

EDERSON MURBACK ESCOBAR

UM JOGO DE DÚVIDAS: *Helena*, de Machado de Assis e *Le Roman d'un
jeune homme pauvre*, de Octave Feuillet

ASSIS
2015

EDERSON MURBACK ESCOBAR

UM JOGO DE DÚVIDAS: *Helena*, de Machado de Assis e *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, de Octave Feuillet

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de conhecimento: Literatura e Vda Social)

Orientadora: Daniela Mantarro Callipo

ASSIS
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

E22u	<p>Escobar, Ederson Murback Um jogo de dúvidas: Helena, de Machado de Assis e Le Roman d'un jeune homme pauvre, de Octave Feuillet / Ederson Murback Escobar. - Assis, 2015 144f.</p> <p>Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Orientadora: Dr^a Daniela Mantarro Callipo</p> <p>1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Feuillet, Octave, 1821-1890. 3. Literatura comparada. 4. Literatura – Séc. XIX. I. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 809</p>
------	---

AGRADECIMENTOS

Seria bem difícil agradecer a todos que contribuíram de alguma maneira para esta caminhada acadêmica, de qualquer forma, gostaria de deixar registrado meus agradecimentos a todos que me apoiaram, auxiliaram e contribuíram de forma direta ou indireta para esta conquista.

Aos que contribuíram mais diretamente nessa luta, devo manifestar meus agradecimentos de forma mais detalhada.

Os primeiros que me vem à mente são meus pais, Sônia Murbach Escobar e Antônio José Escobar. Devo agradecer-lhes por terem me dado a liberdade de escolher meu destino, seja nas letras ou em outros caminhos da vida. Também gostaria de manifestar minha imensa gratidão por terem sido exemplo de sabedoria e amor. Na família, também gostaria de agradecer meus irmãos e demais parentes pela cumplicidade e apoio. O maior amor que existe é o da família, agradeço por me ensinarem isso.

É preciso que eu deixe meus agradecimentos a algumas pessoas que foram imprescindíveis na minha trajetória acadêmica até o final do mestrado. Agradeço à professora Maira Angélica Pandolfi pelas indispensáveis contribuições tanto na qualificação quanto nos eventos em que participamos, ou mesmo nas aulas das disciplinas da graduação. Ao ler o meu trabalho, não seria difícil encontrar suas sugestões e contribuições.

Também é indispensável agradecer a professora Gabriela Kvacek Betella pelas inúmeras formas pelas quais ela colaborou com este trabalho. A disciplina da pós-graduação, o grupo de estudos machadianos, a qualificação, esses são alguns dos momentos mais importantes da minha vida em que você esteve presente.

Agradeço a Monique Botelho e Marcos Francisco D'Andrea, da seção técnica de pós-graduação da UNESP de Assis, pela disponibilidade, agilidade e paciência com que me ajudaram de diversas maneiras. Da mesma forma, agradeço aos funcionários da biblioteca da nossa universidade.

À CAPES, pela bolsa de estudos que foi fundamental para a concretização do trabalho.

Agradeço aos amigos mestrados que compartilharam as aflições desses momentos, em especial a Dayane Mussulini pelas informações e pelos livros emprestados.

Dedico meu mais que especial "Obrigado" a Daniela Mantarro Callipo, orientadora deste trabalho, pelos exemplares meios de ensinar, instruir, indicar os caminhos. Minha identificação veio desde meu primeiro contato com você, nas aulas de literatura francesa da minha primeira graduação. Devo dizer que me encantei pela sutileza com que você faz o aluno perceber seu próprio erro em vez de corrigi-lo. Admiro seu trabalho em todos os níveis, das suas pesquisas ao trabalho como orientadora e como professora, da graduação e da pós-graduação. Tento, mas não tenho como agradecer pela disponibilidade em me orientar, ouvir minhas ideias, me apontar caminhos e me apoiar.

Dedico um agradecimento especial aos meus amigos, familiares e pessoas iluminadas de todos os lugares onde morei ou passei durante esse tempo de evolução e mudanças.

Para finalizar, agradeço a Deus, por ter me indicado os caminhos e me mantido forte nos momentos difíceis destes últimos anos.

“[...] Nem tudo tinham os antigos, nem tudo temos os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum.” (Machado de Assis)

ESCOBAR, Ederson Murback. **UM JOGO DE DÚVIDAS: *Helena*, de Machado de Assis e *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, de Octave Feuillet.** 2015. f.144 Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

RESUMO

Esta dissertação busca entender o romance *Helena* (1876), de Machado de Assis, tendo em vista o diálogo que se estabelece entre esta obra e *Le Roman d'un jeune homme pauvre* (1858), romance do escritor francês Octave Feuillet. Essa perspectiva comparatista partiu da busca de material teórico que embasasse o estudo do romance de Machado. Nesse percurso, chegamos às análises de Agripino Grieco, crítico literário brasileiro que estudou as obras de Machado, tendo como base escolas comparatistas que se fundamentavam nas noções de cópia e influência. A proposta aqui é analisar o diálogo entre as obras sob um novo ponto de vista, alicerçado nas modernas concepções comparatistas que se eximem de fazer juízos de valor. Tentaremos entender como o possível diálogo que se estabelece entre *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre* cria novas significações no romance brasileiro. Pautado na dúvida, Machado de Assis escreve um romance que supera as primeiras análises que o englobam como obra romântica construída de acordo com os romances franceses da época. A dúvida, já analisada por críticos em outros romances de Machado, ocupa lugar primordial em *Helena*, o que a torna uma obra menos previsível do que se pensou até aqui. O intuito desse trabalho é tentar desvendar alguns dos mistérios que envolvem esse romance tão subestimado pela crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis. Octave Feuillet. Literatura Comparada. Literatura do século XIX.

ESCOBAR, Ederson Murback. **UN JEU DE DOUTES: *Helena*, de Machado de Assis et *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, d'Octave Feuillet.** 2015. f.144 Mémoire (Master en Lettres). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

RÉSUMÉ

Ce mémoire essaye de comprendre le roman *Helena* (1876), de Machado de Assis, ayant en vue le dialogue établi entre cette oeuvre-là et *Le Roman d'un jeune homme pauvre* (1858), roman de l'écrivain français Octave Feuillet. Cette perspective comparative résulte de la recherche du matériel théorique utilisé pour bien baser l'étude du roman de Machado. Dans ce parcours, on est arrivé aux analyses de Agripino Grieco, critique littéraire brésilien qui a étudié les oeuvres de Machado et s'est basé sur les écoles comparatistes fondées sur les notions de copie et d'influence. La proposition ici est d'analyser le dialogue entre les oeuvres sous un nouveau point de vue, basé sur des modernes concepts comparatistes qui refusent de faire des jugements de valeur. L'on va essayer de comprendre comment le dialogue possiblement établi entre *Helena* et *Le Roman d'un jeune homme pauvre* crée de nouvelles significations dans le roman brésilien. Fondé sur le doute, Machado de Assis écrit un roman qui surpasse les premières analyses qui considèrent ce roman comme une oeuvre romantique construit en conformité avec les romans français de l'époque. Le doute, qui a été analysé par la critique dans d'autres romans de Machado, prend une place primordiale dans *Helena*, ce qui fait qu'elle soit une oeuvre moins prévisible comme on le pensait jusqu'à aujourd'hui. L'objectif de ce travail est d'essayer de percer certains des mystères qui entourent ce roman tellement sous-estimé par la critique.

