesmo, em caráter de crítica:

[...]conque ve tomando notas, y acaba de volverte loco como tu corresponsal y amigo.

El cual anda ahora tan sin brújula, que no sabe por dónde va, ni se entera de lo que ocurre en las filas parlamentarias. ¿Querrás creer que estos días ha votado el buen Infante no sé cuántas leyes, y ha dicho sí o no en multitud de resoluciones, sin tener conciencia clara de sus actos legislativos?... Soy un simple número, una energía mecánica, inconsciente; voy con la masa, a donde la masa va. En mi oído suena el runrún de las votaciones, y presiento que hemos hecho la dicha del país con leyes como la de [...]. Me convenzo, por lo que oigo decir, de que he votado todas estas cosas tan buenas, y estoy dispuesto a votar la transustanciación del Verbo si me la ponen delante. No me pidas cuenta de nada, ni aun del olvido en que tengo los asuntos del infame distrito. Si murmuran de mí en esa tierra de maldición, hazme el favor de decirles que ahí me las den todas. Los odio con toda mi alma, y deseo que el cielo los aflija con mil calamidades, sequías, riadas, pedriscos y ciclones, y un terremoto por añadidura; que no quede en pie ni casa ni árbol; que pasen a mejor vida todas las reses, incluso los caciques del pueblo, y que la tierra sea infecunda y no produzca ni un solo ajo. Abur. (LI, p. 772, grifo nosso)

Com relação à posição de onde narram suas histórias, existe claramente uma diferenciação entre esses narradores e os defuntos-autores já mencionados.

Dom Casmurro e Manolo não são narradores “finados”, como Brás Cubas e Máximo Manso. Logo, não possuem a mesma liberdade de expressão para criticar a humanidade, apontando seus vícios. Entretanto, usam as armas de que dispõem para exercê-la. No caso de Manolo, o tom confidencial das cartas e a certeza de não publicidade, (aliás, frustrada no final), além do fato de estarem dirigidas a um leitor apenas, o senhor X, tornam seu discurso mais informal, expansivo, com livre expressão de pensamentos sobre os fatos.

No caso de Bento Santiago, os motivos alegados para sua narração (dentre eles os de “restaurar na velhice a adolescência” ou mesmo “passar o tempo”) pelo NI, contribuem para justificar a liberdade de sua expressão, uma vez que já nada pode perder em sua solitária vida de aposentado.

5.1.4 A presença do leitor na obra: diversidade de técnicas num mesmo objetivo

Kayser (1970), no capítulo dedicado à técnica da arte narrativa, observa que no século XIX foi comum o esforço dos narradores em encurtar a distância com relação ao leitor. Na tentativa de estabelecer um vínculo de intimidade, os processos técnicos mais relevantes utilizados foram as alocuções, as divagações com o leitor durante a narrativa, o diálogo já no prefácio, e as apóstrofes. Kayser também observa que os autores dessa época pensavam em leitores de determinado ambiente e instrução, chegando a expressar no texto a exclusão da massa, reduzindo o número de leitores ao mínimo, e a fazer citações de pensadores aos quais tinha acesso um limitado público especializado, ou antes, bem formado.

Ao apresentarmos a figura do narrador nos quatro romances, mostramos que tanto nas obras machadianas quanto nas galdosianas existem níveis diferentes para os desdobramentos do foco narrativo (N1 e N2). Para cada nível de discurso (N1 ou N2) corresponde uma figura de leitor diferente, definido ou não diretamente pelo narrador em questão.

A atitude do narrador com o seu público, mesmo quando não o define claramente na obra, é objeto de uma parte da fortuna crítica de Machado de Assis, devido à forte presença da figura do leitor em suas obras. Nesta seção algumas abordagens estão sintetizadas para efeito de comparação com as obras galdosianas em estudo.

Nas **Memórias** e em **Dom Casmurro**, a preocupação em relação à metalinguagem é mais ostensiva que nos romances de Pérez Galdós. Os narradores machadianos, neste particular, realçam o fato de “estarem escrevendo um livro”, baseado em suas memórias¹¹. Fazem questão de apontar sua autoria nas constantes e variadas conversas com os seus leitores, seja encabeçando capítulos, seja enfocando a redação ou estilo como tema exclusivo em muitos deles, seja quebrando seqüência de ações nas peripécias das personagens.

No capítulo XXII das **Memórias** percebemos a preocupação do narrador em distinguir dois tipos de leitor de suas linhas.

Cap XXII - Vim... Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo. (MPBC, p. 544)

¹¹ Wayne Booth (1980) denomina esta categoria de narrador como “self-conscious narrators”. Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981, nota 93, p. 32) propõe a tradução “Narrador aperceptivo”, pois é o tipo que além de narrar, reflete sobre o fato de estar narrando. “Percebe as coisas —ainda que ficticiamente —e *apercebe-se* de que as está percebendo”.

Retomando o aviso expresso no prólogo do livro, em que diz escrever sem a intenção de agradar a ninguém, nem à “gente grave”, numa referência aos críticos de literatura, nem à “gente frívola”, leitoras acostumadas ao sentimentalismo adocicado dos românticos, o narrador (N2) se insere, enquanto leitor, na categoria dos leitores frívolos (de gosto vigente), como bem quadra à sua personalidade de boa-vida. Brás Cubas aproveita o comentário para justificar os capítulos curtos que percorrem o livro. Assim, sob uma pretensa e aparente superficialidade, existe um teor crítico denso e eficaz quanto às preferências de leitura da época. Faz parte de seu objetivo a educação desses leitores, que representam uma determinada expectativa de leitura, para um novo tipo de romance.

Cap IV - Deus te livre, leitor, de uma idéia fixa, antes um argueiro, antes uma trave no olho.[...]e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. (MPBC, p. 516).

Essa educação se processa porque transforma tais leitores em antimodelos de sua nova expectativa de leitura, ao demonstrar desprezo, sob uma capa irônica, pela maneira de ser e pensar desse leitor, discutida, criticada e até contrariada ao longo do romance.

A exigência por um leitor diferenciado está expressa sobretudo pelos comentários que faz sobre literatura, por meio dos quais alude à diferença de objetivos e estratégias entre as escolas literárias romântica e realista-naturalista.

Cap XIV - O primeiro beijo: Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalcando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes e, por compaixão, o transportou para os seus livros. (MPBC, p. 533)

Cap CXV - O almoço: Não se irrite o leitor com esta confissão. Eu bem sei que, para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico. A realidade pura é que eu almocei, como nos demais



T. 1.328/05

dias, acudindo ao coração com as lembranças da minha aventura, e ao estômago com aos acepipes de M. Prudhon... (MPBC, p. 613)

Cap CXXXIV - Cinquenta anos: Não lhes disse ainda, - mas digo-o agora, - que quando Virgília descia a escada, e o oficial de marinha me tocava no ombro, tinha eu cinquenta anos. Era portanto a minha vida que descia pela escada abaixo, - ou a melhor parte, ao menos, uma parte cheia de prazeres, de agitações, de sustos, - capeada de dissimulação e duplicidade, - mas enfim a melhor, se devemos falar a **linguagem usual**. Se, porém, empregarmos outra mais sublime, a melhor parte foi a restante, como eu terei a honra de lhes dizer nas poucas páginas deste livro. (p. 625, grifo nosso)

Cap CXXXV - Oblivion: E agora sinto que, se alguma dama tem seguido estas páginas, fecha o livro e não lê as restantes. Para ela extinguiu-se o interesse da minha vida, que era o amor. (MPBC, p. 625)

Cap CXXXVIII - A um crítico: Meu caro crítico, Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescentei: "Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias." Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo. (MPBC, p. 627)

A construção do texto que requer do leitor a releitura de capítulos anteriores, por exemplo, impedindo que este se acomode numa leitura tranqüila das peripécias do narrador, se destina a educar o leitor do romance. "É preciso mostrar ao leitor que ele está ali, tomando parte ativa na criação/estruturação do texto"¹²

Bento Santiago, narrador de **Dom Casmurro**, é também autor das próprias memórias. Não apenas narra, escreve um livro. Embora deixe isso claro no texto, não o faz com a mesma frequência e veemência que Brás Cubas (onde a referência às "memórias" sobressai desde o título). Em **Dom Casmurro** as interpelações aos leitores são muito menos ostensivas que em **Memórias Póstumas**, pois o tom da narração é outro: mais amigo e confidente: Cap II - "Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro." (DC, p.809).

¹² Como leitor implícito AZEVEDO (1990) entende como aquele capaz de compactuar do mesmo horizonte de expectativas do narrador-autor. Esse leitor deve aprender a ler textos ficcionais que discutam seu próprio processo de confecção, e dessa forma apurar seu senso estético e crítico. Assim, o autor-implícito machadiano dirige-se ao leitor romântico-folhetinesco em atitude de profundo desprezo no prólogo das **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, sendo este então na verdade um leitor explícito, ou explicitado, "já que o receptor é uma presença ostensiva no romance" (AZEVEDO, 1990, p. 102).

Ou então no cap LVII:

Sim, leitora cativa, como diria o meu finado José Dias, podeis ler o capítulo até o fim, sem susto nem vexame. Já agora meto a história em outro capítulo. Por mais composto que este me saia, há sempre no assunto alguma coisa menos austera, que pede umas linhas de repouso e preparação.— Sirva este de preparação. (DC, p. 869)

Entretanto, isso não significa que Machado de Assis tenha deixado de lado a sua preocupação com o leitor, apenas decidira amenizar ou suavizar o percurso até ele. Há quem interprete esta mudança de atitude como estratégia de persuasão altamente perigosa, porque sutil. É o caso de John Gledson em sua análise de **Dom Casmurro**:

Onde Brás Cubas desafia o leitor, propondo problemas que requerem soluções, e sugere claramente que o narrador é iludido a ponto de estar louco, Dom Casmurro faz de tudo para amenizar o caminho do leitor através do que, na verdade, é um campo minado. [...] Os avisos existentes em Brás Cubas não apenas são cuidadosamente removidos, como também substituídos por um convite para que nos sentemos com todo o conforto. (GLEDSON, 1991, p. 23-24)

O fato é que, de forma menos explícita, porque indireta, o texto machadiano continua exigindo do leitor releituras e guinadas de vai-e-vem no romance para que as imagens aparentemente desconectadas possam, por analogias e comparações, formar sentidos, iluminando o texto por meio de inovadoras conexões, como num poema. São os casos, para citar apenas os exemplos mais conhecidos, das digressões que intercalam a história principal, como o capítulo “O almocreve”, das **Memórias Póstumas**, e “A ópera”, de **Dom Casmurro**.

Cintra (1985) lista as formas de invocação do leitor na obra machadiana, como os vocativos (*meu amigo, leitora, Não sei quem me lê... Se é homem, ... se é mulher...*, ou *Amigo meu, amiga minha...*) e estuda os objetivos do autor de *Esau e Jacó* em explicitar os seus leitores. Sua tese sustenta que Machado de Assis tinha entre suas metas buscar uma forma de

narração dialógica, ou, segundo a terminologia por ele adotada, intersubjetiva¹³, que não poderia prescindir da figura do leitor:

Se a palavra não pode ser efetivamente dada a eles, como na situação de intersubjetividade que caracteriza o relato, as suas idéias são repetidamente representadas através da interpretação e da antecipação efetuadas pelo próprio narrador. Essa busca de oralidade é assim uma forma de anular a oposição entre a linguagem escrita e a linguagem falada. (CINTRA, 1985, p. 199).

A natureza do discurso machadiano é, pois, argumentativa, e está próxima do universo da oralidade. Na falta do leitor em carne e osso para o diálogo, usa a prolepse (antecipação), figura da retórica tradicional, para imaginar a posição deste interlocutor, regulando a possibilidade de respostas.

Os romances galdosianos também apresentam forma argumentativa, por meio da iniciativa de conversar com os leitores, à semelhança dos romances machadianos. Em **El amigo Manso**, embora de forma bem menos ostensiva, a presença do leitor é exigida pela forma narrativa de Manso. Vocativos e interjeições, aliados a afirmações irônicas, tornam a narração bem próxima e íntima dos leitores, revelando críticas a um certo tipo, aliciando outros para suas idéias. Já em **La incógnita**, os recados para o universo de leitores “ideais” ou “críticos” que façam parte de seu horizonte de expectativa, estão subjacentes aos recados dados de uma personagem à outra (de Manolo a X).

No entanto, à diferença dos romances machadianos, os comentários nos quais apareça a preocupação com a arte de escrever são poucos. Manolo Infante, em **La incógnita**, chama a atenção para a sua redação em algumas cartas, ficando reservada para o final do romance a surpreendente revelação ao leitor sobre o processo de criação literária.

A noção de autoria, de estar escrevendo um texto, aparece poucas vezes no discurso de Manolo, sobressaindo mais em comentários do tipo:

¹³ A imagem do leitor não se apaga nunca na obra machadiana, e a linguagem descontraída, com toque de oralidade, é suporte para um discurso que se pretende intersubjetivo.



Esta noticia del juez [...] reservaba yo para encajarlo al promedio de mi entrevista con Cisneros. Con este recursillo pensaba yo construir artísticamente la narración para jugar con tu curiosidad; pero, chico, se me ha escapado antes de tiempo, y yo no borro nada de lo escrito. En rigor, debo preferir el orden lógico del relato a las triquiñuelas del oficio narrativo, que no son para usadas por aprendices. (LI, p. 763)

En esto entró Malibrán (Si esto fuera novela pondría: Aparición de un nuevo personaje). (LI, p. 704, grifo nosso)

CAP XXXII 9 de febrero

*Hoy, amigo mío, tengo que contarte algo muy importante; y como vivimos en plena atmósfera novelesca, porque cada quisque, con motivo de este suceso, inventa, zurce y enjareta argumentos más o menos aceptables, se me ha pegado algo del amaneramiento artístico, y **aspiro a excitar en ti el interés de lector**, contándote los hechos sin seguir la serie de los mismos, esto es, empezando por el medio, para caer luego en el principio y saltar de éste al final, concluyendo tal vez con vaguedades, interrogaciones o puntos suspensivos en que haya conjeturas para todos los gustos. (LI, p. 763, grifo nosso)*

Dentre os trechos selecionados, merece destaque uma das falas de Manolo ao senhor X, em que comenta a perfeição, a olhos vistos, do casamento de Augusta e Tomás, porque nela vai uma referência bastante explícita sobre a importância da participação do leitor para completar o quadro de descrição e interpretação dos fatos. Num contexto artístico, é evidente a preocupação em mostrar, tal qual em Machado de Assis, a importância da leitura (recepção) enquanto “preenchimento das lacunas” deixadas pelo narrador:

*Voy trazando el retrato como puedo. Quisiera seguir: pero te advierto que no veo bien todo el original: hay algo que permanece en la sombra, y por eso mi pintura no es ni puede ser completa. **Complétala tú, si puedes, añadiendo tu saber al mío. Ya no describo, sino te consulto.** (LI, p. 743, grifo nosso)*

Uma característica diferenciadora de **La incógnita** é a estratégia de ficcionalizar o leitor, transformando-o na personagem enigmática a quem Manolo escreve: o senhor X. Representando uma das incógnitas do romance, ao contrário dos leitores machadianos¹⁴, X

¹⁴ Embora o narrador machadiano (N2) determine o perfil de seus leitores, definindo pelo menos três (Virgília, um bibliômano e um crítico) eles não têm a oportunidade de expressar-se sobre os fatos relatados.

tem sua oportunidade de expressão, no encerramento do romance. O mais importante é que suas poucas palavras desempenham um papel fundamental na proposta galdosiana, encerrando o romance de forma contundente.

Por ora, atendo-nos à sua configuração, podemos separar características do senhor X por meio das interjeições e vocativos usados por Manolo ao iniciar quase todas as suas cartas. Assim temos que o senhor X é *voluntarioso*; *desocupado* (LI, p. 692); *mentor*; *maestro* (LI, p. 704); *de imaginación feliz* (LI, p. 741); além de ser perspicaz “Ah! tú que sueles penetrar en lo recóndito del alma humana” (LI, p. 741) e feiticeiro:

Tú, que eres de la familia de los Merlines; tú, que posees un poder de adivinación no concedido a todos los mortales; tú, que sabes ver la cara interna de los hechos humanos cuando los demás no vemos más que la cara exterior, y penetrar en las visceras de los caracteres, cuando los demás sólo vemos y tocamos la epidermis; [...] (LI, p. 786)

Além de tais características, percebemos que X é altamente irônico e nada modesto, quando temos acesso à leitura de sua carta, ou seja, ao seu próprio discurso:

P.D. Se me olvidaba decirte que haces bien en no venir. Todas las referencias tafetánicas son ciertas. Si pareces por acá, te aguarda una silba en la cual tomaremos parte todos los habitantes de esta ciudad excelsa, lo mismo los brutos que los ilustrados, entre los cuales tengo la inmodestia de contarme. Se han vendido ya en el pueblo cuarenta docenas y media de silbatos. Iré de simple testigo a presenciar la justa cólera de los ciudadanos y tu vergüenza y humillación. No te chiflaré, pues ya lo sabes... no toco pito... (LI, p. 787, grifo nosso)

Em *La incógnita* as formas utilizadas por Manolo para dirigir-se ao senhor X, seu correspondente, deixam entrever o horizonte de possíveis leitores quando antecipam os pensamentos do senhor X, imaginando possibilidades de reações diante de sua narração. Por meio destas antecipações (prolepse, como em Machado de Assis) temos que uma das possibilidades de leitura que o narrador N2 imagina, por trás das palavras de Manolo, é a do leitor crítico literário, cujo discurso tem sempre um “porém” a dizer:

[...] suprimo las imágenes porque te estás riendo de mí, y de seguro dices al leerme: “¡Miren el tonto ése!...” ¡Ah! La edad la fijo en treinta años; y lo más, lo más que añado, si en ello te empeñas, es dos o tres a lo sumo. Y pensarás también, clareándote con una de esas muequecillas profesionales que son resultado del hábito de la crítica: “Mujer hermosa, pero sin instrucción.” (LI, p. 693, grifo nosso)

Manolo critica as reprovações do senhor X, dizendo que elas podem conter vícios:

Mientras los demás roen el crimen, yo mastico mi enigma; digo, mío no, de ella, y trato de dilucidar el arduo punto de quién será su cómplice. Mi sumaria está tan embrollada como la del hecho de la calle del Baño, y a cada hora veo una pista nueva. La sigo, y nada. Y ¿Qué me dices a esto, pedazo de alcorcho? Ilumíname con un rayo de tu inteligencia. ¿Dónde está el criminal que busco? Claro, si yo, que actúo de juez y tengo todos los hilos en la mano, no averiguo nada, ¿qué has de descubrir tú, lejos de personas y sucesos? (LI, p. 740-1, grifo nosso)

La opinión que en tu carta me indicas respecto a mi prima no me parece ajustada a la verdad. ¿Se funda acaso en informes míos dados con ligereza y cuando no había hecho las convenientes observaciones? Pues me retracto, querido Equis; me trago todo lo escrito, y ahora, conociendo mejor cosas y personas, quiero quitarte de la cabeza esos juicios malévolos. (LI, p. 719, grifo nosso)

Paradoxalmente, acredita que X, por estar distanciado dos mesmos fatos, tem condições de discernir muito mais sobre a verdade dos mesmos, e este recado, nas entrelinhas, pode ser interpretado num nível mais abrangente sobre a arte da ficção.

5.1.5 Objetivos alegados pelos narradores para as suas narrações

O tédio é desculpa comum na justificativa para a dedicação à arte de escrever o romance, tanto do lado brasileiro quanto do espanhol.

Em **Dom Casmurro**, Bento diz que deseja, com a escrita, “restaurar na velhice a adolescência”, “passar o tempo” e distrair-se da solidão. Aliás, é tudo o que Brás Cubas também deseja, na infinidade de minutos vazios de seu novo estágio “além da vida”. Máximo

Manso precisa distrair-se no limbo, e decide fazer uma caridade a um amigo, emprestando sua biografia para ajudá-lo na “terrível tarefa” e penitência de escrever romances. A diferença reside no fato de que, enquanto Brás Cubas aproveita-se do tédio para, numa espécie de vingança, fazer chacota da humanidade, Dom Casmurro não aparenta ter a mesma intenção. Pelo contrário, apresenta uma justificativa para seus atos. Máximo Manso procura refletir os passos que deu na vida, e defender suas ações e perdas. Como prêmio, se acreditam seres superiores aos demais que com eles se relacionaram e que de alguma maneira influenciaram em suas decisões.

Com relação a Manolo, de **La incógnita**, o relato objetiva o desabafo. Manolo se queixa, pede opiniões e conselhos, mantendo o senhor X informado de tudo o que com ele se passa. Não tem a intenção de voltar no tempo, muito menos de justificar-se. Procura entender os fatos e entender-se a si mesmo, usando a correspondência como uma espécie de divã de psicanalista.

5.1.6 Principais semelhanças de configuração da narração

Como também são protagonistas, além de narradores, constroem-se ao longo de suas narrativas, distanciando-se e aproximando-se gradativamente de seus papéis enquanto personagens, tentando assumir a posse da verdade. Brás Cubas, Bento Santiago, Máximo Manso e Manolo mostram-se por meio de seu próprio discurso. Assim, temos algumas características que os assemelham, como por exemplo:

a) a ironia: Os narradores usam da ironia para mostrar a presunção que os caracteriza enquanto personagens. Este recurso retórico é a marca registrada dos quatro narradores. São de Brás Cubas os exemplos abaixo:

Cap X - Naquele dia, a árvore dos Cubas brotou uma graciosa flor. Nasci; (MPBC, p. 525).

Cap XVII - [...] Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos (MPBC, p. 536).

Cap. CXXVII - Grande cousa é haver recebido do Céu uma partícula da sabedoria, o dom de achar as relações das cousas, a faculdade de as comparar e o talento de concluir! Eu tive essa distinção psíquica; eu a agradeço ainda agora do fundo do meu sepulcro. (MPBC, p. 622).

Máximo Manso ironiza o saber do leitor cientista que possa lê-lo, ou então o fundamento dos êxitos na sociedade:

Soy (diciéndolo en lenguaje oscuro para que lo entiendan mejor) (EAM, p. 1173)

Bienaventurado el que enciende una vela a la caridad y otra al egoísmo (EAM, p. 1293)

[...] a propósito de los inmensos progresos de la Sociedad de Inválidos de la Industria [...] se había acordado destinar los cuantiosos fondos reunidos a imprimir los notabilísimos discursos que se pronunciaran en las turbulentas sesiones. ¡Lástima grande que tan admirables piezas de elocuencia se perdieran! Ante todo, España es el país clásico de la oratoria. [...] (EAM, p. 1215).

Já Dom Casmurro costuma comentar ironicamente suas falhas de moral, como no caso abaixo sobre a cobiça da mulher do próximo:

Cap CXXVII A máxima é que a gente esquece devagar as boas ações que pratica, e verdadeiramente não as esquece nunca. Pobre barbeiro! perdeu duas barbas naquela noite, que eram o pão do dia seguinte, tudo para ser ouvido de um transeunte. Supõe agora que este, em vez de ir-se embora, como eu fui, ficava à porta a ouvi-lo e a namorar-lhe a mulher; então é que ele, todo arco, todo rabeca, tocaria desesperadamente. Divina arte! (DC, p. 929)

E o jovem deputado Manolo Infante descortina sua falta de vocação política ao ironizar, por exemplo, a validade de seu próprio discurso:

¿Sobre quién quieres que te escriba hoy, animal? Vamos, decídete pronto, porque si insistes en que te mande la fotografía de la casa de Orozco, te

privarás de otro regalo que te tengo preparado, verdadera golosina que ha de saberte a gloria. ¿No adivinas lo que es? Tonto, mi discurso apoyando la famosa enmienda. Vamos, apuesto mi cabeza a que, entre la relación de aquel gran suceso parlamentario y la pintura de una familia, has de optar por lo primero, pues un discursazo como el mío es cosa nueva en la Historia del mundo, y sabe Dios cuándo nos veremos en otra. (LI, p. 711, grifo nosso)

E também dirige ironias finas à função documental destinada ao escritor, seja ele romancista, jornalista ou historiador:

Me parece que Leonor le saludó con un “Hola, perdís! ¿Ya estás aquí?” Pero no estoy seguro de si dijo esto o simplemente: “Válgame Dios, lo que está aquí” En la duda no apuntes nada, no sea que después, en las edades futuras, armen los historiadores un cisco por dilucidar los verdaderos términos de esta importante salutación. (LI, p. 761, grifo nosso)

b) **a crítica como posição assumida:** Os narradores tecem críticas à organização social a que pertencem, sobretudo às instituições políticas e clericais. A Humanidade se reduz a hipócritas e miseráveis, sendo por vezes equiparada à natureza irracional, quando não inferior a ela. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *El amigo Manso* e *La incógnita* a visão crítica da sociedade é mais explícita, ou seja, os narradores apresentam-se e às demais personagens de forma condenável, e comentam com desprezo a forma de organização social, mostrando a ambição, a cobiça, a inveja, a dissimulação e a hipocrisia por trás das atitudes:

Cap X Naquele dia: — Meu padrinho? é o Excelentíssimo Senhor Coronel Paulo Vaz Lobo César de Andrade e Sousa Rodrigues de Matos; minha madrinha é a Excelentíssima Senhora Dona Maria Luísa de Macedo Resende e Sousa Rodrigues de Matos. (MPBC, p. 526).

Cap CXIII - A solda [...] a opinião é uma boa solda das instituições domésticas. (MPBC, p. 612)

CapCXXVII – Formalidade: Rígida e meiga companheira do homem social [...] (MPBC, p. 622).

Cap IV - A idéia fixa: Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? Mal comparando, é como a arraia miúda, que se acolhia à sombra do castelo-feudal; caiu este e a arraia ficou. Verdade é que se fez graúda e castelã... Não, a comparação não presta. (MPBC, p. 516-517).

Cap CXXVIII – Na câmara: Era deputado, e vi a gravura turca, recostado na minha cadeira, entre um colega que contava uma anedota, e outro, que tirava a lápis, nas costas de uma sobrecarta, o perfil do orador. (MPBC, p. 622).

Las relaciones de la familia aumentaban de día en día, cosa sumamente natural habiendo en la casa olor a dinero. (EAM, p. 1197)

Dichoso el que logra emanciparse de esta esclavitud de las ideas y aprende a vivir en la escuela de la verdadera sabiduría, que tiene por modelo a los animales, querido Equis, a los mismísimos animales. (LI, p. 702, grifos nossos).

El que tome por lo serio esta sociedad, está expuesto a estrellarse cuando menos lo piense. (LI, p. 703).

En el orden moral, en el literario, en el político, las reputaciones crecen difícilmente, como un árbol raquítrico lleno de verrugas y comido de insectos. (LI, p. 715).

La malicia, aderezada de ingenio, es grata y sabrosa a nuestros paladares, y no oirás nunca alabar a una persona por honrada, por inteligente o por otra cualidad sin que al punto venga ese inmortal y castizo tío Paco con sus implacables rebajas.(LI, p. 715).

Em **Dom Casmurro** a crítica social é mais velada, indireta, sobretudo porque o narrador Bento Santiago não compreende o seu papel na sociedade. Ocupa-se de contar sua vida sem refletir acerca de suas ações, ainda que confesse suas segundas intenções, nada corretas do ponto de vista ético. No entanto, há que se isentar o narrador casmurro da obrigação em explicitar críticas ferrenhas à sociedade, como faz Brás Cubas, porque ele não alcança a dimensão do olhar de defunto-autor. Neste particular, Brás Cubas, investido do poder que a morte lhe proporcionou, consegue analisar os atos humanos (incluindo os seus) como se estivesse fazendo uma autópsia da sociedade. Bento Santiago deixa para os leitores a função de refletir acerca do que narra, porque nem sequer consegue alcançar os motivos de seu modo de ser e viver.

A esse respeito temos o estudo de John Gledson (1991), que explica as configurações do narrador e das personagens deste romance utilizando-se da análise da organização social a que pertencem. Segundo Gledson as atitudes de Bento justificam-se porque é um legítimo representante do nível de poder na sociedade patriarcal: mimado e

egoísta, ingênuo e superficial, sem necessidades de ambições financeiras, Bento Santiago se limita a descrever sua satisfação em aparecer publicamente (ajudando na procissão, passeando de sege), a sua necessidade de dar contas de seus passos à opinião (escondendo a separação de Capitu), os sentimentos mesquinhos e egoístas que lhe assaltaram a mente ao longo de sua vida (desprezo pelos pobres), mantendo uma opinião condizente com o seu ponto de vista e o lugar que ocupa socialmente. Entretanto, não é capaz de enxergar, de compreender de fato sua posição.

c) a **frustração/ pessimismo**: Manolo, o narrador de **La incógnita**, tem fases pessimistas no decorrer de suas observações sobre a sociedade espanhola. As tentativas frustradas de sedução da prima Augusta colaboram para este sentimento, expresso por exemplo no seguinte comentário:

Abur, y date buena vida, que esto es lo único que se saca en limpio en nuestro breve tránsito por el más malo y el más tonto de los planetas. (LI, p. 762-3).

Aparentemente, o narrador casmurro não se apresenta pessimista com relação à existência humana, sobretudo porque não explicita essa idéia. O teor pessimista em **Dom Casmurro** advém da descrição do ser humano que permeia o romance, por meio das personagens apresentadas, das quais nenhuma se salva pelos bons pensamentos e sentimentos.

A frustração e o pessimismo impregnam com maior densidade o discurso de Brás Cubas, que celebra sua profunda desilusão com a humanidade no conhecido fechamento do romance “Não tive filhos. Não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria.” Seu pessimismo advém, dentre outros fatores, da sua frustração enquanto personagem:

Cap CXLI Os cães —Não sei; vou meter-me na Tijuca; fugir aos homens. Estou envergonhado, aborrecido. Tantos sonhos, meu caro Borba, tantos sonhos, e não sou nada. (MPBC, p. 628)

Com relação ao pessimismo irônico e ao ceticismo, o narrador galdosiano que mais se aproxima de Brás Cubas é Máximo Manso, de **El amigo Manso**:

Esto quiere decir que ha llegado la hora de mi desaparición de entre los vivos[...] el sosiego me dijo que había dejado de ser hombre [...] Y tan bien me iba en mi nuevo ser , que tuve más lástima de ellos que ellos de mí, y hasta me reí viéndoles tan afanados por mi ausencia [...]De cuanto escribí y enseñé apenas quedan huellas... (EAM, p.1299)

Concorrem para essa semelhança as suas configurações de passividade e suas frustrações enquanto personagens, além do desdém (e essa palavra é usada pelos dois) que experimentam pelas realizações dos amigos, parentes e amadas, ao se encontrarem em outra existência. Enquanto narradores, Brás Cubas e Máximo Manso riem da humanidade e concluem que nada poderá salvá-la.

5.1.7 Limitações e privilégios do foco narrativo

Brás Cubas e Máximo Manso possuem um privilégio de enxergar o recôndito da alma humana. Seu poder de penetração nos sentimentos e no pensamento das personagens é a forma mais indicada para separar suas atuações como narradores e como protagonistas. Ainda que no decorrer do romance esteja explicitado sobretudo o seu modo de pensar, quando figuram como protagonistas, (sem o privilégio de mostrar os pensamentos das personagens), suas análises das pessoas e dos fatos, por serem feitas posteriormente, possuem revelações que somente seu distanciamento privilegiado poderia alcançar. Máximo Manso acrescenta aos leitores a visão do interior das criaturas apenas no último capítulo, em que pela morte passa à existência (B) fictícia, como para comprovar o que já havia concluído sobre os interesses mesquinhos das pessoas com quem se relacionara em vida. Esse expediente não é necessário em Brás Cubas, que prefere intencionalmente descrever, de maneira irônica, ao longo de suas

peripécias, as ações, falas e gestos das personagens que mais revelem suas segundas intenções.

Os narradores Casmurro e Manolo, ao contrário, apenas inferem o que as demais personagens pensam, pois não têm a faculdade fantástica dos seus equivalentes nos outros dois romances: estar distante o suficiente para um olhar objetivo, e com visão privilegiada e superior alcançada pela morte. Entretanto, embora se pudesse pressupor que tal restrição levasse ao empobrecimento da narrativa, ao contrário, enriquece-a na sua própria temática. Os discursos dos narradores Casmurro e Manolo estão estruturados na dúvida que os anima, e essa dúvida pressupõe incertezas dos pensamentos das demais personagens, e sobretudo de seus próprios. O exemplo abaixo ilustra o tipo de incerteza presente em **Dom Casmurro**, que revela tal característica no narrador:

Cap XLII – Capitu refletindo

Capitu ouvia-me com atenção sôfrega, depois sombria; quando acabei, respirava a custo, como prestes a estalar de cólera, mas conteve-se.

Há tanto tempo que isto sucedeu que não posso dizer com segurança se chorou deveras, ou se somente enxugou os olhos; cuido que os enxugou somente. Vendo-lhe o gesto, peguei-lhe na mão para animá-la, mas também eu precisava ser animado. Caímos no canapé, e ficamos a olhar para o ar. Minto; ela olhava para o chão. **Fiz o mesmo, logo que a vi assim.** Mas eu **creio que** Capitu olhava para dentro de si mesma, enquanto que eu fitava deveras o chão, o roído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascado. (DC, p. 855, grifo nosso)

O mesmo ocorre em **La incógnita**. Como observador do outro, Manolo “acha, pensa que, acredita que”, mas nunca tem certeza, nem do que observa. No trecho abaixo Galdós utiliza um recurso amplamente usado pelos realistas, que consiste em criar uma atmosfera que espelhe a tensão vivida pelas personagens na cena. Neste caso, a dificuldade em ver a cidade por causa da névoa que a encobre corresponde igualmente à de Manolo em perscrutar a verdade de Augusta. A falta de luz e o efeito da oscilação de cores contribuem para acentuar em Manolo as dúvidas, fazendo com que sua observação da realidade de nada

sirva para acalmar-lhe o espírito. Quanto mais observa, mais esta realidade lhe parece obscura e a verdade, inatingível:

Creí notar inquietud en su mirada. Fué como un relámpago. Volvió la cara para mirar hacia fuera, y después de una enfadosa pausa me contestó así: —Hay que dejarte. Estás insufrible de tonto, de loco y de no sé qué. El coche había recorrido la calle Ancha, y atravesaba Chamberí para bajar a la Castellana por las casas de Indo. Densa niebla luminosa y blanca se aplanaba sobre Madrid. No se veían las casas ni los árboles. (LI, p.737, grifo nosso).

O discurso do narrador de **Dom Casmurro** apresenta formas modais que denotam incerteza e possibilidade, como o futuro do pretérito ou o subjuntivo acompanhado de uma expressão de dúvida, recorrendo também a auxiliares modais como, no caso abaixo, o verbo *poder*:

Cap LXXX

Bem examinadas, apesar da distância, **vê-se que** eram saudades prévias, a mágoa da separação, — **e pode ser** também (é o princípio do ponto), **pode ser que** arrependimento da promessa. (DC, p. 889, grifo nosso).

Cap LXXXIV

As minhas idéias de ouro perderam todas a cor e o metal para se trocarem em cinza escura e feia, e não distingui mais nada. **Penso que** cheguei a dizer que tinha pressa, mas **provavelmente** não falei por palavras claras, nem sequer humanas, porque ele, encostado ao portal, abria-me espaço [...] (DC, p. 893, grifo nosso).

O mesmo não ocorre com **La incógnita**. Manolo, enquanto narrador, não apresenta, ao longo do romance, expressões de incerteza, salvo aquelas em que tenta interpretar gestos e falas de sua amada, Augusta:

*Añadiré que siempre que Augusta habla de su marido lo hace con acento de entusiasmo, de su admiración reverente. **Paréceme** que se juzga muy inferior a él.* (LI, p. 743, grifo nosso).

Diferentemente de Machado de Assis, Galdós não caracteriza o narrador de **La incógnita** com o uso de tantas expressões que remetem a incertezas. Isso se deve à posição de distância que ocupa o narrador em relação aos casos narrados, pois enquanto **Dom Casmurro**

apresenta-se em várias situações com a lembrança pouco nítida de muitos fatos passados há mais de 40 anos, Manolo faz suas narrações quase diárias, compondo com maior detalhismo o texto de suas cartas ao escrevê-las assim que os fatos terminam de ocorrer. Dessa forma, temos que a configuração de narrador desmemoriado faz o romance brasileiro distinguir-se do espanhol por um efeito a mais de sentido, fazendo crer que seu narrador não é confiável e por isso não deve ser levado a sério:

Cap LXXXII

Vagamente lembra-me que lhe perguntei [...] Também me lembra, vagamente, que [...] (DC, p. 891).

Cap XC

Não me recorda um só dos argumentos que empreguei, nem talvez interesse conhecê-los, agora que o século está a expirar; mas a idéia que me ficou deles é que eram irrespondíveis. (DC, p. 897).

5.1.8 Relatividade Machadiana

Dentre as *diferenciações* entre os três narradores estão, do lado brasileiro, a ênfase dada ao aspecto da relatividade dos fatos, princípio machadiano por excelência. No nível da retórica narrativa vários são os aspectos ilustrativos. Brás Cubas colhe sucessivas derrotas e as vai apresentando como fatos normais, com ironia. O interesse daquilo que ele está contando também é relativo: depende de quem lê (ao dizer que para o leitor romântico a sua narrativa perde o valor a partir do capítulo em que encerra seu principal relacionamento amoroso). Nos próprios comentários está exposta a questão de que os fatos da vida, e a vida mesma é relativa, tudo depende do ponto de vista:

Cap CXLIV – Utilidade relativa. [...] tal foi, portanto, a utilidade da vida de Dona Plácida. Utilidade relativa, convenho; mas que diacho há absoluto nesse mundo? (MPBC, p.631).

Em **Dom Casmurro**, as duas vertentes interpretativas para a obra na questão da temática do adultério estão estritamente vinculadas uma à outra, como parte da estratégia machadiana em estabelecer jogos conflituosos de oposição, baseados em uma visão do autor sobre a realidade humana: a visão da relatividade dos fatos e da composição dual do ser humano.

Tal qual Brás Cubas, o narrador em **Dom Casmurro** mostra-se em duas facetas: quer parecer superior e portanto desprendido de quaisquer julgamentos do seu leitor sobre o seu texto, mas suas tentativas de justificá-lo também refletem sua preocupação em ser aceito e obter crédito deste mesmo leitor, de quem busca constantemente angariar a simpatia.

A análise do foco narrativo revela, portanto, a característica, senão a mais importante, pelo menos a mais simbólica do texto machadiano, que é o caráter dúbio, que caracteriza a construção de todas as personagens do autor, incluindo o narrador. O narrador casmurro apresenta-se desde o início de seu texto com duas faces bem distintas, sendo a primeira o resultado de sua arte em estabelecer simpatia com o seu leitor, por meio da qual se depreende o caráter preocupado (porque quer explicar suas escolhas e justificar-se), dedicado e atencioso (porque deseja ensinar o leitor), características estas responsáveis pelo estabelecimento de uma certa relação de confiança leitor-narrador. A segunda é a que vai sendo construída por suas próprias escolhas léxicas e tons estilístico-argumentativos, por meio dos quais se depreende o caráter irônico, desmemoriado, displicente, arrogante e egoísta desse mesmo narrador.