MOTS-CLÉS: Machado de Assis. Octave Feuillet. Littérature Comparée. Littérature du XIXe siècle.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1: O FOLHETIM	24
1.1 O romance no espaço folhetinesco	27
1.2 Romances-folhetins: os casos de <i>Helena</i> e <i>Le Roman d'un jeune homme pauvre</i>	31
1.3 Revue des Deux Mondes e O Globo.....	36
1.4 A Literatura comparada	39
CAPÍTULO 2: DA REPRESENTATIVIDADE DO GÊNERO FEMININO AOS PROBLEMAS HERDADOS PELOS FILHOS: PONTOS DE ENCONTRO E DESENCONTRO ENTRE <i>HELENA</i> E <i>LE ROMAN D'UN JEUNE HOMME PAUVRE</i>	45
2.1 A representatividade das personagens femininas machadianas.....	45
2.2 As mulheres na obra de Feuillet	58
2.3 Helena: uma personagem, mil dúvidas	67
2.4 Maxime e Helena: personagens fora do lugar.....	80
2.5 <i>Le Roman d'un jeune homme pauvre</i> e <i>Helena</i> : encontros e desencontros.....	89
CAPÍTULO 3: DÚVIDAS E MAIS DÚVIDAS.....	101
3.1 Por que Agripino Grieco pensou em Feuillet?.....	101
3.2 Agrippino Grieco	105
3.3 Machado de Assis e as escolas literárias	117
3.4 <i>Helena</i> : do Brasil para o mundo e para os brasileiros	122
3.5 Mistérios, enigmas, dúvidas e mais dúvidas.....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	140

INTRODUÇÃO

Costuma-se dividir a obra de Machado de Assis em duas fases, considerando a primeira (anterior a 1880) esteticamente inferior à segunda. O próprio Machado, em carta que escreveu a José Veríssimo, em 15 de dezembro de 1898, faz essa consideração em referência às transformações ocorridas na sua carreira literária, ao colocar seus romances iniciais como pertencentes a uma primeira fase de seu trabalho, considerando-os como uma espécie de ensaio de suas técnicas:

O que você chama a minha segunda maneira naturalmente me é mais aceita e cabal que a anterior, mas é doce achar quem se lembre desta, quem a penetre e desculpe, e até chegue a catar nela algumas raízes dos meus arbustos de hoje. (ASSIS, 1938, p. 153)

No entanto, fica difícil delimitar exatamente onde termina a primeira fase e onde começa a segunda e, mais complexo ainda, aceitá-las sem discussão. Em *Helena*, romance publicado em 1876, Machado de Assis já demonstra uma grande acuidade na escolha e na utilização do elemento estrangeiro como agregador de sentido para sua obra, sendo este elemento estrangeiro instigador de dúvidas quanto ao enredo do texto nacional, o que proporciona a possibilidade de aprofundamento psicológico das personagens de Machado, fazendo deste romance um prenúncio da revolução literária que este autor faria e já estava fazendo no Brasil.

Helena é uma obra publicada, inicialmente, em forma de folhetim, no jornal *O Globo* do Rio de Janeiro, entre seis de agosto e 11 de setembro de 1876¹ e, no mesmo ano, editada em livro. A narrativa é muito bem recebida pelos leitores e obtém resenhas positivas da crítica, sendo reunida e publicada como romance naquele mesmo ano. Posteriormente, a crítica vai diminuindo seu apreço para com esta obra conforme novas obras de Machado vão sendo publicadas.² O romance *Helena* foi perdendo enfoque, porque foi considerado o último romance da primeira fase da obra de Machado de Assis; portanto, passou a ser analisado

¹ A data de publicação da última parte da obra não consta no original encontrado no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira, devido à destruição da parte superior do jornal, onde se encontrava essa informação. No entanto, observando a segunda página do exemplar, pode-se notar, através de anúncios diversos, que se trata de 11 de setembro. Este detalhe já causou equívocos quanto à data final de publicação de *Helena*. Mesmo Regina Zilberman cita a publicação do último capítulo da obra para o mês de Novembro, em seu livro *Estética da recepção e história da literatura* (1989).

² As duas afirmações que antecedem esta nota são baseadas nos estudos de Regina Zilberman (1989) e Hélio de Seixas Guimarães (2004) sobre os leitores de *Helena* e sobre a recepção crítica da obra.

somente como uma espécie de prenúncio daquilo que o autor viria a executar. Regina Zilberman, em *Estética da Recepção e história da literatura* (1989), diz que a análise da obra *Helena* sempre está vinculada a um “vir-a-ser” da obra de Machado de Assis; ou seja, não se dá atenção necessária a uma obra que dialoga com outros textos e com outros gêneros com o intuito de propiciar ao leitor a possibilidade de construir a significação da obra no momento da leitura, fazendo assim parte do processo criativo.

A estudiosa cita, como exemplo, o crítico Araripe Júnior que teria julgado que a obra de Machado se norteava totalmente pelas obras internacionais de renome “que, igual a setas, indicam o rumo a ser seguido”:

Todavia, Araripe não deixa de ver Machado como escritor empurrado pela história, mudando sua escrita por se expor a influências diversas: primeiro, a de Castilhos e do Romantismo, depois a do folhetim de Octave Feuillet, enfim a da literatura inglesa [...] (ZILBERMAN, 1989, p. 91)

Zilberman percebe que Araripe direciona sua análise da obra machadiana pensando na evolução técnica e estilística de uma narrativa para a outra. A maior falha dessa perspectiva é que Araripe Júnior cai no problema que Regina destaca anteriormente, ou seja, o fato de a crítica ser posterior à consolidação da obra de Machado. Dessa forma, o crítico se equivoca na medida em que só consegue estudar uma obra em contraposição a outra, o que faz com que obras como *Helena* sejam menosprezadas em suas peculiaridades por serem estudadas, tendo em vista *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou *Dom Casmurro*. Sobre a forma de Araripe Júnior encarar a obra machadiana, Regina Zilberman diz que ele

[...] fixa a idéia de que a obra evoluiu, portanto, não fugiu à história, podendo mesmo ser lida e rotulada a partir dessa; e sugere que, se o artista foi se transformando, é porque passou por fases diversas, a posterior melhor que a anterior, razão pela qual esta pode se explicar por aquela, o passado pelo vir-a-ser do futuro. (ZILBERMAN, 1989, p.91)

Sonia Brayner (1989), como Zilberman, também reconheceu que *Helena* foi uma obra importante, na medida em que Machado de Assis reuniu “a matriz intelectual, política e retórica de um período brasileiro” e

[...] ofereceu ao folhetim jornalístico, de maneira despreziosa, um olhar dos anos setenta sobre os anos cinquenta. No momento da consolidação das classes proprietárias, sempre temerosas de alianças incertas, o mito da sedução incestuosa que perseguiu o romance e o melodrama traveste-se em biografia política. (BRAYNER, 1989, p.54)

Outros pesquisadores se debruçaram, mais recentemente, sobre *Helena*. Dentre eles, pode-se destacar Sidney Chalhoub, que é historiador e, por isso, sua perspectiva do estudo da obra de Machado de Assis quase sempre a relaciona ao momento histórico e político ao qual ela pertence ou que ela representa. Em *Machado de Assis: historiador* (2003), um dos objetivos do autor é “apresentar um modo de ler *Helena* em que a visão de Machado sobre a história social e política do Brasil em meados do século XIX ocupa o centro da concepção e estrutura narrativa da obra” (p.18). O trabalho desenvolvido aqui não compartilha completamente dessa perspectiva; no entanto, esse texto crítico de Chalhoub será muito proveitoso para as discussões que serão propostas. Um ponto importante que o autor frisa em sua análise é o fato de que “é preciso ler *Helena* em suas duas historicidades: a da narrativa – anos 1850 – e a do autor – 1876 [...]” (p.19). Sob essa óptica, é possível compreender as motivações que levaram Machado a compor uma obra em uma década do século XIX, com o olhar direcionado para outra década do mesmo século.

Outro importante ponto que o trabalho de Chalhoub abarca é a forma pela qual o autor analisa a personagem Helena, tendo-a como um importante elemento relativizador da ideologia senhorial, da qual Estácio era o representante. O autor se direciona ao trecho de *Helena* em que a protagonista e Estácio conversam sobre as vantagens de ser rico. Estácio, vendo um escravo que caminhava, pensa o seguinte:

Valem muito os bens da fortuna [...]; eles dão a maior felicidade da Terra, que é a independência absoluta. Nunca experimentei a necessidade; mas imagino que o pior que há nela não é a privação de alguns apetites ou desejos, de sua natureza transitórios, mas sim a escravidão moral que submete o homem aos outros homens. A riqueza compra até o tempo, que é o mais precioso e fugitivo bem que nos coube. Vê aquele preto que ali está? Para fazer o mesmo trajeto que nós, terá de gastar, a pé, mais de uma hora ou quase. (ASSIS, 1978, p.45)

Em seguida, Chalhoub traz a relativização desse pensamento de Estácio pelas palavras de Helena:

Tem razão, disse Helena: aquele homem gastará muito mais tempo do que nós em caminhar. Mas não é isto uma simples questão de ponto de vista? A rigor, o tempo corre do mesmo modo, quer desperdicemos, quer economizemos. O essencial não é fazer muita coisa no menor prazo; é fazer muita coisa aprazível ou útil. Para aquele preto o mais aprazível é, talvez, esse mesmo caminhar a pé, que lhe alongará a jornada, e lhe fará esquecer o cativo, se é cativo. É uma hora de pura liberdade. (Idem, p.46)

Chalhoub encontra várias formas de tratar esse tema, sempre pensando em uma personagem de uma posição social inferior a Estácio, que tenha uma opinião que se

contraponha à do rapaz. No capítulo “Miséria e chocolate”, a personagem que tem a ideia relativizadora da ideia de Estácio é o pai de Helena, Salvador.

O estudo de Sidney Chalhoub tem muitas constatações que serão utilizadas para o desenvolvimento da argumentação deste trabalho; entretanto, nesta parte, para que algumas afirmações que serão feitas aqui sejam comprovadas, algumas especificidades no trabalho de Chalhoub devem ser ressaltadas.

Antes disso, vale a pena destacar que o historiador também encontrou algumas contestáveis afirmações de outros críticos que estudaram a obra de Machado de Assis. No subcapítulo “Entreato teórico”, Chalhoub começa reverenciando Roberto Schwarz pelas incontáveis contribuições deste crítico ao estudo da obra machadiana. Logo em seguida, ele diz que “para Schwarz, o objetivo de Machado em *Helena* é contribuir para o ‘aperfeiçoamento do paternalismo’”. (CHALHOUB, 2003 p.44). Chalhoub contesta essa afirmação de Schwarz, encontrando vestígios em *Helena* que comprovam ter a obra uma postura crítica em relação ao paternalismo, embora envolta numa delicada narrativa.

Assim como Chalhoub encontrou esse pequeno deslize de Roberto Schwarz, enquanto construía sua argumentação se apoiando no estudo do próprio Schwarz, em meio às suas contribuições encontramos um pequeno, mas importante senão em *Machado de Assis historiador*. Este possível engano não foi cometido somente por Chalhoub, mas por toda a crítica consultada. Assim como Sonia Brayner (1989), Hélio Seixas Guimarães (2004) e Regina Zilberman (1989), Sidney Chalhoub trata a questão do incesto em *Helena* diferentemente do que ela será tratada aqui. Todos estes (e muitos outros) afirmam que “Helena procurava escapar ao amor impossível que surgia entre ela e aquele que era ao mesmo tempo seu irmão e seu inimigo” (CHALHOUB, 2003, p.40), entretanto, serão encontrados indícios que provem, também nesse ponto, existir uma dúvida. O estudo desse tópico virá mais adiante, no subcapítulo que abordará especificamente a personagem Helena, contudo, vale a pena ressaltar que a responsabilidade por esse engano coletivo não é dos estudiosos citados, afinal, conforme veremos, a construção da personagem Helena é mais intrincada do que se supõe, e o narrador se dedica mais a confundir do que esclarecer as dúvidas.

Como se vê, há muitos pontos de vista a respeito de *Helena* e de seu autor. Muitos dizem que estudar Machado de Assis é uma tarefa extremamente árdua devido à quantidade de estudos já realizados sobre o autor, o que seria um empecilho na medida em que o número de trabalhos sobre o assunto aumentaria a tarefa do pesquisador. Contrariamente, dizem também que o estudo desse autor é facilitado pelo apoio fornecido pela grande fortuna crítica.

Talvez as opostas afirmações não estejam erradas. De fato, as inúmeras pesquisas que concernem à obra de Machado de Assis, às vezes, fornecem apoio fundamental para que haja um exame amplo de determinado assunto e, em outras vezes, a magnitude das investigações sobre o autor faz com que o pesquisador se perca no labirinto de informações que essa fortuna crítica pode desencadear.

Em *O enigma de um rio sem margens* (2001), Stélio Furlan pensa sobre a fortuna crítica machadiana:

Se Machado era “um enigma para seus contemporâneos” (Luis Costa Lima), o mesmo se pode dizer de sua fortuna crítica, na qual assume feição diversa. Os estudos sobre Machado de Assis oscilam entre corrosivas leituras e apaixonadas defesas; passam por eloquentes honrarias, pelas reiterações de certos estereótipos ou criação de outros, pelo relevo atribuído à crítica social e, ultimamente, pela tentativa de descolagem da fantasia retórica do “homem encadernado”.

Noutras palavras, encadernou-se Machado de Assis tanto como um absenteísta quanto como um engajado; homem de seu tempo e antecipador das vanguardas históricas do século XX; um elitista e um escritor do povo; um sensualista e um moralista; um romântico insosso e repetitivo e um agudo e deceptivo observador da realidade cotidiana; representante de um realismo para uns “impressionista”, para outros, “simbolista”. Nesse constante movimento entre o monumento e sua desconstrução, menos que esgotar-se em uma leitura definitiva, Machado se associa à indecibilidade, no sentido de uma suspensão ante o conclusivo. [...] (p.331)

Esses diversos enfoques da crítica devem ser conhecidos pelo pesquisador e servir de ponto de partida para novas reflexões. Como exemplo desta afirmação, pode-se citar Agripino Grieco, crítico literário carioca que muito se dedicou ao estudo da obra de Machado de Assis e afirmou o seguinte sobre *Helena*:

Helena é inteiramente estruturada à maneira de França. Ainda muito Feuillet. Nos seus passeios a cavalo e nas suas expansões íntimas, a heroína segue as amazonas do romancista de Saint-Lô. Entretanto, o horror ao ridículo, a desconfiança de todos os excessos, “*la peur d’être dupe*”³, já haviam conduzido êsse mulato gago e feio para os livros do irônico Henri Beyle e do Mérimée do “Lembra-te de desconfiar”, devendo ele também sentir que o açucarado do evocador de Dalilas e Sibilas é freqüentes vezes o açucarado do arsênico. (GRIECO, 1959, p.28)

A afirmação de Grieco, baseada no conceito de fontes e influências da “escola francesa”, motivou o estudo contrastivo entre *Helena* e *Le Roman d’un jeune homme pauvre*, de Octave Feuillet, visto que os dois romances possuem várias características que os

³ Esta citação foi retirada do livro *Meta Holdenis*, de Victor Cherbuliez, obra publicada na Revue des Deux Mondes em 1873, volume 103.

aproximam e permitem uma comparação temático-motívica entre eles, possibilitando, ao mesmo tempo, a análise de uma obra importante de Machado de Assis e o resgate de um renomado escritor francês do século XIX, hoje esquecido.