A narrativa do marido “traído” antes trai o leitor desavisado ou distraído, que é levado a escolher entre uma interpretação ou outra, enquanto a solução para o problema é justamente aceitar essa dubiedade de caráter do narrador, atentando para a proposta machadiana da relatividade. Isso evidencia a preocupação de Machado de Assis em explicar o

princípio da contradição humana por meio da relativização textual, expressa sobretudo na retórica narrativa.

Outra diferenciação encontrada é a suscetibilidade do narrador em **Dom Casmurro**. Há duas passagens que a ilustram bem: a primeira é com relação à insinuação de Prima Justina de que Capitu estava demorando-se em casa da amiga Sancha por causa de namoricos —“...eu é que não escapei ao efeito da insinuação”(DC, p. 891); a outra é a revelação pessoal:

Cap LXXXIII – O retrato

Um dos costumes da minha vida foi sempre concordar com a opinião provável do meu interlocutor, desde que a matéria não me agrava, aborrece ou impõe. (DC, p. 892).

Tal comentário é feito quando revela que Capitu, coincidentemente, tem as mesmas características físicas e psicológicas da mãe de Sancha, sem nunca terem sido parentes: “Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas.” (p. 892)

Com essa passagem, uma vez mais Machado de Assis consegue conferir o caráter dúbio de interpretação do romance, pois a prova principal apresentada para culpar a esposa é a semelhança física e psicológica existente entre seu filho e seu amigo. Ele próprio interpreta de duas formas as duas situações, provando que a interpretação dos fatos da vida depende, sempre, do ponto de vista, ou do envolvimento pessoal em cada caso.

O narrador comenta os diferentes valores que o ser humano atribui aos fatos, dependendo do ponto de vista. Isso não apenas reforça e defende sua posição como alicerça a visão machadiana da condição humana.

Cap LXXXIV Chamado

Não culpo ao homem; para ele, a coisa mais importante do momento era o filho. Mas também não me culpem a mim; para mim, a coisa mais importante era Capitu. (DC, p. 893).

É aqui que se nota que a ausência de apreciação moral do narrador com relação aos fatos por ele narrados parece demonstrar certo descomprometimento de Machado de Assis. No entanto, evidencia a postura realista do autor: buscar um distanciamento das personagens por meio da ausência de preferência por elas. Isso é conseguido no caso das **Memórias Póstumas**, nas quais o narrador desbasta as simpatias e as preferências, não poupando nem a si próprio das críticas ferrenhas, e também em **Dom Casmurro**, quando o narrador salienta que todas as ações das personagens, inclusive as suas, são motivadas pelo egoísmo, pela vaidade e pela ambição. (MURAD, 1994).

5.1.9 Principais categorias de Distância

Há nos quatro romances em estudo diferentes tipos de distância estabelecida pelo narrador: com a matéria narrada, com o leitor e com ele mesmo enquanto personagem protagonista. A cada uma delas correspondem níveis de efeitos de sentido, importantes para a análise e interpretação do texto literário. Explanaremos os principais efeitos de sentido conseguidos com os distanciamentos entre as partes do eixo de comunicação básico da estrutura do romance, através do tempo, espaço e psicologia dos envolvidos.

a) Distância temporal

Existe nos romances machadianos uma distância temporal entre o narrador e os fatos por ele narrados, que ocasionam distância também temporal entre os papéis que desempenham enquanto narradores e enquanto personagens protagonistas. A distância temporal entre narrador e leitor está delineada nas **Memórias Póstumas**, mas não em **Dom Casmurro**.

O canal de informação que usa Brás Cubas para levar sua história ao leitor é a sua própria memória, assim como o casmurro Bento Santiago. São, portanto, dependentes das memórias de uma vida inteira.

Do lado espanhol, Máximo Manso também é escravo, de certa forma, de sua memória, embora em grau bem menor, pois, apesar de não especificar o tempo decorrido dos acontecimentos e da narração, diz que é recente (e portanto não esquecerá os detalhes) e que tudo se passou em menos de um ano. Já Manolo, por contar os fatos à medida que vão ocorrendo, não depende de uma memorização prodigiosa. O efeito de sentido, já comentado anteriormente, é da ordem da maior ou menor credibilidade na veracidade dos fatos ocorridos (Distância cognitiva), e faz parte da retórica de cada narrador em angariar a simpatia de seu leitor.

Outra consequência do distanciamento temporal se revela na própria configuração de cada narrador, no que se relaciona ao seu caráter e forma de ver a vida, composta pelos fatos e pessoas que o cercam. Com uma distância temporal consideravelmente menor, Manolo imprime à sua narrativa um caráter mais apaixonado (menos cético e pessimista) que os demais. É como se a distância temporal dos acontecimentos mantida por Brás Cubas (por estar morto) e Dom Casmurro (por estar velho) implicasse numa reflexão mais fria sobre a vida, apresentando sua interpretação de forma desapaixonada (Distância afetiva). Nesse caso, parece-nos que Machado de Assis se distingue de Galdós, por apresentar uma visão pessimista e altamente cética acerca do ser humano não apenas com a descrição crítica de sua organização social, mas fazendo uso também de um recurso de retórica narrativa¹⁵, na qual busca o distanciamento cognitivo e afetivo. Outro fator interessante é notarmos o distanciamento temporal a que estão sujeitos os narradores de si próprios, enquanto

¹⁵ Ou seja, escolhendo, com relação à posição temporal entre narração e história, a forma denominada por Genette (1979) de *Narração Intercalada*, cujos exemplos são as narrativas epistolares e os diários, ou, neste caso, as memórias. O início e o final da história apresentam uma isotopia temporal.

personagens. Quanto maior o distanciamento, maior a facilidade de separação entre narrador e personagem protagonista. Tanto o narrador Brás Cubas quanto Dom Casmurro podem ser melhor identificados e separados de si próprios enquanto personagens, uma vez que a frustração e a filosofia na velhice os tornam narradores cujo discurso mostra-se vivido, experiente e conclusivo.

b) Distância espacial

Ocorre em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **El amigo Manso** entre o narrador e ele próprio enquanto personagem, e entre o narrador e o leitor (narratário), pois o narrador está em posição de superioridade em relação aos demais devido à sua particular situação: estar morto. Apesar de não esclarecer o lugar que ocupa enquanto faz sua narração, chama atenção para ele de forma que sua visão sobre os fatos torna-se soberana, por causa da sua natureza estranha e fantástica.

Em **La incógnita** esse recurso de distanciamento é de menor dimensão, mas também ocorre, sobretudo na relação narrador – leitor (narratário). O narrador Manolo está distante no espaço de seu correspondente, o senhor X, leitor ficcionalizado na trama. Seu correspondente vive em uma cidade interiorana, e a falta de contato “olho no olho” auxilia o narrador na exposição de suas idéias, como já comentamos páginas atrás.

Dom Casmurro tem como distanciamento espacial o decorrente de seus lugares de residência, enquanto personagem – Bentinho, e depois de adulto, casmurro. Tal noção de distância tem tamanha influência que Dom Casmurro, distante temporal e irreversivelmente do jovem Bentinho, tenta diminuir ao menos a distância espacial que os separa. Para restaurar na velhice a adolescência é necessário não apenas reconstruir a vida anterior à desilusão, por meio da redação de suas memórias, mas também reconstruir o espaço perdido, a casa em que nasceu, na reforma da casa atual.

c) Distância psicológica



Em **Memórias Póstumas** há um distanciamento psicológico entre Brás Cubas narrador e ele próprio personagem protagonista, sendo que este varia na dimensão temporal. A evolução para o pessimismo e ceticismo que faz narrador e personagem encontrarem-se ao final do romance deve-se à diminuição progressiva dessa distância no decorrer da obra, ou seja, a distância psicológica que os separa é diferente a cada instante do romance. Assim, é possível depreender diferentes visões de mundo entre o narrador e a personagem, que perpassam a ordem das relações sociais e mesmo a idealização do amor. Tais visões convergem ao final do romance, anulando a distância psicológica entre narrador e personagem.

As digressões do narrador, sobretudo as que se dirigem ao leitor romântico, são outra forma de distância psicológica, nesse caso entre narrador e leitor. A distância marcada pelo narrador realista, entre si e o possível leitor romântico de seu texto, serve de razão para que ele tente proceder à educação ou nova formação do público leitor que seu texto exige. Aliás, a ambigüidade e o humor intencionalmente feitos para burlar o leitor e quebrar sua expectativa, marcam a distância narrador - leitor, porque tornam o primeiro indigno de confiança. ("Que há entre a vida e a morte?" "Uma curta ponte" - burla o leitor).

Esse tipo de preocupação é bem menor em **Dom Casmurro**, onde mais se destaca a distância psicológica entre narrador e personagem protagonista. Bento Santiago marca essa distância por meio da transformação de seu nome ao longo da vida, juntamente com a transformação de sua forma de pensar o mundo.

Aqueles modos fugitivos cessavam quando ele queria, e o meio e o tempo os fizeram mais pousados. Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até ao fundo do quintal. [...] Não sei o que era a minha. **Eu não era ainda casmurro, nem Dom Casmurro**; o receio é que me tolhia a franqueza, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que [...] (DC, p. 149, grifo nosso)

5.2 As A distância psicológica existente em **La incógnita** é estabelecida sobretudo entre os correspondentes Manolo e o senhor X, seu leitor. Manolo narra os fatos de seu ponto de vista, mostrando inquietude, inconformismo, irritação, desespero, despeito, aparentemente usando o texto sem medir as palavras ou esconder qualquer sentimento, como uma espécie de desabafo. Tal forma de narrar, recheada de palavras e expressões coloquiais, hipérboles, metáforas de comparação, interrogações e exclamações efusivas, mostra uma forma de pensar distinta de seu leitor, cujo discurso é menos hostil e nervoso, adequado à idade e à experiência de vida de uma pessoa mais velha e com outros valores.

Máximo Manso sempre faz comentários para tentar ensinar ao seu leitor sobretudo valores de uma educação ideal. Dirige-se aos leitores sempre dividindo-os em exigentes estudiosos e sentimentais. Esta forma de discurso caracteriza uma distância psicológica que se ajusta perfeitamente ao seu papel de professor, superior portanto no “saber”.



5.2 As personagens protagonistas

Na teoria da narrativa, os seres fictícios recebem diversas classificações, normalmente de acordo com o grau de ação de cada um, em cada conflito. Entretanto torna-se difícil optar por uma ou outra classificação, uma vez que sua elaboração parte de obras determinadas, o que faz de seus critérios nem sempre aplicáveis de maneira integral ou mesmo aprofundada à grande variedade de narrativas de ficção. A problemática que envolve, na narrativa, os critérios de identificação do protagonista do romance, assim como os de suas funções enquanto agente ou paciente, ou ainda sujeito ou objeto do desejo, é decorrente dos desdobramentos dos estudos sobre as pessoas, especialmente os de teor especulativo.

Sob qual ótica identificar e mesmo julgar protagonistas e antagonistas, distinguir o bom do mau exemplo, os êxitos dos fracassos, enfim, definir personalidades entre as esferas do ser e do parecer? O critério de análise do comportamento dos seres fictícios pode tornar-se superficial se não levadas em consideração as mesmas dificuldades de julgamento na observação do comportamento humano na realidade.

Por isso, antes de tratar do protagonismo nos romances machadianos e galdosianos em estudo é necessário um olhar sobre alguns critérios de análise sobre os seres humanos na vida real. A problemática da identidade e do comportamento humano sob o ângulo da Ética e da Moral servem de ancoragem às nossas interpretações sobre as projeções literárias do homem e da mulher oitocentistas.

Paul Ricoeur, em **O si-mesmo como um outro** (1991), percorre os níveis lingüístico, prático, narrativo, ético e especulativo, para cobrir a intenção filosófica de dissociar duas significações de identidade, dependendo da consideração de idêntico enquanto *idem* ou *ipse*. Assim, distingue identidade-*idem* como mesmidade, ou seja, aquilo que

caracteriza o ser ao longo do tempo e o identifica como o mesmo, e identidade-*ipse*, aquela reflexiva, do si, talhada pela alteridade.

Nos capítulos I e II Ricoeur aborda o campo da filosofia da linguagem, analisando as contribuições da Semântica e da Pragmática para a problemática da identificação. Partindo do conceito primitivo de pessoa, Ricoeur mostra sua distinção de “coisa” e sua relação com os corpos. As três classes de operadores de identificação (descrições definidas, indicadores e nomes próprios) acompanham as sutilezas da identificação de si mesmo (reflexividade) e do outro (alteridade). A abordagem pragmática, com a teoria da enunciação e dos atos de discurso, estabelece a união e interdependência do “eu” e do “tu”, enquanto interlocutores e sujeitos do discurso, apoiando as diretrizes da referência identificante e da reflexividade expostas na primeira abordagem (semântica). Destes dois capítulos convém ressaltar o conceito de “ascrição”, atribuição de predicados à pessoa, sendo que tal atribuição é acompanhada de um julgamento de valor.

Os estudos III e IV se compõem de uma filosofia da ação. Trata-se de uma abordagem bastante completa sobre a ação e sua relação com o agente, passando pelos conceitos de causa e motivo, intenção e julgamento moral, desde Aristóteles à Teoria Moderna da Ação. O conceito de ascrição, apontado nos primeiros capítulos, aumenta aqui sua significação. Ricoeur termina o quarto capítulo com algumas aporias da ascrição, concernentes às sutis afinidades com os conceitos de atribuição, prescrição¹ (âmbito dos regulamentos para interdições), imputação (atribuição de responsabilidade pelo ato) e iniciativa (intervenção que causa mudanças no mundo). Logo, ascrever é o resultado de um processo específico em que reivindicações opostas são confrontadas e onde uma dentre elas é rejeitada, invalidada, não porque se teria atingido o núcleo positivo da intenção boa ou má, mas porque se teriam esgotado as desculpas consideradas aceitáveis nos casos semelhantes. A

¹ Os seres autômatos são regidos por ações prescritivas: só fazem o que está dentro do regulamento. No caso contrário, a inteligência dá ao ser o poder de escolher entre vários prescritos porque a escolha tem alguma outra razão, que será o motivo (que nem sempre é da consciência do próprio agente da ação).



aptidão de uma reivindicação para ser rejeitada torna-se assim um critério de toda pretensão de ascrever uma ação a um agente. A ascrição tem o sentido moral, enquanto a atribuição tem sentido lógico. Na forma reflexiva, “ascrever-se” será reapropriar-se de sua própria deliberação, decidir.

A continuação destas idéias se dá nos capítulos V e VI, nos quais a teoria da ação se completará com a história particular do agente, enquanto expressão de seu mundo. Entram em cena a identidade narrativa e a identidade pessoal, trabalhada como mesmidade e como ipseidade. São explorados os conceitos de identidade pessoal segundo Locke e Hume e os paradoxos apresentados concernem aos chamados *puzzling cases* de ficção científica, de Derek Parfit. A reflexão se completa com as contribuições da teoria literária (conceitos de narração, ação e personagem) para a dialética da mesmidade e da ipseidade.

Os capítulos VII, VIII e IX abrangem as dimensões éticas e morais do sujeito, a quem a ação pode ser imputada, independentemente de seu valor ou motivo. Nestes capítulos se delineia a autonomia do si, ligada à solicitude com o próximo e à justiça para cada homem, restando ao capítulo X as reflexões para uma hermenêutica do si, após as investigações anteriores e suas implicações ontológicas.

O trajeto empreendido por Ricoeur abre inúmeras aplicações na análise do texto literário. Como nosso intuito é investigar as relações entre os protagonistas dos romances, comentaremos na próxima seção alguns dos conceitos aí expostos, que constituem o sustentáculo de nossa interpretação.

5.2.1 O protagonismo como relação ética

Ricoeur estabelece o conceito de personagem como aquele que faz a ação na narrativa, com papel dependente da própria inteligência narrativa. “O personagem, diremos, é



ele próprio intriga” (RICOEUR, 1991, p. 171). A partir de algumas abordagens da teoria da narrativa (especialmente de Aristóteles, Propp, Greimas e Bremond), o filósofo procura mostrar a grande relação entre personagem e ação. Assim, salienta a subordinação do primeiro ao segundo (Aristóteles), os papéis e funções a serem cumpridos pela personagem nas esferas da ação, segundo Propp², sua configuração como actante, ou operador de ações no percurso narrativo, da abordagem semiótica de Greimas³, e o mais relevante ao seu conceito de “ascrição”, que é a definição de Claude Bremond sobre o papel da personagem.

O fenômeno da “ascrição da ação ao agente”, explicado por Ricoeur, corresponde à definição “atribuição a um sujeito-pessoa de um predicado-processo eventual, em ato, ou acabado”, de Bremond. Tal fenômeno remete à diferença entre **paciente** (afetado por processos modificadores ou conservadores) e **agente** (o iniciador desses processos). Aqui Ricoeur estabelece a relação entre a **Teoria da Ação** e a **Teoria Ética**, mostrando que juntas apontam o problema moral advindo do poder do agente (que pode chegar à violência, enquanto distribuidor de punições ou de recompensas) sobre o paciente (afetado pelos acontecimentos como vítima ou beneficiário).

As complexidades da teoria da ação aparecem na operação narrativa, pois o sujeito de ação somente pode dar à sua própria vida, tomada por inteiro, uma qualificação ética, se essa vida estiver reunida em forma narrativa.

A narração é o primeiro laboratório do julgamento moral, pois nunca é eticamente neutra⁴. As determinações éticas também estão implícitas na sabedoria prática (apreciações, avaliações, aprovações, censura das ações, elogio, etc), que por sua vez se exercitam nas experiências de vida.

² Agressor, doador, auxiliar, pessoa procurada, mandante, herói, falso herói.

³ Há três categorias de *actantes* na abordagem semiótica: de desejo (princípio da investigação de um objeto, uma pessoa, um valor), de comunicação (princípio da relação destinador a destinatário) e de ação (princípio da oposição ajudante e oponente). O herói é aquele que recebe a competência de fazer, podendo ter como destinador tanto o indivíduo quanto a sociedade ou mesmo uma entidade cósmica.

⁴ Se a arte de narrar é a arte de trocar experiências, como disse Walter Benjamin em “O narrador”, temos aí a implicação ética na função narrativa.

5.2.1.1 A perspectiva ética

A definição de Ética desenvolvida pelo filósofo na sua meditação sobre o si é: “visar à vida boa com e para o outro nas instituições justas”. A “vida boa”, componente primeiro da perspectiva ética, constitui o fim último da ação de todo o indivíduo, qualquer que seja a imagem que cada um faz para si de uma vida realizada.

A partir desta definição, Ricoeur propõe-se a estabelecer a relação de subordinação e de complementaridade entre Ética e Moral, entendida esta como a articulação de normas com pretensão à universalidade e efeito de constrangimento (aquilo que se impõe como obrigatório).

Sobre a primeira parte do conceito de ética — “visar à vida boa...”, o filósofo retoma a ética aristotélica e mostra que a práxis é aí a ancoragem fundamental da perspectiva da “vida boa”.(RICOEUR, 1991, p. 204).

O domínio da “deliberação” (deliberamos sobre os meios para atingir os fins), está na esfera da Sabedoria Prática, pois só o homem que souber deliberar bem sobre as coisas alcançáveis por ele e o fizer por raciocínio será sábio. Para Aristóteles, a finalidade de cada profissão já está estabelecida, não cabendo a quem a exerce qualquer questionamento quanto ao que deve fazer⁵.

No sistema fechado dos gregos, a perspectiva ética se pautava pelos planos de vida ou *ergon*, sendo que a vida era tomada no sentido ético-cultural (vida de prazer, vida ativa no sentido político, vida contemplativa). Entretanto, como é difícil definir a “vida boa” enquanto finalidade de vida, ideal de vida ou mesmo felicidade em novos tempos, Ricoeur toma como aliados alguns recursos do pensamento contemporâneo, como por exemplo os conceitos de “padrões de excelência” das práticas, de MacIntyre. Os padrões de excelência –

⁵ Um “Hamlet” não é, aos olhos de Aristóteles, um bom príncipe, como um médico que se questione se deve ou não curar não será um bom médico.

que permitem qualificar como “bons” um médico, um arquiteto, um jogador de xadrez – são um exemplo de qualificação ética, com regras de comparação, aplicadas a resultados diferentes, em função de ideais de perfeição comuns a uma certa coletividade de executantes, e interiorizados pelos mestres e virtuosos da prática considerada. Os padrões de excelência se referem à perspectiva ética do bem-viver, de maneira que, ao estabelecermos planos de vida (ou *ergon* de Aristóteles), pesamos as vantagens e os inconvenientes dessa escolha, no domínio da prática, apreciando nossas ações num movimento de vaivém com os ideais longínquos:

Uma vocação, uma vez escolhida, confere aos gestos que a empregam esse caráter de “fim em si mesmo”; mas não cessamos de retificar nossas escolhas iniciais; às vezes nós as confundimos inteiramente quando a confrontação se desloca do plano da execução das práticas já escolhidas para a questão da adequação entre a escolha de uma prática e nossos ideais de vida, por mais vagos que sejam e, no entanto, por vezes mais imperiosos que a regra do jogo de um ofício que consideramos até aí invariável. (RICOEUR, 1991, p. 209).

Após essa diretriz, Ricoeur apresenta o conceito de Unidade Narrativa de uma Vida, ou seja, união entre estimações aplicadas às ações e avaliação dos próprios personagens. A unidade narrativa apresenta a composição de intenções, causas e acasos encontrados na narrativa que espelham o lado voluntarista da noção de plano de vida. No entanto, não é tarefa fácil examinar a própria vida, porque a pesquisa da adequação entre nossos ideais de vida e nossas decisões depende de um exercício do julgamento prático plausível aos olhos dos outros (mesmo que para o agente sua própria convicção seja do nível da evidência experimental). Quando a certeza de ser o autor de seu próprio discurso e de seus próprios atos torna-se convicção de julgar bem e de agir bem, aproximam-se, para a pessoa, o bem e o viver, resultando em bem-viver.

A segunda parte do conceito de Ética proposto por Ricoeur é a que se refere à idéia de Solicitude: (visar à vida boa) “com e para o outro...”. Sobre esse aspecto, as reflexões

iniciam-se novamente partindo da filosofia de Aristóteles, mais especificamente com o Tratado da Amizade exposto em **Ética a Nicômaco**. Aí, a amizade (*philia*) faz transição entre vida boa e justiça (cada um devolve ao outro o que ele recebe) e tem relação com uma ética, porque é virtude.⁶ Do pensamento de Aristóteles sobre a amizade Ricoeur conserva a ética da mutualidade (respeito mútuo), da divisão (um amigo deseja o “bom” do outro, e quando se trata de amar a si mesmo, ama-se o melhor de si) e do “viver-junto” (única possibilidade de realizar o desejo de participar da consciência do outro sobre a sua própria existência, partilhando alegrias e dores).

Na amizade aristotélica, a Solicitude é um conceito baseado no caráter mútuo. Para ampliar este conceito, Ricoeur retoma de Hegel o desdobramento da consciência em duas consciências de si e, questionando o alcance limitado da definição de “outro” enquanto juiz que instrui sobre o modo ético, feita por Lévinas, estabelece o vínculo entre “si-mesmo” e o “outro”. Dessa forma, ao caráter mútuo do conceito de solicitude é adicionada a idéia de que o outro responsabiliza o si, numa dialética do dar-receber, com recursos da bondade, sendo esta uma qualificação ética⁷.

Da Solicitude do si com o outro também se originam os sentimentos, como o sofrimento⁸, a piedade⁹, a compaixão e a simpatia¹⁰, além da injunção moral saída do outro, destacada no si.

Em todos os níveis de relação entre o si e o outro se apresenta a igualdade. Na amizade a igualdade é pressuposta, na injunção vinda do outro ela é restabelecida por meio do reconhecimento pelo si da superioridade da autoridade do outro. No caso da simpatia que vai

⁶ Há três espécies de amizade para Aristóteles, segundo o seu objeto-motivo: a amizade segundo o bom, segundo o útil e segundo o agradável.

⁷ A bondade é a qualificação ética dos fins da ação e orientação da pessoa para outrem. A solicitude será a boa-vontade como determinação do bom sem restrição.

⁸ Tanto como dor física quanto mental, o sofrimento “É principalmente a diminuição até a destruição da capacidade de agir, do poder-fazer, sentidos como um golpe à integridade do si.” (RICOEUR, 1991, p. 223).

⁹ O si goza secretamente o saber-se poupado.

¹⁰ O outro recebe, conta com a benevolência do forte desejo do si em partilhar a sua dor. Na hora da agonia, o aperto de mãos.

do si ao outro a igualdade só é restabelecida pela confissão partilhada da fragilidade e finalmente da mortalidade.

Elementos como reversibilidade (“tu” e “eu” são reversíveis nos seus papéis de alocutor e alocutário) e insubstituibilidade (as pessoas são insubstituíveis devido ao ancoradouro do “eu” – eu não abandono meu lugar nem em imaginação nem quando me coloco no lugar do outro) mostram que a Solicitude responde à estima do outro por mim mesmo. Assim:

Agentes e pacientes de uma ação são admitidos em relações de troca que, como a linguagem, conjugam reversibilidade dos papéis e a insubstituibilidade das pessoas. O que a solicitude acrescenta é a dimensão de valor que faz com que cada pessoa seja insubstituível na nossa afeição e na nossa estima. (Ricoeur, 1991, p. 226)¹¹

Ricoeur conclui seu raciocínio lembrando a existência, na relação com o outro, da similitude, fruto da troca entre estima de si e solicitude para outros. Todos os sentimentos éticos dependem do “tu também” e do “como eu mesmo”, pois não posso me estimar eu mesmo sem estimar outrem como eu mesmo, ou seja, tu também és capaz de fazer, agir por razões, hierarquizar tuas preferências, estimar os fins de tua ação e de te estimar a ti mesmo como eu me estimo. A Solicitude é assim a relação originária, no plano ético, do si com o diverso de si.

A terceira parte do conceito de Ética para Ricoeur é a que compreende o sentido de justiça. Para visar à vida boa com e para o outro “nas instituições justas” é exigida a igualdade, para que a cada um (ou seja, a cada si) seja dado o seu direito, uma vez que o viver bem ultrapassa as relações interpessoais, atingindo as instituições. A idéia de justiça, nesta apreciação relacionada à ética, é a que concerne ao olhar do justo para o “bom”, do senso do

¹¹ Um exemplo dessa assertiva: quando alguém morre, aprendemos que somos também mortais (caráter insubstituível de nossa própria vida). É para o outro que sou insubstituível.

justo e do injusto a que somos sensíveis¹². De acordo com Aristóteles, o senso de justiça se coordena com a igualdade porque ele coloca a justiça no plano das virtudes.

As relações de poder, dominação, autoridade, assim como o problema da igualdade proporcional, relacionado ao aspecto público da justiça distributiva, são analisados na seção destinada à relação do si com a norma moral.

5.2.1.2 A norma moral

Para submeter à prova da norma a perspectiva ética, Ricoeur apresenta a ligação entre a perspectiva da “vida boa” e a obrigação, vínculo que serve para mostrar a moral do dever. Kant é seu ponto de partida. Das reflexões feitas sobre a moral kantiana nos importam o conceito de vontade (e sua ligação com o dever), o critério de universalização do dever e a definição de autonomia.

Segundo a moral de Kant¹³ o desejo reconhece-se na sua perspectiva (da família dos atos de discurso de tipo optativo), enquanto a vontade o faz na sua relação com a lei (família dos imperativos) e está relacionada portanto ao dever. A vontade se apresenta à razão sob a forma de um mandamento, um imperativo, que pode ser hipotético ou categórico. Os imperativos categóricos, válidos para todos os seres racionais, determinam a vontade como vontade, sem visar benefícios ou conseqüências, configurando-se assim a moralidade. A vontade, determinada por inclinações sensíveis, é da esfera da razão prática.

O dever possui duas faces. Ao ligar-se estreitamente à vontade, acaba limitando-a e tornando-a finita, o que lhe confere um caráter constrangedor. Junto a esse, o dever tem também um caráter universal, que é aquele presente nas Máximas.¹⁴ Para Kant, as máximas

¹² Estará na próxima seção (sobre a relação do si com a norma moral) a apreciação da parte do olhar do justo que considera o lado do legal – sistema judiciário que confere à lei coerência e direito de coerção.

¹³ Na moral kantiana, a vontade ocupa o mesmo lugar que o desejo na ética de Aristóteles.

¹⁴ Máximas: são regularidades que o próprio agente constitui fazendo-as suas.

servem como critério para que uma pessoa saiba se sua inclinação (desejo) é moral. Nesse sentido, como é a regra de universalização que dá à máxima sua significação específica, todo projeto de colocar em prática uma ação deve pretender à universalidade. O imperativo categórico da moral kantiana é:

Age unicamente segundo a máxima que faz com que tu possas querer ao mesmo tempo que ela se torne uma lei universal. (KANT, Fundamentos da metafísica do costume, trad. Delbos [IV, 421], p. 285. apud Ricoeur, 1991, p. 243).

A lei moral ordena categoricamente à vontade e incita ao dever, o que significa que o dever é uma ação imposta pela razão e vem da relação entre a vontade e a lei moral.

O aspecto constrangedor do dever, que determina a forma do imperativo da regra de universalização, é examinado por Ricoeur segundo os atos de discurso. Nas relações de comando e obediência nos atos de discurso, são importantes as condições de sucesso e de satisfação. Logo, quando um comanda, o outro é constrangido a obedecer em virtude da condição de satisfação do imperativo.

A relação entre comando e obediência ilumina o conceito de Autonomia. Ricoeur então conclui que para Kant, o comando de “um” a “outro” (que obedece ou satisfaz o imperativo) está interiorizado e colocado no mesmo sujeito, de forma que “um” comande a “si mesmo”, que pode obedecer ou não (autonomia do si). O desejo estaria justamente no poder de desobediência, o que lhe garante o lugar oposto à racionalidade, e o conceito de Autonomia se configura dessa maneira como obediência a si mesmo.¹⁵

Quando a autonomia substitui a obediência a outro pela obediência a si mesmo, a obediência perdeu todo o caráter de dependência e de submissão. A verdadeira obediência, poderíamos dizer, é a autonomia. (RICOEUR, 1991, p. 246).

¹⁵ Kant está próximo de Platão, pois este conferia à alma duas funções: comandar ou se rebelar, ou seja, o *thumos* platônico (árbitro) oscila entre a vontade determinada por lei e a vontade que hesita entre a lei e o desejo.

Aqui, a liberdade¹⁶ designa a vontade, não no que esta possui de finito, mas na sua estrutura fundamental. É como um contrato passado com o si-mesmo, cuja origem está no pensamento de Rousseau.

Neste percurso, dois conceitos importantes ao estudo do si são o da **Estima de si** — expressão reflexiva da perspectiva da “vida boa”, e o do **Respeito de si** — estima de si sob o regime da lei moral.

Verificando a Regra de Ouro segundo o Evangelho (O que você quer que os homens façam para você, faça-o semelhantemente a eles; Tu amarás teu próximo como a ti mesmo) e segundo o Shabbat (Não fazes a teu próximo o que tu detestarias que te fosse feito), Ricoeur mostra que as fórmulas enunciam uma norma de reciprocidade – solicitude, que evidencia a noção de “poder sobre”. Esse tipo de poder é terreno fértil para que a norma de reciprocidade se transforme em violência, pois é o poder de um que faz (agente) sobre outro que sofre (paciente).

Depois de percorrer as figuras do mal instauradas pela solicitude (por causa do poder sobre), desde a forma mais doce da influência até as mais destrutivas, como a tortura, sem deixar de mencionar a violência dissimulada na linguagem como ato de discurso, Ricoeur enumera em contrapartida as prescrições e as interdições saídas da Regra de Ouro (tu não matarás, não roubarás, não torturarás), nas quais identifica a presença da moral a responder com um “não” às figuras do mal.

Ricoeur mostra que a Regra de Ouro e o Imperativo do Respeito devido às pessoas, de Kant, têm a mesma perspectiva: estabelecer a reciprocidade onde não há, pois asseguram a transição entre a solicitude e o segundo imperativo kantiano: a noção de pessoa como fim em si mesma (não podendo ser, portanto, utilizada como meio, à diferença das coisas):

¹⁶ Liberdade no âmbito do pensável, independente da lei da causalidade e configurada como autodoação da lei.



Age de modo que trates a humanidade, tanto na tua pessoa quanto na pessoa de qualquer outro, sempre ao mesmo tempo como um fim e nunca simplesmente como um meio. (Kant, trad. Delbos[IV, 429], 1980, p. 295 apud RICOEUR, 1991, p. 259, nota 33).

Portanto, no plano moral, o respeito tem com a autonomia a mesma relação existente no plano ético entre solicitude e perspectiva da vida boa, ou seja, relação de limitação.

Na seção “Do senso da justiça aos princípios de justiça” Ricoeur deseja formalizar uma interpretação deontológica da justiça. Para tanto vincula a noção de autonomia/autolegislação com a tradição contratualista de Rousseau, detendo-se na solução proposta por J. Rawls (*Théorie de la justice*). Deste pensador o filósofo destaca o conceito de Véu da Ignorância e o termo equidade (*fairness*). O Véu da Ignorância concerne à questão de que:

[...] ninguém conhece seu lugar na sociedade, sua posição de classe ou seu estatuto social mais do que ninguém conhece a sorte que lhe é reservada nas repartições das capacidades e dos dons naturais, por exemplo, a inteligência, a força, etc. Eu mesmo iria até colocar que os parceiros ignoram suas próprias concepções do bem ou suas tendências psicológicas particulares. (Kant, trad. Delbos[IV, 429], 1980, p. 295 apud RICOEUR, 1991, p. 259, nota 33).

Já sobre o termo equidade, Rawls assume a idéia de um contrato original entre pessoas livres e racionais preocupadas em promover seus interesses individuais¹⁷.

Dessa forma, o contrato ocupa no plano das instituições o lugar que a autonomia reivindica no plano fundamental da moralidade. O ponto de vista deontológico é fundado por três esferas: a autonomia, a posição da pessoa como fim-em-si e o contrato social, sendo que a autonomia é o princípio que rege as demais.

¹⁷ A partir da teoria da justiça rawlsiana, Ricoeur aborda algumas questões importantes, como por exemplo sobre a maneira difícil de se resolver a exigência de uma repartição equitativa e estável entre as pessoas, equação que leva ao paradoxo comum a todos os moralistas, o paradoxo justiça – igualdade: como conciliar desigualdades concernentes às diferentes qualificações, competências e eficiências de cada indivíduo no funcionamento da sociedade?

No intuito de mostrar a relação do si e da sabedoria prática com a convicção, Ricoeur examina a forma geral de solução de conflitos. Quando estamos com conflitos, tentamos resolvê-los perseguindo a dimensão abstrata da ética. Os conflitos agitam uma prática guiada pelos princípios da moralidade. A Sabedoria prática se constitui portanto do julgamento moral em situação somado à convicção que o envolve:

Uma moral da obrigação [...] gera situações conflituais em que a sabedoria prática não tem outro recurso, a nosso ver, que recorrer, no quadro do julgamento moral em situação, à intuição inicial da ética, a saber, a visão ou a perspectiva da “vida boa” com e para os outros nas instituições justas.(RICOEUR, 1991, p. 281).

O conflito ético é gerado inevitavelmente pelo confronto entre os princípios morais e a complexidade da vida. E somente recorrendo ao fundo ético sobre o qual a moral se destaca é que se pode solucionar o conflito, resultando na sabedoria do julgamento em situação.

Portanto, resta ao estudioso depurar as relações do conflito ético com a instituição, o respeito e a autonomia. No caso da relação conflito - Instituição, importa ver o conflito social gerado pelos conflitos resultantes da regra de justiça (idéia de distribuição justa para seres diferentes, independentes e preocupados com seus próprios interesses).¹⁸

Já com relação à esfera do Respeito, o conflito surge no impasse causado quando a alteridade das pessoas não coordena com a universalidade das regras (humanidade). Isso se deve ao segundo imperativo kantiano: tratar a humanidade na sua própria pessoa e naquela de outrem como um fim em si e não somente como um meio. A sabedoria prática pode dar prioridade ao respeito das pessoas (por causa de sua singularidade insubstituível), como no exemplo da falsa promessa. A quem devo ser fiel: ao outro ou a mim mesmo?

¹⁸ A liberdade, a segurança, a prosperidade, a igualdade, a solidariedade e outros são todos termos problemáticos que foram estudados pelos maiores pensadores políticos (Platão, Aristóteles, Maquiavel, Hobbes, Locke, Rousseau, Kant, Hegel, Marx, Tocqueville, Mill).

É [...] para não decepcionar essa expectativa, para não traí-la, que faço da manutenção de minha primeira intenção o tema de uma intenção redobrada: a intenção de não mudar de intenção. Nas formas de promessas sancionadas pelo direito — juramento, contrato, etc —, a expectativa de um outro que conta comigo torna-se, de sua parte, um direito de exigir. (RICOEUR, 1991, p. 313).

Fora dos tribunais, o vínculo da norma com a perspectiva ética também é perceptível nas promessas que se baseiam apenas na fidelidade à palavra dada (de ti espero a palavra mantida e tu podes contar comigo). Isso se deve ao fato de a reciprocidade da promessa tornar possível um conflito, já que, como diz Ricoeur à página 314, **contar com:** “liga a manutenção de si no seu conteúdo moral ao princípio de reciprocidade fundado na solicitude.” (RICOEUR, 1991, p. 314).

O conflito originário da autonomia é o terceiro tipo analisado. Baluarte da moral, no sentido kantiano do termo, a autonomia ganha, por meio do raciocínio de Ricoeur, mais significação, como solidária e dependente da regra de justiça e da regra de reciprocidade. Ter autonomia é ser responsável pelo próprio julgamento.

Outro aspecto importante para explicar é a distinção feita por Ricoeur dos sistemas moral e jurídico. No jurídico, os veredictos têm força de lei (ordem da convicção e coerência do governo dos homens). Já no sistema moral há dificuldades em conciliar certa classe de ação, como as chamadas “premissas especificantes”, termo de Alan Donagan, cujo exemplo é a tese da legítima defesa em contraposição ao imperativo “tu não matarás”. No sistema moral temos dificuldade em aceitar a dominação e a violência institucionalizada no centro das convicções morais tidas como as mais próximas da Regra de Ouro. Daí a função da Filosofia Moral: reconstruir as premissas especificantes e criticar preconceitos e resíduos ideológicos para assegurar a coerência frágil do sistema moral. Ainda sobre essa questão, Ricoeur lembra que a moralidade exige universalidade, ou seja, qualquer pessoa precisa, antes de recorrer a uma determinada norma para sustentar seu julgamento, verificar a serventia dessa mesma norma para outra pessoa numa situação comparável.

A Sabedoria Prática se define então como a arte da conversação em que a ética da argumentação se prova no conflito das convicções.