Octave Feuillet foi um grande poeta, dramaturgo e prosador. Nascido em agosto de 1821, em Saint-Lô, fez seus estudos em Paris, no colégio Louis-le-Grand e obteve grande sucesso universitário. O romancista faleceu em Paris em 1890 e foi enterrado em Saint-Lô. Segundo Kouassi (2007, p. 12), “Feuillet foi considerado o escritor oficial do Segundo Império graças aos seus romances e o defensor da tradição idealista.”

René Doumic (1892) afirma que os contemporâneos de Feuillet exaltavam certas qualidades suas para menosprezar outras. Para Doumic, Feuillet era um escritor de “soberana elegância” e que chegou aos extremos do tato, da polidez e da delicadeza da arte; entretanto, pensou-se que lhe tinha faltado o vigor. Feuillet era considerado o mais amável dos escritores, “dotado de sensibilidade e imaginação, e um modo de pensar um pouco feminino, e que não cometeu outro pecado senão o de às vezes sacrificar os modos literários muito pouco distintos”. (DOUMIC, 1892, p. 128. Trad. nossa) ⁴

Ainda segundo Doumic, as narrativas de Feuillet são “belas histórias sem realidade”, e a elegância é sua característica mais aparente. No entanto, René Doumic não deixa de pontuar que Feuillet também era um

[...] romancista mundano de um espírito aberto, curioso das grandes questões, atento ao movimento das ideias de seu tempo, muito preocupado com as condições de vida da sociedade moderna, muito inquieto em relação aos problemas morais que o espetáculo das fatalidades de nossa natureza levanta. Este fundo sólido é por onde a obra de Feuillet escapa ao julgamento de ser uma obra frívola; é por onde ela teve a oportunidade de durar ⁵. (1892, p.128-129, trad. nossa)

Entretanto, a obra de Feuillet quase nunca escapa desta análise que a coloca como obra superficial e, na verdade, ela não durou muito, já que este é um escritor muito pouco conhecido hoje e, sempre que lembrado, é visto por este lado dos excessos de moral e honra idealizados em suas obras.

⁴ No original: [...] Feuillet, pour eux, est le plus aimable des écrivains hommes du monde, doué de sensibilité et d’imagination, d’un tour d’esprit un peu féminin, et qui n’eut d’autre tort que de sacrifier parfois à des modes littéraires trop peu distingués. [...]

⁵ No original: [...] ce romancier mondain fut encore un esprit très ouvert, curieux des graves questions, attentive au mouvement d’idées de son temps, très préoccupé des conditions de vie faites à la société moderne, très inquieté par les problèmes moraux que soulève le spectacle des fatalités de notre nature. Ce fonds solide, c’est par où l’oeuvre de Feuillet échappe au reproche d’être une oeuvre frivole; c’est par quoi elle a chance de durer. (DOUMIC, 1892, p.128-129)

Inicialmente, Feuillet se filia ao romantismo, mas, depois, ele se vira contra seus mestres e contra alguns dos princípios burgueses dessa escola. Em *Village* (1852), ele toma de vez partido pela família, pelo casamento e pelo lar. Em *Dalila* (1855), que é das suas obras mais relevantes, o autor se mostra a favor da moral comum, da honestidade, das virtudes domésticas. (DOUMIC, 1892, p. 130).

Octave Feuillet fez parte de um grupo formado por Alexandre Dumas Fils, Émile Augier e Théodore Barrière, que buscava uma nova maneira de expressão dramática e fazia muito sucesso com seus "dramas de casaca"; peças, segundo João Roberto Faria,

de tese ou de descrição de costumes em que discutiam algumas questões sociais de interesse da burguesia, classe com a qual se identificavam e para a qual dirigiam sua produção. Questões relativas à família, ao casamento, ao trabalho, ao dinheiro, à prostituição foram então debatidas no palco, transformado em tribuna consagrada a demonstrar a superioridade dos valores éticos da burguesia. (1993, p. 16)

Sobre o romance de Feuillet que mais nos interessa aqui, René Doumic afirma o seguinte:

Com a *Petite Comtesse* (1856), Feuillet começa uma série de romances mundanos e romanescos que constituem propriamente a obra do autor. Esta história, e sobretudo as duas que seguem, *le Roman d'un jeune homme pauvre* e *Sibylle*, pertencem a uma primeira forma, talvez a mais característica de Feuillet, em todo caso a mais encantadora e das quais vários não o perdoaram por serem descartadas. O tom urbano, a qualidade sempre nobre dos sentimentos, a otimista concepção da natureza humana, reúnem-se para fazer uma preciosa espécie de um gênero em que hoje somos tentados a chamar de gênero fácil. [...] Nesse sentido, não seria muito dizer que o *Romance d'un rapaz pobre* é o carro chefe de um gênero. [...] Maxime Odier é um príncipe disfarçado, bonito, bem feito, hábil a todos os exercícios do corpo e do espírito, como naquelas histórias de Perrault. Ele tem como testemunhas de suas façanhas as velhas florestas bretãs que viram passar os heróis dos primitivos romances de cavalaria. Ele não é um isolado dentro no mundo das criações da nossa literatura. Ele continua uma tradição. Isso porque o herói aristocrático se torna de alguma forma popular. Seu nome chega até os iletrados. Suas aventuras se tornaram patrimônio anônimo da imaginação francesa.⁶ (DOUMIC, 1892, p.132-133, trad. nossa)

⁶ No original: [...] Avec la *Petite Comtesse* (1856), commence cette série de romans mondains et romanescs qui constituent l'oeuvre propre de Feuillet. Ce récit, et surtout les deux qui suivent, *Le Roman d'un jeune homme pauvre* et *l'Histoire de Sibylle*, appartiennent à une première manière, la plus charmante et dont plusieurs ne lui pardonnent pas de s'être écarté. L'urbanité du ton, la qualité des sentiments toujours nobles, l'optimiste conception de la nature humaine, s'y réunissent pour en faire les précieux spécimens d'un genre que nous sommes tentés aujourd'hui d'appeler de genre doux. [...] En ce sens, ce n'est pas trop de dire que le *Roman d'un jeune homme pauvre* est le chef-d'oeuvre d'un genre. [...] Maxime Odier est un Prince déguisé, « beau, bien fait, habile à tous les exercices du corps et de l'esprit, » comme ceux des récits de Perrault. Il a pour témoins de ses exploits ces vieilles forêts bretonnes qui se souviennent d'avoir vu passer les héros des primitifs romans de chevalerie. Et ceux-là aussi comptent parmi ses ancêtres. Il n'est pas un isolé dans le monde des créations issues de notre littérature. Il continue une tradition. C'est pourquoi ce héros aristocratique est devenu en quelque façon

Le Roman d'un jeune homme pauvre é uma obra que faz parte desta primeira fase de Feuillet, fase esta em que seu trabalho teve maior reconhecimento.