A conclusão de Ricoeur aponta para o termo **imputabilidade**, com o seguinte significado: ascrição da ação ao seu agente, sob a condição dos predicados éticos e morais que qualificam a ação como boa, justa, conforme o dever, feita por dever, e a mais sábia no caso de situações conflituais¹⁹. Ricoeur se preocupa em dissociar, como fazem os dicionários, o termo imputabilidade do termo incriminação, colocando o núcleo formador do conceito apresentado no plano ético mais profundo, dizendo que uma ação só é imputável ao si:

Conservar-se responsável agora é, de uma maneira que falta precisar, aceitar ser considerado hoje o mesmo que aquele que fez ontem e que fará amanhã. Como no caso da identidade narrativa sobre a qual a identidade moral se apóia, as duas acepções da identidade entram em concorrência: de um lado, uma certa continuidade física ou psicológica, portanto uma certa mesmidade, com a qual identificamos mais acima o caráter, subentende o reconhecimento da identidade moral, em particular nos casos de responsabilidade que interessam o direito civil e o direito penal; por outro lado, existem casos-limite, comparáveis aos *puzzling cases* da identidade narrativa, em que a identificação pelos critérios corporais ou psicológicos usuais torna-se duvidosa, a ponto de se dizer que o inculcado – se se trata de direito penal – tornou-se desconhecível. É nesses casos-limite que a manutenção de si, sinônimo de identidade-ipse, é somente assumida por um sujeito moral que pede para ser considerado o mesmo que esse outro que parece ter se tornado. Mas essa responsabilidade no presente supõe que a responsabilidade das conseqüências vindouras e a de um passado a respeito do qual o si se reconhece endividado sejam integradas a esse presente não-pontual e de algum modo nele recapituladas. (RICOEUR, 1991, p. 344).

A metáfora usada por Ricoeur para exprimir a recapitulação no presente da responsabilidade das conseqüências e do endividamento é a da inscrição e do registro: “Tudo se passa como se nossos atos se inscrevessem num grande livro de contas, para serem aí registrados e arquivados.” (RICOEUR, 1991, p. 344-5).

¹⁹ Imputar inclui assim as duas espécies de preceitos morais, explicadas por A. Donagan: os preceitos relacionados às ações enquanto desempenhos (ordem do permitido/não permitido) e os relacionados ao espírito dos agentes (ordem do culpável/não culpável). Imputar então é levar uma ação por conta de alguém mas ainda levar uma ação suscetível de cair sob a categoria permitido/não permitido, por conta de alguém suscetível de ser julgado culpável/não culpável.

A imagem sugerida é a de que a inscrição de nossos atos encadeados fora de nós mesmos seria a manutenção de si. Resultado, o si pode tornar-se o seu próprio inimigo, por ser/mostrar o registro de suas ações ao longo da vida.

Em busca de uma interpretação do sentido do si, o filósofo ainda estuda a questão da alteridade, analisando a dialética do Mesmo e do Outro e suas implicações em uma fenomenologia do si afetada pelo diverso de si. De suas conjecturas finais, importa-nos aqui a sua definição de ipseidade e as consequências da afeição do ipse pelo diverso do si nos planos narrativo e ético.

Para Ricoeur, há duas maneiras de persistir no tempo, enquanto identidade narrativa: nós mesmos como idem – pelo caráter, e nós mesmos como ipse – pela promessa.

Nesse sentido, as análises do filósofo cobrem a atestação da ipseidade, ao mesmo tempo na sua diferença com respeito à mesmidade e na sua relação com a alteridade.

Iipseidade será o modo de ser que somos a cada vez, quando eu sou eu-mesmo um outro entre todos os outros.

Como “alteridade” é um termo que Ricoeur prefere destinar ao discurso especulativo, o termo passividade é o escolhido para a questão da hermenêutica do si. Há três níveis de passividade, ou alteridade: entre o corpo (a carne) e o mundo, entre o si e o diverso de si (o estranho) e entre o si e o si-mesmo (a consciência inerente à relação de intersubjetividade).

O Outro não é somente a contrapartida do Mesmo. Pertence à constituição íntima do sentido do Mesmo. Desde o plano lingüístico aparece nas análises de Ricoeur a questão de que o diverso de si afeta o si. Ex: cada interlocutor é afetado pela palavra que lhe é endereçada, a autodesignação do agente da ação é inseparável da ascrição por um outro, que me designa ao acusativo como o autor de minhas ações.



No plano narrativo o leitor assume os papéis sustentados pelas personagens porque são construídos ao mesmo tempo em que a ação é narrada. A leitura é o meio em que se opera a transferência do mundo da narração e das personagens para o mundo do leitor. O ser afetado (do leitor) pela ficção incorpora-se ao ser afetado do si (pelo real). “A recepção das obras de ficção contribui para a constituição imaginária e simbólica das trocas efetivas da palavra e da ação.” (RICOEUR, 1991, p. 384).

A afeição pelo outro reveste os traços específicos que dependem tanto do plano ético quanto do plano moral marcado pela obrigação. A dialética da estima de si e da amizade pode ser encarada como uma dialética da ação e da afeição, porque para ser “amigo de si” é preciso já ser amigo do outro. A amizade prepara o leito da justiça como virtude para outro. A passagem da ética à moral operou-se sob o signo da Regra de Ouro, que se torna plena de justiça por ter o mérito de comandar a união entre o fazer e o sofrer, ou seja, entre o agente e o paciente, com a reversibilidade de papéis (cada agente é paciente do outro).

A regra de justiça transforma em regra de reciprocidade/igualdade, mostrando que o paciente (aquele que sofre) é responsável por ser afetado pelo poder sobre ele exercido.

Cada protagonista acumula os dois papéis: de agente e de paciente:

que faz com que o formalismo do imperativo categórico reclame a matéria de uma pluralidade de agentes afetados cada um por uma violência reciprocamente exercida. (RICOEUR, 1991, p. 385).

Após este itinerário sobre a perspectiva ética e a norma moral presentes em **O si-mesmo como um outro**, de Paul Ricoeur, cabe-nos mostrar como tais reflexões se aplicam nas relações entre os protagonistas dos romances de nosso estudo. Iniciamos nossa apreciação com o protagonismo feminino. Em seguida, um olhar sobre o protagonismo masculino nos levará a algumas conclusões preliminares sobre esse tema na seção subsequente.

5.2.2 O protagonismo feminino

Exploramos esse tema em nossa dissertação de mestrado **A protagonista feminina em Memórias Póstumas de Brás Cubas e El amigo Manso**, defendida em 1998. À época, nossas investigações sobre a personagem feminina encontraram duas vertentes de estudos na fortuna crítica sobre Machado de Assis: ou sugeria-se que as mulheres dos romances bem expressavam o meio social, sendo modelos da mulher oitocentista – frívolas dissimuladas, porém dependentes e resignadas²⁰, ou discutia-se um contraponto a tal tese, por meio de indícios reveladores de que as configurações da personagem feminina obedeciam a imperativos outros, que desnudavam a *mulher-sujeito* (decidida, dominadora) sob a aparente *mulher-objeto* (submissa, resignada, dominada, indiferente à situação). Por esse prisma, longe de aceitar passivamente a ordem social estabelecida na sociedade patriarcal e machista em que se inseria, a mulher usava estratégias para fazer desta ordem sua aliada para obtenção de metas racionalmente planejadas ao longo de sua existência²¹.

Diante desses dois pareceres – o primeiro, que vincula as personagens ao retrato ideológico da mulher oitocentista, e o segundo, que contrapõe a imagem veiculada pelas personagens com os valores esperados da mulher tradicional daquela época, empreendemos um estudo detalhado das narrativas, analisando passo a passo cada aparição de Virgília e Irene nos romances,²² seja na forma indireta (menções do narrador), seja nos diálogos diretos.

²⁰ Este é o ponto de vista de Stein (1984), segundo o qual a personagem das *Memórias Póstumas*, Virgília, havia introjetado a ideologia masculina, em adaptação à realidade social carioca da segunda metade do século XIX. Endossa esse estudo o de Raquel Soihet (1985). Já segundo os estudos de Pereira (1955 e 1957), todas as personagens machadianas devem ser vistas de forma determinística – porque não exercem poder algum para mudar sua natureza – no caso de Virgília – imoral. Nasceram para serem de determinada forma, e não têm as rédeas para transformar seus destinos.

²¹ É essa a abordagem do trabalho de Lúcia Osana Zolin (1994) ao analisar o comportamento das personagens femininas de alguns contos machadianos. A estudiosa acrescenta importante distinção entre as personagens femininas em termos de *mulher-sujeito* e *mulher-objeto* – termos que incorporamos aos nossos trabalhos.

²² Ao contrário de Virgília, bastante apreciada pela crítica machadiana, nossas investigações mostraram que a personagem galdosiana em questão recebera pouquíssima atenção da crítica espanhola, que se restringia a vê-la como sedutora dissimulada, objeto do desejo, mera figurante idealizada. Essa pobreza de parâmetros críticos motivou-nos sobremaneira a investigar sua importância no romance.

As adjetivações, a expressividade das palavras, a ironia instalada no texto, mostraram-nos as vertentes das imagens dessas mulheres no decorrer do enredo, desvendando os recursos femininos para atingir suas metas, e as nuances de sua personalidade. Longe de apenas destacar suas características, ou de tecer julgamentos de valor moral sobre sua conduta, identificamos em nosso trabalho a margem de influência que elas exercem em relação às demais personagens, por meio de um rigoroso exame de seus papéis. Nossas conclusões apontaram para uma nova visão do protagonismo feminino nos dois romances: personagens principais, Virgília e Irene, além de distanciarem-se do ideal de mulher daquele século, mostraram-se mais próximas das mulheres atuantes do nosso período histórico.

A partir dessa dissertação, tomamos como metodologia de trabalho nesta tese o mesmo tipo de análise, mas devido à extensão dos romances agora enfocados, a apresentamos no formato que reúne as principais características análogas das personagens em estudo: Virgília, Irene, Capitu e Augusta,²³ que resultam ao final do romance na sua imagem para os narradores e conseqüentemente para os leitores.

Num primeiro plano, podemos reunir nove predicados atribuídos pela narrativa às personagens femininas, físicos e psicológicos (que cobrem as intenções e os motivos de suas ações): poder sedutor, curiosidade, dissimulação, decisão e autocontrole, disposição e argumentos vencedores, ausência de remorsos, frieza sob acusação, atitudes antecipadas, religiosidade hipócrita.

Todas as protagonistas femininas estão às voltas com casos de adultério. Podemos reunir Virgília e Augusta (de **Realidad**), de um lado, cujo adultério é explícito, comprovado e justificado, e de outro, Capitu e Augusta (de **La Incógnita**) cuja relação amorosa ilegítima não pode ser comprovada. A suspeita da transgressão moral move a narração de forma a

²³ Consideraremos separadamente as atuações da personagem Augusta em **La Incógnita** e em **Realidad**, porque no primeiro romance ela vai sendo decifrada pelo olhar de Manolo, e no segundo ela se apresenta diretamente, sem a intervenção narrativa.



deixar transparecer as estratégias argumentativas dos narradores para justificá-las (no caso de Virgília e Augusta de **Realidad**) e/ou incriminá-las (no caso de Capitu e Augusta de **La incógnita**). Dentre estes argumentos estão os atributos, destacados pelos narradores, que as tornariam propensas, no caráter, à transgressão moral: *poder sedutor*, *curiosidade* e *dissimulação*.

a) O poder sedutor

O poder sedutor das personagens femininas está delineado pelos narradores em duas vertentes: na compleição física e na retórica discursiva.²⁴

Cada uma das personagens tem uma parte do corpo destacada como especial²⁵. Os braços de Virgília, a palidez de Irene, os olhos de Capitu, a boca de Augusta, são instrumentos de poder. Encantam não apenas aos apaixonados parceiros, mas também às personagens secundárias. Ainda como fator de semelhança na sua configuração, encontramos em Capitu, Irene e Augusta a descrição de beleza feminina não apolínea, ou seja, as personagens possuem desproporções nas formas físicas. Capitu possui lábios finos e queixo quadrado. Irene é pálida²⁶, magra e sem cintura, além de possuir um nariz torto, sobrancelhas finas e boca grande. Augusta tem na desproporção das partes e na boca exageradamente grande o seu encanto. Assim, existe um casamento entre os defeitos físicos e supostos defeitos morais que, ao contrário do que se deveria supor, as torna mais atrativas.

²⁴ No caso da personagem Irene, de **El amigo Manso**, os mesmos atributos chegam quase a prejudicar seus planos, pois a colocam sob suspeita de ser amante de seu patrão. A esposa do patrão se alia ao cunhado Máximo Manso para vigiar Irene, por causa da atração do marido pela jovem.

²⁵ A compleição física faz parte do processo de identificação das pessoas. O corpo é, segundo a teoria de Strawson (Ricoeur, 1991, p. 47) o primeiro particular de base, pois ocupa um único lugar numa única unidade de tempo. No caso dessas personagens fictícias, são necessárias descrições definidas sobre seus corpos ou partes deles, para que o leitor possa apreender uma determinada imagem.

²⁶ A palidez é o traço físico desta personagem feminina mais destacado pelo narrador em todo o romance. Alguns sentidos podem ser interpretados a partir desta característica, a princípio sem importância. Aqui cabe destacar dois. Em primeiro lugar, associar Irene a um pálido "fantasma" indica sua intangibilidade/inacessibilidade, ou melhor, seu sonho inatingível; em segundo lugar, que o "fantasma" de Irene lhe assombrou a vida, perturbando-o de forma a impedi-lo de dominar sua provocação.

Perfecta, la quise a la moda petrarquista, con fríos alientos sentimentales que habrían sido capaces de hacerme escribir sonetos. Imperfecta, la adoraba con nuevo y atropellado afecto, más fuerte que yo y que todas mis filosofías. (EAM, p. 1284)

“yo buscaba en ti a la infiel, y por infiel te tengo, y por infiel te quiero más” (LI, p. 784)

No hay mujer que, como mi prima, parezca en ocasiones tan formada de pedazos mal unidos, ni figura que se desbarate más para componerse y ajustarse luego en términos que resulta airosa por todo extremo. (LI, p. 711)

Que Augusta es elegante, no tengo por qué decírtelo. [...] Sobre si es hermosa, ya cabe mayor variedad de opiniones. Hermosa, lo que se llama hermosa, quizá no lo sea para los que creen, como tú, en eso de las reglas y proporciones estéticas. Para mí, que no le encuentro ninguna gracia a la boca chiquita de las Venus griegas y de las Vírgenes de Rafael, una de las mayores seducciones de mi prima es su boca, que un amigo mío llama el templo de la risa. ¡Vaya que es grandecita! ¡Pero qué salada y hechicera! [...] Fuera de los ojos, que son, como dice un amigo nuestro, la sucursal del cielo, si miras aisladamente las facciones de Augusta las encontrarás imperfectas; pero luego se componen y arreglan ellas a su manera, y resulta un conjunto encantador que te vuelve loco; digo, a ti no; pero a otros, si no los ha enloquecido, los enloquecerá. Y ¿qué decir de su figura? ¿Has conocido alguna más arrogante? Di que no, hombre, di que no, o te pego. Buena talla, sin ser desmedida; buenas carnes, sin gorduras; curvas hermosísimas... Yo me la figuro con poca ropa, y me extasio, como lo harías tú, castamente estético, delante de la estatua viva, considerando con la mayor formalidad que la belleza de las líneas convierte la carne tibia en el más honesto de los mármoles... (LI, p. 692-693, grifos nossos)

Para assegurar-se de que se trata sempre da mesma pessoa, na multiplicidade de suas ocorrências, o narrador apresenta, além do corpo (este, sujeito a mudanças no decorrer do envelhecimento) os predicados psíquicos das personagens femininas, formado pelos acontecimentos mentais e pela sua consciência. É por isso que o poder de sedução se completa com o poder do discurso.

Pelo poder de atração retórico destacam-se Capitu, Irene e a Augusta de **La Incógnita**, afirmado nos diálogos travados entre elas e seus pretendentes e reafirmado na referência dos narradores ao poder sedutor de suas conversações com outras personagens. A retórica discursiva da personagem feminina merece relevo sobretudo porque a instrução completa, à época, era interdita às mulheres. É devido a isso, também, o fascínio que exerce

Irene tanto no catedrático amigo quanto no romântico namorado. Sua instrução representa para ambos a principal diferenciação da jovem na comparação com as demais.

Em **Dom Casmurro**, Capitu conquista seu lugar no convívio com a família de Bentinho, enquanto ele está no seminário: estratégia acertada para o fim matrimonial perseguido pela jovem.

Cap LXXX – Venhamos ao capítulo

Capitu era naturalmente o anjo da Escritura. A verdade é que minha mãe não podia tê-la agora longe de si. A afeição crescente era manifestada por atos extraordinários. Capitu passou a ser a flor da casa, o sol das manhãs, o frescor das tardes, a lua das noites; lá vivia horas e horas, ouvindo, falando e cantando. Minha mãe apalpava-lhe o coração, revolvía-lhe os olhos, e o meu nome era entre ambas como a senha da vida futura. (DC, p. 890)

No capítulo C “Tu serás feliz, Bentinho”, anterior ao casamento, quando Bento retorna advogado e José Dias fala bem de Capitu:

[...] Disse-lhe que não podia desejar melhor nora para si, boa, discreta, prendada, amiga da gente... e uma dona de casa, que não lhe digo nada. Depois da morte da mãe, tomou conta de tudo. Pádua, agora que se aposentou, não faz mais que receber o ordenado e entregá-lo à filha. A filha é que distribui o dinheiro, paga as contas, faz o rol das despesas, cuida de tudo, mantimento, roupa, luz; você já a viu o ano passado. E quanto à formosura você sabe melhor que ninguém... (DC, p. 907)

Em **El amigo Manso**, Irene expressa opiniões muito aproximadas às de seu interlocutor, como estratégia de estabelecimento de cumplicidade para projetos futuros. Por isso concorda com Manso a respeito das oportunidades educacionais oferecidas às mulheres:

Nuestras conversaciones en aquellos gratos paseos eran de asuntos generales, de aficiones, de gustos y, a veces, del grado de instrucción que se debe dar a las mujeres. Conformándose con mi opinión y apartándose del dictamen de tanto propagandista indigesto, manifestando antipatía a la sabiduría facultativa de las mujeres y a que anduviese en faldas el ejercicio de las profesiones propias del hombre; pero al mismo tiempo vituperaba la ignorancia, superstición y atraso en que viven la mayor parte de las españolas, de lo que tanto ella como yo deducíamos que el toque está en hallar un buen término medio. (EAM, p. 1204)

Ademais, Irene é a personagem feminina que possui o mais alto grau de instrução conveniente à mulher que ela representa.

Hablando con Irene, pude observar que no era mujer con pretensiones de sabia, sino que poseía la cultura apropiada a su sexo, y superior indisputablemente a toda la que pudieran mostrar las mujeres de nuestro tiempo. Tenía rudimentos de algunas ciencias, y siempre que hablaba de cosas de estudio lo hacía con tanto tino, que más se la admiraba por lo que no quería saber que por lo que no ignoraba. (EAM, p. 1204)

Em **La incógnita** o poder de atração de Augusta nas reuniões sociais chega a disfarçar sua falta de profundidade de conhecimento sobre os temas diversos:

Pues a eso te digo que, en efecto, Augusta carece de instrucción, si por eso entiendes algo más que las llamadas tinturas de las cosas; pero tiene tal gracia y desenfado para abordar cualquier cuestión grave o ligera, que oyéndola no podemos menos de celebrar que no sea instruída de verdad. (LI, p. 693)

b) A curiosidade

A curiosidade das mulheres, por sua vez, é ressaltada em todos os romances. Irene, quando criança, passa as tardes satisfazendo suas curiosidades nos livros da biblioteca de Máximo Manso. Depois de adulta, espia dos corredores as festas e reuniões dos salões da casa do patrão. Augusta em **La incógnita** insiste em querer saber sobre Peri, a prostituta, além de mostrar-se altamente interessada nas versões variadas e inescrupulosas para os casos dos crimes de Madrid. Em **Dom Casmurro**, percebemos que as curiosidades de Capitu recebem maior destaque porque constituem todo um capítulo no livro, enquanto as das demais personagens revelam tal característica de forma esparsa.

Cap XXXI - As curiosidades de Capitu

Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição. Esta imagem é porventura melhor que a outra, mas a ótima delas é nenhuma. Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição. (DC, p. 841)

Tudo era matéria às curiosidades de Capitu, mobílias antigas, alfaías velhas, costumes, notícias de Itaguaí, a infância e a mocidade de minha mãe, um dito daqui, uma lembrança dali, um adágio d'acolá... (DC, p. 842)

Diferentemente de Capitu, as curiosidades de Augusta (de **La incógnita**) são detectadas pelas suas ações, e não pela observação do narrador:

Créelo: Agustina es buena; ama con firmísima ternura a su marido. Sus aspiraciones afectivas están colmadas, y nada revela en ella que padezca inquietudes del alma, ni curiosidades de esas comparables a las de los geógrafos navegantes que buscan mundos mejores que los conocidos. Noto en ella la tranquilidad del que está contento en su mundo y no indaga con ansiosa mirada lo que habrá más allá del horizonte. (LI, p. 719, grifos nossos)

Augusta tem sua dignidade colocada em dúvida por causa do pensamento reticente e desconfiado da sociedade sobre a reputação dos homens, quando repleta de virtudes e qualidades. Esta “*gran enfermedad... la antipatia invencible de la raza a las reputaciones*” (p. 715) identificada por malícia, é criticada pelo narrador Manolo, que a aponta como responsável em tornar difícil o crescimento de reputações na ordem moral, literária ou política “*como un árbol raquítico lleno de verrugas y comido de insectos*”. Contraditoriamente, o mesmo Manolo desconfia, sem provas concretas, da virtude de uma prima tão bela e sedutora, atribuindo a uma alucinação, a revelação da falta de honra da mulher desejada:

...desperté con una idea que había brotado en mi mente como el fulminante que estalla. La idea era ésta: “Augusta no es honrada: Augusta tiene un amante.” ¡Ay ! Lo sentí bajo mi craneo, no como pensado, sino como sugerido, casi, casi escuchado. Me aluciné hasta el punto de creer que

alguien estaba allí, y de sentir el calor de una cara junto a la mía. Encendí la luz, temblando, revolví mis miradas por la alcoba. Excuso decirte que no había alma viviente. Llama a esto, si quieres, fenómeno cerebral; pero confésame que la idea que produjo no es una idea mía, sino partícula del saber total, venida a mí por medios que no están a mi alcance. (...) La recepción de la verdad no puede confundirse nunca con la emisión de una idea propia. (...) Puedo asegurarte que desde aquel instante mi convencimiento fué tal, que la evidencia y la comprobación no lo habrían producido mayor. Ni me hacen falta testimonios para creer y sustentar lo que sustento y creo a puño cerrado, como afirmamos nuestra propia existencia. (LI, p. 734).

c) A dissimulação

Nas **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, é a dissimulação de Virgília que permite o funcionamento do universo moral composto pelo triângulo amoroso. É exemplo disso o capítulo LXIV: “A transação”, no qual a personagem se descontrola emocionalmente, e o efeito convence muito mais do que uma transação comercial.

Cap LXVII – A casinha

— O melhor é fugirmos, insinuei.

— Nunca, respondeu ela abanando a cabeça.

Vi que era impossível separar duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública. (MPBC, p. 581)

Irene, a protagonista de **El amigo Manso**, consegue atingir suas metas mediante “*un arte incomparable para el disimulo*” (EAM, p. 1283), “*tacto para no decir sino aquello que bien le cuadra, ocultando lo demás*” (EAM, p. 1213). Desde pequena possui tal característica, e conforme se desvenda aos olhos cada vez mais críticos do narrador, mostra a desenvoltura com que lida com argumentos próprios da dissimulação:

— *Si usted no me salva, si usted no me prueba que se interesa por esta huérfana desgraciada...! —Déjeme usted..., Manso; yo no merezco...*

— *¿Qué, criatura?*

— *Que usted me proteja... Soy la más desgraciada...*

Y más llanto, y más. (EAM, p. 1257).

Cap XII. La pícaro se sentó con la espalda a la luz. Había entornado las maderas del balcón para atenuar la viva claridad del día, y de esta manera su rostro estaba en sombra. Todos estos procedimientos denotaban su práctica en el arte del disimulo. (EAM, p. 1276).

Em **Dom Casmurro**, Capitu dissimula sem titubear diante da mãe do namorado, no capítulo LXV – “A dissimulação”. Os dois jovens estão unidos pelo mesmo objetivo, e por isso têm na dissimulação uma das armas para conquistar seus objetivos.

—E você, Capitu, interrompeu minha mãe voltando-se para a filha do Pádua que estava na sala, com ela, - você não acha que o nosso Bentinho dará um bom padre?

—Acho que sim, senhora, respondeu Capitu cheia de convicção.

[...]

Era isso mesmo; devíamos dissimular para matar qualquer suspeita, e ao mesmo tempo gozar toda a liberdade anterior, e construir tranqüilos o nosso futuro. (DC, p. 877, grifo nosso)

A dissimulação feminina tem destaque em **Dom Casmurro** se comparada àquela manifestada nas **Memórias**. Enquanto no primeiro romance a dissimulação de Virgília aparece por meio das atitudes e pelo próprio ambiente criado entre mulher, marido traído e amante, em **Dom Casmurro** a dissimulação de Capitu é enfocada com maior ênfase: está presente explicitamente em título de capítulos e como parte importante do caráter da personagem Capitu. O narrador afirma que Capitu nasceu dissimulando: “Cap XV – “Há coisas que só se aprendem tarde; é mister nascer com elas para fazê-las cedo. E melhor é naturalmente cedo que artificialmente tarde” (DC, p. 824). E Capitu é definida inicialmente por José Dias da seguinte forma:

Cap XXV

A gente Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação. (DC, p. 834).

Além disso, verificamos que a dissimulação, apesar de receber destaque na personagem feminina, também permeia o caráter das demais personagens, numa espécie de necessidade de sobrevivência no âmbito social. Vemos na situação acima que, um pouco antes, o próprio narrador revela-se astucioso e dissimulado também, ao ser interpelado pela amiga sobre a notícia do seminário:

Cap XIII

Pensei em dizer-lhe que ia entrar para o seminário e espreitar a impressão que lhe faria. Se a consternasse é que realmente gostava de mim; se não, é que não gostava. Mas todo esse **cálculo** foi obscuro e rápido; **senti que não poderia falar claramente**, tinha agora a vista não sei como... (DC, p. 823, grifo nosso).

Em **La Incógnita**, a dissimulação feminina é destacada em Augusta por meio das observações de Manolo. Por desconfiar de que a prima tem amores clandestinos, Manolo procura as respostas no tratamento que Augusta dá àqueles homens que freqüentam os salões de sua residência.

*A mi prima le dirige frases de una galantería refinada y madrigalesca, y bien claro veo cómo se esponja **la muy hipócrita** oyéndolas. Recordarás que en cierta ocasión me habló de él en términos muy desfavorables, diciéndome que era persona malévola y peligrosa... **Farsa, hijo, pura farsa, y disimula para desorientarme.*** (LI, p. 747, grifo nosso).

Em **Realidad**, antes de cada fala das personagens, há sempre, entre parênteses, a idéia que a formulou. Em decorrência disso a dissimulação aparece explicitamente ao compararmos os pensamentos que antecedem as atitudes das personagens, sejam elas homens ou mulheres. Este estilo mostra toda a dicotomia entre o ser e o parecer, por meio da contradição entre os pensamentos e os atos. Há no romance extensos monólogos interiores, nos quais as personagens justificam para si as suas atitudes e sua maneira de ser, acentuando esta contradição para o leitor. Augusta, por exemplo, diz consigo que a dissimulação e a hipocrisia fazem parte de sua formação enquanto ser social:

Declaro que hay dentro de mí[...] una tendencia a enamorarme de lo que no es común ni regular. Las personas más llegadas a mí ignoran esta querencia mía, porque la educación me ha enseñado a disimularla.(R, p. 808).

Antipática à rotina e condenada ao tédio, Augusta questiona os objetivos da vida do ser humano, capaz de sentir e imaginar, mas acorrentado a leis sociais que o impedem de exercer tais faculdades.

¿Hemos nacido acaso para este tedio inmenso de la buena posición, teniendo tasados los afectos como las rentas? No, para algo nos habéis dado la facultad de imaginar y de sentir, por algo somos un alma que ama los espacios libres y quiere dar un paseo por ellos. Este compás social, esta prohibición estúpida del más allá no me hace a mí maldita gracia. Y lo peor es que la educación puritana y meticulosa nos amolda a esta vida, desfigurándonos, lo mismo que el corsé nos desfigura el cuerpo.(R, p. 809).

De este modo aprendemos la hipocresía, y buscamos la compensación al fastidio, trayendo a nuestra vida algún elemento secreto, algo que no esté a la vista ni aun de los más próximos. Tener un secreto, burlar a la sociedad, que en todo quiere entremeterse, es un recreo esencial de nuestras almas con corsé, oprimidas, fajadas... Sin misterio, el alma se encanija. Aborrezco esa vida, que no vacilo en llamar pública o, si se quiere, legal, muy santa y muy buena para quien se pueda amoldar a ella, pero que no es para mí[...]. (R, p. 809).

A dissimulação cumpre, portanto, o objetivo de obediência a si-mesmo, exposto por Ricoeur, despistando o dever de obediência ao outro, ou às normas morais da sociedade, visando à “vida boa”, ou ao ideal de vida para si mesmo. Esta obediência a si-mesmo é o aspecto essencial que dá a esses seres a verdadeira autonomia, cujas conseqüências serão analisadas a contento. Outros elementos que surgem na mesma linha de comportamento são a decisão e o autocontrole.

d) A decisão e o autocontrole

Virgília, a amante de Brás Cubas, não perde o controle, não se revolta nem tampouco tem crise de consciência. Em certo momento de controvérsia com o amante, dissimula a raiva e, com frieza e perspicácia, escreve-lhe um bilhete.



Decidida sobre seus objetivos, Irene não se intimida com as investidas do catedrático Máximo Manso. Sob suspeita de facilitar um relacionamento com o patrão, irmão de Manso, Irene se defende mostrando confiança em si, ao demarcar o seu lugar no controle do ritmo dos acontecimentos:

Usted ha dudado de mí...Luego no es usted digno de que yo le consulte nada [...] —Por de pronto no me ametralle usted a preguntas. Quien muho pregunta poco averigua. Tenga usted más paciencia y confianza en mi espontaneidad. En esto soy tremenda; [...] (EAM, p. 1227).

Em **Dom Casmurro** Capitu mantém o controle sobre as mais diversas situações, desde criança:

Cap LXXXIII – O retrato

Nem sobressalto nem nada, nenhum ar de mistério da parte de Capitu; voltou-se para mim, e disse-me que levasse lembranças a minha mãe e a prima Justina, e que até breve; estendeu-me a mão e enfiou pelo corredor. Todas as minhas invejas foram com ela. **Como era possível que Capitu se governasse tão facilmente e eu não?** (DC, p. 892, grifo nosso).

O poder de decisão está sempre com ela:

Cap XCL – O papa

[...] mas a distância que estaria da vontade de Capitu é que não. Eis o ponto essencial. Se Capitu achasse longe, não iria; mas era preciso ouvi-la, e assim também a Escobar, que me daria um bom conselho.(DC, p. 903).

Tal como Virgília e Irene, Capitu tem força nos argumentos. Diante de uma possível separação de Bentinho, por causa da idéia de José Dias de levá-lo à Itália para interceder junto ao Papa pela absolvição da promessa, Capitu joga de forma astuta com o amor do pretendente. A comparação entre si e as cantoras italianas, em tom de autopiedade, fazem-na vitoriosa no objetivo de impedir o distanciamento do namorado.

Cap XCVI – Um substituto

—Você indo, disse ela, esquece-me inteiramente.

—Nunca!

—Esquece. A Europa dizem que é tão bonita e a Itália principalmente. Não é de lá que vêm as cantoras? Você esquece-me, Bentinho. E não haverá outro meio? Dona Glória está morta para que você saia do seminário.(DC, p. 903).

No romance **La Incógnita**, Augusta impõe condições ao primo Manolo, para amenizar o assédio que vem sofrendo e dissuadi-lo de tentar invadir sua privacidade com desconfianças:

—Seremos amigos; pero a condición de que no me preguntes nada, de que no indagues absolutamente nada, ni de los demás ni de mí. Quise contestarle; pero me impuso silencio. Imposible desobedecerla: de tal modo imperaban su gesto y su voz sobre mí. Y aun hubo más. Dió por terminada la conferencia, mandándome que me retirara... Otro día hablaríamos más: así lo dió a entender. ¿Qué había de hacer yo más que someterme ciegamente a su caprichosa voluntad? (LI, p. 779, grifo nosso).

E em **Realidad**, é por meio de sua decisão e do seu autocontrole que Augusta sai ilesa da crise conjugal. Embora Tomás Orozco, seu marido, desconfiasse à beira da certeza, e a pressionasse a contar a verdade, ela nega com veemência qualquer envolvimento com Federico Viera. Assim, livra-se de uma separação, ou de um castigo que pudesse ser aplicado pelo marido traído. Confiou na ausência de provas concretas, na lealdade de sua empregada, e na discrição dos que deviam favores ao seu marido e ao seu pai. Mas, acima de tudo, confiou em seus próprios pensamentos. Jogou com o que dispunha e alcançou sucesso. Augusta sai de cena julgando que o marido tem alguma espécie de perturbação mental, porque apesar da desconfiança, decide voltar à vida conjugal exemplar no âmbito social e no privado.

Na decisão e no autocontrole, as personagens mostram que controlam seus desejos, em nome de um dever que está vinculado à sua vontade racional de agir em benefício próprio. Suas decisões mostram que o objetivo é atender a um imperativo íntimo, acima do imperativo social.

e) A disposição e os argumentos vencedores

Em **Brás Cubas**, palavras, gestos, pequenas lágrimas, choro incontrolável, espanto, indignação, apelo à morte são alguns argumentos vencedores da personagem

Virgília, estrategicamente usados para fazer valer seu ponto de vista. Mesmo nos momentos de crise, o comportamento de Virgília denota superioridade:

Cap XCVI

Virgília notou a minha preocupação, levantou-me a cabeça, porque eu olhava então para o soalho, e disse-me com certa amargura:

—Você não merece os sacrifícios que lhe faço. (MPBC, p. 603).

A mesma diversidade de argumentos usa Irene, de **El amigo Manso**. A jovem professora, uma vez descobertos seus planos de casamento com Peñita, confessa ao incrédulo Manso:

—Sí, señor; tengo mis proyectillos... ¡y qué buenos! Pues qué, ¿creía usted que sólo los sabios tienen proyectos? (EAM, p. 1246-7).

—Comprende usted ahora lo que le dije hace poco? ¿Vivir así es vivir...? Y si yo no me ocupo de salvarme, de abrirme un camino, ¿quién puede hacerlo? (EAM, p. 1280).

A disposição e os argumentos para vencer os obstáculos também iluminam a protagonista de **Dom Casmurro** desde o início. Capitu dá conselhos e idéias a Bentinho, para livrá-lo do seminário, ganha a confiança da família ao longo dos anos e se casa. Na primeira parte do romance, dedicada à etapa adolescente do casal, vemos que *o narrador* se coloca, enquanto personagem, como aprendiz de Capitu, configurando-a como astuciosa e arguta. Não satisfeito com a narração indireta, reforça tal característica colocando a fala da amiga recheada de verbos no modo Imperativo. O resultado é surpreendente:

Cap XVIII Um plano

—Não importa, continuou Capitu; **dirá** agora outra coisa. Ele gosta muito de você. **Não lhe fale** acanhado. Tudo é que você **não tenha medo, mostre que** há de vir a ser dono da casa, **mostre que** quer e que pode. **Dê-lhe** bem a entender que não é favor. **Faça-lhe** também elogios, [...] (DC, grifos nossos, p. 829).

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos do que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática

faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. [...] Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fosse antes pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar. (DC, p. 829).

Em **La incógnita**, Augusta, sempre que interpelada pelo primo Manolo, ou pelo marido, em presença de Manolo, ou mesmo nas reuniões sociais, emite uma opinião ou argumento que a favorece e, se não inibe as suspeitas sobre sua conduta, ao menos confunde os interlocutores, despistando e confundindo o pretensioso Manolo.

Também importantes são os argumentos da personagem em **Realidad**. Augusta tenta todos os meios para convencer o amante a aceitar sua ajuda financeira: argumenta pela razão e pelo coração, ora expondo seu ponto de vista, ora implorando, ora ordenando ou mesmo fazendo-se de vítima das circunstâncias, apelando pelo sentimento de culpa do amante. Mesmo fracassando, como aconteceu neste caso (Federico suicida-se), Augusta em momento nenhum pensa em desistir de realizar seus objetivos. Quando é pressionada pelo marido para confessar seu envolvimento com o finado Federico, Augusta novamente se dispõe a defender seus interesses a todo custo: enfrenta as perguntas de Tomás (Orozco) e nega:

Augusta: —No he dicho nada. (Para si, con brutal entereza.) Me arriesgo a todo... Salga lo que saliere, negaré....

Orozco: —¿Insistes en llamar disparatado y absurdo el rumor de que presenciaste la muerte violenta de Federico?

Augusta: (Para sí, desconcertada.) ¿Poseerá alguna prueba material?

Orozco: —¿Callas?

Augusta: — (Enfrentándose.) No, no callo... Es que me asombro de que creas semejante desatino. (Para si.) Si tiene pruebas, que las tenga. Yo no me vuelvo atrás.

Orozco: —¿De modo que lo niegas?

Augusta: —Lo niego terminantemente.

Orozco: —¿Y lo juras?

Augusta: —¿A qué viene eso de jurar?... Si es preciso..., lo juro también. (R, p. 897)

Vemos, por meio desses exemplos, que as personagens possuem a chamada Sabedoria Prática, definida por Ricoeur como a arte da conversação em que a ética da argumentação se prova no conflito das convicções. Vencem nos argumentos porque conhecem o funcionamento do universo moral em que estão sendo julgadas pelos seus interlocutores, cujas convicções assinalam-se em cada contexto, sempre de acordo com a regra de reciprocidade, vinculada pela intuição inicial da ética.

f) A ausência de remorsos

No relato de Brás Cubas, Virgília, ao conseguir escolher o melhor caminho para lidar com as oportunidades oferecidas às mulheres de seu contexto, não apresenta remorsos por aquilo que julgou necessário fazer em todos os momentos de sua vida. Casou-se como queria seu pai, foi boa mãe e esposa, conquistou e traiu, soube encontrar e estabelecer seu espaço na sociedade e no coração dos homens que mais lhe importavam: o pai, o filho, o marido e o amante.

O mesmo ocorre com Irene, a personagem de **El amigo Manso**. Continuou exercendo com desenvoltura toda a sorte de argumentos anteriores (dissimulação, sedução) para os novos objetivos de vida, mesmo depois de casada. O falecido Manso não encontra nenhum pensamento nobre na mente calculista de Irene. Após verificar os gastos com a igreja, a senhora Peña decide parar de encomendar missas à alma de seu outrora grande protetor.

Voltando ao universo machadiano, a ausência de remorsos em Capitu é interessante, uma vez que é discutida a infração moral de que é acusada. Em comparação com Virgília, cujo adultério é indiscutível, não se tem a noção exata de sentimentos desta natureza na personagem, apenas se interpreta como resignação ao seu destino o fato de haver aceitado o exílio na Europa. Aceitou o destino imposto pelo marido, não sem tentar atenuar, por algumas cartas, o distanciamento forçado.