Octave Feuillet foi um autor que teve muito sucesso no contexto brasileiro. Suas peças foram encenadas e muito aplaudidas nos teatros mais importantes do Brasil oitocentista. Prova disso são as inúmeras referências ao autor e suas obras nos periódicos brasileiros. *Correio Mercantil, Diário do Rio de Janeiro, Diário de Notícias, A vida fluminense, Gazeta de Notícias, O Cruzeiro, O Paiz*, esses são alguns dos periódicos que noticiaram Feuillet de alguma forma. A maioria das citações é de anúncios de representações de peças do autor francês nos teatros nacionais. *Dalila* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre* estão entre as obras mais citadas do autor. Na primeira página da *Gazeta de Notícias* de 20 de agosto de 1876, *Dalila* é citada como peça que serve como exemplo de qualidade e Feuillet um “talento que não envelhece, que em todas as suas manifestações apresenta o vigor de uma imaginação ubérrima e os conhecimentos de um physiologista investigador dos menores movimentos do coração humano.” (p.01)

Existem evidências de que Machado de Assis conhecia muito bem a obra de Feuillet. Segundo Jean-Michel Massa (1961, p.232), o autor de *Helena* tinha, em sua biblioteca, os exemplares de *Julia de Trécoeur* e *Histoire de Sibylle*. Além disso, em crônica de 15 de novembro de 1885, publicada por Machado sob o pseudônimo de Lélío, no jornal *Gazeta de Notícias*, a peça *Dalila* é usada para dar um tom irônico à crítica que se faz ao Sr. Visconde de Santa Cruz. Outra evidência de que Machado conhecia bem as obras de Feuillet é o fato de o autor brasileiro ter traduzido uma comédia do autor francês. Segundo Jean Michel Massa (2008), Machado de Assis traduziu *Montjoye*, em 1864, mas, de acordo com o estudioso francês, a tradução foi perdida.

Existe ainda mais uma evidência de que Feuillet fazia parte das leituras de Machado:

Ultimamente, ocupava-se muito em ler; lia romances, mas só os históricos de Dumas pai, ou os contemporâneos de Feuillet, estes com dificuldade, por não conhecer bem a língua original. Dos primeiros sobravam traduções. Arriscava-se a algum mais, se lhe achava o principal dos outros, uma sociedade fidalga e régia. Aquelas cenas da corte de França, inventadas pelo maravilhoso Dumas, e os seus nobres espadachins e aventureiros, as condessas os duques de Feuillet, metidos em estufas ricas, todos eles com palavras mui compostas, polidas, altivas ou graciosas, faziam-lhe passar o tempo às carreiras. Quase sempre, acabava com o livro caído e os olhos no ar, pensando. Talvez algum velho marquês defunto lhe repetisse anedotas de

outras eras. (MACHADO DE ASSIS, 2008, p.302. O narrador descreve a personagem Rubião.)

Esse trecho de *Quincas Borba* mostra que, assim como seu criador, as personagens de Machado também liam Feuillet e essas leituras dizem muito sobre quem as lê. Essa forma peculiar pela qual Feuillet aparece em Machado é um indício de que o autor de *Helena* não somente conhecia o autor francês, como sabia servir-se dele.

Um resumo das obras *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre* permitirá a constatação das semelhanças entre elas e do motivo que pode ter levado Grieco a aproximar Machado de Feuillet. O romance *Helena* começa com a morte do conselheiro Vale, no ano de 1859. Este senhor, que “ocupava elevado lugar na sociedade” (ASSIS, 1978, p.15), era o patriarca de uma família da qual faziam parte, além do próprio conselheiro, Estácio, filho do senhor Vale, e D. Úrsula, tia de Estácio. Logo no começo do romance, no momento em que o testamento do conselheiro é aberto, uma surpresa. Ele “declarava reconhecer uma filha natural, de nome Helena”, que “era declarada herdeira da parte que lhe tocasse de seus bens, e devia ir viver com a família, a quem o conselheiro instantaneamente pedia que a tratasse com desvelo e carinho, como se de seu matrimônio fosse” (idem, p.20). A notícia causa muito espanto e D. Úrsula não aceita a moça a princípio. Durante o decorrer da narrativa, Helena vai se mostrando uma pessoa muito dedicada, inteligente, apta a todos os tipos de trabalhos. Com isso, ela vai sendo cada vez mais aceita por Úrsula; entretanto, Estácio, que havia recebido a irmã sem hesitações, começa a desconfiar da moça, ao mesmo tempo em que parece se apaixonar por ela. De fato, a partir de certo momento do romance, Helena começa a ter atitudes que causam dúvidas. Uma dessas atitudes acontece no momento em que ela e Estácio andavam a cavalo e a moça demonstra um estranho interesse por uma casa com uma bandeira azul. Alguns capítulos mais tarde, a moça dá de presente ao irmão um quadro no qual, novamente, a casa com a bandeira azul aparece. Um pouco depois, motivado pela curiosidade, Estácio inventa uma desculpa para ir até aquela casa, onde conhece um homem. Este homem, chamado Salvador, é o verdadeiro pai de Helena. Quase no final da obra, o pai de Helena conta os motivos daquela mentira que havia colocado Helena na família Vale. Tudo começa quando Salvador precisa viajar para ver o pai que estava em seu leito de morte, deixando sozinhas sua mulher, Ângela, e sua filha, Helena. Após a morte do pai, Salvador retorna e descobre que sua mulher tinha ido embora, levando a filha. Ângela vai morar em uma casa do conselheiro. Descobrendo onde eles moravam, Salvador tem a intenção de sequestrar a filha; entretanto, vendo que sua nova situação era bem melhor do que a anterior, ele desiste e deixa que ela tenha uma vida mais tranquila, mais segura. Ângela morre e Helena vai morar em um

colégio, onde se comunica com Salvador, secretamente, por meio de cartas. Depois que o conselheiro morre, Salvador tem esperanças de ficar com a filha; mas, sabendo que ela havia sido incluída na herança, ele prefere se abster de seu sonho de ter novamente sua filha do que lhe dar “o pão amargo de todos os dias” (idem, p.156). Helena pensava diferente, “entre a herança e o dever, dizia ela, escolho o que é honesto, justo e natural”. (idem) Após muita insistência, o pai convence a filha a permanecer na mesma posição, e assim se fez. Diante da exposição de toda a verdade e da perplexidade de Estácio e do padre, Salvador diz que “só há duas soluções possíveis; ou nada se altera do que o conselheiro estatuiu, e somente eu carregarei as consequências da sorte; desaparecendo; ou a família rejeita Helena, e eu a levarei comigo.”. (idem, p.157) Após pensar, Estácio decide que Helena fica na casa dos Vale. Salvador vai embora. A notícia do desaparecimento do pai se junta à vergonha que a moça sentia de ter participado daquele “plano” e Helena adoce gradativamente até morrer.

Le Roman d'un jeune homme pauvre é a narração do diário de Maxime, o protagonista da obra. Nele, Maxime diz que irá contar sua vida e pensamentos, “não com pueril e quotidiana pontualidade, mas sem reserva grave e, principalmente, sem mentira” (FEUILLET, 1971, p.21). Ele começa a história contando como era a relação tumultuosa entre seus pais e seu duplo sentimento de amor e ódio pelo pai. Sua mãe morre, e ele decide sair da França e viver durante um tempo em vários lugares. Quando ele retorna, vê que seu pai está mal. O velho parece ter algo a dizer, mas morre nos braços do filho sem conseguir completar uma frase, diz somente “perdão”. Maxime o perdoa sem mesmo saber do que se trata. Laubépin, um amigo da família, explica a Maxime o motivo do pedido de perdão de seu pai. Sua família, que era rica e nobre, tinha algumas contas a pagar. A mãe de Maxime insistiu muito para que seu marido pagasse aquelas contas. Contrariando a esposa, o pai do protagonista faz um investimento arriscado e quebra. Laubépin é quem informa Maxime que sua família está na miséria, e essa é a nova situação que ele e sua irmã mais nova Hélène vão ter que enfrentar. Maxime poupa a irmã de qualquer informação, ela vai morar no convento e nem percebe a miséria da sua família. É o mesmo Laubépin quem indica uma possibilidade para que Maxime tente recuperar um pouco do que tinha. Sua proposta é que o rapaz trabalhe para os Laroque, uma família Bretã muito rica e que precisava de um ajudante, algo entre um contador e um mordomo. A princípio, Maxime recusa a oferta; entretanto, depois que a fome começa a importuná-lo, ele aceita. No castelo dos Laroque moram o senhor Laroque, a senhora Laroque, sua filha Marguerite, a senhora Aubry, prima de segundo grau, e Héliouin, amiga de convivência. Nessa nova situação, Maxime é recebido com desconfiança pelos moradores da casa, visto que ele tinha uma aparência que não condizia com seu novo e simples cargo.