Já nos romances galdosianos o remorso é usado como estratégia de convencimento. Em **La incógnita**, Augusta *aparentemente* sente remorsos, ao responder ao primo sobre a nula possibilidade de aceitá-lo como amante:

—*La última palabra, y quizá la confesión más sincera de que puedo alabarme en toda mi vida: no he sido honrada; pero estoy decidida a serlo ahora, y lo será hasta el fin de mis días.* (LI, p. 784).

Esse aparente remorso acentua-se em **Realidad** porque Augusta se considera inferior ao marido, visto como um anjo de perfeição, superior aos homens. Este distanciamento que declara sentir com relação a Tomás Orozco é ao mesmo tempo *motivo* de sua incapacidade de amá-lo apaixonadamente, como ocorreu com o amante (Augusta ama a imperfeição, pois se considera imperfeita) e *razão* de seu aparente remorso, pois se sente pequena e infeliz. O aparente remorso só serve de pretexto para a traição.²⁷ Assim expressa seu pensamento, quando seu marido lhe mostra os planos para ajudar Federico Viera:

¿serás tú la perfección humana y no podré yo comprenderte por ser, como soy, tan imperfecta?(...) nada hay entre tú y yo que nos una, nada que humanamente nos ligue, nada más que el lazo del culto que te debo y que te tributaré. Soy poco para ti en el orden espiritual, porque soy simplemente una mujer. Eres mucho para mí, porque has dejado de ser un hombre. (R, p. 854).

Cabe salientar que Augusta não se sente inferior porque é mulher, mas porque considera o marido superior aos homens, um ser de bondade e caráter extraordinários. Augusta não nutre este sentimento com relação a nenhum dos demais homens que a cercam e, muito ao contrário, considera-os indignos de sua amizade e confiança. Quanto a Federico, revela-se apaixonada exatamente porque ele é desprovido de certas virtudes.

²⁷ Ao sentir remorsos, Augusta admite que falhou. E como falhar faz parte da condição humana, desculpa-se a traição ao deixar as virtudes apenas para os santos e serafins.

El es un santo, y yo te quiero a ti. Ahí tienes las dos verdades capitales. (...) Tú eres cobarde y huyes. Yo soy valiente y me quedo delante de estas dos verdades, mirándolas cara a cara. (R, p. 828).

Observamos, tanto na Augusta de **La incógnita** quanto na de **Realidad**, que o sentimento do remorso não é suficiente para prejudicarem suas vidas, seja pelo suicídio, seja perdendo o marido e sua posição social. Dessa forma, notamos que o que se parece com remorsos é no fundo uma atitude de condescendência para consigo, que a sua consciência justifica e apazigua o espírito.

Pode-se dizer que o remorso está ausente nas personagens uma vez que suas fraquezas são conscientes e não as abalam emocionalmente a ponto de perderem o que conquistaram, à diferença de outras personagens de vida adúltera como Emma Bovary, de **Madame Bovary**, ou Luíza, de **O primo Basílio**.

g) A frieza sob acusação

Como característica resultante da dissimulação, do autocontrole e da ausência de remorsos está a frieza sob acusação.

Capitu, ao ser acusada de traição, reage com argumentos que não convencem ao esposo, justamente por concordar com a semelhança do filho com o falecido amigo Escobar, o que, no entender de Bento, é suficiente como confissão: “Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura”(DC, p. 938). Entretanto, não há, em nenhuma passagem do relato, qualquer afirmativa da esposa neste sentido.

Cap CXXXVIII

Capitu olhou para mim com desdém, e murmurou:

—Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada.(DC, p. 938).

Já Augusta, em **La incógnita**, tenta o tempo todo se livrar das acusações do primo Manolo quando o assunto é de uma vida amorosa paralela ao casamento, mas ao final, e com mínimas e definitivas palavras, acaba confessando sua falha para com o marido, em tom de arrependimento.

—La última palabra, y quizá la confesión más sincera de que puedo alabarme en toda mi vida: no he sido honrada; pero estoy decidida a serlo ahora, y lo seré hasta el fin de mis días. (LI, p. 784).

Nesse sentido, a comparação entre Capitu e Augusta mostra que a primeira, mais reservada, tem em sua configuração um poder de sedução maior que o da segunda, por causa do mistério que a cerca.

Augusta muda o estado de espírito com maior facilidade e domina um contingente maior de argumentos para justificar-se. Podemos ver no próximo exemplo que a personagem muda seu comportamento conforme a insistência do primo, aproximando-se mais de Virgília que de Capitu:

[...] su ánimo está profundamente perturbado. [...] está mustia, la pobrecita, ojerosa; la mirada se le extravía, se le pierde. Cierto que trata de disimular, [...]

Lo que mi prima quería de mí [...] que me dejara de averiguaciones [...] Viendo que de nada me valía la argumentación seca, apelé al sentimiento; traté de halagar su amor propio, diciéndole [...] ¿cómo no había de perdonarlo yo, que peco de amor por ti; [...] ? [...] Ahora, sabedor de que amaste al pobre Fritz, [...] aspiro a ser tu mejor amigo, tu consejero, y a poseer tu confianza

[...]

¿Qué te parece la perorata, que no sé si he copiado con exactitud? Fastidiosa, ¿verdad?, y hasta un poquillo cursi. Pues, así y todo, le hizo un efecto atroz. La vi conmovida; sus ojos se humedecieron, y no pudo contener algunas lágrimas [...]

Observé que hacía esfuerzos por tranquilizarse y ser dueña de sí. Se enjugaba los ojos, comprimía su emoción para no dejarse vender por ella, y me dijo esto, que me impresionó vivamente:

—Soy muy desgraciada..., no lo sabes tú bien. Tenme mucha lástima, porque de veras lo merezco.

[...]

Pero de súbito noté en su fisonomía y en su entrecejo no sé qué severidad, algo que provenía de un sentimiento de orgullo, el cual se posesionaba de su alma, tras un momento de flaqueza; y poniéndose en pie y apartándose de sí con cierta sequedad ceremoniosa, me dijo. —Seremos amigos; pero a condición de que no me preguntes nada,[. ..] (LI, p. 779, grifos nossos).

Ainda que sem êxito nos seus intentos de uma confissão de Augusta sobre o envolvimento com o caso, Manolo mostra o jogo de argumentos e a tensão existente nas respostas da prima. Impressionado com a súbita recuperação do estado de espírito de Augusta, que aos poucos parecia fraquejar diante dos seus apelos astutos, Manolo chama a atenção de X sobre a mudança da estratégia argumentativa que ele decidira empreender no meio da conversa, para arrancar a confissão esperada da prima, e inadvertidamente acabara sendo surpreendido pela força da personagem feminina.

Memórias Póstumas de Brás Cubas e Realidad, romances nos quais o adultério está às claras, contêm ambos uma situação de clímax quando o marido traído pede satisfações à esposa sobre o problema. Lobo Neves, baseado numa carta anônima, e Tomás Orozco, nos rumores sobre a morte de Federico, recebem das esposas a mesma resposta: o juramento de inocência. Virgília e Augusta arriscam-se em nome da manutenção de seus privilégios, e jogam com as sutilezas da vida pública dos maridos, porque são conscientes de seus temores. A sociedade invejosa e maledicente leva a culpa e, sem provas concretas, as mulheres adúlteras saem ilesas do interrogatório.

h) As atitudes antecipadas

Em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** é Virgília quem escolhe o marido, e posteriormente o amante. Convida Brás Cubas para uma dança, em sua própria residência, recebe o amante em presença do marido, sugere ao amante montarem uma casa para os encontros e, por fim, decide mudar de cidade com o marido. As atitudes antecipadas da

protagonista ganham destaque nos diálogos e na comparação entre suas atitudes e a passividade e falta de objetivos de Brás Cubas.

São de Irene as iniciativas de começar ou terminar os diálogos com Máximo Manso, em **El amigo Manso**: “[...] volvió la cara para hablar con la verdulera. “Yo no tenía la iniciativa. Ella la tenía toda.” (EAM, p. 1193).

Em **Dom Casmurro**, Capitu age sempre primeiro, como Virgília e Irene, mas, ao contrário do narrador das **Memórias**, o casmurro Bento faz questão de evidenciar as iniciativas da personagem, como parte de sua predisposição ao erro moral. Além disso, marca sua posição de passividade frente à amada:

Cap XLVI

As pazes fizeram-se como a guerra, depressa. Buscasse eu neste livro a minha glória, e diria que as negociações partiram de mim; mas não, foi ela que as iniciou. (DC, p. 858).

Augusta, em **La incógnita**, é quase sempre a primeira em iniciar as conversas com Manolo. Mesmo logo após a morte de Federico Viera, foi ela quem pediu a presença de Manolo em seu quarto. Também partiu dela o início do comentário sobre a circunstância misteriosa da morte de Viera, atitude interpretada pelo narrador como estrategicamente pensada para despistar o seu envolvimento com o caso. Para despistar ou não, o fato é que a personagem toma a palavra em primeiro lugar.

Também em **Realidad**, Augusta sobressai nas conversações sociais, centralizando as atenções. Argumenta, discorda e mostra um trato social equilibrado. Sempre que conversa com o seu amante, é ela quem o interpela, seja reprovando-o (R, p. 803) seja mostrando ciúmes (R, p. 824). A única pessoa que domina a cena quando a sós com Augusta é seu marido, Tomás Orozco, porque é o único a provocar em Augusta o sentimento de inferioridade.

i) religiosidade hipócrita

Em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, Virgília tinha em seu quarto um oratório de jacarandá, à moda do tempo. A missa de domingo funcionava como acontecimento social:

Cap LVII Destino

—Amo-te, é a vontade do Céu.

E esta palavra não vinha à toa; Virgília era um pouco religiosa. Não ouvia missa aos domingos, é verdade, e creio até que só ia às igrejas em dia de festa, e quando havia lugar vago em alguma tribuna. Mas rezava todas as noites, com fervor, ou, pelo menos, com sono. Tinha medo às trovoadas; nessas ocasiões, tapava os ouvidos, e resmoneava todas as orações do catecismo. Na alcova dela havia um oratoriozinho de jacarandá, obra de talha, de três palmos de altura, com três imagens dentro; mas não falava dele às amigas; ao contrário, tachava de beatas as que eram só religiosas. Algum tempo desconfiei que havia nela certo vexame de crer, e que a sua religião era uma espécie de camisa de flanela, preservativa e clandestina; mas evidentemente era engano meu. (MPBC, p. 571).

Máximo Manso salienta esta característica na sua venerada Irene depois das revelações do verdadeiro objetivo matrimonial. O aparente desprendimento da jovem dos assuntos religiosos, que a distanciava tanto das mulheres de religiosidade superficial, quanto das dependentes da fé, surpreende o estupefato professor ao final. Irene revela apelar aos santos pela concretização de objetivos mesquinhos:

[...] Yo se lo he pedido a Dios, Manso. Para que me concediera esto, ¡he rezado tanto a Dios y a la Virgen...!

¡También santurrona...! Era lo que me faltaba ya para el completo desengaño [...] devoción insana que consiste en pedir a Dios carretelas, un hotelito y saneadas rentas; [...] (EAM, p. 1283).

A religião constitui um dos importantes focos de crítica no romance **Dom Casmurro**, por causa do tom confessional de Bento sobre sua educação para a religiosidade, que demonstra a existência de vícios onde se deveriam reunir apenas virtudes, além de expor os pensamentos materialistas escondidos sob uma pretensa espiritualidade. No Cap XLIX,

intitulado “Uma vela aos sábados”, Bentinho tece planos de casamento com Capitu, para dali a três anos. E os planos incluíam ter um oratório de jacarandá na casa em que morariam:

em parte para compensar a batina que eu ia deitar às urtigas; mas ainda restava uma parte que atribuo ao intuito secreto e inconsciente de captar a proteção do céu. Havíamos de acender uma vela aos sábados [...] (DC, p. 860)

No romance de Pérez Galdós, Manolo, o escritor das cartas de **La incógnita**, observa a prática da religiosidade na vida de Augusta e Tomás Orozco. Assegura que o casal considera a religião apenas uma obrigação social (ajudam algumas escolas, um certo padre católico). Raramente vão à missa de Domingo: “*si la mañana está buena*”(LI, p. 742) e não possuem santos, crucifixos, oratórios ou mesmo livros místicos espalhados pela casa.

A Augusta de **Realidad** é, neste particular, como a de **La Incógnita**. Quase nunca expressa religiosidade e, quando fala em Deus, percebe-se que são apenas maneirismos, sem dogmas ou fé: “*¡Ave María Purísima!*” (R, p. 796), ou “*¡Jesús de mi vida!*” (R, p. 837):

Augusta: —*Arreglaremos nuestras entrevistas con un misterio tal, con un arte tan soberano, que solo Dios pueda saberlas.* (R, p. 829).

Augusta: (*Para sí, con tenacidad.*) *No confieso, no puedo, no quiero. Me falta valor. Siento en mi alma la expansión religiosa; pero el dogma frío y teórico de este hombre no me entra. Prefiero arrodillarme en el confesonario de cualquier iglesia... [...] Me confieso a Dios, que ve mi pensamiento; a ti, no...* (R, p. 897).

j) Amor verdadeiro

A personagem machadiana Virgília, apesar de ter um amante, “chora verdadeiramente” a morte do marido. O narrador explica o caso dizendo que a mulher, salvo por interesse, entrega-se pelo tipo de amor chamado por Stendhal de amor-paixão, ou então pelo puramente físico.

Encontramos traço semelhante na personagem Augusta, de Galdós, cujo traço de sinceridade de sentimentos é observado pelo narrador. Ainda que este tenha certeza de que a

prima esconde uma vida adúltera, não deixa de comentar sua dedicação completa e sincera ao marido.

Sin embargo, debo decirte que Augusta no tiene consuelo, por haber estado ausente de su casa la noche en que su marido se puso tan malo. Tengo por seguro que su pena es sincera. Entre paréntesis, me ha sido muy grato advertir en ella estos sentimientos; y si te añado que me gusta más así, que la quiero más, digo la pura verdad. Mi prima es de esas personas que se ponen a morir cuando tienen un enfermo en la familia; tiembla de todo, y es excesivamente escrupulosa en la administración de las medicinas. (LI, p. 739).

Añadiré que siempre que Augusta habla de su marido lo hace con acento de entusiasmo, de su admiración reverente. Paréceme que se juzga muy inferior a él. (LI, p. 743, grifo nosso).

A mesma personagem, em **Realidad**, demonstra o quanto respeita o marido, apesar de amar Federico Viera. A diferença reside no fato de que no romance dialogado temos acesso aos motivos que a ligam a um e outro, por meio do exame de sua consciência. É dela a explicação:

[...]Dios ha establecido la diferencia entre el amor que debemos a la divinidad, a la perfección moral, y el amor terreno, el que tenemos a nuestro igual, al semejante a nosotros por el pecado y la impureza. Yo reverencio a Tomás, le rezaría, ¿sabes?... pero te amo a ti. Me casé sin saber lo que es amor, y no lo supe hasta que tú no me lo enseñaste. Todavía no me he convencido de que esto sea una cosa muy mala, rematadamente mala.. (R., p. 828).

Tanto Galdós quanto Machado de Assis mostram com esses perfis femininos a existência de diversos tipos de amor, e a necessidade de satisfazê-los. Imposição social e, portanto, arbitrária? Ou parte da psicologia humana?

O sentimento amoroso sempre foi alvo da filosofia e da literatura, recebendo através dos tempos numerosas definições. Para Ortega y Gasset (1941), o amor deve ser entendido no conceito platônico de “anhelo de engendrar en la belleza” : “En todo amor reside un afán de unirse el que ama a otro ser que aparece dotado de alguna perfección” (ORTEGA Y GASSET, 1941, p. 571). É movimento da alma em direção a algo superior, que

tem a urgência de dissolver sua individualidade na do outro, e absorver o outro. O amor pleno culmina no desejo de simbolizar a união em um filho no qual são prolongadas as perfeições do ser amado. É diferente de Stendhal, cuja classificação dos amores (*amour-goût*, *amour-vanité*, *amour-passion*, etc) dá como legítimo apenas o último. Para Ortega y Gasset, esta doutrina, típica do século XIX, ostenta duas facetas: o idealismo e o pessimismo. É idealista porque faz do objeto uma projeção do sujeito, e é pessimista porque qualifica o amor como completa ficção, imaginação, alucinação anormal, que morre quando se apagam as fantasmagorias, como se todo o universo vivesse tomando o normal pelo anormal. No século XIX, “*el moralista procurará insinuarnos que todo altruísmo es un larvado egoísmo*”, critica Ortega y Gasset. Para o crítico, o amor é mais que imaginação, é convivência (mesmo que simbólica) que dá vida ao outro continuamente, que defende a existência do outro. “*Amar es vivificación perenne, creación y conservación intencional de lo amado*” (ORTEGA Y GASSET, 1941, p. 559).

Entre Virgília e Augusta há portanto mais coincidências. Apesar de Virgília ter um filho e Augusta não, o amor das duas pelos seus respectivos maridos parece estar vinculado ao defendido por Ortega y Gasset. Lembremos também que Virgília sempre exaltou as qualidades do marido para o amante. Augusta declara experimentar dois tipos de sentimento: o amor à perfeição (pelo marido) e o amor sexual (pelo amante). E para ela o segundo é o verdadeiro amor: “*Me casé sin saber lo que es amor, y no lo supe hasta que tú no me lo enseñaste*”(R, p. 828). Trata-se, portanto, de dois sentimentos verdadeiros: o amor à perfeição e o amor sexual.

Ortega y Gasset diferencia o sentimento afetivo do sexual, em seus *Estudios sobre el amor*, conforme o sujeito. Segundo ele, geralmente o homem dissocia o sexo do afeto, ou entusiasmo, com mais frequência que a mulher, porque a alma feminina precisa de algum motivo muito especial para que sua sensualidade se torne independente “*y actúe por su cuenta*

y según su ley particular” (ORTEGA Y GASSET, 1941, p. 618). Somente em quatro tipos de mulher isso será possível de ocorrer: na de alma um pouco masculina, nas prostitutas, que não conheceram limites na prática sexual, nas mulheres normais, maduras, cuja vida sexual foi plenamente exercitada, e nas que possuem uma condição psicofisiológica favorável ao que ele chama de “*gran temperamento*”, ou seja, o entusiasmo erótico da mulher pela beleza masculina. Desses tipos femininos o que mais aproxima das personagens estudadas é o da mulher madura, ou normal²⁸.

O traço de duplicidade veiculado ao caráter do homem, aliado à relatividade dos fatos, constitui nas atitudes da mulher a capacidade de amar dois homens, sem dor na consciência. Seria este modo de pensar induzido pelas arbitrariedades impostas pelo contexto social ao qual elas pertencem, que lhes tolhia a atividade profissional, e as fazia aceitar o casamento como único objetivo de vida? Virgília, Capitu, Irene e Augusta escolheram seus maridos dentre vários pretendentes, conjugando a inclinação afetiva do amor às suas ambições pessoais de elevação social, o que prova não serem submissas às forças do destino, ou mesmo aos homens. O conhecimento do lugar a elas dedicado no âmbito social levou-as a aprender desde cedo a lutar pelos seus objetivos com as armas de que dispunham.

²⁸ Há que se despojar, entretanto, da carga de certos preconceitos machistas do posicionamento intelectual do crítico, como as diferenciações deterministas entre homens e mulheres.



5.2.3 O protagonismo masculino

A atuação das protagonistas femininas, apreciada na seção anterior, se completa com a análise das personagens que com elas se relacionam nos triângulos amorosos. Assim, temos que a protagonista masculina de maior destaque em todos os romances é a que se divide entre atuar no desenrolar do enredo e ao mesmo tempo narrá-lo. Trata-se de Brás Cubas, das **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, Bento Santiago, de **Dom Casmurro**, Máximo Manso, de **El amigo Manso**, e Manolo Infante, de **La Incógnita**. De menor destaque, porém essenciais para a configuração dos triângulos amorosos, pelo papel de oponente das protagonistas narradoras, estão os respectivos rivais Lobo Neves, Escobar, Manolito Peña e Tomás Orozco. Em **Realidad**, romance dialogado, figuram Tomás Orozco e Federico Viera, no triângulo formado com Augusta.

Nove são os atributos das personagens masculinas que num primeiro momento podemos destacar, suficientes para contribuir com nosso objetivo comparativo: situação social privilegiada, egoísmo exacerbado, temperamento vingativo, natureza submissa, incompatibilidade com os demais, esterilidade, opinião favorável à figura materna, mentalidade imaginativa e idealização da mulher amada.

a) A situação social privilegiada

Filho da elite escravocrata do Oitocentos, Brás Cubas (nascido em 1805) de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, confessa que recebera uma “educação no geral viciosa, incompleta, e em partes, negativa”. Viveu da herança paterna, ou seja, do capital acumulado. Retornou da Europa após a faculdade e escolheu a cidade e o seu conforto para figurar na sociedade como homem vaidoso e excêntrico. Exerceu mediocrementemente o cargo de deputado, e nunca precisou trabalhar para se sustentar.

À semelhança de Brás Cubas, Bento Santiago, de **Dom Casmurro**, é filho de um senhor de terras (e ademais, deputado). Nasce, portanto, rico (1832) e assim que seu pai morre, a família Santiago vende a fazenda e vive do capital acumulado (casas de aluguel e dinheiro no banco). A chefia do lar é dividida entre sua mãe, Dona Glória, auxiliada pelo agregado José Dias. Analisando a situação familiar no romance, Gledson (1991) chama a atenção para a relação de dependência e poder existente na casa que, além de refletir na formação do jovem Bentinho, espelha a norma social do poder patriarcal ainda em voga no período. Todos os que com ele convivem (mãe, tio, tia, agregado) dele dependem, sobretudo o agregado José Dias. No entanto, inversamente ao esperado, é José Dias que detém a prerrogativa nas decisões da casa, pois a família abdica de seu poder a ponto de querer a própria extinção, com a ida de Bento para a vida eclesiástica. Nesse sentido, afirma Gledson que **Dom Casmurro** inverte a norma social do Brasil do século XIX – a do poder patriarcal, pois o lugar do pai na família Santiago será ocupado por alguém que não preenche seu papel: Bento:

Esta estrutura familiar é o produto de um longo e fascinante desenvolvimento na obra de Machado, que vale a pena acompanhar, e que põe *Dom Casmurro* sob uma perspectiva esclarecedora. É um admirável exemplo de como, pela deliberada escolha de desvios de uma norma, que em aparência atenuam seus efeitos, Machado mostra que essa mesma norma permanece ativa, embora por caminhos tortuosos. Em outras palavras, a norma patriarcal continua a operar mesmo quando o pai é falecido: de fato, quando ele é morto, as conseqüências são ainda mais destrutivas do que se ele fosse vivo. (GLEDSON, 1991, p. 58).

Nos romances de Pérez Galdós temos destacada a vida política e social da classe privilegiada madrilenha.

Máximo Manso, de **El amigo Manso**, é Catedrático de Filosofia. Doutor por duas Faculdades, Máximo Manso representa o professor de carreira, cuja vida celibatária, simples e metódica, sofre um profundo abalo com a chegada do irmão enriquecido nas Américas com o mercado de escravos. Nascido na província de Astúrias, foi levado a Madrid pela mãe, para

trilhar um brilhante caminho universitário. Ali conviveram por doze anos, até completar os estudos, e nesse tempo viveu modestamente da pequena fortuna deixada pelo pai, até tornar-se catedrático. Apesar da vida comedida, nunca tivera problemas de ordem financeira. Entretanto, ao contrário de Brás Cubas, era totalmente avesso ao ambiente da sociedade, onde até mantinha boas relações de amizade. Máximo Manso é a personagem narradora de menor poder aquisitivo, em comparação com as dos demais romances estudados (“vivíamos, pues, en decorosa indigencia” — narra). Não é proletário, porém tira das aulas seu sustento e tem na vida modesta seu reino, à diferença das demais, ricos herdeiros ou jovens políticos, que amam a ostentação e o luxo.

Esse é o caso de Manolo Infante, de *La incógnita*. Rico herdeiro, o jovem “lírico, simpático e muito impressionável”¹, é um político que representa mediocrementemente o povoado de Orbajosa em Madrid. Tem como único objetivo gozar da vida social estimulante da corte espanhola, em sua plenitude, sem preocupar-se com seu ofício de representante do povo. São palavras dele ao senhor X, seu correspondente:

Ahora que en Madrid estoy, libre, gozoso, rico, sin otra pena que no tenerte a mi lado; ahora que me agasajan y miman más de lo que merezco, y que la vida, con mi posición independiente y el cargo de diputado (obtenido de momio y por mi linda cara), es para mí como una racha favorable, que ojalá no se quede corta; [...] (LI, p. 688)

As personagens masculinas não narradoras também fazem parte do ambiente político e social privilegiado.

Lobo Neves, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, segue a tradição política da família. É apresentado com despeito pelo narrador Brás Cubas, posto que lhe toma Virgília e a candidatura a deputado em poucas semanas. “Águia” comparada ao “pavão” Brás, Lobo Neves é otimista, ambicioso e decidido, na juventude. Na maturidade

¹ Sainz de Robles. Nota preliminar de *La Incógnita*. (PÉREZ GALDÓS, 1941, p. 685).



(cap LVIII), confessa sua decepção com a vida política (chegara a presidente de província). Morre sem alcançar o ministério.

Escobar, de **Dom Casmurro**, é três anos mais velho que Bento Santiago. Filho de advogado de Curitiba, com parentes no Rio de Janeiro, o melhor amigo e confidente de Bento representa o comerciante bem sucedido. É descrito como otimista, decidido, inteligente, dado a reflexões e muito equilibrado emocionalmente. Atento a tudo, Escobar adora aritmética, porém as inclinações tão diferentes das do amigo Bento não impedem o estreitamento dos laços de amizade entre os dois, que se tornaram grandes e fecundos. Tanto é assim que pertence a Escobar a idéia que soluciona o problema de Bento com relação ao seu destino eclesiástico (cap. XCVI). Além disso, ajuda na troca de correspondências entre Bento e Capitu nos anos da faculdade.

Manuel Peña, de **El amigo Manso**, representa a classe econômica que deseja ascender socialmente. Filho de açougueiros enriquecidos, Peña tem no dom da oratória o poder de agradar o público, e portanto será a política a forma escolhida de ascensão social.

Como Manuel Peña, Tomás Orozco, de **La incógnita e Realidad** é um rico herdeiro. Entretanto, tem na história da sua família a mácula de herdar patrimônio construído com um golpe financeiro dado por seu pai numa famosa companhia de Seguros: "*aquella trampa de La Humanitaria que arrambló con los ahorros de una generación*" (LI, p. 722). De caráter nobre, goza da consideração e da simpatia de todos que o conhecem, porque ajuda os humildes, sem intenção de aparecer. É visto por todos como modelo de cidadão e de esposo. Vive de aplicações financeiras.

Federico Viera, de **La incógnita e Realidad**, ainda que desprovido de posses, frequenta um meio socialmente privilegiado, onde fora educado antes da bancarrota do pai. Apesar de suas maneiras aristocráticas e de ser exímio e inteligente orador, Viera não entra para a política por duas causas: a falta de ambição e a má fama do pai, corrupto. Não tendo

diploma em nenhuma profissão, vive ao sabor dos jogos de azar, de empréstimos e da benevolência dos que apreciam sua amizade.

b) Egoísmo exacerbado

Todas as personagens masculinas que narram os romances têm o egoísmo realçado em seu caráter.

“Olhar a ponta do nariz” é expressão recorrente nas **Memórias Póstumas**, para explicar esta faceta da personalidade de Brás Cubas:

Cap XLVII – O Recluso

Quando me lembrava do Lobo Neves, que era já deputado, e de Virgília, futura marquesa, perguntava a mim mesmo porque não seria melhor deputado e melhor marquês do que o Lobo Neves, — eu, que valia mais, muito mais do que ele, — e dizia isto a olhar para a ponta do nariz... (MPBC, p. 564).

Em **Dom Casmurro**, embora descartada a expressão, também há diversas situações nas quais Bento Santiago age conforme seu egoísmo, como na intenção ao dar esmolas:

Cap XXVII -- Ao Portão

“No portão do Passeio, um mendigo estendeu-nos a mão. José Dias passou adiante, mas eu pensei em Capitu e no seminário, tirei dous vinténs do bolso e dei-os ao mendigo. Este beijou a moeda; eu pedi-lhe que rogasse a Deus por mim, a fim de que eu pudesse satisfazer todos os meus desejos.

— Sim, meu devoto!

—Chamo-me Bento, acrescente para esclarecê-lo.”(DC, p.837).

ou nas próprias reflexões do narrador, como no capítulo LXVII – “Um pecado”, em que deseja a morte da própria mãe, para não se tornar padre:

Leitor, foi um relâmpago. Tão depressa alumiu a noite, como se esvaiu, e a escuridão fez-se mais cerrada, pelo efeito do remorso que me ficou. Foi uma sugestão da luxúria e do egoísmo. A piedade filial desmaiou um instante, com a perspectiva da liberdade certa, pelo desaparecimento da dívida e do devedor; foi um instante, menos que um instante, o centésimo de um instante, ainda assim o suficiente para complicar a minha aflição com um remorso. (DC, p. 879).

Embora presente, o egoísmo não é uma das fortes características das protagonistas narradoras de Pérez Galdós em estudo. Máximo Manso, por exemplo, não age em favor próprio, antes é atropelado pelo decorrer dos acontecimentos. Ajuda a todos os que dele necessitam: atende o pedido de Dona Javiera ao aceitar seu filho como aluno particular, sem interesse financeiro; é a pessoa mais requisitada pela família do irmão para a solução dos problemas domésticos (consegue professora e ama-de-leite para os sobrinhos) além de atuar como conselheiro para todos os assuntos. É visto como um padre, e mesmo como um santo, pelo seu despojamento das coisas materiais e pela sua disposição em ajudar. O egoísmo de Máximo Manso é uma espécie de autoproteção ou justificativa para suas atuações, sobretudo quando diz não se adaptar ao ambiente que o cerca, seja por acreditar-se superior, seja por considerar-se inútil: “*¡Cuándo acabarían mis dolorosos esfuerzos en pro de los demás!*” (EAM, p. 1293).

Já o sentimento do egoísmo em Manolo Infante, narrador das cartas que compõem **La Incógnita**, é mais explícito porque confessa os objetivos frívolos e inescrupulosos de sua entrada para a política e de seus casos amorosos.

c) Temperamento vingativo

Em função de seus pensamentos egoístas, as personagens também alimentam ganas de vingança quando não se satisfazem por algum motivo.

Brás Cubas, neste particular, é mais explícito quando narra sua infância:

Cap XII – Um episódio de 1814

Tanto bastou para que eu cogitasse uma vingança, qualquer que fosse, mas grande e exemplar, coisa que de alguma maneira o tornasse ridículo. (MPBC, p. 531).

Em que pese o título do capítulo anterior ao exemplo — “O menino é pai do homem”, não observamos a mesma disposição especial para a vingança quando Brás Cubas

narra sua vida adulta, posto que a indolência marca sua personalidade. Tudo o que ocorre na sua vida é decorrente de casualidades, ou seja, não é produto de sua ação. Se algo serve para ajudá-lo, tanto melhor. Brás Cubas espera a solução das coisas por si mesmas, ou pelos outros. Neste sentido, até o sentimento de vingança não tem realização em atos, apenas em pensamento. No geral, faz parte de uma espécie de auto-afirmação, como, por exemplo, no caso do encontro com Lobo Neves no teatro. A abordagem de Lobo Neves, expansiva e tranqüila, em flagrante contraste com o que se esperaria de um homem que se deparasse diante do provável amante da esposa, deixa Brás Cubas em completa estupefação, pois, naquela altura dos acontecimentos, Lobo Neves já havia recebido uma carta anônima que denunciava sua esposa. O estado absorto que mantém Brás Cubas alienado por todo o segundo ato da ópera é explicado em nome de uma vingança que, na verdade, esconde sua apatia:

Cap XCIX- Na platéia

Multidão, cujo amor cobicei até a morte, **era assim que eu me vingava às vezes de ti**; deixava burburinhar em volta do meu corpo a gente humana, sem a ouvir, como o Prometeu de Ésquilo fazia a seus verdugos. (MPBC, p. 604, grifo nosso)

Bento Santiago também salienta o sentimento vingativo na formação de sua personalidade, ao destacá-lo em seus quinze anos:

Cap XVIII – Um plano

[Capitu] Quis saber a conversação da minha casa; eu contei-lha toda, menos a parte que lhe dizia respeito.

—E que interesse tem José Dias em lembrar isto? perguntou-me no fim.

—Acho que nenhum; foi só para fazer mal. É um sujeito muito ruim; mas, deixe estar que me há de pagar. Quando eu for dono da casa, quem vai para a rua é ele, você verá; não me fica um instante. (DC, p. 828)

Este sentimento acentua-se na vida adulta, sendo vários os exemplos de suas atitudes vingativas frente às contrariedades pelas quais passa, cujo ápice se dá na tentativa de envenenamento do próprio filho.

O professor Máximo Manso, ao final do romance, mais precisamente no capítulo intitulado “*Mi venganza*”, ajuda o ex-discípulo Manolito Peña a se casar com Irene, mesmo sabendo que a jovem não correspondia ao que idealizara o moço como esposa. A vingança com sabor de despeito, uma vez que Manso ainda ama Irene, é uma característica que nasce no catedrático por causa da desilusão amorosa, ao contrário das personagens machadianas, que possuem esse sentimento como consequência e continuação do egoísmo infantil.

Manolo Infante, de **La Incógnita**, rejeitado pela prima Augusta, começa a ter um relacionamento amoroso com a prostituta Leonor (Peri) por motivo de vingança, tanto da prima, quanto do provável amante dela, Federico, outrora amasiado com Peri. É interessante notar que Manolo, diante da impossibilidade de tomar o lugar de Federico nos braços de Augusta, procura por compensação e vingança ocupar seu lugar nos braços de Peri. Neste particular, o sobrenome Infante se ajusta a esta sutil vertente da personalidade, ainda pueril, de Manolo.

d) Natureza submissa

Esta configuração que assemelha os protagonistas–narradores dos quatro romances que ora analisamos se deve pelo menos a duas maneiras de ser e atuar: passividade e falta de objetivos concretos. Uma das principais consequências destas características é a de que acabam desempenhando um papel acessório na escalada de outras personagens, sobretudo as protagonistas femininas, que têm objetivos pessoais mais precisos – o casamento e o poder.

O modo reativo e até mesmo passivo de Brás Cubas durante a vida dá um tom especial a suas relações com as mulheres, pois sua falta de iniciativa chega a colocar em dúvida seu papel de sujeito na narrativa, em contraposição à fêmea-objeto do desejo masculino.

Ao longo de sua trajetória de vida, Brás Cubas se relaciona com quatro mulheres diferentes: Marcela, Eugênia, Virgília e Eulália. Com a prostituta Marcela, o jovem Cubas parece tomar iniciativas que na verdade não passam de arroubos da juventude, sem conseqüências severas ou importantes. A espanhola o manipula para obter luxo e jóias, ao que ele, fraco de personalidade, deixa-se enlevar. Alguns anos mais tarde encontra a jovem Eugênia. Apaixonado, porém sem forças para assumir o compromisso com uma jovem de classe inferior, atribui ao defeito físico da moça (coxa de nascença) a impossibilidade da relação. Parte de Eugênia, consciente do lugar inferior que ocupa socialmente (filha bastarda e pobre), a iniciativa de determinar o fim do romance, enquanto Brás Cubas, passivo e indolente, aceita comodamente o rumo dos acontecimentos.

Neste particular, cabe salientar que o casamento entre classes sociais distintas não ocorre nas **Memórias**, ainda que seja cogitado, como é o caso do noivado de Brás Cubas, já com mais de cinquenta anos, com Eulália Damasceno, trinta anos mais jovem. É do próprio Brás Cubas a reflexão de “arrancar a flor” àquele “pântano”, referindo-se à origem nada nobre da moça. Tal qual Eugênia, Eulália não tem a sorte de escalar socialmente, pois ambas esperaram por uma resolução de Brás Cubas, o que não aconteceu a tempo. A natureza, que fez coxa a primeira, interrompe a vida da segunda pela febre amarela, antes da concretização do casamento tão sonhado.

Assim, ainda que o final trágico de Marcela, de Eugênia e de Eulália se deva à sua conduta errônea e ao destino, regido pela Natureza, a participação de Brás Cubas em suas vidas não teve qualquer importância, porque sua indolência e fraqueza limitaram-no a ajudá-las em seus objetivos.

Entretanto, a passividade do boa-vida é especialmente aproveitada na relação amorosa mais duradoura de sua existência — com Virgília. Inteligente e perspicaz, é Virgília

quem manipula o amante Brás Cubas, transformando-o em objeto de satisfação de seus desejos, sem prejudicar-se emocional ou socialmente, como vimos na seção anterior.

Em **Dom Casmurro**, a passividade de Bento é notória, sobretudo quando são narradas suas tentativas pueris de escapar ao seminário. Para ele são sempre indispensáveis as opiniões de todos os que o rodeiam, especialmente as de Capitu e de Escobar, como no capítulo XCV – O Papa. Seus desejos parecem mais fracos que os de seus amigos. Bento é inseguro e reativo. No entanto, isso não impede, como no caso de Brás Cubas, a união entre classes sociais. O casamento de Bento com Capitu assinala a escalada social da jovem, pelo menos parcial, posto que o fracasso final da união parece insistir na mesma idéia das **Memórias póstumas de Brás Cubas**: a de que a felicidade é impossível na mistura de classes. É como se o passo dado no romance posterior (das **Memórias a Dom Casmurro**) fosse apenas ensaiado, recuando ao final.

No romance galdosiano **El amigo Manso**, Máximo Manso sucumbe aos encantos da jovem professora primária Irene, pensando encontrar nela a perfeição de comportamento e caráter, contrariando a frivolidade e mesquinharia das jovens de seu tempo. O professor passa todo o romance espreitando e analisando a amada, e ao invés de conquistá-la, descobre por fim que Irene o manipulara para atingir suas metas pessoais de ascensão social. O caráter passivo e reativo do professor contribui para sua transformação em acessório da personagem feminina.

Em **La incógnita**, Manolo Infante, apesar de proclamar-se astuto e ativo manipulador, mostra-se frustrado e vencido, ao reclamar de suas vãs tentativas com a prima Augusta e com os adversários no ambiente político. Manolo procura em todas as cartas justificar suas atitudes profissionais e pessoais por meio de críticas à cultura social na qual fora educado, como no exemplo abaixo, sobre a sua intenção de cobiçar a prima casada:



Somos muy pillos los descendientes del señor de Adán. Llevamos el mal en nuestra naturaleza, y la cultura nos ha dado una filosofía pérfida y farisaica para cohonestarlo. La sociedad, con diarios y persuasivos ejemplos, nos incita a cursar esta filosofía, y si no lo crees, ahí tienes a mi padrino, el castizo Cisneros que me repite a cada instante su famosa prescripción, resultado de un profundo sabor sociológico:

—Manolo, no seas burro. Haz el amor sin reparo alguno a las mujeres de todos tus amigos.(LI, p. 720)

Entretanto, ao contrário do que ele esperava, o interesse pela prima cresce além de seu controle, consumindo-o e contribuindo para a sua derrocada profissional. Augusta o rejeita constantemente, porém joga com os seus sentimentos incentivando-o com esperanças, como no exemplo da maliciosa licença para beijar a sua filha de criação:

... Despedido, me voy y vuelvo con cualquier pretexto, y entonces me presenta a la preciosa Estefania, (...) me la pone delante, sentándola sobre sus rodillas, y con la crueldad más salerosa del mundo, dice:

—Bésame a ésta, bésamela todo lo que quieras.

Y yo me la como; la beso tanto, que la hago llorar. Adoro el santo; pero lo que a mí me gusta es la peana. ¡Ay, qué peana! (LI, p. 719)

Quando os desejos não se realizam em vontade (respondendo a um imperativo), algum componente da moral – contrário ao desejo, está atuando com mais força, ou então outro desejo mais importante entra em choque com o primeiro, e o suplanta devido à importância maior de ser realizado.

No caso de Brás Cubas, apesar de se mover à vontade entre as conveniências sociais, e por isso naturalmente conhecer todas as regras morais a que está sujeito, sua natureza submissa não se deve a algum imperativo desta ordem, mas à ânsia de conquistar o que lhe falta - a celebridade, sem esforço. É limitado pelo conforto de sua privilegiada situação financeira. Seus arroubos de satisfação das vontades são sempre interrompidos pelas vontades de outros: seu pai (no caso da Marcela e da Eugênia) e a própria Virgília, mais tarde. Portanto, sua natureza é submissa tanto à sua própria indolência quanto aos outros.

Bento Santiago também é submisso aos outros e aos componentes da moral. Seu conflito, entretanto, se deve à percepção de que possuir por completo a pessoa amada (corpo e alma) é um desejo impossível de realizar.

Máximo Manso é tão submisso à moralidade e à sua perspectiva ética que não vê possibilidade para violar qualquer um de seus componentes, em nome de um desejo.

Manolo Infante é um aprendiz das regras morais da alta sociedade. É submisso sobretudo à vontade dos outros, e seus desejos não satisfeitos geram todo o conflito interno pelo qual passa.

e) Incompatibilidade com os demais

A trajetória de vida das personagens masculinas possui também algumas semelhanças em sua finalização. Como os romances tratam em sua maioria de narrativas de um longo período da vida das personagens (quando não de sua vida inteira, como é o caso das **Memórias**), temos que as personagens narradoras destacam-se das demais não somente por serem os focos de visão de suas narrativas, mas sobretudo porque se crêem diferentes das demais. A ironia e o sarcasmo de suas narrações são prova disso.

Analisando seus papéis enquanto personagens, percebemos que, em vários momentos de seus embates com a família, os colegas e a sociedade da qual fazem parte, transparece um desejo íntimo de destaque social, via de regra por querer uma posição superior (o “amor da glória”, a “sede de nomeada”). Este desejo, frustrado ao final, demonstra sua falta de adaptação ao entorno e leva à busca do afastamento. Desejado intimamente, esse afastamento revela-se em punição, por diferentes modos, segundo cada contexto: interrupção da vida que os anima, como no caso de Brás Cubas e Máximo Manso, que morrem para depois contarem suas histórias; auto-isolamento causado pelo distanciamento forçado dos amores, amigos ou parentes.



Em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **El amigo Manso**, é por meio da morte que as personagens Brás Cubas e Máximo Manso se libertam do convívio com as demais personagens, justamente porque não conseguem adaptar-se ao seu mundo. A sobrevivência em outro plano de existência prolonga sua atuação no romance em caráter solitário, afastados de todos os que com eles contracenaram no decorrer do enredo. Brás Cubas morre de pneumonia e da “idéia fixa” sobre o emplastro para a hipocondríaca humanidade. Máximo Manso, incapaz de conviver com a felicidade alheia, deixa de se alimentar, enfraquece e morre, desfazendo-se em sombra (Cap L- *¡Qué vivan, qué gocen! Yo me voy*). De outro plano, zomba da mediocridade dos que ficaram, à semelhança de Brás Cubas.

A morte é também a opção de afastamento de Federico Viera, em **Realidad**. Em nome da honra, incapaz de consertar o erro ou seguir com ele, Federico vê no suicídio a única solução para a profunda inquietação que toma conta de si. A forma violenta escolhida (mata-se com tiros de revólver) contrasta com a maneira “leve” de Máximo Manso e Brás Cubas. A sombra que atormenta a sua consciência, em forma de alucinação, lhe cobra uma atitude drástica, uma vez que o acusa de um crime severo: trair seu melhor amigo. Manso e Cubas não são movidos pelo remorso ou sentimento de culpa. A frustração e a desilusão os levam à morte, e talvez por isso ela lhes tenha sido mais “leve”. Enquanto Federico parece ter sido guiado pela emoção e pela loucura, cometendo um ato drástico, os outros deixaram-se levar com conformismo, quase racionalmente, aos poucos, querendo morrer.

Já o casmurro Bento Santiago escolhe a solidão, mesmo antes da morte das outras personagens. Incapaz de matar a esposa e o filho, tenta “matá-los” em forma de isolamento forçado, exilando-os na Suíça. A desilusão amorosa é motivo de busca de afastamento também para Tomás Orozco, o marido traído de **Realidad**. Afasta-se da esposa com a decisão de desistir de considerá-la sua parceira nos objetivos excelsos de purificação do pensamento segundo sua doutrina da consciência universal. Porém, ao contrário de Bento Santiago, Tomás



Orozco não toma nenhuma atitude na esfera pública. Neste particular, sua posição assemelha-se à de outro marido traído, o Lobo Neves das **Memórias Póstumas**.

f) Esterilidade

É curiosa esta característica nos cinco romances, nos quais a ausência de descendentes faz incomum a trajetória das personagens masculinas. No célebre fechamento das **Memórias**, diz Brás Cubas que a ausência de descendentes lhe deixa “um pequeno saldo”, “derradeira negativa” do “capítulo de negativas” que encerra suas peripécias, pois ao menos contribuíra para não aumentar o contingente de miseráveis no mundo. “— Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.” — conclui o defunto autor à página 639.

Já Bento Santiago faz questão de enfatizar que não deixara herdeiros, uma vez que não considerou Ezequiel seu filho: Cap CXLV - O regresso: “[...]a princípio doe-me que Ezequiel não fosse realmente meu filho, que me não completasse e continuasse.” (DC, p. 942).

O desaparecimento da família Santiago é fatídico, visto que Ezequiel morre muito jovem, sem também deixar herdeiros. O narrador adianta o tema quando diz ao vigário, a respeito da ausência de nome na sepultura de sua mãe, à página 940: “—Quem se importará com datas, filiação, nem nomes, depois que eu acabar?” (cap CXLII - Uma santa)

Máximo Manso resiste ao casamento até o final, mesmo com as insinuações de Dona Javiera. O celibato, que no princípio era projeto de vida,² ao final converte-se em “muleta” retórica, ou seja, desculpas para desviar as possíveis suspeitas de Irene sobre a

² *Este plan, estas batallas ganadas, esta sobriedad, este régimen, este movimiento de reloj que hace de los minutos dientes de rueda y del tiempo una grandiosa y bien pulimentada espiral, no podían menos de marcar, al proyectarse sobre la vida, esa fácil línea recta que se llama celibato, estado sobre el cual es ocioso pronunciar sentencia absoluta, porque podrá ser imperfectísimo o relativamente perfecto, según lo determine la acumulación de los hechos, es decir, todo lo físico y moral que, arrastrado por las corrientes de la vida, se va depositando y formando endurecidas capas o sedimentos de hábitos, preocupaciones, rutina de esclavitud o de libertad.* (EAM, p. 1177).

paixão arrebatadora que despertara no solícito professor. Manso deseja, enaltecendo a vida de solteiro, dissimular seus sentimentos porque tem vergonha de encarar Irene:

¿Qué haré yo para quitarle de la cabeza esta Idea? [...] —¡Casarme, yo!... No he pensado nunca en tal cosa [...] Me considero en la falange del sacerdocio eterno y humano. También el celibato es humano, y ha servido en todos los siglos para demostrar la excelencia del espíritu. (EAM, p. 1294-5)

Manolo Infante, apesar de não ter a vida encerrada junto com a finalização do romance, não se apresenta disposto a casar-se tão cedo, e sequer menciona a possibilidade de herdeiros. O casal Tomás Orozco e Augusta não tem filhos. O senhor X nem casado é. Enfim, uma considerável parcela dos personagens de **El amigo Manso**, **La Incógnita** e **Realidad** não tem descendentes.

g) Opinião favorável à figura materna

Todas as personagens masculinas em estudo, apesar de revelarem em seus discursos um profundo desprezo e pessimismo pelas criaturas humanas, inclusive acentuando os seus próprios defeitos, têm em comum também o fato de ressaltarem seu amor incondicional às suas genitoras. A figura materna é, nestes romances, exemplo de dignidade, tolerância, lealdade, pureza e bondade.

Diante do falecimento da mãe, Brás Cubas experimenta uma sensação de revolta sem paralelo em toda a sua narração:

Cap XXIII – Triste, mas curto

Uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, tratada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia? Confesso que tudo aquilo me pareceu obscuro, incongruente, insano... (MPBC, p. 545).



Bento Santiago, em exemplo citado a respeito da personalidade egoísta, mostra a distinção à mãe, quando se arrepende de querer matá-la, mesmo correndo o risco de ir para o seminário, e a despeito de um traço muito forte de seu caráter, seu grande egoísmo. Não poupou Capitu, nem o filho, mas poupou a mãe.

No romance galdosiano, Máximo Manso agradece a atuação de sua mãe por tudo o que possui:

Le debo cuanto soy: la vida, primero; la posición social, y después, otros dones mayores, cuales son mis severos principios, mis hábitos de trabajo, mi sobriedad (EAM, p. 1177).

h) Mentalidade imaginativa

As referências à capacidade de imaginação do ser humano, nos romances estudados, constituem objeto de estudo extremamente relevante para a definição da poética romanesca dos autores. Este importante tema merecerá uma análise mais aprofundada no próximo capítulo, à luz de todos os romances participantes deste trabalho.

A imaginação ocupa lugar de destaque na configuração das protagonistas masculinas. Pode ser observada nas citações dos próprios narradores, com aparente despreensão, seja como faculdade humana normal, à qual se recorre uma ou outra vez para escapar ao tédio, como faz Brás Cubas:

Cap CVI – Jogo Perigoso

Mal pensei naquilo, deixei-me ir atrás da imaginação; vi-me logo casado, ao pé de uma mulher adorável, diante de um baby, que dormia no regaço da ama, todos nós no fundo de uma chácara sombria e verde, a espiarmos através das árvores uma nesga do céu azul, extremamente azul. (MPBC, p. 609)

Seja como companheira inseparável, como faz Bento Santiago:

Cap XL – Uma égua

Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. Contei-vos a da visita imperial; disse-vos a desta casa do Engenho

Novo, reproduzindo a de Matacavalos... **A imaginação foi a companheira de toda a minha existência**, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. (...) a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre; ... (DC, p. 852, grifo nosso)

Máximo Manso, ao apresentar-se por completo no início de sua narração, destaca

o espaço ínfimo dedicado ao papel da imaginação em sua personalidade:

Constantemente me congratulo de este mi carácter templado, de la condición subalterna de mi imaginación, de mi espíritu observador y práctico, que me permite tomar las cosas como son realmente, no equivocarme jamás respecto a su verdadero tamaño, medida y peso y tener siempre bien tirante las riendas de mí mismo. (EAM, p. 1176, grifo nosso)

*Desde que empecé a dominar estos difíciles estudios, me propuse conseguir que mi razón fuese dueña y señora absoluta de mis actos, así de los más importantes como de los más ligeros; y tan bien me ha ido con este hermoso plan, que me admiro de que no le sigan y observen los hombres todos, estudiando la lógica de los hechos, para que su encadenamiento y sucesión sea eficaz jurisprudencia de la vida. Yo he sabido sofocar pasioncillas que me habrían hecho infeliz, y apetitos cuyo desorden lleva a otros a la degradación. (...) **El método reina en mí** y ordena mis actos y movimientos con una solemnidad que tiene algo de las leyes astronómicas.* (EAM, p. 1177, grifo nosso)

Entretanto, apesar da vida metódica e da decisão de “sofocar pasioncillas”, seus

sentimentos o traem. A imaginação, considerada “subalterna”, na verdade dominara suas ações: imaginara uma mulher e um mundo que não existiam. Ele se tornou imaginativo levado pelo amor com o qual não soube lidar. Sua incapacidade de adaptação advém de sua mentalidade exageradamente utópica.

O professor Manso, como homem teórico, “triste pensador de cosas pensadas por

otros”, em suas palavras, é uma personagem quixotesca: idealista, com a missão de regenerar o mundo por meio da educação.³ A frustração que dói na sua alma, preenchendo-a de

³ Muitos críticos o consideram correspondente ao professor da doutrina krausista. Em voga na Espanha no período descrito por Pérez Galdós, o krausismo, sistema do filósofo alemão Krause (1781-1832), também foi chamado de “*racionalismo armónico*”, porque consistia em atribuir à harmonia o papel fundamental na organização social. Máximo Manso incorporara esta doutrina na sua vida e na sua conduta. (GULLÓN, 1980, p. 64).

melancolia, o aproxima do cavaleiro andante de Cervantes. Ambos fracassam na busca de um mundo utópico.

Manolo Infante, de **La Incógnita**, ao comentar sua inaptidão para o trabalho literário, credita-se uma precária ou mesmo nula imaginação:

Hace tiempo me recomendabas el trabajo mental, no precisamente la erudición, sino la labor literaria, y veo que en tu última carta insistes en la receta, como norma de disciplina contra la versatilidad y el repentinismo. No hay quien te apee de esto, y sostienes que soy ante todo hombre de imaginación, y que sólo en el terreno del trabajo artístico he de poder fundar algo. ¡Qué disparates se te ocurren! ¡Yo imaginar, yo, que me he pasado cinco años haciendo cuentas, ordenando papeles, destruyendo embustes y aclarando derechos! La idoneidad que revelé entonces para la aritmética práctica y para las menudencias vulgares de la vida; la paciencia de laborioso insecto que entonces mostré, prueban mi ineptitud para empresas de vuelo más alto. Quien trabaja en la oscuridad como la carcoma no sabe remontarse a las nubes como el águila. Si yo intentara lo que recomiendas, verías qué engendros miserables y enfermizos saldrían de padre tan estéril. (LI, p. 710, grifos nossos)

¿Qué tal? ¿Te resulta esto divertido, o te parece extravagante, empalagoso, digno sólo de figurar en el folletín de El impulsor Orbajosense? Vamos, me ha hecho reír tu idea de que podría publicarse, trocando los nombres por otros extranjeros, suponiendo la acción en Varsovia y anunciando a la cabeza que es traducción del francés... Cállate la boca, o te estrello. ¡Publicar esto..., vamos ni aun con tales disfraces! Además, si como representación de hechos positivos pudiera tener algún interés para los conocedores de las personas que andan en el ajo, como obra de arte resultaría deslucido, por carecer de invención, de intriga y de todos los demás perendengues que las obras de entretenimiento requieren. (LI, p. 737, grifos nossos)

[...] se me ha pegado algo del amaneramiento artístico, [...] concluyendo tal vez con vaguedades, interrogaciones o puntos suspensivos en que haya conjeturas para todos los gustos. (LI, p. 763, grifos nossos)

Entretanto, Manolo imagina os pensamentos de Augusta, assim como imagina as reações do senhor X ao relatar os acontecimentos nas cartas. Deixa-se levar pela pena, ao escrever suas correspondências, e adianta perguntas e respostas de seu interlocutor, num exercício dialético e imaginativo. Ao descrever as pessoas, tece conjecturas sobre os pensamentos delas, baseado na observação de suas atitudes, sem contudo ter certeza sobre seus pontos de vista.

Vejamos a justificativa de Manolo sobre suas impressões divergentes a cada carta, com relação a Augusta. Interessante notar como ele se descreve um perseguidor da realidade objetiva:

Ya estoy oyéndote decir: “Este tonto se viene cada día con una cantilena distinta..., y lo peor es que pretende se le admitan todas estas ideas, variado fruto de su fecunda impresionabilidad.” Reconozco, señor maestro, que varío la tocata con demasiada frecuencia. Es que yo no me aferro a las opiniones, ni tengo la estúpida vanidad de la consecuencia del juicio. Observo lealmente, rectifico cuando hay que rectificar, quito y pongo lo que me manda quitar y poner la realidad, descubriéndose por grados, y persigo la verdad objetiva, sacrificándole la subjetiva, que suele ser un falso ídolo fabricado por nuestro pensamiento para adorarse en efigie. (LI, p. 719, grifos nossos)

Mais adiante, Manolo Infante comenta com o senhor X sobre o papel da imaginação na raça espanhola:

... raza dotada de fecundidad prodigiosa para poner variantes a los hechos y adornarlos hasta que no los conoce la madre que los parió; raza esencialmente artista y plasmadora, que crea casos y caracteres, formando una realidad verosímil dentro y encima de la realidad auténtica. Ante un suceso de gran resonancia, todo español se cree humillado si no da sobre él su opinión firme, tanto mejor, cuanto más distinta de los demás. (LI, p. 762)

Neste romance, assim como em **Realidad**, a imaginação justifica determinados atos das personagens, mostrando sua inclinação a mundos idealizados, à fuga da realidade. Assim se explica o deleite das personagens com as inúmeras versões para as notícias e fofocas da elite madrilena. Gustavo Correa (1977) nos lembra que o crime da rua “Del Baño”, tão comentado nas reuniões da casa de Orozco, em **La Incógnita**, constitui um ponto de referência metafórico, antecipado, do que ocorrerá mais tarde com Augusta e Federico, em **Realidad**. Augusta prefere as versões mais desatinadas para o crime, enquanto Federico censura os entusiasmos excessivos de sua amiga.⁴

⁴ Augusta precisa viver e vive um mundo de ficção, que para ela representa a verdadeira realidade, posto que é mais empolgante em intrigas do que qualquer invenção literária.

A personagem masculina mais marcada pela imaginação, chegando ao nível de ter alucinações, é Federico Viera. Ele compartilha com a amante, até certo ponto, da necessidade de viver um mundo à parte, longe do tédio cotidiano, porém ironicamente a previne sobre os perigos que o excesso de imaginação pode acarretar. Federico se mata por não se adequar à dura realidade que o assalta. Ele vive de ilusões cavalheirescas (de honra e de classe), totalmente envolto em tais princípios arcaicos “*cuya índole es esencialmente literaria*”, acrescenta Correa à página 153, salientando que o motivo do suicídio é a chamada “honra calderoniana” - princípio que impregna a personalidade de Federico.⁵

i) Invenção/Idealização da mulher amada

Um importante desdobramento do item anterior, relativo à imaginação, é tratado especialmente nesta seção. O fato de as protagonistas masculinas serem imaginativas advém de sua incapacidade em fazer avaliações racionais sobre fatos e pessoas que têm envolvimento com suas paixões.

Ao narrar seus relacionamentos amorosos, Brás Cubas confessa seus erros de avaliação das mulheres, porque as idealizara. Cego pela paixão, presenteia Marcela com jóias caras, e por pouco não se prejudica pelo amor de Virgília. Bento Santiago sonha com a mulher perfeita na sedutora Capitu. Em **El amigo Manso**, há mais de uma Irene: a inventada pelo professor Máximo Manso, a que é, e a que ele tenta justificar. Máximo Manso a vê como mulher ideal – a mulher-razão, a partir das características que ela, por força da persuasão e da dissimulação, lhe direciona.

A idealização da amada é tão forte que os defeitos, tanto em termos de alguma desproporção física, quanto de personalidade, mencionados na seção 5.2.1, apenas servem para acentuar a paixão das personagens masculinas. Assim tenta explicar Manolo Infante:

⁵ Gustavo Correa estudou “el honor calderoniano” em diversas obras de Pérez Galdós.



Mi inclinación hacia Augusta, a quien acabo de borrar del escalafón de los serafines, no es, en esta nueva etapa de mi mal, menos vehemente; y si en ella no hay pureza absoluta, tampoco hay absoluta impureza, pues en las pasiones humanas entran siempre por lo común todos los estímulos que corresponden a las diferentes regiones que componen nuestra naturaleza. Decir amor de corazón, amor de imaginación, amor de sentidos, es no decir nada, o expresar abstracciones sin valor alguno en la realidad. Todo marcha con orgánico engranaje, y ninguna parte de nuestro ser se emancipa de las demás que lo constituyen. (LI, p. 702)

¿Qué ordena la lógica? La lógica, esa gran tarasca, entremetida, farfanta, ordenará lo que quiera; pero ello es que en cuanto han surgido las dudas, y desde que he borrado a esa mujer de la lista de los ángeles terrestres..., mira tú lo que son las cosas..., pareceme que estoy más chiflado por ella. (LI, p. 727)

Para Bento Santiago, Máximo Manso e Manolo Infante, o amor pela mulher real, de carne e osso, representada pelas imperfeições da personagem, cresce na mesma proporção da descoberta dos defeitos.

5.3 Conclusões preliminares sobre o protagonismo

Para medir o grau de iniciativa exercido pelas personagens e com isso estipular os ganhos e as perdas em seu horizonte de vida, utilizamos os elementos apontados pelos estudiosos Bourneuf & Ouellet (1976) como os responsáveis por motivar conflitos entre as personagens de ficção: o desejo, a necessidade e o temor.

5.3.1 Ganhos e perdas: o triunfo da mulher

Nas **Memórias**, Virgília desponta como a que mais ganhou em todas as tentativas de superar seus temores e satisfazer seus desejos e suas necessidades. Temia a opinião pública, assim como uma vida na pobreza, e conseguiu superar as maledicências sobre sua



vida particular, circulando à vontade pelos salões, vivendo até o fim de seus dias no luxo e na riqueza a que estava acostumada. Satisfaz todos os seus desejos e necessidades, sem remorsos. Ao contrário de Brás Cubas e Lobo Neves, que morrem frustrados, dominados pelo medo da opinião pública, obtém, como diria Brás Cubas, um saldo positivo com a vida.

Irene, a protagonista de **El amigo Manso**, também satisfaz todos os seus desejos e necessidades, e sem remorsos. Independência financeira e ascensão social completa são os desejos que a movem durante todo o tempo, fazendo-a sair da casa da tia para tornar-se professora, e ao final casar-se com o jovem rico de futuro político promissor. A pobre órfã, com sua máscara de mulher-virtude, transforma Máximo Manso em seu protetor e Manuel Peña em marido dedicado. Das três personagens protagonistas de **El amigo Manso**, Irene é quem desempenha o papel ativo, dirigindo as ações dos outros dois protagonistas.

Capitu não possui, como Virgília e Irene, o mesmo caráter vencedor. Deseja casar-se com o vizinho e amigo de infância, e para isso necessita conquistar a família do rapaz e impedir que ele seja mandado para o seminário. Obtém, calculadamente, o almejado sucesso no empreendimento. Tem um filho, que a realiza como mãe. Entretanto, não mantém o casamento, como pretendia, embora isso não pese no aspecto social, uma vez que as aparências são mantidas com o seu exílio na Europa. À diferença de Virgília e de Irene, Capitu vê tolhidos os seus anseios de brilhar em sociedade por causa dos ciúmes crescentes do marido, e o fato de aceitar a decisão deste de não mais sair às festas pode ter duas causas: ou esta obediência faz parte do caráter da personagem, e fora escondida de propósito pelo narrador, como parte de sua argumentação de condenação, ou então, culpada de fato, obedecia ao marido para despistar, encobrir sua falha.

A Augusta de **La Incógnita** deseja manter seu casamento, e também manter seu amante. Para isso necessita ser boa esposa, figurar em sociedade, ver eliminados os boatos sobre sua vida. Consegue com êxito seus objetivos, inclusive o de afastar o importuno primo



apaixonado. Neste romance, a personagem está configurada à semelhança de Capitu, uma vez que uma das incógnitas é justamente a existência ou não do seu relacionamento extraconjugal. Já em sua configuração em **Realidad**, em que tem exposto seu relacionamento com Federico Viera, Augusta pode ser mais bem comparada à personagem Virgília. Nesse romance, ela deseja manter o casamento e sustentar o amante. Diferentemente de Virgília, não obtém êxito em todos os seus desejos, pois o amante se suicida em nome da honra, e o marido não a considera digna de seu amor, ainda que mantenha o casamento e as aparências.

5.3.2 O fracasso masculino como saldo com a vida

Brás Cubas, boa-vida de classe privilegiada, tem desejos, necessidades e temores que fazem-no, no cômputo final de sua existência, um frustrado e pessimista confesso, cuja amargura de sentimentos e ressentimentos impregna a sua narração *post-mortem* de uma profunda desilusão sobre a vida e o homem. Essa visão de mundo foi sendo construída em suas atuações enquanto personagem. O herdeiro do clã dos Cubas desejou pouco e realizou menos ainda: almejava figurar publicamente como centro das atenções, fosse como ministro de Estado, dono de um jornal de oposição, ou criador de um emplastro salvador da humanidade. Para isso, precisava subir os degraus da vida pública, ter argumentos convincentes em seus artigos políticos, comercializar com sucesso o emplastro, enfim, trabalhar arduamente em seus objetivos e ideais. Fracassou. No âmbito pessoal, seus desejos de casar-se com uma dama da sociedade e ter um filho não se concretizaram. Solteiro por falta de opção, amou Virgília como se fosse um capricho egoísta que presunçosamente lhe preenchia o ego de ser o preferido de uma linda dama casada. Não teve o filho que sonhou, porque a Natureza o impediu. Enfim, seus poucos projetos de vida esmoreceram como sua

vontade de figurar entre os vivos. Percebemos que este destino amargo de Brás Cubas se deve sobretudo a sua falta de vontade, de coragem, enfim, e a sua passividade diante dos obstáculos que a vida lhe colocou. O dinheiro que o manteve ao menos o impediu de chegar à “execrável” situação de precisar do trabalho para comer. Nasceu rico e, indolente, sustentou suas opiniões equivocadas sobre o trabalho sem preocupações de ordem social com o seu povo, espelhando com isso um tipo burguês alienado socialmente pelo egoísmo. Brás Cubas, neste sentido, é o anti-herói por excelência da obra machadiana, do ponto de vista ético.

Não menos amargo é o destino de Bento Santiago. “Criação repulsiva”, nas palavras de John Gledson, Bento apresenta os defeitos oriundos da educação que recebera. Por isso o protagonista e narrador de **Dom Casmurro** possui muitas semelhanças com o seu antecessor Brás Cubas.

Ao observar sua atuação da infância à idade madura em que se apresenta como narrador, nos deparamos com duas etapas bem definidas de realização pessoal, cujo ponto de divisão encontra-se no casamento. O jovem Bentinho desejava livrar-se do seminário e casar-se com Capitu, sua namorada de infância, sem desgostar a mãe. Esses desejos são realizados com a ajuda de José Dias, o agregado da família, e da própria Capitu, que desde cedo arranjou argumentos e teceu estratégias para demover Dona Glória, mãe de Bentinho, da promessa de fazê-lo padre. Casamento e profissão definidos (Bento se formara advogado), novos desejos e necessidades aparecem. Entretanto, o filho querido e a vida tranqüila transformam-se aos olhos do ciumento Bento em atroz infelicidade, já que a desconfiança da traição da esposa com o melhor amigo lhe retira o amor paternal e conjugal, consumindo-o e transtornando-o a ponto de encarar o afastamento da família como única forma de sobrevivência. Sem amor e solitário, o então Dom Casmurro tenta em vão amenizar sua dor por meio do resgate de suas memórias em livro. Novamente vemos um fracassado e pessimista narrador, que, à

semelhança de Brás Cubas, não se furta em confessar os sentimentos mais íntimos que corroboram suas decisões passadas e presentes.

Em **El amigo Manso**, o professor Máximo Manso deseja, por meio de suas aulas de filosofia e de seus discursos e conferências na sociedade, ajudar a extirpar os maus hábitos da mentalidade de seu povo, mostrando que o estudo, o método e a valorização da ordem moral são meios para a evolução do ser humano. No plano pessoal, o homem Manso deseja uma companheira que partilhe dos mesmos ideais, e que tenha, na natureza superior e na maneira de viver, a perfeição de integridade, de caráter e de simplicidade. Para concretizar seus objetivos, necessita que seus discípulos, e quantos conheçam suas idéias, se conscientizem dos valores necessários para agir como ele preconiza. No plano individual, necessita conquistar Irene, a perfeição personificada, declarando sua paixão. Máximo Manso teme apenas a ridicularização, ocasionada pela entrega a sentimentos de natureza banal, próprios da imaginação. Tal qual os narradores protagonistas de Machado de Assis, Máximo Manso não consegue satisfazer os desejos e necessidades, nem no plano geral nem no individual. Fracassa como professor, e constata isso, após sua morte, quando faz incursões na mente de seus alunos para procurar algum ensinamento seu:

Lo más particular es que de cuanto escribí y enseñé, apenas quedan huellas (...) si se va a indagar dónde está la memoria de nuestro saber, no se encuentra rastro ni sombra de ella. El olvido es completo y real, (...) Poco, y no de lo mejor, ha sido descubierto en estas inspecciones encefálicas (...) (EAM, p. 1299)

Manuel Peña, após as aulas com o professor Manso, deseja o sucesso na política, onde pode satisfazer seu dom para a oratória e elevar o nome de sua família a patamares sociais mais nobres. Comunicativo e romântico, quer casar-se com uma mulher diferente das suas pretendentes interesseiras e fúteis. Logo, necessita cativar o público eleitor, encontrar a mulher ideal e lutar por ela. Peñita teme o matrimônio com uma jovem ignorante, que veja na sua herança o modo mais fácil de sustentar luxos. Seu destino é interessante porque, à

semelhança de Lobo Neves, das **Memórias**, consegue realizar aparentemente todos os seus objetivos. Entretanto, ainda que seja vencedor de Máximo Manso na disputa por Irene, devido à sua personalidade mais ativa, não possui vantagens de fato. Contrai matrimônio com uma Irene astuciosa e dissimulada, e sob sua influência é levado a um futuro de prejuízos de ordem moral e intelectual, na vida política.

Voltando às **Memórias Póstumas**, no outro vértice do triângulo amoroso, construído com Virgília e Brás Cubas, está Lobo Neves. Com sucesso na carreira política, casa-se com Virgília e tem assegurada sua descendência com um filho. Entretanto, seu temor da opinião pública não permite sua tomada de posição quanto aos rumores do caso adúltero de sua mulher. Acorrentado à imagem política, a única saída é transferir-se da corte para outra província, junto com a família, colocando um ponto final na amizade com Brás Cubas. Morre inesperadamente, sem que tivesse tempo de preencher sua existência na velhice com a companhia do filho. Assim como Manolo Peña, vence apenas um rival completamente fracassado.

Em **Dom Casmurro**, Escobar, o melhor amigo de Bento Santiago, tem aspirações próprias de todo protagonista, ou agente de ação que representa. Deseja dedicar-se aos negócios do comércio e, no plano pessoal, casar-se e ter filhos. Necessita para tanto escapar ao seminário, convencer os pais de sua verdadeira vocação, e encontrar a esposa e mãe que atenda aos seus anseios. Nada aparece no romance que denote qualquer temor por parte de Escobar, que tem na aritmética sua ciência, e vê na natureza a praticidade das coisas. É dele a frase do Cap. XCIV – Idéias aritméticas: “—Isto prova que as idéias aritméticas são mais simples, e portanto mais naturais. A natureza é simples. A arte é atrapalhada.” (DC, p. 901).

Escobar atinge parcialmente seus objetivos até a morte prematura, por afogamento, no mar. Sai do seminário, ganha dinheiro com os negócios, casa-se e tem uma



filha. Entretanto parece não se satisfazer no plano pessoal, pois tem casos amorosos fora do casamento e chega a reclamar da esposa com relação a organização dos gastos domésticos. Ou seja, não realiza seus objetivos integralmente.

Manolo Infante, protagonista e narrador de **La Incógnita**, carrega o fracasso nas esferas particular e pública. Seus desejos de despontar como grande político, ainda que displicente com seus deveres junto à câmara e aos eleitores, vão por água abaixo. Para tanto, necessita do apoio de políticos mais experientes e de empatia junto à sua região. Na esfera particular, deseja de qualquer maneira tornar-se amante de sua atraente prima, necessitando para isso conquistá-la ou chantageá-la. Fracassa de tal modo em suas tentativas, que nem sequer consegue dela uma amizade verdadeira. Está longe de ter amigos verdadeiros, e mesmo o senhor X, seu confidente e professor, não o apóia quando de suas derrocadas.

Tomás Orozco deseja que o detestem e que seja temido publicamente⁶. Para isso, necessita esconder suas benfeitorias aos necessitados. Deseja também uma companheira que compartilhe de seus ideais de purificação espiritual, por meio da limpeza do coração e do pensamento. Diante da suspeita do adultério de sua mulher, deseja saber a verdade da boca de sua própria esposa. Neste caso, necessita de Augusta a confissão, em forma de arrependimento, sobre o envolvimento com Federico Viera. Fracassa nos dois casos, já que todos na sociedade acabam sabendo de suas benfeitorias, rotulando-o como santo, e no caso de Augusta, o fracasso é muito maior. Assim decide ao final de **Realidad**:

Conservemos nuestra calma frente a estas agitaciones microscópicas, para despreciarlas más hondamente. Figúrate que no existen para ti: muéstrate indiferente, y no hagas a la sociedad y a la opinión el innmerecido honor de darles a entender que te inquietas por ellas. Que nadie advierta en ti el menor cuidado, la menor pena por lo que ha ocurrido en tu casa. (R, p. 899).

⁶ Princípio exposto em "O príncipe: Das razões por que os homens e, especialmente, os princípios são louvados ou vituperados" (Maquiavel. *Os pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1 ed. 1973, p. 70).



Quanto a Federico Viera, de **Realidad**, temos que, no plano social, deseja uma vida mais acertada financeiramente, para não necessitar da benevolência dos conhecidos.

Assim confessa à “sombra” do amigo, numa das primeiras alucinações que o assaltam:

Ay, no sabes cuánto apetezco la tranquilidad, aunque mi vida resulte de las más modestas, trabajar algo, tener seguros el hoy y el mañana, y luego una familia en cuyo seno encontrar el amor y la paz! (R, p. 876)

No plano individual, o amante de Augusta deseja acabar com o caso porque está arrependido de trair o bom amigo Tomás Orozco: “[...] *mi conciencia no puede soportar la contradicción horrible de ultrajarle gravemente y recibir de él limosnas de tal magnitud.*” (R, p. 883).

Para realizar os seus desejos, necessita resolver sua situação financeira, o que acaba ocorrendo por intermédio de Tomás Orozco. Entretanto, sua honra não admite que aceite a ajuda do marido de sua amante. O que seria a solução para os seus problemas, na verdade amplifica-os, mortificando ainda mais sua consciência: “*Por más alborotada que esté tu conciencia, no hay en ella las luchas que agitan la mía.*” (R, p. 880).

Federico Viera não suporta a situação criada. Diante da incompreensão da amante:

Augusta es la persona a quien menos puedo confiarme, porque ella, ella me ha lanzado a esta lucha, a este vértigo... ¡Pobre mujer! Alucinada por el amor, has perdido de vista la ley de la dignidad, o, al menos, desconoces en absoluto la dignidad del varón. (R, p. 874)

E levado por suas alucinações, decide acabar com a própria vida:

Pues de los tres, tenlo por seguro, alguno, alguno ha de caer. [...] Cuando las ideas que has venerado siempre se vuelven contra ti, la existencia es un cerco que te oprime y te ahoga (R, p. 881)

Desta forma, termina por fracassar, assim como as demais personagens masculinas. Porém, dada a magnitude de sua derrota, tem um desfecho trágico.



5.3.3 A identidade e a perspectiva ética

Estabelecidas as relações entre personagem e ação, segundo as diretrizes de Bourneuf & Ouellet, cabe-nos entender o comportamento desses seres sob o ponto de vista da ética e da moral segundo Paul Ricoeur.

Os critérios de identificação que a narração utiliza em todas as personagens protagonistas passam pelos três tipos de operadores: descrições definidas, indicadores e nomes próprios. Como o ponto de vista narrativo também é protagonista, passará pelos mesmos critérios em sua autodefinição e também se lhe escapará o juízo do leitor sobre sua identidade exposta no processo de narração. Assim ocorrem, ao mesmo tempo, a identificação do outro e a de si-mesmo. Para ambas é preciso considerar a permanência no tempo, critério que atinge a questão da identidade pessoal e a divide em *idem* (eu como único e mesmo no decorrer do tempo) e *ipse* (o si que sou a cada momento, talhado pelo outro). Toda a problemática da identidade pessoal será buscar algo na pessoa que não varie e dê significação de permanência no tempo. Ao falar de si mesmo, uma pessoa dispõe de dois modelos de permanência no tempo: o caráter (todas as disposições duráveis com que reconhecemos uma pessoa)⁷ e a palavra considerada (fidelidade a si na manutenção da palavra dada).

Todos os predicados atribuídos às personagens femininas cuja vida narrada fora observada desde a infância, ou por um longo período de tempo, foram cuidadosamente destacados como sendo os mesmos em sua trajetória, ou seja, são a parte de seu caráter definida como identidade *idem* – aquela imutável. Entretanto, nossos olhos de leitores, mais aptos a enxergar o que a personagem masculina não vê, notamos que a personagem muda em

⁷ O caráter acumula a identidade do si à do mesmo. É o conjunto das marcas distintivas que permitem reidentificar um indivíduo. Acumula a identidade numérica, a qualitativa, a continuidade ininterrupta e a permanência no tempo, designando assim a “mesmidade” da pessoa. Compreende o inconsciente e o ser-em-vida simbolizado pelo nascimento, tem natureza imutável como perspectiva finita, não escolhida, de nosso acesso aos valores e do uso de nossos poderes. É uma combinação de traços permanentes e também um estilo indivisível. (RICOEUR, p. 143).

sua identidade *ipse*. A ipseidade de cada uma delas é o componente desconhecido do parceiro, que também, por sua vez, não reconhece sua própria mudança no decorrer do tempo. E quando reconhece, não alcança sua dimensão, como o caso de Manolo Infante ou Bento Santiago.⁸

A questão da identidade enquanto mesmidade e ipseidade apresentada por Paul Ricoeur explica o sofrimento dos protagonistas narradores com relação à sua compreensão do mundo, representado sobretudo pelo “outro” mais próximo de seu interesse – a mulher amada. Em busca de uma definição da pessoa amada, a dúvida é: a personagem é a mesma ou não é? Essa é a base, por exemplo, do sofrimento de Bento Santiago. Capitu tem de ser a mesma, a que ele quer. Logo, a atribuição de predicados físicos e psíquicos, e a conseqüente ascrição da ação a ela (julgamento sobre a traição, segundo a sua ótica), serve de convencimento de si mesmo sobre suas decisões.

A problemática da idealização da mulher amada se enquadra perfeitamente nesta abordagem: como característica dos protagonistas narradores, vemos que o interesse pelo outro passa pelo estágio de idealização à completa descrença. Entretanto, o que o ocorre na verdade é que, na tentativa de identificação do outro, o protagonista narrador surpreende-se com a ipseidade do outro.