Contrariando as expectativas, Maxime se mostra muito apto a quase tudo, resolvendo de problemas burocráticos a questões mais físicas, como domar uma égua considerada indomável. Com o tempo, Maxime vai conquistando todos no castelo, mas Marguerite se nega a se deixar seduzir pelas qualidades do rapaz; pelo contrário, ela faz de tudo para testar a paciência e a honra dele. Como herói inequívoco, Maxime sai de todas as provocações com dignidade e estilo. Maxime também conhece a senhora Porhoet, uma velha mulher que também era rica e havia se tornado pobre. Maxime se incumbe de vasculhar uns papéis que a senhora acreditava conter provas de que ela era dona de uma grande herança. Mesmo que o moço pensasse que era impossível ela receber tal herança, ele permanecia analisando todos os papéis. No final da trama, o senhor Laroque fica cada vez mais doente, entrevado em um leito de morte. Enquanto isso, Maxime é incumbido de analisar alguns papéis dos Laroque. Sem querer, ele descobre alguns documentos que provavam que tudo o que os Laroque tinham pertencia, na verdade, à sua família, pois, o senhor Laroque havia traído o avô de Maxime em momentos de guerra. Aquela notícia poderia desatar os nós que existiam entre ele e Marguerite, já que ele não poderia pedi-la em casamento por ser pobre e ela rica. Novamente fazendo jus ao espírito heróico, Maxime não conta nada para manter a dignidade das Laroque. Após esse ocorrido, Maxime é encarregado de vigiar o sono do moribundo senhor Laroque. Coincidentemente, essa é a última noite do velho. Suas últimas palavras são um pedido de perdão a Maxime. O rapaz o perdoa, e o velho morre com uma expressão de felicidade. Depois de convencer a todos de sua bondade e honestidade, Maxime conquista até mesmo Marguerite; entretanto, eles ainda não podem se casar, já que ainda são de classes sociais diferentes. Com isso, as Laroque decidem doar tudo o que têm para que eles fossem todos pobres. Vendo que elas iam cometer um grande erro, Maxime decide ir embora. Já em Paris, ele é encontrado por um amigo que lhe entrega uma carta de Laubépin onde ele diz que a senhora Porhoet estava muito doente. Maxime volta e, enquanto isso, a senhora Porhoet tem a notícia de que recebeu sua herança. Quando Maxime retorna para ver sua amiga no leito de morte, é surpreendido por Laubépin que lia o testamento da senhora Porhoet que deixava tudo para Maxime, portanto, ele se tornara rico. A própria Porhoet segura as mãos de Maxime e Marguerite e as junta. Depois disso, eles se beijam e assim termina a história.

Os resumos permitem notar a semelhança temática dos romances e justificam um estudo comparativo entre eles, embora seja necessário observar as diferenças entre as obras, diferenças estas que mostram a originalidade de *Helena*. Dentre esses temas, pode-se destacar o paternalismo, as relações familiares, a posição da mulher na sociedade oitocentista, o dever e a honra.

Percebido por críticos na obra de Machado, o paternalismo é um tema contemplado também por Feuillet. Tanto Helena quanto Maxime têm admiração por seus respectivos pais e relações peculiares com eles, sendo que, tanto no romance brasileiro quanto no francês, cada pai tem grande importância para suas famílias e para o desenvolvimento do enredo. Mais do que isso, ambas as obras, cada uma a seu modo, questionam o paternalismo em suas sociedades. Tanto os problemas de Maxime quanto os de Helena acontecem por culpa dos pais ou são resultados de deslizos ou desregramentos dos mesmos. E não são só as figuras paternas as responsáveis pelos infortúnios dos filhos, as mães também têm sua parcela de culpa. Helena se vê em toda a problemática que a envolve graças à fuga da mãe com o conselheiro e ao pai, Salvador, que, sempre querendo o bem da filha, comete erros fatais para a vida da moça. Maxime também se vê pobre por causa da má administração financeira do pai que, não ouvindo os conselhos da mãe, deixa de pagar algumas contas para investir na bolsa e quebra. A relação afetiva de Maxime com seu pai também é um problema para o rapaz. A forma pela qual o patriarca trata a mãe, com violência e desprezo, revolta Maxime, entretanto: “[...] Depois, quando a idade me autorizou a segui-lo à sociedade, surpreendeu-me e maravilhou-me o descobrimento de um homem que eu nem sequer suspeitara” (FEUILLET, 1971, p.23)⁷. Além do caráter ambíguo do pai, quando a mãe adoece, Maxime sofre com o comportamento agressivo dela, o que também complica a vida do moço. De qualquer forma, nos dois romances a figura do pai ou da mãe sempre se relaciona a algum problema na trama, conforme veremos com detalhes no decorrer da dissertação.

Outra característica que perpassa as duas obras é a qualidade de “bom rapaz” de Maxime, que também pode ser vista em Helena, a “boa moça”. Ambos são representantes do “sujeito novo” que ocupa um lugar em uma família e os dois despertam dúvidas quanto ao seu caráter e às suas qualidades psicológicas. Os dois demonstram ser surpreendentes e aptos a quase todo tipo de circunstâncias durante o desenvolvimento da trama, e impressionam as famílias onde ocupam o novo espaço. É justo dizer que a personagem Helena de Machado tem um tratamento psicológico peculiar, despertando no leitor uma sombra de dúvida que só se esclarece ao final do romance. Já Maxime é o símbolo de “l’homme de qualité”, e o leitor quase não tem dúvidas quanto ao seu caráter, o que o torna mais óbvio psicologicamente.

⁷ No original: [...] Plus tard, quand mon âge me permit de l’accompagner dans le monde, je fus surprise et ravi de découvrir en lui un homme que je n’avais pas même soupçonné. (FEUILLET, s.d., p.6)

Nos dois romances, também podemos notar a força das personagens femininas em relação às masculinas. Maxime e Estácio se veem às voltas com suas amadas que nunca demonstram o que sentem e estão sempre usando de seus ‘dotes’ femininos para confundi-los.

Outra semelhança entre as obras são os nomes da personagem Helena e sua homônima europeia Héléne. Novamente, é importante dizer que a personagem de Machado tem uma caracterização muito mais profunda do que aquela de Feuillet, já que não era o intuito do escritor francês dar muitos contornos psicológicos para a sua Héléne. No entanto, as duas personagens são fundamentais para a construção da trama: Helena de Machado por ser a protagonista, e Héléne de Feuillet por ser um dos motivos pelos quais Maxime se vê obrigado a trabalhar.

Além de semelhanças, podemos ver diversidade entre as obras. Talvez a maior diferença entre os romances seja o foco narrativo. Sendo em primeira pessoa, *Le Roman d'un jeune homme pauvre* dá ao leitor somente as impressões de Maxime em relação ao que acontece na trama. Já o narrador machadiano, onisciente em terceira pessoa, é incluso em *Helena* para promover a dúvida, que é a base de todas as desconfianças de Estácio, e que chega até o leitor através de indicações deste narrador aparentemente enganado também, mas, na verdade, muito suspeito.

Este jogo de dúvidas, em que o narrador induz o leitor, se repete na medida em que Machado se utiliza de citações, alusões ou simplesmente contornos característicos de obras europeias, a fim de estabelecer relações entre seu romance e os exemplares estrangeiros, com a intenção de promover dúvidas e enriquecer sua obra. Estas peculiaridades, que só podem ser percebidas com uma leitura aprofundada dos romances, são comprovações da importância do estudo de *Helena* em comparação a *Le Roman d'un jeune homme pauvre*.