Além disso, na compreensão de si por meio da narrativa de sua vida (pela qual estima seus próprios atos e os avalia) deixa de considerar sua própria ipseidade. Isso explica sobretudo os predicados atribuídos às personagens femininas ligados ao poder de sedução. Explica também a diferença da ótica das **Memórias** e de **Dom Casmurro**. Enquanto no primeiro o narrador tem o dom de analisar a vida depois de morto (possuindo portanto maior

⁸ A identidade da personagem ou Intriga só pode ser compreendida sob o signo da dialética interna da *concordância* (a personagem tira sua singularidade da unidade de sua vida – tida como a própria totalidade temporal singular que o distingue de qualquer outro) e da *discordância* (essa totalidade temporal é ameaçada pelo efeito de ruptura dos acontecimentos imprevisíveis que a pontuam – encontros, acidentes, etc.). “a síntese concordante-discordante faz com que a contingência do acontecimento contribua para a necessidade de algum modo retroativa da história de uma vida, ao que se iguala a identidade do personagem” (RICOEUR, 1991, p. 175)

compreensão de sua ipseidade), para Bento continua interdita a essência do outro e de si-mesmo. Ambos apresentam-se em sua mudança, que os tornam outro no decorrer do tempo, e também as suas companheiras. Mas Bento procura fixar a primeira imagem de Capitu para o leitor, a do seu encantamento, enamoramento⁹, desprezando a ipseidade que também a conforma como a mesma ao longo do tempo, em sua mutação. Encontra o mesmo caráter, mas não a mesma promessa de fidelidade ou felicidade. Esta é a desilusão que a vida lhe traz.

As protagonistas femininas foram os Agentes, na relação com os homens, porque iniciaram processos modificadores nos segundos. Mas os pacientes também são responsáveis pelo seu sofrimento. Isto está provado pelo estudo das características masculinas enfocadas.

Além disso vimos que elas também passaram por modificações. A união entre o fazer e o sofrer, ou seja, entre o agente e o paciente implica a reversibilidade de papéis (cada agente é paciente do outro), por causa da regra de reciprocidade do componente ético relacionado à justiça.

O estudo das protagonistas femininas e masculinas mostrou semelhanças e diferenças quanto à relação com a ética e a moral, e suas atuações podem ser classificadas de acordo com a aproximação ou o distanciamento da perspectiva ética.

Brás Cubas vive na constante busca por seu ideal de vida, ainda que vago, retificando as escolhas iniciais: após tentativas de casamento se dedica a filantropia, quer a celebridade, mas ao tentar adequar seu ideal de vida com as decisões tomadas, lhe sobra o sarcasmo e o pessimismo, na convicção de que julgou, deliberou e agiu mal durante toda a sua existência. Aplicando os padrões de excelência de MacIntyre, vimos que não foi um bom filho, nem bom político. Mas foi um bom amigo para o louco Quincas Borba, e bom amante para Virgília.

⁹ Para isso, procura salientar os predicados que diz permanecerem como imutáveis e naturais na Capitu menina e na mulher. Necessita que este seu ponto de vista seja único, e faz desaparecerem gradualmente quaisquer comentários a respeito da esposa e do filho à medida que a narrativa chega a seu término.

Quincas Borba e Virgília aqui considerados na relação de solicitude de Brás Cubas poderiam eclipsar o fracasso deste, se não levada em consideração a idéia de que a amizade que os une tem caráter de utilidade. Quincas Borba era a única platéia para as conjecturas de Brás Cubas e vice-versa. Tanto é assim que Brás Cubas sente a piedade e a compaixão diante da demência do amigo, no sentido que Ricoeur lhes dá: secretamente, sente prazer em saber-se poupado deste triste fim. Se no plano ético a solicitude para com os outros se resume no utilitarismo, no plano moral está completamente contrária ao estabelecido pela Regra de Ouro, uma vez que o “outro” neste romance está considerado sempre um “meio” e não um “fim em si” como deve ser considerada uma pessoa. Caem por terra o respeito e os princípios de justiça no plano da moralidade. Brás Cubas será a personagem anti-ética por excelência do universo machadiano. E na equação entre seus desejos e vontades e o contrato firmado em sociedade, tal qual Virgília, respeita mais o sistema de uma moralidade individual.

Bento Santiago é da mesma estirpe de Brás Cubas. A diferença é que deposita um julgamento ético sobre a traição. Entretanto, a traição é um conceito dado, único, ou devemos considerar a pessoa? Dentro da sociedade este conceito muda. Para o sujeito, qual é o conceito de traição? Quem trai, pensa que faz ao outro ou a si? O sentimento da traição em Bento Santiago é ocasionado principalmente pelo conflito surgido da reciprocidade da promessa. O princípio de fidelidade envolvendo duas pessoas repousa na dialética do dever para consigo mesmo e para o outro:

É [...] para não decepcionar essa expectativa, para não traí-la, que faço da manutenção de minha primeira intenção o tema de uma intenção redobrada: a intenção de não mudar de intenção. Nas formas de promessas sancionadas pelo direito – juramento, contrato, etc —, a expectativa de um outro que conta comigo torna-se, de sua parte, um direito de exigir. (RICOEUR, 1991, p. 313)

O relacionamento a dois determina a troca de expectativas na forma: “de ti espero que mantenha a palavra — tu podes contar comigo”. Assim, *contar com* “liga a manutenção

de si no seu conteúdo moral ao princípio de reciprocidade fundado na solicitude” (p. 314). Logo, os pensamentos de Bento Santiago relacionados ao ciúme e ao sentimento de traição se devem a saber da existência da possibilidade de quebra do juramento matrimonial.

Máximo Manso, de **El amigo Manso**, é o que mais se aproxima da ética definida por Ricoeur: “visar à vida boa com e para o outro nas instituições justas”. Em segundo lugar está Tomás Orozco, de **Realidad**, que procura seguir o mesmo ideal segundo sua doutrina filosófica da consciência universal. Em ambos a solicitude constitui a fortaleza de seu caráter, por meio da qual tentam amenizar as injustiças sociais em sua perspectiva do bem-viver. Não é o que acontece com as demais personagens de primeiro plano, como Manolo Infante, que não respeita nem a ética profissional.

Se, pelo exposto, as personagens em sua maioria distanciam-se do conceito de ética “visar à vida boa com e para o outro nas instituições justas”, cabe-nos tentar encontrar o conceito ético mais apropriado para os contextos explorados por Machado de Assis e Pérez Galdós nestes romances. É o que abordamos no próximo capítulo, a respeito da confluência temática encontrada.

6. Confluências

“Foi com Machado que a literatura brasileira entrou em diálogo com as vozes decisivas da literatura ocidental”¹

Diante da análise empreendida entre os narradores e as personagens protagonistas de cada romance, na qual mostramos fortes semelhanças de configuração, temos de considerar três grandes grupos de confluência entre um autor e outro: o primeiro, quanto à temática, o segundo, à forma ou técnica de construção do romance, e o terceiro, concernente ao pensamento estético, forma de ver sua arte, que norteia os dois primeiros grupos, e que permite o diálogo aqui proposto.

6.1 Confluência Temática

Ainda que o adultério seja o motivo enfocado nos romances, importa avaliar aqui as condições que o envolvem e a estrutura social que o caracteriza — seja condenando-o, seja favorecendo-o. Por isso é mais relevante pensar a temática em termos de apresentação das *Forças Sociais* da segunda metade do século XIX: a Moral e a Religião, a seu serviço, e verificar a sua forma de interferência na relação homem-mulher, nas instituições sociais e políticas.

Brás Cubas já dera a pista ao definir as duas morais vigentes na “sociedade culta e elegante”(MPBC, p. 624): uma masculina, outra feminina. A moral dos homens permitia, pela vaidade, infrações deste gênero, e menos discrição, já que possuir amantes, ou ser amante de

¹ MERQUIOR, J.G. apud GLEDSON, 1991, p. 185, nota 8.



uma mulher cobiçada era sempre motivo de orgulho, de vaidade. Já a moral feminina justificava o eventual deslize no matrimônio em nome do amor-paixão, ou físico, e a mulher nestes casos, por saber que mentia a um dever, dissimularia com maior desenvoltura, com total discrição. Assim, a existência destas ordens morais, sob os auspícios da regulamentação da fé cristã (batismos, procissões, oratórios na mobília dos quartos, etc), era fator inegável que incrementava o rol de maledicências, *temperando* as reuniões sociais.

Nos cinco romances estudados, o episódio do adultério está presente, seja às claras, seja às escondidas, independentemente de levado a efeito ou não. O que se mostra, em **Memórias Póstumas e Realidad**, se esconde em **La incógnita** e em **Dom Casmurro**, e em **El amigo Manso** quase se realiza.

Interessante notar que as obras de Machado de Assis, à diferença das de Pérez Galdós, não explicam conclusivamente os episódios de adultério. Neste particular, o escritor espanhol, no romance em que o adultério está às claras, procura dar informações e muitas explicações para a infração cometida, tanto do lado do cônjuge traidor, quanto do amante, e mesmo do cônjuge enganado. Assim, sabemos da incompatibilidade entre Augusta e Tomás, da ânsia de aventura da esposa, e também dos motivos do amante Federico. Isso não ocorre nos romances machadianos. Na narrativa de adultério às claras, é atribuído a umas valsas o motivo da união dos amantes Brás Cubas e Virgília, cujo caso fica mal explicado pela “oportunidade dos sujeitos”. Mesmo em **Dom Casmurro**, o narrador, ainda que certo da traição da esposa, não consegue explicar o motivo, o que acontece, diferentemente, em **La incógnita**, em que o narrador, mesmo inseguro sobre o caso clandestino da prima, lista vários motivos para a possibilidade de traição. Em **El amigo Manso**, as tentativas frustradas de José María Manso em começar um relacionamento amoroso fora do casamento também são explicadas pelo narrador.

Disso tudo se observa que Pérez Galdós, escondendo ou revelando, procura desvendar os motivos íntimos e imperativos sociais com muito maior ênfase, o que o aproxima mais da descrição realista balzaquiana.² Já o brasileiro Machado de Assis prefere deixar os motivos mais recônditos, explicá-los menos, ou mesmo atribuir os fatos a causas inescrutáveis, dando assim mais abertura a possibilidades de interpretação. Essa estratégia incita uma maior participação do leitor na obra, enquanto criador de significados. O jogo ou o aspecto lúdico, neste sentido, é maior em Machado de Assis:

Este Machado de Assis despretencioso e de bom humor constitui porventura o ponto de referência dos demais, porque dele vem o *tom*, ocasional e reticente, digressivo e coloquial, da maioria dos seus contos e romances. Nele se manifesta o amor da ficção pela ficção, a perícia em tecer histórias, que se aproxima da gratuidade determinativa do jogo. (CANDIDO, 1977, p. 32).

A força persuasiva das personagens, tanto machadianas quanto galdosianas, vai além da simples crítica à sociedade burguesa capitalista por meio de seus tipos mais representativos.

As personagens femininas dos dois autores representam, ao lado dos narradores, criações altamente elaboradas. Todas as características semelhantes selecionadas em nosso trabalho mostram que o pensamento dos autores sobre o papel da mulher na sociedade ultrapassava a mera descrição psicológica. Sub-temas como a educação, o trabalho, a religiosidade, a ascensão social, ligados ao adultério, escolhidos pelos autores para examinar a atuação feminina na sociedade, ganham força ao serem exploradas as lutas e as vitórias dessas mulheres. A decisiva influência que elas exercem sobre os homens se revela tanto no discurso direto quanto no seu retrato por parte do narrador. Argumentando pela comoção do coração dos homens, Virgília, Irene, Augusta e Capitu possuem a imagem ligada a um comportamento ativo e manipulador, que caracteriza a mulher-sujeito.

² Balzac tem um livro sobre o adultério, "Fisiologia do casamento" em que procura esmiuçar toda a problemática da vida a dois na sociedade francesa.

Na estratégia de aproveitamento das vontades masculinas, mostram habilidade em sobressair num ambiente e época desfavoráveis para o seu sexo. Conscientes do lugar a elas destinado (de subordinação aos homens), as protagonistas femininas alcançam suas metas, valorizando seus interesses.

Em contrapartida, as *personagens masculinas*, ainda que recebam o nome estampado no título do livro, mostram-se completamente frustradas em seus objetivos. Isso se deve à incapacidade de lidar com as dificuldades que se lhes apresenta o seu entorno, em sua maioria oriundas de sua própria personalidade.

Em função de seu grau de ação no conflito, e as relações de poder que desempenham, podemos redefinir o papel de sujeito/agente e objeto do desejo/paciente, ou seja, o verdadeiro papel protagonista ou acessório das personagens.

Vimos em nossa análise dos romances que o *protagonismo na ação* é desempenhado predominantemente pela personagem feminina, o que revela mais uma veia irônica dos autores, já que mostram o nível superficial de valorização dos preceitos da religião e da moral na sociedade que enfocam. O funcionamento das duas se dá em apenas um âmbito. Na essência, quem protagoniza é quem consegue construir seu destino de maneira consciente e satisfazer as suas vontades.

Na luta pela realização dos desejos, surgem vários antagonismos na vida das personagens. Primeiramente, podemos pensar nos *materiais* (como a falta de dinheiro) e nos *sociais* (a posição, o sobrenome, o apego a valores como a honra etc). Entretanto, há também antagonismos *psicológicos*, como suscetibilidades, inocência, indolência, passividade, angústias, idealismo, amor, ódio. Além desses, podemos listar também os *educacionais*, adquiridos no entorno familiar e no sistema escolar cursado, os quais, ao contrário do esperado, são apontados nos romances como intensificadores dos defeitos natos, como o sentimento de egoísmo, desdobrado em vingança e presunção. Por último, ainda temos os



antagonismos *naturais*, como os atributos físicos, aliado a defeitos psicológicos que podem carregar como herança. Todos esses antagonismos aparecem nos romances, em maior ou menor grau de destaque, inclusive o último tipo, que mostra a relativa aprovação dos autores à tese determinista da influência do meio e da hereditariedade na formação do indivíduo. Prova disso é a teoria exposta em **Memórias Póstumas** (“o menino é o pai do homem”) e também em **Dom Casmurro** (criação de Bentinho e Capitu). Em **El amigo Manso**, também as inclinações psicológicas mais importantes já estão delineadas nas crianças (Irene, Peñita e os irmãos Manso).

No entanto, em todos os romances há maior relevância para os antagonismos psicológicos e os sociais. A ambição como mola propulsora dos atos e temperamentos, juntamente com o medo da opinião pública, que freia os mesmos atos, são as principais forças que se sobrepõem à moral e à religião.³

Com relação a isso, é importante salientar que ambos os autores se baseiam no pensamento de Schopenhauer, como, por exemplo, o que diz sobre as motivações morais dos homens:

As três motivações morais dos homens, o egoísmo, a maldade e a compaixão estão presentes em cada um numa relação incrivelmente diferente.

De acordo com essa diferença inacreditavelmente grande, inata e originária, cada qual só será estimulado predominantemente pelos motivos para os quais tem uma sensibilidade preponderante, do mesmo modo que um corpo só reage aos ácidos, os outros só aos álcalis; e, da mesma forma que este, também aquele não muda. Os motivos caritativos, que são estímulos tão poderosos para os caracteres bons, não podem nada em relação àquele que só é sensível aos motivos egoístas. Se se quiser, no entanto, levá-lo a ações caritativas, isso só pode acontecer por meio da miragem de que o alívio do sofrimento alheio leve imediatamente, por certos caminhos, à sua própria vantagem.

Este *egoísmo*, que aliás, possuímos abundantemente, e que para esconder como nossa “*partie honteuse*”, inventamos a *cordialidade*, mostra-se através

³ É bem expressiva a afirmação de Brás Cubas sobre a primeira força: “Um grande futuro! [...] Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político, ou até bispo, — bispo que fosse, — uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior. A ambição, dado que fosse águia, quebrou nessa ocasião o ovo, e desvendou a pupila fulva e penetrante.” (MPBC, p. 542).

de todos os véus que o recobrem pelo fato de que buscamos em cada pessoa que nos aparece, como que por instinto, em primeiro lugar, apenas um meio possível para nossos sempre inúmeros *fins*. Por ocasião de cada novo conhecimento é, na maioria das vezes, nosso primeiro pensamento se essa pessoa não poderia tornar-se-nos útil para algo, e se ela não o pode, então é, para muitos, logo que estiverem disto convencidos, propriamente nada. [...] (SCHOPENHAUER, 1995, apud BOSI, 2000, p. 223-224).

Este e outros pensamentos de Schopenhauer são perfeitamente aplicáveis aos romances estudados, porque mostram a existência de outra natureza, íntima, essencial, nos homens, escondida sob a esfera do parecer: a ambição e o medo da opinião são os verdadeiros influenciadores das atitudes humanas, ao invés da Moral e da Religião, de serventia apenas aparente.

Nesse sentido é que os indivíduos fazem os outros de instrumentos – tema já apontado por Antônio Cândido (1978) na obra de Machado de Assis. A conversão do homem em objeto do próprio homem, ou mesmo, no caso dos romances estudados, do homem como objeto da mulher, é demonstração do egoísmo nos formatos da ambição e do medo da opinião. Brás Cubas escolhe a satisfação da vaidade como objetivo e quer usar Virgília para esse fim. Entretanto, não contava que esta o estava usando para sua satisfação própria, segundo suas necessidades.

Considerando o destino das personagens machadianas e galdosianas, observamos uma relação simbólica existente nos romances que mostra o embate entre a vida (representada pela Natureza) e a razão (Metafísica). Viver é sinônimo de agir, praticar, deixar-se levar pelos sentimentos e sobretudo pelos sentidos. Assim é que os vencedores são os que conseguem de alguma maneira caminhar pela vida prática, e equilibrar as forças naturais às racionais.

Como representante da razão, Manso vê triunfar a Natureza por meio de seus representantes Irene e Manolo. Embora Brás Cubas se aproxime da metafísica pelo seu estatuto de defunto-autor, enquanto personagem é do mundo prático, não entra em conflito direto com a Natureza. Entretanto, a esterilidade e a incapacidade de atuar para obter aquilo



que planejou o distanciamento da Natureza, fazendo dele um fracassado, assim como Manso. Neste particular, apenas Virgília, dentre as mulheres de Brás Cubas, é poupada pela Natureza, implacável na doença de Marcela, Eulália e Eugênia.

A Natureza interrompe a vida, e funciona como veículo depositário da vingança, para Bento Santiago. Em **Dom Casmurro**, Escobar morre porque aceitou o desafio da Natureza: “O mar amanhã está de desafiar a gente, disse-me a voz de Escobar, ao pé de mim” (p. 229), e assim também é com Ezequiel, em expedição ao Oriente.

Para Máximo Manso e Brás Cubas, a vida, guiada pela Natureza, se resume à dor: conviver, atuar e se apaixonar levam à dor. Por isso a Natureza é mostrada como superior, vencedora e madrastra, como sua configuração em **Memórias Póstumas**, no capítulo do delírio de Brás Cubas. A dor de viver é expressa por Máximo Manso quando passa a existir como homem (“*El dolor me dijo que yo era un hombre*”). Aqui mais uma vez está o pensamento de Shopenhauer nos dois autores. Ainda que de maneira indireta⁴, como observou Eugênio Gomes, o diálogo com a obra “Aforismos para a sabedoria da vida”, do pensador germânico, acontece em várias passagens das **Memórias Póstumas**. Nesse caso da vida relacionada à dor, também expresso na obra galdosiana, temos o pensamento de Shopenhauer em “O mundo como vontade e representação”, segundo o qual a vida humana se resume a duas etapas, conforme resume Eugênio Gomes:

[...] na primeira, o indivíduo se comporta como um autômato, com sua inteligência inteiramente a serviço do “querer”, da vontade; a segunda, após amargas lutas contra sua própria natureza, triunfa definitivamente, quando o consegue, dele não restando mais que “pura inteligência, um espelho sempre límpido do mundo”. Neste ponto, passa a prevalecer um ascetismo peculiar que, na linguagem do filósofo, tem o designativo de “estado estético”. E, então, adquire o homem o raro beneplácito de escapar às pias mais cruéis da “dor de viver”. (GOMES, 1958, p. 207).

⁴ No romance, Machado de Assis não cita Shopenhauer diretamente, cita autores franceses anteriores ao alemão, como La Bruyère (1645-1696) e Chamfort (1741-1794). Entretanto, o filósofo alemão é a base de uma de suas crônicas: “O autor de si mesmo”, de 16/6/1895. Nesta referência, Machado de Assis ridiculariza o filósofo e sua teoria sobre *Eros*, o amor-paixão ou erótico.

E segue, citando o próprio Schopenhauer:

Nada mais pode agitá-lo; nada pode comovê-lo, porque quebrou os mil laços pelos quais o “querer” nos retém presos a terra e que, sob a forma de ambição, do medo, da inveja, da cólera, puxam-nos dolorosamente em todos os sentidos. Calmo e sorridente, contempla agora essas miragens mundanas que há pouco comoviam, a ele também, e o agitavam, e que hoje se desenrolam a seus olhos, tão incapazes de perturbá-lo como as peças de xadrez depois de jogada a partida, ou como as roupas carnavalescas lançadas pela manhã no vestiário após uma noite de folia, durante a qual seus personagens nos intrigaram e atormentaram. A vida e suas figuras flutuam a seus olhos quais sombras fugitivas, como, aos olhos duma pessoa que dorme meio acordada, flutua um leve sonho do dia, através do qual penetra já a realidade e que não mais pode enganá-lo [...] (Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação. Segunda consideração. Livro quarto* apud GOMES, 1958, p. 208)

A contemplação do mundo na segunda etapa da vida humana, tal qual analisa o pensador germânico, encontra sua expressão no desdém dos finados Brás Cubas e Máximo Manso, que contemplam a vida como quem despreza na velhice os brinquedos que o entretiveram na infância⁵, e enquanto narradores, representam a “pura inteligência”, o “estado estético” cético que espelha nitidamente o mundo, como diz Schopenhauer.

Outro tema que aproxima os autores, a partir dos cinco romances estudados, e que pode se considerar como desdobramento do anterior, é a sobreposição do viver social em relação ao indivíduo. Raymundo Faoro (apud BOSI et al., 1987) analisa com nitidez o tema, constante na obra machadiana, da *Alma Exterior*, composta dos fios que unem a sociedade (relações humanas, prestígio mundano, complexos de poder e dinheiro) que se impõe à *Alma Interior*, composta pelas virtudes íntimas. Por isso a familiaridade com o pensamento de Leopardi:

O que se diz comumente, que a vida é uma representação cênica, verifica-se sobretudo no fato de que o mundo fala constantemente de um modo e age constantemente de outro. (Leopardi - *Pensamentos* (23) apud BOSI, 2000, p. 215).

⁵ A última frase de Máximo Manso no romance é justamente esta.

Assim também os romances galdosianos apresentam essa sobreposição, descortinando o mundo de aparências construído pela sociedade. O ápice desta revelação está em **Realidad**, dada a construção dos diálogos, iniciados e entremeados por parênteses cujo conteúdo expressa a intenção que subjaz a cada ação ou discurso. O resultado da soma da intenção (pensamento) com sua ação subsequente revela a verdadeira essência de cada personagem.⁶

Ao longo das obras pesquisadas neste trabalho, percebe-se por parte dos autores uma objeção à religião. Tal postura é motivada sobretudo pelo caráter dogmático dos preceitos religiosos, criticado por Machado de Assis e Benito Pérez Galdós tanto na esfera social quanto no âmbito filosófico.

Assim sendo, se é dogma social que à mulher oitocentista deve caber um papel secundário e submisso, os autores apresentam personagens femininas de trajetória vitoriosa. Ademais, seu sucesso é creditado sobretudo à habilidade em lidar com os instintos naturais (e não sociais) dos seres com os quais competem por espaço.

Semelhantemente, o dogma religioso predominante no contexto social retratado nos romances prega uma existência após a morte com características bem diferentes da existência terrena. Máximo Manso e Brás Cubas, os defuntos autores, ironizam esta construção dogmática mostrando uma existência além-vida cheia de características triviais de nossa passagem pela Terra: despeito, intrigas, julgamentos parciais e opiniões ácidas, ou seja, uma série de vícios que se opõem a um ideal de perfeição pregado pela religião.

Portanto, fica dos autores uma negativa ao dogma religioso da atitude social passiva durante a vida para uma recompensa após a morte. Ao contrário, enfatizam a recompensa pelas atitudes em vida, pelo uso do livre arbítrio, e colocam em dúvida qualquer

⁶ Todas as vezes que a personagem exagera na reflexão, incorre no erro de, ao deixar-se dominar pela razão, ter dificuldade de adequar-se ao seu meio social. É o caso de Manso, de Manolo Infante, de Federico e de Orozco.



especulação ou dogma imposto sobre o que se passa após a morte, porque não exploram o espaço de onde narram suas criaturas.⁷

Ainda sobre a religião, temos que tanto Machado quanto Galdós, nestes romances, apresentam personagens que procuram santificar ou dessacralizar outras. Bento Santiago, na medida em que se convence do adultério da esposa, procura separar sua figura da figura de sua mãe, considerada “santíssima”, lembrando que foram se tornando escassas as visitas de Capitu com o filho à casa da sogra, o que contrasta com a ligação entre elas estabelecida desde o namoro até então, quase como mãe e filha. Também um dado interessante é o discurso ambíguo por ele usado quando da decisão em inscrever “Uma santa” na lápide de sua mãe (ambíguo porque parece considerá-la santa, e ao mesmo tempo pode estar falando ironicamente). Ainda nesse romance, temos que Ezequiel, o filho do narrador, morre jovem em Jerusalém, o que corrobora a dúvida da paternidade, e com isso desafia o dogma religioso da existência de Deus, identificando seu filho, fruto de um amor pecaminoso, ao Filho Dele⁸.

Aliás, a religiosidade em **Dom Casmurro** é criticada na sua forma católico-apostólica romana, por diversas personagens: Bento, apesar de criado dentro dos preceitos desta religião, não acredita em Deus, muito menos nos dogmas de sua igreja. A igreja representa um sinal de *status*, mais que fé, para todas as personagens (José Dias e o pai de Capitu disputam lugar na procissão, como referência à sua posição social; a promessa de Dona Glória foi trocada com uma simples reinterpretação de palavras, não condizendo com sua verdadeira e primeira intenção, mas salvaguardando seus interesses).

⁷ É também nesta vertente que a narração do defunto-autor provoca. Ao deixar os dogmas religiosos, vai com eles o da imortalidade da alma. E a ilusão da vida eterna, com suas compensações, dá lugar ao sentimento trágico da vida, ou seja, de que a morte será a consequência natural de todos, independentemente de suas ações em vida. Por isso a construção humorística de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, que nos dá o “sentimento do contrário”, perturbando o riso.

⁸ José Dias havia apelidado o menino de Filho do Homem, em alusão a Jesus Cristo, fato que incomodara Capitu.

Nos romances galdosianos também podemos perceber uma negação aos dogmas religiosos. Sobre essa questão, no artigo de 1870 a respeito do romance contemporâneo, Galdós observa contradições que apontam o problema religioso como perturbador dos lares da classe média: ... *porque mientras en una parte la falta de creencias afloja o rompe los lazos morales y civiles que forman la familia, en otras produce los mismos efectos el fanatismo y las costumbres devotas*".(ZAVALA, 1982, p. 489).

Entretanto, vemos em seus romances que essas contradições se devem não somente ao problema religioso, mas também à problemática situação do indivíduo em meio a seus conflitos internos. Aliás, está aí a grande confluência temática nas obras estudadas.

Todos os conflitos humanos enfocados por Machado de Assis e Pérez Galdós surgem da busca interior de um equilíbrio entre os instintos naturais e as forças sociais. Cada um elabora uma receita própria do *sistema de valores* para sua existência, hierarquizando ao longo das suas decisões os principais objetivos de vida. Por exemplo, se o valor que elege como prioritário é o Estético, o indivíduo dedicar-se-á a escrever, se é o Econômico, sacrificará tudo pelo dinheiro, se é o político, ou o ético, ou o prazer sexual, enfim, do equilíbrio entre esses valores resultarão os diferentes caracteres. Existem vários valores, logo, várias combinações que geram vários caracteres diferentes. O mais importante dessa sistemática é a vontade do indivíduo em definir para si suas metas e partir em busca de realizá-las.

Os valores éticos impostos pela sociedade e pela religião podem ser aceitos integral ou parcialmente. No caso de Máximo Manso: é o indivíduo que aceita tudo, o bom sujeito, que sufoca as "paixõezinhas", é totalmente devotado aos moldes éticos instituídos pela sociedade. Vê nisso seu objetivo de vida e faz de seu sistema de valores quase puro (castidade, bondade, desprendimento, disciplina, ordem, responsabilidade) o mais próximo dos valores que a sociedade impõe. Por isso é um ser marginal, fantasmal.

Assim acontece com Tomás Orozco, na busca da perfeição moral em sua Doutrina da Consciência Universal, e por isso Federico Viera se suicida - não consegue corresponder ao esperado pelos ditames sociais. Tem medo da opinião alheia, ou seja, das convenções sociais, tal qual expressa o pensamento schopenhaueriano: “A honra é, objetivamente, a opinião alheia sobre o nosso valor e, subjetivamente, o nosso temor dessa opinião.”(*Aforismi per una vita saggia*, 1993 apud BOSI, 2000, p. 219).

Outras personagens *criam o seu próprio sistema*, com conceitos já existentes e outros inventados (ao invés de seguir as imposições sociais à risca). São os casos de Brás Cubas, Manolo Infante, Manolo Peña e as personagens femininas. A autonomia, enquanto obediência a si, é o princípio que os rege como “pessoa fim-em-si”, responsável pelo próprio julgamento, e por meio da Sabedoria prática, resolvem seus conflitos recorrendo a uma ética do egoísmo, com fidelidade a si mesmo e não ao outro.

Devido à rigidez do sistema de valores sociais, o ser humano criou duas sociedades paralelas: uma relacionada à norma moral (coerção) e outra subterrânea, aprendida entre as sutilezas do viver social, que depende da não publicidade, pois sua existência somente será condenada se vier a público. Resulta desse pacto social o fingimento e o mascaramento, sendo possibilitado ao indivíduo o uso de quantas máscaras forem necessárias para as suas conquistas.

Além dessas sociedades paralelas, a sistemática social também edita “medidas provisórias”, ou seja, regras de exceção, cujo interesse depende de quem está com o poder. É exemplo deste caso a existência de duas normas morais, a masculina e a feminina, a que alude Brás Cubas.

Seguindo esta linha de raciocínio temos os casos comportamentais dos protagonistas dos romances. Vimos que Brás Cubas nunca soube exatamente o que quis, aceitando a vida conforme se lhe apresentou, e elegendo seus valores de forma inconstante.

Esse traço de sua personalidade encontra eco nas reflexões de Matias Aires sobre a vaidade dos homens, conforme citadas em **O enigma do olhar**, de Alfredo Bosi:

Somos formados de inclinações opostas entre si, e temos em nós uma propensão oculta, que sobre aparência de buscar os objetos, só procura neles a mudança. A inconstância nos serve de alívio, e desoprime, porque a firmeza é como um peso, que não podemos suportar sempre, por mais que seja leve: e com efeito como podem as nossas idéias serem fixas, e sempre as mesmas, se nós sempre vamos sendo outros?[...] (Matias Aires – “Reflexões sobre a vaidade dos homens” apud BOSI, 2000, p. 211-212).

Sob esse prisma, Brás Cubas procura nas diferentes etapas de sua vida, aliviar-se da pressão de sua sociedade, que exige do indivíduo “ser alguém”:

Os homens mudam todas as vezes que se vestem; como se o hábito infundisse uma nova natureza: verdadeiramente não é o homem o que muda, muda-se o efeito que faz em nós a indicação do hábito. [...] O homem não vem ao mundo mostrar o que é, mas o que parece, não vem feito, vem fazer-se, finalmente não vem ser homem, vem ser um homem graduado, ilustrado, inspirado; de sorte que os atributos, com que a vaidade veste ao homem, são substituídos no lugar do mesmo homem; e este fica sendo como um acidente superficial, e estranho: a máscara, que encobre, fica identificada e consubstancial à coisa encoberta; o véu, que esconde, fica unido intimamente à coisa escondida; e assim não olhamos para o homem; olhamos para aquilo que o cobre, e que o cinge; [...] (Matias Aires – “Reflexões sobre a vaidade dos homens”, apud BOSI, 2000, p. 210-211).

Por isso Brás Cubas comenta sobre seu destino reformulando o pensamento de Pascal, “o homem é um caniço pensante”, por “O homem é uma errata pensante”, ou seja, “cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça ao vermes”(MPBC, p. 549). Brás Cubas se refere ao papel da reflexão no ser humano, partindo entretanto da análise de sua própria inconstância em fixar uma única meta para sua vida (sendo por isso necessária uma constante “errata”). Precisa, portanto, sublimar um fracasso pelo estabelecimento de outro propósito de vida, *arejar a casa- consciência, abrindo outra janela* (Cap CV). Esse raciocínio se repete anos mais tarde quando, após o fracasso no amor, procura equilibrar-se novamente procurando

outros objetivos para sua existência. A terceira força (cap CXVIII) - o gosto de luzir, para Brás Cubas, será sua nova edição, seu novo objetivo para preencher o que lhe restava de vida.

Máximo Manso, a personagem galdosiana, também alude à *ley de las compensaciones* quando diz estar contente com a nova vida, sua última etapa, na qual sua vizinha se encarregara de arrumar toda a sua nova casa, e fazer as suas vontades.

A fonte de prazer mais evidente nos romances é a proveniente do *sexo*. Prova disso é a necessidade dos casos amorosos clandestinos sem motivos desta ordem no casamento. Na literatura e na sociedade parece estar vinculado ao amor, mas na realidade o amor muitas vezes é dele dependente.⁹ O comentário de Brás Cubas, neste particular, torna evidente o papel do sexo no comportamento individual:

A conclusão, portanto, é que há duas forças capitais: o amor, que multiplica a espécie, e o nariz, que a subordina ao indivíduo. Procriação, equilíbrio. (MPBC, cap XLIX, p. 565)

Por isso Brás Cubas fracassou diante de Virgília, que conciliou o valor social com o prazer sexual. E também por isso ela amara os dois homens com igual sentimento.¹⁰

Os romances galdosianos também apresentam o mesmo olhar sobre a importância do sexo no comportamento do indivíduo. A satisfação sexual aparece nitidamente na cena entre Federico e Augusta, no romance **Realidad**, mostrando que os amantes buscam acima de tudo este prazer. Preocupações sociais ou filosóficas ficam do lado de fora do apartamento dos amantes.

⁹ A palavra "amor" é comumente eufemismo de "sexo", como por exemplo na história de Abelardo e Heloísa, segundo a qual a castração do homem impossibilita a união dos amantes. Se fosse *amor* não seria necessário o sexo fático para sua concretização. Ortega y Gasset observa a grande dificuldade em diferenciar amor-sexual de instinto-sexual, pois este raras vezes funciona em estado puro: "*En la mayor parte de los casos, la sexualidad va sostenida y complicada por gérmenes de entusiasmo sentimental, de admiración hacia la belleza corporal, de simpatía, etc.*" (ORTEGA Y GASSET, 1941, p. 572).

¹⁰ Para Schopenhauer, o instinto sexual é a afirmação da vontade de viver. A força vital volta-se exclusivamente para a reprodução "e para um prazer que resulta no eterno conflito da perene dor" (BRAYNER, 1979, p. 259).

Em compensação, as camas separadas e o desencontro dos sonhos e dos pensamentos do casal Augusta e Tomás Orozco, além da ausência de qualquer menção de carícia conjugal, evidencia que o elemento sexual está ausente dos aposentos íntimos do casal. Esta é a grande diferença com **Memórias Póstumas**: Augusta justifica seus desejos, enquanto Virgília é poupada de esclarecer detalhes. Ambas cuidam dos maridos, ambas se inquietam por eles, ambas deles dependem, mas vivem também seus mundos particulares de aventuras, onde se realizam sexualmente, onde o “espartilho” não as aperta.

A única menção ao amor está, na obra galdosiana, na relação entre os amigos Federico e Peri, a meretriz, em que se pode acreditar na existência desse sentimento, em termos de confiança total e fidelidade de princípios, de ambas as partes: Federico não deixa de procurá-la para desabafar suas angústias, e mesmo depois que ele se suicida, Peri não trai sua confiança, silenciando o que sabe.

Desta forma temos, em resumo, que a confluência temática dos romances estudados parte, num nível mais abrangente e superficial, do motivo do adultério, mas se aprofunda na análise do comportamento humano e evidencia que, embora os autores apresentem mulheres vanguardistas, o olhar se detém sobre o indivíduo, independente de seu sexo. Por isso são variadas as características que aproximam umas personagens de outras, mostrando que suas configurações dependem dos seus sistemas de valores escolhidos para o seu equilíbrio existencial. Em princípio podemos medir o êxito das personagens pela vitória nas suas escolhas, e sob esse ponto de vista, as personagens femininas se destacam. No entanto, não devemos desprezar a configuração das personagens masculinas, pois nelas também está demonstrada a tese dos autores com relação à sua leitura da realidade.

O fundo filosófico está, portanto, em Schopenhauer, que diz que a unidade das coisas é a Vontade, presente na autoconsciência. Embora o filósofo alemão deva sua linha de pensamento a Platão e Kant (Schopenhauer transforma a coisa-em-si kantiana em vontade),

vários aspectos de sua filosofia podem ser aplicados aos romances, como a submissão à lei da causalidade (categoria tomada de Kant), a motivação das ações humanas, no mundo como representação, cuja lei maior é a interdependência sujeito-objeto (a realidade exterior é intelectual), a contemplação da Idéia no estado estético conseguido dentro da consciência, no seio da unidade cósmica onde não há desejos ou sofrimentos, e na morte vista como fim da vida, mas não da existência.

Também com relação à ética e à moral os escritores seguem Schopenhauer, sobretudo no que concerne ao egoísmo. Vimos na seção dedicada ao protagonismo e sua relação com a ética e a moral que Paul Ricoeur retorna à moral kantiana para mostrar o lugar do desejo, da vontade e do dever na ligação de uma moral da obrigação com a perspectiva da vida boa, primeiro componente da sua definição de ética. Enquanto para Kant o desejo é oposto à razão e a moralidade se sustenta no imperativo do respeito devido às pessoas, que são um “fim em si” e não podem ser utilizadas como meio, Ricoeur mostra que a complexidade da vida muitas vezes vai em sentido oposto, gerando conflitos éticos. Os romances mostram justamente isso: contrariando o imperativo kantiano, racionalmente, os desejos são satisfeitos e justamente pelo uso das pessoas como meios, e não fins. Como diz Ricoeur, Kant viu reciprocidade onde não há, uma vez que a lei moral ordena categoricamente à vontade e incita ao dever, imposto dessa forma pela razão, que se sustenta, portanto, entre a vontade e a lei moral.

O sucesso de cada personagem, em todos os romances, é oriundo da satisfação do imperativo de comando do indivíduo a si mesmo, ou seja, surge quando a personagem exerce sua verdadeira autonomia (obediência a si mesmo). A felicidade reside, por conseguinte, na liberdade para realizar seus desejos mais íntimos por meio da razão, entre a lei moral e a vontade, com perspectivas de “vida boa” para si (e não para o outro), ou, na nomenclatura de Ricoeur – na adaptação da Estima de Si a uma esfera social em que os conflitos sejam

resolvidos por meio de um Respeito de Si anti-ético, regido por uma moral escondida (ligada à satisfação individual), e não pelas regras morais publicadas (relacionadas às máximas).

6.2 Confluência Técnica: Forma de construção do Romance

6.2.1 A Narração

Os diferentes modos de organização do enredo podem dar pistas da ousadia dos escritores, que se propuseram a transformar os fatos da vida em literatura. Cientes de seu papel e de sua responsabilidade, tanto Machado de Assis quanto Pérez Galdós exploraram formas diferentes de criação da figura do narrador, para satisfazer os desafios propostos pelos postulados artísticos em voga em seu período histórico.

A primeira providência foi explorar a chamada “primeira pessoa” narrativa¹¹, cuja subjetividade confrontaria o postulado Flaubertiano da impessoalidade ou neutralidade. O desafio em conseguir provar que a objetividade na descrição da realidade pode ser conseguida com uma narração com um único centro de consciência era grande, e mais ainda quando se delineava uma narração bastante próxima do discurso oral.

Em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **El amigo Manso**, o escritor brasileiro e o espanhol criam narradores cuja liberdade de expressão, ainda que de posição fantástica (sendo este um dos aspectos irônicos), acentua a credibilidade de suas descrições, colocando paradoxalmente a “verdade” numa posição relativa, tal qual a vida humana. A limitação de focalização dos narradores ao longo de suas narrativas, que os fazem não privilegiar o interior de nenhuma personagem a não ser o deles próprios, contribui para uma ausência de

11 CINTRA (1985) esclarece à página 103: “Quanto a rotular a pessoa verbal, é preciso notar que o fato de a narração ser feita na primeira ou na terceira pessoa, pode ser uma marca, mas não é suficiente para caracterizar a sua estrutura enunciativa ou indicar o “ideal objetivo” do autor. A marca de terceira pessoa por si não garante o propósito do romancista de construir um romance de estrutura objetiva.”

preferência dos narradores para com qualquer personagem, e por meio desta visão limitada eliminam a relação de simpatia com o leitor. Dessa forma, a interpretação dos fatos torna-se mais objetiva, ainda que ilusoriamente. Como é inquestionável a subjetividade ou presença do autor na obra, então ela pode ser, em nome de objetividade ou descrição da realidade, menos ostensiva, como pretendiam os realistas. Ainda assim os autores vão em direção oposta.

O desenho do narrador também obedece a outra estratégia: atuar como personagem, ou seja, participar do mundo criado pelas palavras dos romancistas, seja como protagonista, seja como testemunha da movimentação das personagens. Tal estratégia concorre para a sua separação do autor, fazendo-o ganhar em autonomia.

Assim, os autores provam, cada um à sua maneira, que a descrição objetiva da realidade, a transmutação do objeto em objeto artístico, não depende da anulação da figura do narrador. Sua presença, e mais, sua intrusão, pode ser muito mais convincente para atingir os objetivos de descrição da complexa realidade humana, partindo da visão do homem de seu tempo e de seu país.

Deixando de pensar em figura do narrador, propriamente dita, e pensando em Narração, vimos que as narrações machadianas e galdosianas apresentam instâncias que se revelam, ainda que complementares, de construção altamente elaborada, mostrando diferentes planos de abordagem dos problemas técnicos de construção do enredo e de direcionamento dos receptores. A partir da simplificação em N1 (narrador-protagonista) e N2 (narrador-autor), pudemos observar que nos romances cujo enredo admite dois planos de Existência (A e B) como nas **Memórias Póstumas** e em **El amigo Manso**, o vínculo entre N1 e N2 é menos intenso, ou seja, a presença de N2 não interfere no argumento. Já nos romances nos quais a verossimilhança abarca também o símil (o acontecível, de comprovação empírica), como **Dom Casmurro** e **La incógnita**, há uma maior interferência de N2 sobre N1, dado que a dúvida na efetuação do adultério persiste por causa dos argumentos que a instância N2

deposita no enredo¹². Dessa análise se pode depreender que os autores estão advogando que o valor da obra prescinde, independe da abordagem literária usada para construí-la, porque está em outro plano. Por isso nos romances que apresentam defuntos-autores, ou seja, que se valem do elemento fantástico, a instância narrativa N2 está num plano tão abstrato que pouco interfere na movimentação das personagens: “A obra em si mesma é tudo” — diz Brás Cubas no prólogo das **Memórias**.

Resulta desta apreciação das instâncias narrativas uma das respostas à única dedicação dos autores à criação de defuntos-autores. Nos romances posteriores, nos quais este elemento fantástico é descartado, o mesmo pensamento sobre a arte do Romance está expresso, porém de maneira mais sutil. Indicam que a discussão Ficção – Realidade não depende de movimento literário. Tanto as **Memórias Póstumas** quanto **El amigo Manso** são prova disso. Não era mais necessário continuar a mostrar a essência fictícia da arte por meio de estratégias chamativas, uma vez que o Realismo tal como entendiam os autores, já estava assimilado com base na verossimilhança aristotélica, na sua completa acepção que diferencia a poesia da história.

6.2.2 A técnica de apresentação das personagens

Representando um nível discreto de ironia está a onomástica das personagens. As protagonistas estudadas apresentam nomes que revelam sua personalidade e também antecipam sua atuação no romance, seja em flagrante contraste com o significado, como Lobo Neves, Bento Santiago e Irene, seja em concordância, como Capitolina, Máximo Manso,

¹² O “Eu” narrado é Casmurro, e o “Eu” vivido é Bentinho: terminologia de Leo Spitzer, apud BRAYNER, 1979, p. 280.



Manolo Peña, Augusta e Manolo Infante.¹³

Máximo Manso, personagem de grande e metódica passividade, não atinge seus objetivos, fracassando no plano profissional (como professor¹⁴) e no particular (não se casou nem obteve seu objeto de amor), o que combina perfeitamente com o significado de seu nome; Manuel Peña, um dos seus rivais no romance, mais ativo e pragmático, tem em seu nome a referência do jovem burguês e político da época, além de possuir um sobrenome ligado à natureza, pois “Peña” significa “rocha”. Manso “tropeça” em Manolo na rua, no capítulo em que descobre ser o discípulo seu verdadeiro rival, obstáculo “natural” na disputa por Irene. Manolo Peña é o avesso de Máximo Manso.

Irene, que em grego significa “paz” (*eiréne*), na verdade provoca desentendimento entre os irmãos Manso, entre Lica e o marido, entre os Manso e Manolo, entre este e sua mãe. A personagem feminina é a única a receber o nome contrário à sua personalidade, o que a faz diferente dos demais e reforça sua característica principal: a dissimulação.

O caso de Lobo Neves é interessante, porque o que no início aparenta sintonia entre o nome e a personalidade (o lobo, ou ainda, a “águia” arrebatava Virgília e a candidatura de Brás Cubas), ao final revela o seu oposto, pois se mostra “cordeiro” das forças sociais e da vontade da esposa.

Capitolina, nome usado apenas uma vez pelo romancista brasileiro, deriva do substantivo “capitólio”, que significa “triunfo, glória, eminência, esplendor, magnificência”, bem apropriado às características da heroína. Além disso, pode-se ligar a criação deste nome a

¹³ A identificação simbólica dos nomes e sobrenomes das personagens galdosianas também é comentada pela crítica espanhola: “*Tan importante resulta en la producción de nuestro novelista la identificación simbólica, que — procurándola en niveles diversos — no vacila ante recursos que literariamente pueden calificarse de triviales o baratos, como el de bautizar a sus personajes con nombres, o atribuirles apellidos, que de un modo u otro proclaman su carácter.*” (AYALA, 1974, p. 68) Esta afirmação cabe perfeitamente a Augusta, a rainha das reuniões sociais, e Manolo Infante, que observa tudo sem compreender, tornando-se bastante inconveniente, pela teimosia, caprichos e imaturidade próprias de um “infante”.

¹⁴ *Lo más particular es que de cuanto escribí y enseñé, apenas quedan huellas, [...] si se va a indagar dónde está la memoria de nuestro saber, no se encuentra rastro ni sombra de ella. El olvido es completo y real, [...] (EAM, p. 1299).*

outra personagem, anterior a esta e que muitos críticos consideram conter o seu embrião, chamada Livia (do romance **Ressurreição**). Isto porque Livia remete à imperatriz romana, mulher de Augusto e também Augusta, nome que por sua vez tem seu sentido explorado em um conto ("Qual dos dois?"), além de ser o segundo nome da esposa de Machado de Assis, Carolina Augusta.

Helen Caldwell mostrou bem "o que há num nome" em seu trabalho memorável sobre **Dom Casmurro**, publicado originalmente nos Estados Unidos em 1960 (CALDWELL, 2002). Ao examinar as obras machadianas, verificou o emprego constante de sobrenomes portugueses que remetem aos navegadores ou a figuras proeminentes do Brasil colonial. Além das conotações luso-brasileiras, também foram usados largamente pelo autor prenomes referentes a santos católicos. Todas as personagens desse romance têm seu nome completo interpretado pela estudiosa.

Mas nada supera em riqueza a invenção do nome Bento Santiago. Bento, o bendito e abençoado (HOUAISS, 2001, p. 434), passa de mimado na infância – Bentinho, a Casmurro e Dom Casmurro, na velhice.

A forma Santiago é própria do discípulo de Jesus, Tiago, um dos três apóstolos privilegiados por ter contemplado a transfiguração de Cristo no monte Tabor (os outros dois foram João e Pedro)¹⁵. Desde a descoberta de seu túmulo começaram as peregrinações em busca de indulgências e o lugar, Santiago de Compostela, recebe peregrinos que desejam venerar o apóstolo, cumprir penitência, agradecer uma graça, ou mesmo buscar prestígio.

Assim, o anteriormente privilegiado, escolhido, abençoado, Bento Santiago, se transforma em Dom Casmurro, que por sua vez procura novo sentido para sua vida na volta

¹⁵ Depois da crucificação, Tiago foi pregar o evangelho na Espanha, sendo enterrado na Galícia. A descoberta de seu túmulo levou o rei Afonso II a se instalar no local, impedindo o avanço dos árabes na região e fortalecendo histórica e artisticamente a Galícia.

ao passado, escrevendo seu livro, numa espécie de peregrinação (longa jornada) interior, em busca do entendimento de suas atitudes.

A presença do vocábulo *Iago* em “Santiago” pode ter duas interpretações. *Iago* vem do hebraico, *Iakov*, ou *Jacó* (ALMEIDA, 1981, p. 285), que se comunicou com Deus por meio de um sonho, ou visão. *Jacó* recebeu o sonho como realidade e se tornou o patriarca dos hebreus, gerando as doze tribos de Israel (Gênesis, 28:10-22). Tal qual *Jacó*, a personagem machadiana faz de sua imaginação realidade. Devido às alusões ao drama *Otelo* em várias partes do livro, o sobrenome da personagem pode remeter também à perversidade da personagem shakespeariana *Iago*, estabelecendo importante contraste entre a maneira pela qual Bentinho quer ser visto nas atuações (santo) e sua essência confessada ao leitor (*Iago*)¹⁶.

No caso de **Dom Casmurro** também é relevante saber que a mudança do nome está vinculada, conforme Sônia Brayner (1979), à incorporação de uma nova máscara.:

Narrador e pseudônimo são situações privilegiadas para ficar *de fora*, mascarado, enquanto desempenha um papel que a si mesmo acena, controlador do ângulo do leitor e, conseqüentemente, de seu julgamento. (BRAYNER, 1979, p. 92)

¹⁶Em **Dom Casmurro** não há dúvida sobre o paralelo traçado pelo narrador entre sua história e a do clássico *Otelo*, de Shakespeare. Além das citações explícitas (comenta o drama, cita versos, compara situações), o narrador também tenta fazer da história de sua vida um drama operístico (“A vida é uma ópera”). Conforme narra os fatos que lhe vêm à memória, Dom casmurro justifica os sentimentos advindos das vicissitudes passadas, dando especial atenção ao sentimento amargo do ciúme. Depois de comentar certos esboços desse sentimento em sua infância, acentuados pelo egoísmo dito “natural” de sua tenra idade e de sua criação, assinala o começo do aprofundamento do ciúme na adolescência, que desperta sua raiva e seu desespero, quase incontroláveis. O despertar do ciúme e a aproximação com o drama de *Otelo* revela ao leitor atento pelo menos duas direções interpretativas. A primeira direção é aquela dos argumentos do narrador, pelos quais todos os fatos por ele observados e vividos baseiam inquestionavelmente a traição da esposa. Outra direção converge, por meio do próprio sentimento, para a identificação *Otelo-Casmurro*, no que se relaciona ao seu ponto fraco, responsável pela perda da felicidade: o ciúme da esposa. Atribui-se que essa direção seja proveniente da estratégia da presença do autor implícito, entidade criada por Machado de Assis justamente para traçar uma linha interpretativa divergente, que colocaria em cheque a direção proposta pelo narrador. Entretanto, é interessante notar a exploração da porção interesseira do caráter de quase todas as personagens do romance. A ajuda aos demais com segundas intenções, sempre pensando em si, egoisticamente, é parte integrante da descrição das personagens machadianas, e nesse ponto estão todas mais próximas de *Iago*, do que de *Otelo*.

O pseudônimo mascara, mostra sua mudança de enfoque, diferenciando narrador (ser profundo) de personagem (ser social). “Falar já é não coincidir consigo mesmo”, observa a estudiosa, ao examinar a problemática da linguagem machadiana.

Configuradas como seres complexos, com múltiplas facetas, as personagens machadianas e galdosianas se revelam ainda mais humanizadas quando lhes é acrescentado o poder de autonomia.

6.2.3 De autômata a autônoma: a personagem independente

Ricardo Gullón, no segundo capítulo de *Técnicas de Galdós* (1980), examina **El amigo Manso** e dá especial atenção ao recurso empregado, neste romance, de alardear ao leitor a natureza fictícia do protagonista. Até que a palavra lhe dê forma e consistência, Máximo Manso é apenas “*sospecha de una posibilidad*”, não existe. Quem lhe dá forma e consistência é seu amigo, a quem a própria personagem diz que está cedendo a sua história.

Em **La incógnita** a independência da personagem é reforçada porque dialoga com o misterioso senhor X. Se considerarmos as numerosas atribuições do senhor X que podem configurá-lo como responsável pela conversão de um romance em outro, já que as correspondências estavam aos seus cuidados, temos que o senhor X representa um “escritor”, ao qual uma “personagem” lhe conta uma história pessoal e ele transforma tudo em romance dialogado. Trata-se do mesmo processo de **El amigo Manso**, ou seja, a mesma fonte criadora: a personagem ajuda, com suas peripécias, o autor a elaborar o romance, e ao invés de apresentar-se como produto de criação, antes ocupa um mesmo nível de existência, daí seu caráter independente.

Nas **Memórias Póstumas**, ainda que Brás Cubas não se apresente como ente fictício explicitamente, como em **El amigo Manso**, sua fala irônica e sua ótica relativista,



aliada ao humor, formam uma postura tão crítica e estranha, que leva a personagem a ganhar em autonomia. Machado de Assis procura sublinhar, no prólogo da terceira edição do livro, a visão pessimista do defunto-autor, evitando qualquer explicação de ordem mais profunda sobre o romance. Estabelece assim ainda mais seu distanciamento da figura criada. O “meu Brás Cubas” tem seus motivos, diz o prologuista Machado, ciente de que, uma vez criada, a personagem não depende mais do criador. A ilusão de autonomia de Brás Cubas leva inclusive muitos críticos a vincularem sua figura ao autor de carne e osso, ou ao menos como um companheiro inseparável deste, sua máscara, como vimos em Augusto Meyer.

Ainda nas **Memórias Póstumas**, a autonomia se faz presente na estruturação dos capítulos, sendo muitos considerados pequenos contos inseridos no romance, com caráter independente. Naturalmente, esta independência das partes em relação ao todo é ilusória, estrategicamente usada para atrair a participação do leitor, já que a aparente desordem textual está unificada pelo poder do narrador defunto.¹⁷

Outro fato relevante que acentua a independência do ente fictício encontra-se no plano da imaginação de cada personagem. Assim é que, por exemplo, a Irene imaginada pelo apaixonado Manso não passa de criação de sua mente, e em nada interfere na que é, e que ele acaba por descobrir ao final. Por isso observa Gullón (1979) que a impressão de independência das personagens contamina as demais partes do romance:

Sencilla en apariencia, la tarea se complica cuando miramos a la composición de la novela como un sistema a cuyas partes se ha conferido autonomía. La del personaje, su no dependencia del narrador y aun del autor, es la primera ley del novelador realista — y no solamente de él —, y esto concedido, en la novela, como en política, una concesión lleva a otra, y de la autonomía se pasa a la independencia. El personaje vive la novela propia y en este sentido es o quiere ser autor de ella. Alonso Quijano inventa a Don Quijote de la Mancha, y este inventa el amor y la amada. Galdós, en “Fortunata y Jacinta”, presenta a Jacinta viviendo su folletín, a Ido imaginándose marido calderoniano, a Fortunata soñando en hacerse

¹⁷ Disse o crítico Antônio Cândido que o episódio do almocreve, muito comum em antologias, extraído do conjunto das **Memórias Póstumas**, “mostra de maneira apenas aparentemente profunda a força do interesse” (CÂNDIDO, 1978, p. 19).

ángel...; Manso imagina una novela de amor que Irene vive a su manera y Doña Cândida inventa a la medida de su embustera truculencia;[...]
(GULLÓN, 1979, p. 47).

Acrescenta-se à impressão de liberdade no comportamento das personagens a própria estrutura de **El amigo Manso**, construída com reiteradas ambigüidades. Essas se revelam quando identificamos, no primeiro capítulo, dois pólos tanto no plano da expressão quanto no do conteúdo: um negativo e um positivo. No plano da expressão, os pólos se articulam sobretudo por meio de asserções em frases negativas (eu não sou...nem....nada) e no plano do conteúdo, quando o narrador se define (Não-existir e existir), caracteriza o espaço (existências A e B), mostra sua memória (Não-saber e Saber), define a personagem escritor (criminoso/pecador e trabalhador/ bom/inocente); e acima de tudo quando, por tentar separar os pares de oposição “ser fictício”/ “ser real”, acaba confundido-os juntamente com os planos ficção/realidade. Esses pólos (negativo e positivo) podem ser encontrados na própria configuração do narrador e das personagens, ao longo de todo o romance, como pudemos observar na descoberta da verdadeira essência de cada uma, sob a máscara social cambiante, segundo as circunstâncias. Esta alternância de pólos opostos, que gera as ambigüidades, colabora para que o universo ficcional ganhe em autonomia.

O mesmo se passa com os romances machadianos. Com relação à liberdade de comportamento das personagens, temos que em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, as revelações dos móveis sociais ocorrem mais cedo, na maioria das vezes concomitantemente com as apresentações dos entes fictícios. Brás Cubas escancara as intenções obscurecidas pelas aparências, acentuando a independência dos entes com relação ao que deles se possa pensar. O que Máximo Manso tarda para descobrir, Brás Cubas descortina mais rápido, sobretudo porque inverte a ordem do relato.

Em **Dom Casmurro**, é desde cedo que Bento começa a sentir os efeitos de uma fértil imaginação, e procura aprender a lidar com ela. A partir do momento em que percebe a



possibilidade de incongruência entre o que pensa e o que é, ou seja, que o mundo independe de seu pensamento, procura provas lógicas para se convencer. A diferença entre Bento e Brás Cubas ou Máximo Manso é justamente a incerteza. A morte dá a Brás Cubas e a Máximo Manso a revelação das essências de cada indivíduo, que eles fazem questão de explicitar ao longo das narrativas, enquanto Bento fica preso ao seu universo de valores, conjecturando as possibilidades e procurando respostas.

A autonomia do universo ficcional machadiano também se mostra, como nos romances galdosianos, pela ambivalência. Para esse efeito contribuem a ironia e a paródia. Os significados dos textos são sempre duplicados, na medida em que a forma preferida – a paródia, é percebida pelo leitor. Além disso, os narradores em questão, Brás Cubas e Bento Santiago, possuem a ótica da relatividade, ou seja, observam e julgam os seus entornos, desdobrados em atores e autores, comentando com ironia os fatos segundo o seu ponto de vista.

O expediente do duplo e da máscara contribui para que a rede de significados do texto se amplie:

A escolha de uma máscara, qualquer que seja, pressupõe uma ótica especial a partir da qual será veiculado o sentido: seleção propositada de ambigüidade do significado, desde o início marcada pelas oposições simular/dissimular, aparecer/desaparecer, mostrar/esconder. O tema do duplo é o eixo de funcionamento de seu livro *Dom Casmurro*, instaurando-se a tensão entre o ser e o parecer desde a escolha do pseudônimo do narrador/autor. (BRAYNER, 1979, p. 91).

O desdobramento e o choque da identidade e da diferença, que ocorrem com Brás Cubas e com Bento Santiago, aparecem por toda a obra de Machado de Assis, como, por exemplo, nos contos *O alienista*, *O espelho*, *A causa secreta*, *Identidade*, *Viagem à roda de mim mesmo*.

Outro fator de interessante observação, que amplia as considerações sobre a autonomia das criaturas em relação ao criador é o fato de que também os narradores galdosianos confessam a falta de domínio sobre seus pensamentos, e sobre, portanto, sua narração, quando expressam que se esquecem do tempo ao escrever, e quando percebem, a narração ganha papel sem que eles possam dominar a pena entre seus dedos. Em Machado de Assis encontramos explicitamente esse fato no comentário do narrador de **Dom Casmurro** (no capítulo LIV), segundo o qual “Esta sarna de escrever, quando pega aos cinquenta anos, não despega mais.” (DC, p. 864).

Desta feita, abrimos a terceira abordagem comparativa, sobre o papel da imaginação no realismo dos dois autores.

6.3 Confluência estética: Realidade e Imaginação

Um assunto pode ser abordado por um romancista de variadas formas. A escolha narrativa e sua conseqüente focalização, interna ou externa, dos fatos e personagens, é uma das primeiras análises que se faz em literatura devido à sua importância para a interpretação de uma obra.

Assim como Machado de Assis, Pérez Galdós, em sua atividade literária, elaborou obras sob os mais variados pontos de vista. Neste particular, **La incógnita** e **Realidad** formam uma espécie de ensaio experimental do escritor espanhol quanto à forma de contar. A análise das obras revela ao leitor, quase didaticamente, o conhecimento mais aprofundado sobre as conseqüências interpretativas geradas pela escolha do foco narrativo e, além disso, levam à reflexão dos aspectos essenciais da literatura realista: a diferença entre realidade e

ficção, a vida como matéria a ser romanceada, a presença do autor na obra, a estética da recepção e a função da literatura.

Todos esses aspectos nos vêm à mente quando nos deparamos com um mesmo assunto contado de duas formas. Em **La incógnita**, os fatos são apresentados pela visão de uma só personagem, que desconhece os aspectos interiores do fato em si, ou seja, sabemos apenas o que esta personagem nos conta, e temos certeza somente de conhecer a fundo este próprio narrador. Já em **Realidad** o mesmo fato nos é apresentado por meio do diálogo direto entre todas as personagens envolvidas, permeado por monólogos interiores reveladores da consciência de cada uma dessas personagens.

Vejamos as duas cartas finais do romance **La incógnita**, nas quais se encontra a informação sobre a gênese de **Realidad**. O trecho final da primeira carta concerne à descrição de Manolo de sua surpresa quanto ao presente recebido de X, seu interlocutor. Já a segunda, como resposta “esclarecedora” de X sobre a autoria do presente, está citada na íntegra:

[...]

Cinco cuadernos manuscritos, de igual tamaño [...] Los hojeo con febril curiosidad. Lo primero que me llama la atención es la letra. Yo conozco esta letra... Pero, señor, ¿de quién es esta condenada letra? De Equis no es, y, sin embargo, me es familiar, familiarísima... [...] Lo que más me maravilla es que la disposición de los nombres a la cabeza de trozos más o menos largos de texto parece indicar que el contenido de los cuadernos está en diálogo dramático. Me fijo en el encabezamiento de uno de ellos, y veo que dice: Jornada tercera. La portada del primero es lo que remata mi estupor, y desconfío de mis ojos cuando leo: REALIDAD, novela en cinco jornadas. Abro tanta boca, que el mismo Tafetán, haciendo un paréntesis en su consternación de cesante con nueve hijos, se ríe de mí.

Pero ¿qué es esto, Equis de todos los demonios? ¿Qué drama es éste, o qué novela, y quién la ha escrito? ¿Has sido tú? ¿Es un bromazo que me das?... ¡Anda, anda! Leo la lista de personajes, escrita en la primera hoja, y me encuentro a toda mi gente. [...] ¡Ah! Ya caigo en ello. La letra es tuya, tuya, desfigurada. No me lo niegues. Tú, que eres de la familia de los Merlines; tú, que sabes ver la cara interna de los hechos humanos cuando los demás no vemos más que la cara exterior, y penetrar en las visceras de los caracteres, cuando los demás sólo vemos y tocamos la epidermis; tú, Equisillo diabólico, has sacado esta Realidad de los elementos indiciarios que yo te di, y ahora completas con la descripción interior del asunto lo que yo te hice de la superficie del mismo. De modo que mis cartas no eran más que la mitad, o si quieres, el cuerpo, destinado a ser continente, pero aún vacío de un ser para cuya creación me faltaban fuerzas. Mas vienes tú

con la otra mitad, o sea con el alma; a la verdad aparente que a secas te referí, añades la verdad profunda, extraída del seno de las conciencias, y ya tenemos el ser completo y vivo. ¿Es esto así? Díme sí o no, y mientras me arrojo como un hambriento sobre tu Realidad, carguen contigo los demonios, y conmigo también.

DE EQUIS A INFANTE

XLII

Orbajosa, 24 de febrero.

Gandul: Recibo la tuya, y me apresuro a explicarte el porqué del manuscrito que te llevó el buen Tafetán. Pero ven acá, tonto, ¿es posible que no reconozcas tu letra? ¡Si es tuya, grandísimo idiota! ¿A tal punto has llegado en tu desvarío cerebral que ni conoces tu propia escritura? A esto me contestarás que tú no has compuesto tal drama ni cosa que lo valga, y temerás, sin duda, que mis explicaciones aumenten el barullo de tu infeliz cabeza. Verás cómo no; verás cómo te tranquilizas al saber de qué modo natural y sencillo se produjo esa REALIDAD que tanto te pasma, saliendo de tu letra sin que tú pusieras en ella la mano.

Pues verás, hijo mío, qué fenómeno tan fácilmente comprensible para un sabio perspicuo, como lo eres tú, formado en la escuela de la Peri y de otras filósofas peri... patéticas. Atiende bien. Guardaba yo tu correspondencia perfectamente liada con balduque, en un arca donde suelo meter, para que no me los roben estos pillos, los ajos de la última cosecha. Guardo también cebollas, alguna calabaza, sartas de guindillas, simiente de anís y otros productos de este prolífico suelo. Ya ves que tus cartas estaban en buena compañía. Yo les había puesto un rotulito que decía: La incógnita.

Pues anteayer se me antojó releerlas. Abro mi arca, y... ¡puf! Sin juramento me puedes creer que salía de allí un olor de mil demonios. Echo mano al paquete y me lo encuentro transformado en el drama o novela dialogada, de tu puño y letra, que recibiste por el buen Tafetán. Comprendiendo que debes leerlo tú antes que nadie, refrené mi curiosidad y allá te fueron las cinco jornadas. Pero qué, ¿no crees en la metamorfosis? Para mí es tan común el fenómeno, y lo he presenciado tantas veces, que no me causa sorpresa alguna. Sí, chico, no te quemes las cejas averiguando quién ha compuesto eso. La realidad no necesita que nadie la componga; se compone ella sola.

Qué, ¿lo dudas todavía, y persistes en que yo...? No, hijo, no tengo ese saber de adivinación que me atribuyes. El fenómeno que hoy admiras es tan natural como el más corriente que en la Naturaleza puedes advertir uno y otro día. Cuando quiero obtener la verdad de un caso, cojo los datos aparentes y públicos, los escribo en varias hojas de papel, los meto en el arca de los ajos, y a los tres días, hora más, hora menos, ya está hecho.

Aún dudas, ¿verdad? Pues si quieres que yo te crea tu pasión por Augusta, tienes que creerme la sobrenatural y ajosa metamorfosis de tus cartas en novela dramática.

Tu invariable,

Equis X.



P.D. Se me olvidaba decirte que haces bien en no venir. Todas las referencias tafetánicas son ciertas. Si pareces por acá, te aguarda una silba en la cual tomaremos parte todos los habitantes de esta ciudad excelsa, lo mismo los brutos que los ilustrados, entre los cuales tengo la inmodestia de contarme. Se han vendido ya en el pueblo cuarenta docenas y media de silbatos. Iré de simple testigo a presenciar la justa cólera de los ciudadanos y tu vergüenza y humillación. No te chiflaré, pues ya lo sabes... no toco pito...

Madrid, noviembre de 1888.

Febrero de 1889.

A primeira abordagem que tendemos a fazer, com a leitura das duas obras, uma vez que apresentam as mesmas personagens, é a comparação entre os fatos ocorridos em uma e outra, gerando um efeito de sentido na leitura de **Realidad**, que complementa o sentido de **La incógnita**. Por essa abordagem, a angústia gerada pelas dúvidas de julgamento dos fatos e das personagens em **La incógnita** é dirimida na obra subsequente ao serem reveladas as intenções, os pensamentos e sentimentos das personagens. Assim, **La incógnita** é como o próprio Manolo diz, a *verdade superficial dos fatos*, enquanto **Realidad** constitui a *face interior dos atos humanos, verdade profunda*, porque apresenta o interior das consciências individuais.

Dentre as consequências de interpretação, temos que, com o fato de em **Realidad** perfilarmos o interior das personagens de ficção, a sensação causada na leitura é de uma redução intrínseca de interpretações dos fatos, uma vez que são apresentados em forma dialogada. Neste particular, Galdós “desfaz o encanto” do primeiro romance, decifrando as personagens. Esta primeira consequência constitui a razão pela qual **La incógnita** desempenha, ao nosso ver, pela quantidade de interpretações geradas pelo desconhecimento dos motores de ação das personagens, uma maior proximidade com a estratégia machadiana de levar o leitor, por meio da angústia das incertezas, a desempenhar um papel maior na construção dessas personagens e do próprio romance.

Por outro lado, o próprio **Realidad** gera dúvidas, mesmo quando tem a intenção de ser categórico na formação de determinada certeza. Isto se deve a dois motivos: o primeiro deles refere-se ao discurso que, mesmo em forma dialogada, numa análise minuciosa mostra-se ambíguo e sujeito a interpretações em seus detalhes, ainda quando se propõe decididamente a elucidar os fatos. Como exemplo disso temos que as angústias das personagens incitam mais de uma interpretação. Ao final do romance, Tomás Orozco recebe a sombra de Federico Viera: sente ciúmes da mulher, e diz saber da traição. Se tem tanta certeza, por quê a angústia? Para quê a conversa com o traidor falecido? Eles se abraçam, ainda que Tomás se sinta sufocado pelo outro. Tomás sufoca-se pela dúvida, pela raiva da traição, ou pela sua impotência diante da negação contundente da esposa? Ou realmente Galdós insere neste romance um elemento fantástico, uma vez que o diálogo entre os dois se mostra condizente com as alucinações anteriores de Federico?

O segundo se deve ao fato de haver, no final de **La incógnita**, a afirmativa de que o romance **Realidad** é seu produto, ou seja, deve o seu nascimento à primeira narrativa. A carta do senhor X ao amigo Manolo muda a interpretação dos fatos por atribuir a existência de um romance à mágica transformação do outro.

Se atentarmos para a observação do senhor X, **Realidad** é **La incógnita** transformada, ou seja, continua sendo a observação de Manolo sobre os fatos, e não os representa em sua verdade, como parece.

Quando não se tem conhecimento de tudo, imagina-se. E é exatamente isso que Machado de Assis e Pérez Galdós sabem induzir o leitor a fazer: por meio da incerteza do fato e de suas motivações, o leitor acaba deixando-se convencer pela imaginação do narrador, ou ainda a elaborar outras e diversas motivações para a concretização ou não do fato em discussão, por meio de sua própria imaginação.

A imaginação, assim como explicada, tem em **Dom Casmurro** sua expressão mais significativa. O livro “omisso”, a que Bento Santiago alude, deixa reticências e dúvidas que excitam a imaginação¹⁸. Logo, é natural que este livro de sua vida, que ele redige, não fugirá a tais pensamentos literários:

Cap. LIX – Convivas de boa memória

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas idéias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista.

É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (DC, p. 870)

Dessa forma, **Dom Casmurro** e **La incógnita** se aproximam no seu objetivo maior, que é o de captar magistralmente a participação do leitor na obra literária, fazendo-a viva. E contrariamente ao que se espera, o romance **Realidad** os complementa e reforça incrivelmente o caráter fictício do Romance, ainda que Realista. Os três romances unem paradoxalmente realidade e ficção, colocando em primeiro plano a faculdade humana mais desvalorizada no período a que pertenceram: a imaginação.

Cabe-nos aqui mostrar também que a mesma idéia já havia sido elaborada por Pérez Galdós em **El amigo Manso**, assim como Machado de Assis havia lidado no **Brás Cubas** com o conceito de verossímil sem reduzi-lo ao símil.

¹⁸ Sobre a sua imaginação/invenção dos fatos, acrescente-se que, após ter explicado ao leitor a questão das lacunas que se preenchem num livro “omisso”, afirma: “Assim fiz eu ao *Panegírico de Santa Mônica*, e fiz mais: pus-lhe não só o que faltava da santa, mas ainda cousas que não eram dela” (cap. LX – Querido Opúsculo, p. 871), e também “Prazos largos são fáceis de subscrever; a imaginação os fez infinitos.” (cap. XI – A promessa, p. 820)

A análise de **El amigo Manso** de Ricardo Gullón (1980) é introduzida pela dicotomia “mundo real” e “mundo imaginário”, porque julga ser inevitável falar de romance-realidade quando se trata do mundo romanesco criado por Galdós:

tan sobremano vivo que el lector se siente inclinado a considerarlo como fragmento de la realidad en que se mueve. Se trata de una ilusión óptica, pues el mundo imaginario se adscribe a otro orden de realidades, las de la literatura, que existen por sí mismas y no como parte o como reflejo de otras. (GULLÓN, 1980, p. 59).

O próprio Galdós resolve a problemática fusão de ficção e realidade da seguinte forma:

La verdad es que existe un mundo de novela. En todas las imaginaciones hay el recuerdo, la visión de una sociedad que hemos conocido en nuestras lecturas; y tan familiarizados estamos con ese mundo imaginario que se nos presenta casi siempre con todo el color y la fijeza de la realidad, por más que las innumerables figuras que lo constituyen no hayan existido jamás en la vida, ni los sucesos tengan semejanza ninguna con los que ocurren normalmente entre nosotros. Así es que cuando vemos un acontecimiento extraordinariamente anómalo y singular, decimos que parece cosa de novela; y cuando tropezamos con algún individuo extremadamente raro, le llamamos héroe de novela; y nos reímos de él porque se nos presenta con toda la extrañeza o inusitada forma con que le hemos visto en aquellos extravagantes libros. En cambio, cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos: “¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida. Tal o cual personaje parece que lo hemos conocido”. (GALDÓS, apud GULLÓN, 1980, p. 59-60).

Assim cria Galdós um romance em que esse *mundo de novela* apareça com maior evidência, em sua vinculação com duas realidades: a exterior e a interior. **El amigo Manso** supõe duas histórias simultâneas: a vivida por Máximo Manso com Irene, Manolo, Dona Cândida, José María, Lica e os sobrinhos, a universidade, as ruas de Madrid, o poeta Sainz de Bardal, enfim, as vicissitudes do dia-a-dia, cujo desenrolar dos fatos nos fazem admirar como se fossem *cosa de la vida*, e a vivida intimamente por ele, na qual é a personagem fantasmal que vive no Limbo, tranqüilo em seu não-ser, de onde emerge, deste *nada*, para sonhar com a mulher perfeita. Transforma-se pelo amor, se engana por amor, se frustra ao deparar-se com a

realidade e, cansado de ser apenas sombra, alienada do mundo, retorna ao seu estado no limbo, à sua condição de *sombra de sombra* do que fora, ajustado comodamente à situação de contemplador dos que ficaram, e nos faz admirá-lo por seu estatuto de *héroe de novela*.

A confecção de **El amigo Manso**, no qual esses dois planos (essas duas realidades) foram colocados simultaneamente por Galdós, se articula com o que sete anos mais tarde cria Galdós em **La incógnita e Realidad**. De maneira separada, porém inversa, apresenta Galdós o mesmo *mundo de novela*, por meio de duas realidades, ambas ficcionais – a exterior e a interior, fazendo com que a segunda também se produza ou se sustente na primeira. Os três romances iluminam-se, ao mostrar distintos planos da realidade.

La figura ficticia crece en la imaginación y dentro de ella se convierte en figura de verdad y acaba imponiéndose a quién la creó: “volvamos a la realidad y hablemos de Eugenia Grandet”, decía Balzac, desentendiéndose de insignificancias cotidianas. Pues el personaje puede sugestionar y convencer a su inventor, y no digamos al lector.(GULLÓN, 1980, p. 80-81).

Os três sustentam a independência da personagem com relação ao autor, pois a transformação de Manso para a vida se deve à mágica intervenção de seu amigo romancista (feiticeiro do Limbo) e o romance **Realidad** se deve à conversão também mágica das correspondências de Manolo que conformam **La incógnita**. Assim se configuram os demais planos, como a transformação de Manso pelo amor, e de Manolo Infante pela dúvida.

Na obra de Machado de Assis, Brás Cubas escancara as duas realidades – a exterior e a interior, porque leva o leitor a perceber as intenções verdadeiras sob as atitudes, por meio de suas irônicas reflexões de defunto. Já em **Dom Casmurro** vemos que Bento dá crédito somente à realidade exterior, porque para ele é suficiente como “verdade”. Entretanto, sabe da existência da outra realidade – a interior, tomando-a como aliada nas suas conjecturas. Assim como Manolo Infante, Bento é transformado, não somente pela dúvida, mas por sua consequência mais arruinadora – o ciúme. Machado de Assis e Pérez Galdós mostram um

jogo de planos no qual o que acontece com o personagem-autor, acontece dentro do romance entre personagem e suas criações mentais.