Este trabalho visa realizar uma análise comparativa entre os romances *Helena*, de Machado de Assis e *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, de Octave Feuillet, a fim de entender as devidas relações que eles estabelecem no que diz respeito à representatividade do sexo feminino em cada obra, às relações entre pais e filhos, à obediência, e à importância de cada personagem como representante de uma ou outra porção social.

Dessa forma, o intuito principal deste trabalho é mostrar a peculiaridade do romance de Machado de Assis quanto a um possível diálogo estabelecido com aquele de Feuillet, por meio, sobretudo, da análise da construção das personagens e da investigação de alguns pontos em comum entre as obras. A comparação entre *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre* se faz necessária para que alguns pressupostos relativos ao diálogo com obras estrangeiras que se estabelecem em obras de Machado sejam postos em cheque. Outra boa razão para que as

obras em questão sejam contempladas é o fato de que ambas contextualizam o século XIX, portanto, comportam temas delicados e que dizem muito sobre o Segundo Reinado no Brasil, e o Segundo Império na França.

Os primeiros romances de Machado de Assis ainda não foram estudados suficientemente; sobretudo, se levarmos em consideração que a maioria dos estudos que se dedicou a essas obras as analisa em contraposição às outras obras do autor e a intenção quase sempre é mostrar o quanto as obras da chamada segunda fase são “superiores” às obras iniciais. Quanto a Feuillet, este escritor teve seu grande momento de glória no século XIX; entretanto, ele é praticamente esquecido hoje, tanto pelo público leitor quanto pela crítica. Sendo assim, há muito que se explorar em *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre*.

Helena tem merecido a atenção de alguns pesquisadores, como Rogério Fernandes dos Santos (2009) que, em sua dissertação de Mestrado *O Reflexo de Helena: modelos literários e nacionalidade em Helena (1876) de Machado de Assis* procurou resgatar o momento de publicação da obra e a reação dos leitores e críticos da época, demonstrando que o romance foi considerado moderno e cosmopolita.

Moisés Raimundo de Souza (2007) em sua dissertação intitulada: *A personagem feminina na primeira fase machadiana: Helena e Iaiá Garcia*, procurou analisar o tratamento dado à mulher pelo narrador machadiano nas épocas romântica e realista da literatura brasileira.

Além das pesquisas citadas acima, veremos algumas análises mais amplamente reconhecidas sobre *Helena*, sendo elas apoio para algumas constatações do trabalho aqui proposto e, ao mesmo tempo, objeto de reexame em certos pontos mais controversos.

Quanto à obra de Feuillet, vale a pena ressaltar a escassez de estudos sobre ela. Na busca por material de estudo sobre o autor e sua obra, apenas poucos e limitados trabalhos foram encontrados e nenhuma pesquisa especificamente sobre *Le Roman d'un jeune homme pauvre* foi detectada. Por isso, essa queda no prestígio do autor e os poucos estudos sobre ele também serão alvo de análise.

No que diz respeito ao romance de Feuillet que será estudado aqui, pode-se citar a dissertação de Kouassi Loukou Maurice (2007). Nesse trabalho, Maurice faz uma comparação entre *Le Roman d'un jeune homme pauvre* e *O tronco do Ipê*, de José de Alencar, levando em consideração, sobretudo, os dois heróis dos romances. Percebendo que a relação entre os dois romances ia bem além da presença do moço pobre, o autor estuda os protagonistas Maxime e Mário, tentando entender como eles lidam com temas como hierarquia, amor e casamento, entre outros. Através desse estudo, Kouassi observa alguns aspectos sociais e políticos nas

obras de Feuillet e Alencar; entende o movimento histórico contido nas aparências frívolas das obras estudadas; e busca compreender a forma pela qual a ideologia dos autores se reflete nos romances. Esse trabalho também será levado em consideração, no sentido de que o autor reúne evidências em *Le Roman d'un jeune homme pauvre* que pontuam a intenção de Feuillet de “exaltar o mundo aristocrático que ele considera perfeito”. (MAURICE, 2007, p.135)

Ainda não foi feita uma comparação entre *Helena* e *Le roman d'un jeune homme pauvre*, o que poderá contribuir para uma compreensão mais aprofundada da obra machadiana.

Partindo-se da afirmação de Álvaro Manuel Machado de que “não há acaso num texto literário” (1988, p.116), será feita uma busca de elementos que demonstrem a importância do possível diálogo existente entre o romance de Machado de Assis e *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, tendo em vista uma comparação temático-motívica entre as duas obras que revelará não sido *Helena* uma “cópia” do romance de Feuillet, como afirmou Agripino Grieco.

Para que os objetivos dessa dissertação sejam alcançados, o primeiro capítulo se dedica a entender o folhetim, já que este foi o gênero no qual os romances analisados foram publicados inicialmente. Depois, o capítulo se direciona à análise do gênero romance dentro do espaço dedicado ao folhetim nos periódicos. Um pouco adiante, algumas especificidades de cada romance no que concerne às relações destes com o espaço folhetinesco também serão averiguadas. Ainda no primeiro capítulo, será analisado o percurso da literatura comparada desde seu início até suas concepções mais contemporâneas. Essa parte do trabalho será fundamental para que se possa entender o que levou Grieco a comparar as duas obras em questão; e a forma pela qual o crítico se utilizou de julgamentos de valor não condizentes com as novas perspectivas da literatura comparada.

O segundo capítulo se direciona à comparação entre as personagens de *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, além de averiguar questões temáticas que se repetem nas duas obras. Nesse capítulo, veremos, de fato, até que ponto as obras se assemelham, além de vermos importantes diferenças entre elas. Primeiramente, será analisada a importância das personagens femininas para os enredos e temas abordados nas obras. No caso de *Helena*, algumas personagens femininas serão analisadas em contraposição a outras, facilitando o entendimento da importância de cada uma para os temas em questão. Personagens de outras obras de Machado também serão analisadas concomitantemente às de *Helena*, com o intuito de entender a repetição de certos estereótipos na obra machadiana. Através dessas análises e

da averiguação de uma crônica de Machado de Assis, será possível vislumbrar a forma pela qual esse autor contemplava a mulher de seu tempo.

Em seguida, será investigada a representatividade da mulher em *Le Roman d'un jeune homme pauvre* e a relação dessa questão com o tipo de literatura que o autor produzia e seu direcionamento. Nessa parte, as personagens também serão analisadas pensando sobre o lugar imposto à mulher nos *negócios* em que elas eram moedas de troca. Por meio de algumas destas mulheres criadas por Feuillet, também será possível ver o tratamento da questão relativa à queda da aristocracia e ascensão da burguesia na França oitocentista.

Esse capítulo ainda será dedicado ao estudo minucioso da personagem Helena. Logo depois, as duas personagens protagonistas dos romances em questão serão comparadas. Seus pontos de encontro e desencontro serão cruciais para o entendimento de alguns temas das obras.

Na última parte do segundo capítulo, outras personagens de Machado e Feuillet serão confrontadas e serão buscados pontos de contato ou não entre elas. Além disso, essa parte do estudo também se dedica à comparação temática entre as obras.

O capítulo que termina a dissertação se chama “Dúvidas e mais dúvidas” e se direciona ao entendimento de alguns dos mistérios da obra de Machado de Assis. Nesse capítulo, tentaremos entender o que motivou a comparação feita por Agrippino Grieco entre a obra de Machado e a de Feuillet. Também será vista a relação de Machado de Assis com as escolas literárias de seu tempo, além de alguns temas relacionados à obra do autor que ainda merecem ser discutidos.

O último capítulo visa solucionar algumas dúvidas que o trabalho se propôs a resolver, mas apresenta novas questões a serem analisadas, afinal, a obra de Machado é um espaço ilimitado para novas leituras e estudos. Quanto mais se busca responder às questões contidas em suas obras, mais e mais as novas perguntas surgem. Essa busca será o elemento principal desse trabalho.