O paralelo se sustenta ainda mais com o fato de que, tanto nos romances de Machado de Assis quanto nos de Pérez Galdós, os narradores apresentam-se como escritores circunstanciais, esporádicos. Mais precisamente, escrevem pela primeira vez a história de suas vidas, ou parte delas. Fazem questão de dizer que, apesar de cultos, conhecem pouco do processo criativo, e que se limitarão a narrar os fatos, a contá-los, e não a inventá-los, uma vez que a invenção, ou imaginação, seria uma faculdade especial do romancista, do autor de obra de ficção. Vemos, aliás, que os narradores galdosianos se mostram até menos pretensiosos que os machadianos, mais modestos no seu ofício: Manolo Infante se diz um mero *aprendiz*, de imaginação estéril. Máximo Manso se diz professor cuja função é apenas transmitir informação. Sabemos que a modéstia é virtude que falta por completo nas criaturas machadianas. Tanto Brás Cubas quanto Bento Santiago se creditam o dom da arte de escrever. A presunção de Brás Cubas no capítulo IX - Transição: "E vejam com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro" (p. 525), é repetida mais tarde por Bento Santiago:

Cap LV – Um soneto

Trabalhei em vão, busquei, catei, esperei, não vieram os versos. Pelo tempo adiante escrevi algumas páginas em prosa, e agora estou compondo esta narração, não achando maior dificuldade que escrever, bem ou mal. Pois, senhores, nada me consola daquele soneto que não fiz. Mas, como eu creio que os sonetos existem feitos, como as odes e os dramas, e as demais obras de arte, por uma razão de ordem metafísica, dou esses dois versos ao primeiro desocupado que os quiser. Ao domingo, ou se estiver chovendo, ou na roça, em qualquer ocasião de lazer, pode tentar ver se o soneto sai. Tudo é dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta. (DC, p. 867)

Entretanto, os quatro narradores apresentam os mesmos motivos para as suas narrações: o tédio, o desabafo, a reflexão posterior. Todos esses motivos explicam o caráter solitário vinculado à figura do romancista, distinguindo este gênero de outros que o precedem. O Romance, vinculado ao livro, não procede da tradição oral nem a alimenta.

Walter Benjamin, em seu famoso ensaio “O narrador”, comenta a distinção entre o narrador de outras formas de prosa anteriores (contos de fada, lendas e novelas) e o narrador do Romance:

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1986, p. 201).

No primeiro capítulo de **El amigo Manso**, observamos que o narrador caracteriza o ato de escrever de forma a depreciá-lo, mas ao mesmo tempo enobrecê-lo. A depreciação ocorre com o uso da expressão “garabatos” (ou “garranchos”, em português), e o enobrecimento se justifica por sua razão de ser – constituir-se penalidade para um delito. O narrador também compara o amigo escritor a um bruxo, o que o eleva a uma categoria diferente, privilegiada pelos poderes sobrenaturais. Assim, o trabalho literário é penoso, porém mágico.

La paradoja de la imaginación, capaz de fecundar y poblar la nada, creando un mundo compacto y atrayente, [...] la nada equivale al todo, es decir, a todo lo todavía no expresado por la imaginación. (GULLÓN, 1980, p. 76)

Galdós coloca o artista – autor, a figura, enfim, do romancista, como uma espécie de feiticeiro, químico, ou mesmo Doutor Fausto (como diz Gullón). Tanto em **El amigo Manso** quanto em **La incógnita** observamos a mesma descrição do processo de criação literária, ou de transformação da vida (“*materia novelable*”) em ficção.

Voltando à figura do autor do romance, também nesses dois romances o romancista será como o sonhador, pois ambos criam seus personagens de suas mentes imaginativas:

El novelista saca sus personajes del mismo ámbito que el soñador las suyas y, como este, da forma a visiones, emociones, sentimientos, ideas..., a cuantos factores determinan la intuición. Alucinaciones, delirios, sueños, crean también, en novelar no menos intenso, pero sus sombras no dejan de serlo y se desvanecen, porque les falta el soporte verbal indispensable para hacer duradera la fabulación. (GULLÓN, 1980, p. 77)

Manso sonha Irene, que não é afetada, mas ele o é. Manso é levado pela *razão*, analisa todo o tempo, e parece que quanto mais decompõe a figura, quanto mais investiga, quanto mais tece suposições lógicas, mais é enganado pelos seus métodos. A descoberta disso invalida seu projeto de vida – a dedicação à ciência, e por isso desiste de viver.

Manolo tem uma revelação pelo *sonho* sobre a infração de Augusta. Não sabe explicar o porquê, mas *acredita*. Portanto, não se pauta pela *razão*. Assim tem mais chances de acertar – é o que diz a X quando afirma a superioridade dos apaixonados em enxergar sem ver. *Sente*, e isso basta para encontrar a chave do mistério. Por isso **Realidad** apresenta o adultério de Augusta – consistindo quase exatamente no que *em sonhos* sentira Manolo.

Nos embates entre as personagens de **Realidad** também são importantes as relações entre os comportamentos e os anseios de criar um mundo ilusório, fictício. Por isso concordamos com Correa (1977) quando interpreta a função do mundo de ficção no desenvolvimento da ação no romance. Vemos que um dos pontos de clímax da ação está na decisão de Augusta em propor ao amante uma nova etapa à sua relação, na qual pretende sustentá-lo financeiramente e livrá-lo assim das vicissitudes da pobreza. A mulher deseja sair do período romântico, sonhador, para algo mais prático, prosaico e anti-romanesco. Fundir o mundo de ilusão ao da realidade, sair do romantismo a favor da época positivista. Federico rejeita com todas as suas forças tal idéia em nome de seu orgulho pessoal. A sua natureza íntima não lhe permitirá viver de donativos da amante, aviltando ainda mais sua posição frente ao amigo Orozco. Federico se suicida por não suportar mais ser pressionado pela sua consciência, e pelo estigma de desonra que a sociedade lhe impingia com as suspeitas sobre o

caso. A benevolência de Orozco, que havia conseguido para ele uma grande herança por meio do pagamento de dívidas antigas, foi o limite.

Com o suicídio, Federico se livra de uma situação insustentável, escapa do império da vulgaridade (conforme havia dito a “Sombra” de Orozco) e foge da realidade que reclamava seus direitos (sua situação econômica, o casamento de Augusta e o estigma da desonra), e que vinha destruir o mundo de ficção em que ele estava vivendo com Augusta:

*El mundo de ficción presenta, por consiguiente, en la novela **Realidad** una función importante en el desarrollo de la acción, no sólo por cuanto conduce a los incidentes que finalmente culminan en tragedia, sino por revelar aspectos decisivos de la realidad interior de los personajes.* (CORREA, 1977, p. 160).

As personagens se voltam contra o que tanto haviam perseguido: o mundo de ficção.

*En el caso de Federico habremos de contemplar, por este medio, la lógica irreversible de los acontecimientos en que se halla situado, en virtud del fondo radical de su carácter que nutre, constantemente, su propia intimidad. Por esta razón, las acciones externas, contempladas desde fuera (realidad superficial de **La Incógnita**) no nos dan la perspectiva profunda de los hechos, la cual sólo es posible sorprender en la confrontación directa de las conciencias individuales, consigo mismas y con las de otros personajes.* (CORREA, 1977, p. 161).

O referido crítico recorda que, em **Realidad**, o adultério pecaminoso de Augusta é um ato de rebeldia contra a sociedade repressora:

y en tal sentido constituye un rechazo de la realidad que corresponde a sus circunstancias personales. Al mismo tiempo representa la promesa de un mundo de ficción que encuentra proyecciones inesperadas, a través de las maquinaciones de su imaginación morbosa.(CORREA, 1977, p. 156).

Correa acrescenta que a realidade de **Realidad** é também de índole moral (motivações íntimas do caráter e das ações dos indivíduos) e está presente no interior da

consciência, ou seja, nem os observadores mais perspicazes conseguem perscrutá-la. A obra apresenta, portanto, três significações para a *realidade*: a verdade dos fatos ocorridos (resposta a **La Incógnita**); a forma particular de ser de cada um, que coexiste com a índole da consciência individual; a forma específica de fazer romances, pela qual devemos perscrutar internamente as personagens e dissecar suas consciências:

Por este medio, el artista habrá de aplicarse con los poderes de su intuición, a ahondar en la perspectiva aparential de los incidentes ocurridos, tratando de interpretar con toda exactitud los hechos que constituyen su material de observación.(CORREA, 1977, p. 161)

Dessa forma, a exploração de suas consciências é realizada pelas próprias personagens e, de forma mais objetiva, pelo autor do romance.

Entretanto, a exploração da realidade não basta aos artistas em estudo, porque sentem a necessidade de lembrar que esta realidade deve passar pela alquimia artística. Para isso, procuram abordar o assunto em seus romances em trechos nos quais assinalam ora a união entre a verossimilhança e a verdade, ora entre esta e a imaginação.

Ricardo Gullón, no estudo mencionado sobre **El amigo Manso**, cita uma fala do narrador: “*Estoy seguro de que nadie que me lea tendrá tragaderas bastantes anchas para [la inverosimilitud que va a contar]: pero yo la digo y protesto de la verdad de su mentira con toda mi energia.*”

Ou seja, é permitido e ainda lembrado ao leitor de que tudo o que está diante de si é ficção. A ligação da verossimilhança com a verdade é também externada no romance machadiano **Dom Casmurro**, quando no capítulo X – “Aceito a teoria”, Bento Santiago diz ao leitor: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, **que é muita vez toda a verdade**, mas porque a minha vida casa bem à definição” (p. 819, grifos nossos). John Gledson apóia-se em uma análise de Ressurreição, romance anterior de Machado de Assis, para mostrar que o autor já procurara vincular o

ciúme à verossimilhança.¹⁹ Assim, o protagonista de *Ressurreição*, Félix, por encarnar o ciúme, nunca se casa com a jovem viúva Livia. O crítico realça a identificação do modo de pensar dos dois, Bento e Félix: que a verossimilhança basta como verdade, ou seja, que a possibilidade de acontecer algo é suficiente como prova para dar este fato como acontecido. Cita o pensamento de Félix, que desmanchava o noivado por causa de uma carta, e depois, mesmo sabendo que a carta só continha mentiras sobre a noiva, ainda assim não muda de idéia sobre o rompimento do noivado. “O que ele interiormente pensava era que, suprimida a vilania de Luís Batista, não estava excluída a verossimilhança do fato, e bastava ela para lhe dar razão”. (*Ressurreição*, cap XXIV, p. 195).

No capítulo CXXXV “Otelo” de *Dom Casmurro*, acentua-se a identificação entre o narrador e a personagem Otelo, dado que Bento, decidido a envenenar-se, assiste a uma peça de teatro e identifica-se à situação. Aliás, enquanto narrador, diretamente nos induz à identificação entre o seu sentimento de ciúmes e o de Otelo e, conseqüentemente, suas vidas trágicas: “Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e **estimei a coincidência.**” (DC, p. 934, grifo nosso).

¹⁹ Por isso as reiteradas alusões ao drama *Otelo*, de Shakespeare, como a dos capítulos LXXII e LXXIII. No capítulo LXXII o narrador propõe uma “reforma dramática” pela qual, no gênero dramático, as peças deveriam ter o seu enredo *a fine*, ou seja, começar pelo fim. O exemplo usado é o da peça de Shakespeare, *Otelo*. Invertendo a ordem dos acontecimentos, o drama caminharia do destino fatal para os protagonistas à felicidade suprema do amor. Assim, o narrador expressa seu desejo de fazer decrescer seu ciúme, nascido desesperadamente no final do capítulo LXXI. Assinala, dessa forma, que a sua trajetória será marcada pela crescente dúvida sobre o amor verdadeiro, à semelhança de Otelo. A citação de dois versos da obra shakespeariana, que correspondem à fala de Otelo à esposa no leito de núpcias (“Ela amou o que me afligira, Eu amei a piedade dela.” (p. 884) adaptada ao contexto Bentinho/ Capitu revela-nos com sutileza o gosto de Capitu em provocar a dúvida/ o ciúme no namorado, mas ao mesmo tempo deixa algo a interpretar: Capitu teria, como Desdêmona, piedade do amado? Por quê? Em Shakespeare, a esposa nutre um sentimento de consideração e piedade da vida guerreira de Otelo, em campanha longe do lar, por meses seguidos. São as saudades da esposa de um herói de batalha, que tem no amor ao marido sua única razão de viver. Parece-nos que Bentinho sente prazer em pensar que Capitu, à semelhança de Desdêmona, espera-o sair do seminário com piedade de seu tão sacrificado estágio da vida.

Dessa forma, tenta justificar sua tentativa de suicídio ao comparar as provas de adultério: se “um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo” (p. 231), tem ele razões de sobra para sentir-se desorientado ao ver no próprio filho o retrato do amigo falecido.

Enquanto a verdade, em **Dom Casmurro**, está vinculada à verossimilhança²⁰, em **Realidad** encontramos uma cena entre Manolo Infante, cujo discurso é raro no romance, e Federico Viera, na qual a verdade tem como parceira a imaginação. Trata-se da primeira cena do segundo ato. A observação de Manolo sobre a análise de sua personalidade, feita por Federico, dá margem a duas interpretações. Numa primeira instância, é uma forma de defender sua imagem perante o outro, e numa segunda instância, serve à discussão sobre a dicotomia *imaginação e verdade*, com a qual Galdós joga na confecção dos dois romances:

Federico: —[...]Vámonos, vámonos. (Bajan la escalera.) ¿Tenías que decirme algo concreto o simplemente charlar?

Infante: —Nada concreto.

Federico: —¿De veras? Tú eres muy ladino, y con esa apariencia de “bon enfant” tienes tus trapacerías, y en la conversación un gancho invisible para extraer las ideas.

Infante: —Me juzgas a mí por ti mismo. Indeliberadamente atribuimos a los demás nuestras propias cualidades.

Federico: —En este caso, el listo eres tú..., y yo también un poco, porque adivino de qué quieres hablarme. (R. p. 811, grifos nossos).

Se Manolo atribui a Federico um julgamento a partir do que julga de si mesmo, temos que seu raciocínio em **La Incógnita**, sobre todas as personagens, tem por base sua predisposição em infringir as regras de conduta social, e viver duas morais, a pública e a privada: fingir respeito e cobiçar a prima casada. Se a sociedade aceita as infrações de ordem moral desde que não publicadas, Manolo tem como natural a certeza de que Augusta não é honrada, nem Tomás, nem Federico, porque ele não o é. Se há desejos nele pela própria prima, por quê não nos outros homens?

²⁰ para o foco de visão dos fatos, Bento Santiago.



Romanos 2,15)- ouvido que escuta a voz de Deus), mas imposta sobretudo pelo ambiente externo – eco dos valores e das normas prevalecentes na comunidade e no meio ambiente. Entretanto, isso não significa que Machado e Galdós supunham o indivíduo submetido às leis naturais ou ambientais, com destinos deterministas. Representam em seus romances indivíduos possuidores do livre-arbítrio, mais do que robôs programados – capazes de escolher entre o bem e o mal, o certo e o errado, responsáveis pelos atos.⁴ Ao contrário da visão Naturalista, Machado de Assis e Benito Pérez Galdós não negam que o indivíduo tenha como parte de seu caráter a *vontade*.

No entanto, os autores não tinham como objetivo demonstrar o que é certo ou errado, mas reconhecer os valores e as normas que regem a conduta humana, refletir sobre eles, examiná-los com olhar arguto e representá-los em suas criações.

O Romance, enquanto gênero específico do oitocentos, é sobretudo *tese*, à diferença da novela de aventuras. O autor do romance reconstrói o mundo segundo o seu ponto de vista moral, filosófico e religioso.

A tese defendida pelos autores é sempre uma, não importa o enredo construído. O caso da personagem galdosiana Máximo Manso é bem ilustrativo: sua opção de vida, que objetiva imersão total aos estudos filosóficos, já o condena, de antemão, ao fracasso no relacionamento amoroso. Manso é derrotado por antecipação. Logo, a história de sua vida não serve senão para provar a tese do autor.

Dessa forma, vimos que os autores tinham sua própria tese sobre o comportamento humano, que não coincidia com os postulados científicos ou filosóficos mais *revolucionários* no período, como os baseados na doutrina Positivista, ou no Evolucionismo Darwiniano.

⁴ No determinismo, as atitudes e ações, as escolhas e vontade são decididas por determinantes externos, herdados pela hereditariedade ou influenciados pelo ambiente. Temos somente a sensação de livre arbítrio, mas não o temos. Para Darwin, os fatores são herdados dos pais e do ambiente; Para Freud, as escolhas não são feitas livremente, mas sob a influência das pulsões do inconsciente.



Em **Realidad** a imaginação ganha ares de alucinação, levando a desdobramentos de personalidade. Assim é que as três personagens principais sonham acordadas: Augusta imagina a sombra do marido, e confessa sua vida dupla, expondo seus motivos; Federico vê a sombra de Orozco e conversa com ela; e por último Orozco vê a sombra do falecido Federico, e também conversa com ele. Aliás, notamos que todas as cenas de **Realidad** se dão à noite, expediente bastante interessante, pois indica ser este período o mais propício à manifestação da vida interior dos indivíduos, e sustenta o propósito do autor em expressar no romance a realidade (**Realidad**) interior, e não a exterior.

Nesta realidade interior, vemos o extremo a que chega uma das personagens, de afetar-se pelas alucinações a ponto de cometer suicídio. Os amantes precisam de um mundo à parte, de aventuras e longe das coerções sociais. Apesar de ser Augusta a mais adaptada ao mundo ilusório, criado por eles no apartamento alugado, é Federico que não suporta a pressão da realidade e seus problemas.



7. Conclusões e Perspectivas

Los países dan y reciben, con cambios y zigzags de lo uno a lo otro, a lo largo de su historia. Luego, desaparecen; surgen otras culturas, otras nacionalidades recomienzan el inacabable juego. La fuerza creadora, la fuerza inventora, está en el siempre incansable corazón de la Humanidad.

Damaso Alonso¹

A aproximação entre Machado de Assis e Benito Pérez Galdós a partir do eixo temático de algumas de suas obras nos levou a encontrar, além das semelhanças estruturais (conteúdo do texto), a idéia diretriz, ou o princípio produtor de suas narrativas. A investigação de um mesmo problema – o adultério, em dois contextos literários, permitiu-nos ampliar os horizontes do conhecimento da estética realista e também deu-nos uma visão crítica da literatura nacional, cumprindo a finalidade da comparação.

Machado de Assis e Pérez Galdós preferiram a penetração psicológica do indivíduo, numa espécie de Realismo Interior, ou Crítico (penetrar na essência para extrair o sentido) contraposto ao Realismo Exterior, ou Realismo Ingênuo, para o qual bastaria a mera reprodução fotográfica para espelhar a realidade.

Os princípios que fundamentam o olhar realista nascem da atitude estética segundo a qual o objeto do olhar – a realidade – é independente do sujeito que o vê, resultando a obra de arte não em uma expressão do “eu” – conforme o pensamento idealista, mas na projeção da realidade com bases na verossimilhança aristotélica.

¹ ALONSO, 1965, p. 43.



Nesse sentido, se a realidade é difícil de captar na essência, porque o indivíduo é limitado em sua visão, tudo deve passar pelo crivo da observação, sem desprezar correções e autocorreções em todos os níveis.²

Para atingir os objetivos postulados pelo novo olhar artístico diante da realidade, Machado de Assis e Pérez Galdós optaram por representar a sociedade oitocentista – seu objeto de olhar, por meio de técnicas semelhantes.

Assim é que a variação da técnica narrativa sustentou as propostas estéticas dos dois autores na medida em que, para atingir a objetividade, não compactuaram com a escola de Flaubert, nem de Zola. Machado de Assis e Pérez Galdós, com seus narradores comentaristas, preconceituosos, divertidos, pessimistas, teimosos, amargos, fracassados e desdenhosos, provaram que é possível garantir a independência da obra do sujeito que a cria por outros métodos, que não o de primar por um foco narrativo neutro e onisciente. Dadas estas restrições, cabe ao leitor a incumbência de decifrar a essência das personagens baseado no próprio texto e nas leis que o compõem.³

Nesta nossa tentativa de desvendar o enigma do olhar dos autores sobre o comportamento do homem e da mulher, encontramos a representação artística do *egoísmo ético*. Todas as personagens se preocupam apenas com a própria sorte.

O ser humano, visto dessa maneira não idealizada, apresenta-se com problemas de consciência, entendida esta não tanto como um controle inato no homem (de seu íntimo, ou como diz a teologia cristã: a obra da lei gravada em seus corações” (Paulo,

² AUERBACH (1971) revela o aspecto intemporal do Realismo na literatura, apesar das mudanças na forma de representação da realidade. Roman Jakobson já demonstrara em 1921 a relatividade da noção de Realismo artístico, devido às diferenças de julgamento do verossímil. Apesar desta visão relativista do problema, Jakobson define cinco utilizações do termo realismo: como projeto do autor (em adequar-se a ou deformar cânones), como perceptível ao leitor (que aprova ou reprova), como escola artística (historicamente determinada), como processo de caracterização inessencial (a literatura realista se expressa melhor pela metonímia ou pela sinédoque) e como motivação conseqüente (lógica da narrativa). (HAMON, p. 130-133 apud BARTHES et al, 1984).

³ Ideal perseguido nos séculos XVIII e XIX, o realismo na literatura estava vinculado à representação fiel da vida e também ao discurso verídico. A natureza do realismo e as razões de sua longa supremacia são abordadas nos textos de Watt e Besani (BARTHES et al, 1984), assim como suas características mais relevantes (a valorização do particular e a coerência, a ilusão de transparência do discurso realista, o efeito de real, a ilusão referencial, etc).

Para demonstrarem as escolhas éticas do indivíduo, priorizaram na análise do comportamento humano os *conflitos internos*⁵. Todas as pessoas têm de resolvê-los, para fruir a sua existência. O indivíduo busca a felicidade e o bem-estar, mas se depara com a coerção social, que freia seus impulsos para o prazer. Seu comportamento é resultante do equilíbrio e oscilação entre as duas forças atuantes - uma que instiga ao prazer, e outra referente às obrigações sociais e morais, gerando conflitos internos que serão solucionados das mais variadas formas. As pessoas devem prezar o que é mais importante, para promovê-lo por meio de suas ações.

Nesse sentido é que são demonstrados nos romances alguns caracteres específicos garimpados pelo olhar realista dos autores: o boa-vida sem objetivos, as desafiadoras da moral sexual, os idealistas fracassados, os apaixonados iludidos. Junto desses caracteres estão os princípios basilares da sociedade enfocada, como o interesse financeiro a motivar ações, o raciocínio usado sempre em benefício próprio, a felicidade relativa e dependente das vitórias ou fracassos no alcance das metas propostas, a inconstância ligada ao fracasso, as estratégias dissimulativas, os pactos sociais paralelos para atenderem a quem detém o poder econômico.

Ao avaliar todos esses elementos, concluímos que o protagonismo feminino nos cinco romances mostra uma visão dos autores sobre a superioridade da mulher ao lidar com seus conflitos internos. Vencedoras, nas suas atitudes vanguardistas, aproximam-se mais das mulheres atuantes de nosso período histórico.

Como vimos, os olhares de Machado de Assis e Benito Pérez Galdós sobre o modelo humano originaram romances que se mostraram estreitamente ligados por três grandes eixos de confluência. Isso se explica porque os autores compartilham da mesma visão sobre sua profissão de fé: a Arte.

⁵ Para Lukács, toda forma literária nasce da necessidade de exprimir um conteúdo essencial. O romance se caracterizaria por apresentar um "herói problemático" em face de um mundo degradado, na busca por valores autênticos. (GOLDMANN, 1967, p. 10).



Assim é que devemos saber que a *verdade* para a Arte é diferente da verdade científica, religiosa ou filosófica, ainda que estas também sejam formas de conhecimento do universo. Mas enquanto a Ciência restringe o universo ao experimentalismo e à lógica, a Religião o faz com o dogma e a Filosofia se atém à lógica discursiva oral ou escrita, a Arte leva como única consideração, para o conhecimento do universo, o *Eu*. Dessa maneira, o que nas outras formas de conhecimento apresenta-se restrito, na Arte é ampliado, pois todas as possibilidades mentais do indivíduo podem expressar-se, sem depender do referente, do outro, do objeto. Por isso, a compreensão do universo será expressada na música como “eu ouço assim”, ou na pintura, como “eu vejo assim”, e na poesia da forma “eu sinto assim”.

O princípio da Verossimilhança, enquanto criação a partir dos modelos oferecidos pela realidade, representando o possível, em Machado e Galdós se desenvolve como coerência interna, daí o seu realismo ultrapassar o projeto referencial.

Os romances são símiles. Os romancistas estão dizendo: *eu* sinto dessa forma o indivíduo de meu tempo e de meu país. Por isso exploram todas as outras modalidades de conhecimento: a religiosidade, a filosofia e a ciência, ironizando-as constantemente, pois para eles as verdades sobre o mundo que elas propõem não são válidas. Cada personagem por eles criada é uma tese dentro do mesmo problema: o *eu* e seu universo de escolhas, soluções, buscando o equilíbrio entre as forças atuantes em sua individualidade.

Por conseguinte, os temas, as dúvidas e os problemas vistos e expressados pelos dois autores são análogos, ainda que eles nunca se tenham conhecido. Isso mostra a sintonia do pensamento ocidental numa época de difícil tráfego de informações entre países separados pelo oceano Atlântico. Essa sintonia se dá por meio da renovação da tradição *La Mancha*, no caso desses dois autores, ou seja, pela visão artística da realidade que procura

ênfatizar o papel da ficção como verdade artística, e não como simples documentário. É ficção, e exatamente por isso é verdade.

A imaginação, neste particular, é valorizada pelos dois autores de forma constante. O exame desses seus romances mostrou a preocupação em destacar a importância desta faculdade do espírito humano, não somente na sua função de representar imagens, mas no sentido de criá-las a partir de uma combinação de idéias. Por isso os romancistas apresentam a imaginação com papel instrumental de seu fazer artístico em duas frentes: tanto para a produção quanto para a recepção da ficção narrativa. Os romances são intencionalmente articulados para estimular a imaginação dos leitores, equacionando os planos da realidade e da ficção para resultar na celebração da última sobre a primeira, ainda que esta lhe tenha servido de modelo.

Partindo desta síntese, vislumbramos finalmente numerosas perspectivas de comparações entre Machado de Assis e Benito Pérez Galdós, que podem ser realizadas sob variados pontos de vista, além do realizado neste trabalho. Apreciações da visão político-econômica dos autores, por meio dos discursos de suas criaturas, poderão enriquecer ainda mais a confluência demonstrada neste trabalho com relação à ideologia política de um expoente ibérico e um *mestre na periferia do capitalismo*.

Poder-se-á investigar também com maior acuidade a influência cervantina em Machado de Assis, procurando diferenças com Pérez Galdós, visto estar presente não somente na configuração de personagens, mas sobretudo na experimentação literária de ambos os autores. O crítico espanhol Elizalde (1981) ressalta que, embora existam diversas descrições acerca da trajetória romanesca galdosiana (romantismo realista, realismo-naturalista, espiritual mais tarde, fase mitológica, etc), o aspecto que não deve deixar de considerar-se é justamente o de experimentador literário, o de contínuo inovador da obra



artística. Demonstramos sua versatilidade nesta tese ao escolhermos dois gêneros de romance diferentes – o epistolar e o dramático, considerado gênero híbrido.

Outras técnicas narrativas galdosianas, como os sonhos e os monólogos, podem ser comparadas a técnicas usadas por Machado de Assis. Neste particular a presença dos sonhos e os limites da loucura em personagens de ambos podem mostrar-nos relações interessantes, pois, no universo de personagens galdosianas, muitas delas apresentam atitude quixotesca de superioridade, de sonho de grandeza, e fazem parte de uma galeria de “loucos razoáveis” (possuídos de ambição, desejo de engrandecimento, identificação do bom e do belo com uma superioridade de sangue). Outras chegam à loucura total em contraste com a realidade, internando-se ou morrendo, o que nos faz lembrar dos machadianos Quincas Borba, Rubião e Simão Bacamarte.

Além das técnicas de construção romanesca, podem ser enfocados aspectos comuns aos dois como o ponto de vista irônico, que alicerça a questão da duplicidade e do paradoxo presente nas obras, e confere aos autores a veia crítica moderna. Além disso, um campo vasto será provocar um paralelo entre os dois segundo a estética da recepção, pois ambos estavam imbuídos da mesma busca pela inovação e renovação da literatura de seus países, como mostra a preocupação de Machado de Assis em carta a Joaquim Nabuco, a respeito do pouco conhecimento da literatura de língua portuguesa nos Estados Unidos:

Recebi os seus discursos e felicito-os por todos. O Jornal do Comércio publicou os três. Dei os da Academia à Academia. Já lá temos um princípio de biblioteca, a cargo especial do Mário de Alencar, e eles ficam bem nela arquivados. Obrigado por todos e particularmente pelo que trata do lugar de Camões na literatura. É bom, é indispensável reclamar para a nossa língua o lugar que lhe cabe, e para isso os serviços políticos internacionais que se prestarem não serão menos importantes que os puramente literários. Realmente é triste, ver-nos considerados, como V. nota, em posição subalterna à língua espanhola; Você será assim mais uma vez o embaixador do nosso espírito.

Machado de Assis, em 01 de agosto de 1908.

A investigação pós-colonial nos estudos comparativistas pretende responder, ainda que à distância no tempo, a preocupações como esta, de um brasileiro que, na língua de Camões, caminhava lado a lado com a tradição espanhola e seu expoente máximo do realismo oitocentista.



Referências bibliográficas

Corpus

MACHADO DE ASSIS, J. M. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994. v. 1, 1214 p. (Biblioteca Luso – Brasileira)

_____. Dom Casmurro. In: _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994. v. 1, 1214 p. (Biblioteca Luso – Brasileira)

PÈREZ GALDÓS, B. El amigo Manso. In: _____. **Obras Completas**. Madrid: Aguilar, 1941. t. 4, p. 1.171-300.

_____. La incógnita. In: _____. **Obras Completas**. Madrid: Aguilar, 1941. t. 5, p. 685-787.

_____. Realidad. In: _____. **Obras Completas**. Madrid: Aguilar, 1941. t.5, p. 791-900.

Estudos específicos sobre Machado de Assis

ANDRADE, M. de. O empalhador de passarinho (crítica literária). **Obras completas de Mário de Andrade**. V. XX. 2 ed. São Paulo: Livraria Martins, s. a.

AZEVEDO, S. M. A educação do leitor em Machado de Assis: da crítica literária às Memórias Póstumas de Brás Cubas. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, n. 13, p. 95-105, 1990.

BARRETO FILHO, Machado de Assis. In: COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1955. V. 4, p. 151-173.

BOSI, A. et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1987. 480p.

_____. **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 2000. 229 p.

BRAYNER, S. **Labirinto do espaço romanescos**: tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920. Rio de Janeiro: MEC, Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1979. 322 p.



BROCA, B. **Machado de Assis e a política e outros estudos**. Rio de Janeiro. Org. Simões, 1957.

CALDWELL, H. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de "Dom Casmurro"**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002. 223 p.

CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários escritos**. 2.ed. São Paulo: Duas cidades, 1970. 188 p.

CINTRA, I. A. **A retórica da narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)**. 1985. 254 p. Tese (Doutorado em Letras) Departamento de Lingüística e Línguas Orientais, Área de Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

COUTINHO, A. **A filosofia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Vecchi, 1940. 196 p.

_____. Estudo crítico: Machado de Assis na Literatura Brasileira. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994. v. 1, 1214 p. (Biblioteca Luso – Brasileira) p. 23-65.

FLORES DA CUNHA, P. L. **Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos**. Porto alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998. 220 p.

FAORO, R. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. 4.ed. rev. São Paulo: Globo, 2001.

FRANCIS, P. A cotação do dia. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 mar.1992. Disponível em: <<http://hps.infolink.com.br/paulofrancis/pf4h92.htm>> Acesso em 4 abr. 2004.

FUENTES, C. O milagre de Machado de Assis. Mais! n. 451, p. 4-11. **Folha de São Paulo**, 1 de out. 2000.

GLEDSON, J. **Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro**. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 196 p.

GOMES, E. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958. 215 p.



GONZALIS, F. V. **A protagonista feminina em Memórias Póstumas de Brás Cubas e El amigo Manso**. 1998, 204 p. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 1998.

GUIMARÃES, D.A.D. Perspectiva narrativa e estatuto do personagem. In: **Letras**, Curitiba, n. 24, p.139-151, dez 1975.

MEYER, A. **Machado de Assis**. 2 ed. Rio de Janeiro: São José, 1958.

_____. De Machadinho a Brás Cubas. **Revista do Livro**, Brasília: INL, n. 11, set. 1958.

MERQUIOR, J.G. Gênero e estilo das Memórias Póstumas de Brás Cubas. **Colóquio/Letras**, n. 8, p. 12-20, jul. 1972.

MURAD, M. V. **Machado de Assis: Simpatia e distanciamento**. 1994. 93 p. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 1994.

_____. **O palimpsesto machadiano**. 1999. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São José do Rio Preto, 1999.

PAES, J. P. A armadilha de Narciso. Folhetim, **Folha de São Paulo**, 30 de out. 1983.

PEREIRA, L. M. **História da literatura brasileira: Prosa de ficção (1870-1920)**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957. 344 p. (Documentos Brasileiros, v. 12).

_____. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955. 310 p.

_____. Relações de família na obra de Machado de Assis. **Revista do livro**. Brasília: INL, n. 11, p. 19-30, set. 1958.

RESENDE, O. L. Não traiam o Machado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8 jan. 1992. Disponível em http://www.russo.pro.br/dom_casmurro.htm Acesso em 4 abr. 2004.



RIBEIRO, L. F. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996. 445 p.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990. 227 p.

_____. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 4 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992. 169 p.

_____. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 152 p.

SÁ REGO, E. de. **O calundú e a panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. 234 p.

STEIN, I. **Figuras femininas em Machado de Assis**. São Paulo: Paz e Terra, 1984. 133 p. (Literatura e Teoria Literária, 54).

VIANA FILHO, L. **A vida de Machado de Assis**. São Paulo: Martins, 1965. 289 p.

ZOLIN, L. O. **A trajetória da mulher em contos de Machado de Assis**. 1994. 144 p. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 1994.

Estudos específicos sobre Benito Pérez Galdós

ALONSO, D. La novela española y su contribución a la novela realista moderna. **Cuadernos Del Idioma**. n. 1, p. 17-43, Buenos Aires, 1965.

AMORÓS, A. **Introducción a la novela contemporánea**. 8.ed. Madrid: Cátedra, 1985. 258 p.

AYALA, F. **La novela**: Galdós y Unamuno. Barcelona: Seix Barral, 1974. 161 p. (Ensaio, 357)

BLANCO AGUINAGA, C.; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.; ZAVALA, I.M.; **Historia social de la literatura española** (en lengua castellana) 3 ed. Madrid: Akal, 2000. 599 p. (Básica de bolsillo, 57, v. II)

CORREA, G. **Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós**: ensayo de estética realista. 2.ed. Madrid: Gredos, 1977. 308 p. (Estudios y ensayos, 258)

ELIZALDE, I. **Pérez Galdós y su novelística**. Bilbao: Universidad de Deusto, 1981. 269 p. (Filosofía y letras, v. 5)

GULLÓN, R. **Técnicas de Galdós**. Madrid: Taurus. 1980. 256 p.

_____. **Galdós, novelista moderno**. Madrid: Gredos, 1973. p. 125-234. (Estudios y ensayos, II)

_____. **Psicologías del autor y lógicas del personaje**. Madrid: Taurus, 1979. 180 p.

MELÉNDEZ, J. La novela de Galdós. **Extramuros**. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, n. 1, p. 29-43, 1967.

PÉREZ GALDÓS, B. **Discursos leídos ante la Real Academia Española**. El Domingo, 7 de febrero de 1897. Madrid: Est. Tip. De la Viúda é Hijos de Tello, 1897.

PRAT, A. V. **Historia de la literatura española**: del realismo al vanguardismo. 9. ed. Barcelona: G. Gili, 1983. v.5, 495 p.

SANCHEZ BARBUDO, A. **Estudios sobre Galdós, Unamuno y Antonio Machado**. 3 ed. Barcelona: Lumen, 1981. 397 p. (Palabra en el tiempo, 140).

ZAVALA, I. M. **Romanticismo y Realismo**. Barcelona: Editorial Crítica, 1982. (Historia y Crítica de la Literatura Española, v. 5).

Estudos de Teoria, Crítica e História Literária

AGUIAR e SILVA, V.M. de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976. 770 p.

ALMEIDA, N. M. de. **Dicionário de Questões Vernáculas**, São Paulo: Caminho Suave, 1981, 351p.



AUERBACH, E. Na mansão de la Mole. p. 395-430. In: _____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971. 496 p.

BARBOSA, J. **Schopenhauer: a decifração do mundo.** São Paulo: Moderna, 1997, 128p.

BARTHES, R. et. al. **Literatura e realidade** (o que é realismo?) Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984. 194 p. (Arte e Sociedade, 3)

BENJAMIN, W. O narrador. In: **Magia e Técnica, Arte e Poética.** São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 197-221.

BOOTH, W. **A retórica da ficção.** Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance.** Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976. 336 p.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada.** 2.ed. São Paulo: Ática, 1992, 94 p. (Princípios, 58)

COELHO DE CARVALHO, A. L. **Foco narrativo e fluxo da consciência:** questões de Teoria Literária. São Paulo: Livraria Pioneira, 1981. 63 p. (Manuais de estudo)

_____. **Interpretação da "Poética" de Aristóteles.** São José do Rio Preto, SP: Rio Pretense, 1998. 269 p.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa:** ensaio de método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1979. 277 p. (Práticas de leitura, 7).

GOLDMANN, L. **Sociologia do romance.** Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967. 223 p.

GUILLÉN, C. **Entre lo uno y lo diverso:** introducción a la literatura comparada. Barcelona: Crítica, 1985. 517 p.



GULLÓN, G. **El narrador en la novela del siglo XIX**. Madrid: taurus, 1976. 186 p.
(Persiles, 75).

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
2922 p.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D.H. **Da literatura comparada à teoria da literatura**.
Lisboa: Edições 70, 1988. 213 p.

MOLINER, M. **Diccionario de uso del español**. Madrid: Gredos, 1994, 1585 p.

ORTEGA Y GASSET, J. Estudios sobre el amor. **Obras completas**. Tomo V. (1933-1941) 6.
ed. Madrid: Revista de Occidente. p. 555-597.

PAREYSON, L. O verossímil na poética de Aristóteles. Trad. Wilson Salles Navarro. **Stylos**,
S. J. do Rio Preto, 97:1-32, 1990.

_____. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3 ed. São Paulo:
Martins Fontes, 1997. 246 p.

PEREIRA, K. M. de A. et al. **Machado de Assis: outras faces**. Uberlândia: Aspectus, 2001.
120p.

RICOEUR, P. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Lucy Moreira César. Campinas, SP:
Papirus, 1991. 432 p.

SANT'ANNA, R. Don Quijote: fontes enunciativas. **Stylos**. São José do Rio Preto: UNESP,
n. 58, 1982.

SODRÉ, N. W. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, 248 p.

TACCA, O. **Las voces de la novela**. 3.ed. Madrid: Gredos, 1985. 213 p. (Estudios y ensayos,
194).

TRINGALI, D. **Introdução às retóricas**. Araraquara: UNESP/Araraquara, 1984. 203 p.
(Cadernos de teoria e crítica literária, 14)



VEGA, M.J.; CARBONELL, N. **La literatura comparada: principios y métodos**. Madrid: Gredos, 1998. 265 p.