Deve-se deixar claro que esse estudo é somente uma pequena parte do que *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre* reservam. Nossa busca tem o intuito de dar um novo passo em direção ao entendimento das obras machadianas menos estudadas, além de instigar novas pesquisas sobre Octave Feuillet e sua obra, infelizmente, tão pouco estudada e já muito esquecida.

CAPÍTULO 1: O FOLHETIM

Tendo em vista a ordem de publicação das narrativas em questão, primeiramente, será estudado aqui o folhetim, talvez porque esta questão signifique mais do que a “forma” na qual as obras foram publicadas, visto que a forma folhetinesca pode ter incidido diretamente sobre o teor delas, o que será visto adiante.

Estudos a respeito do folhetim começaram a surgir mais recentemente, mas esse gênero ainda é pouco estudado se compararmos ao conto ou ao romance, talvez pelo fato de ser um gênero praticamente extinto hoje em dia, mesmo tendo deixado marcas visíveis nos meios de comunicação e entretenimento modernos⁸. O folhetim foi desprestigiado mesmo na sua “fase de ouro”, sendo considerado “gênero menor” e que “[...] [tinha] uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento” (MEYER, 1996, p.57)

José Alcides Ribeiro (1996) também ressalta esse cunho variado do início do folhetim, de acordo com o autor, esse espaço “agregava também uma série de artigos sobre o teatro, as artes plásticas, a literatura nacional e estrangeira, as revistas estrangeiras, a indústria, as viagens, os pequenos eventos sociais e as reuniões artísticas, literárias e mundanas.” (p.25)

Antes de começar, de fato, a entender o gênero folhetinesco, faz-se necessário um breve esclarecimento sobre o folhetim e o romance-folhetim, sendo que o segundo é o que mais interessa aqui. De fato, conforme a descrição de Marlyse Meyer colocada acima, o folhetim era um espaço “livre”, destinado à utilidade pública e à diversão. Ainda segundo a autora:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos [...]. (MEYER, 1996, p.57-58)

⁸ “[...] Assim, como contavam com um fluxo real de tempo a acompanhar o desdobramento das tramas, podiam alongar-se ao sabor do sucesso obtido pelas histórias junto ao público dos jornais, complicando o enredo com a criação de novos personagens inesperados, digressões, desvios e voltas ao fio condutor, o que contribuía até por esse mesmo acúmulo de elementos novos para a movimentação constante da ação. Neste sentido o romance de folhetim mais típico do gênero acabaria por antecipar de século e meio o conceito de obra aberta proposto pelo italiano Umberto Eco, até finalmente chegar com o moderno herdeiro de seu espírito e de sua técnica – a novela de televisão brasileira posterior à década de 1960. [...]” (TINHORÃO, 1994, p. 44). Para mais informações sobre os modelos ficcionais contidos no melodrama e no folhetim que se repetem na produção ficcional televisiva, ver artigo *Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo*, de Monica Almeida Kornis (2007).

Ou seja, o folhetim começa como um espaço vazio, onde tudo se publicava, não havia uma definição quanto ao seu conteúdo, o que fez dele um lugar de experimentação. Esse espaço, mais do que divulgador de recreação e notícias de interesse público, também foi destinado a pequenas narrativas, além de reclamações, pequenos protestos e críticas sociais, o que deu lugar a outros gêneros textuais, entre os quais, a crônica:

Assim, ele (o gênero crônica) parte do real, das circunstâncias ocorridas diante dos seus olhos e busca registrá-las para que se tornem concretas. Acrescenta ao relato um “toque de lirismo reflexivo”, certa coloquialidade e, desses elementos, surge a crônica.

No século XIX, ela passa a fazer parte do jornal, quando esse veículo se torna cotidiano e de tiragem elevada, mas recebe outro nome: folhetim. Importado da França, o *feuilleton* ocupa o rodapé da primeira página e tem a finalidade específica de entreter. (CALLIPO, 2010, p.17)

Marlyse Meyer também inteira essa não-distinção dizendo: “Quem sabe se traçar a crônica do folhetim não é um pouco fazer o folhetim da crônica” (MEYER, 1996, p.57).

Essa indefinição do folhetim vai muito além e, como dito anteriormente, vem da sua gênese:

[...] Havia já, desde o começo do século, o *feuilleton*, ou rodapé, tradicionalmente de tom e assuntos mais leves que o resto do jornal, muito cercado pela censura. Podia ser dramático, crítico, tornando-se cada vez mais recreativo. O folhetim vai ser completado com a rubrica “variedade”, que é a cunha por onde penetra a ficção, na forma de contos e novelas curtas. (MEYER, 1996, p.30-31).

Foi dessa forma que o folhetim começou a ser sinônimo de narrativa ficcional, já que, depois desse começo com contos e novelas curtas, o espaço do folhetim foi largamente ocupado por romances (geralmente divididos em capítulos), gênero que vinha em pleno crescimento desde antes do começo do século XIX, acompanhando o aumento do público leitor. (WATT, 2010, p.7)

Pina Maria Arnoldi Coco, em sua tese intitulada *O triunfo do bastardo: uma leitura dos folhetins cariocas no século XIX* (1990) destaca a marginalização do folhetim. A autora relaciona essa característica imputada ao folhetim com sua alcunha de gênero “popular” em relação às obras canônicas. Além disso, Coco também relaciona esse menosprezo ao folhetim à efemeridade do jornal, veículo onde esse tipo de produção tem seu espaço. Essa efemeridade do jornal estaria associada à fugacidade das obras publicadas em seus rodapés.

Quanto a isso, apoiando-se nos estudos de Régis Messac⁹, Ribeiro afirma que

existia uma camada populacional, sem formação clássica, em busca de emoções fortes durante o Império Napoleônico e a Restauração e que as pessoas pertencentes a tal camada fartavam-se como podiam com os melodramas, com as canções chorosas, com as lanternas mágicas, com os livros de cordel, com os romances de assinatura em fascículos, ou seja, divertiam-se com os gêneros de entretenimento que precederam o romance-folhetim e que dele já continham os elementos essenciais. (1996, p.25)

Pina Coco também percebe que as revoluções que tomaram conta da França no final do século XVIII e começo do XIX foram responsáveis por um novo tipo de leitor:

Dentre as modificações trazidas pelas ferrovias interessam-nos as sociais: encurtam-se as distâncias, desenvolvem-se as fábricas; atraídos por melhores condições de vida camponeses buscam os grandes centros; despovoam-se o campo. Juntando-se às camadas urbanas pobres e aos pequenos artesãos desempregados pela nova concorrência industrial, os camponeses irão engrossar uma camada operária, sofrida e explorada, da qual, alçando-a à categoria de personagem principal, serão solidários os romancistas imbuídos de preocupações sociais, como Eugène Sue, na primeira metade do século, e Zola, na segunda. (COCO, 1990, p.7)

Nesse novo contexto em que se encontravam as cidades, “desenvolvem-se a imprensa e o jornal, espelho da modernidade. Em 1836, Emile de Girardin lança, com “La Presse”, o jornal “a dois tostões”, novidade considerável, pois até então os jornais, vendidos por assinaturas, eram privilégio dos ricos.” (idem, p.7)

Esse novo público leitor também aumenta por outro motivo:

Se, por um lado, a leitura não é mais privilégio de uma casta, amplia-se, por outro, o público leitor potencial, graças à implantação do ensino gratuito, laico e obrigatório: lei Guizot – ensino primário, 1850 e lei Falloux – ensino secundário, 1850. (idem, p.8)

Sobre esse novo público leitor, Coco diz o seguinte:

Este novo público não é apenas numeroso: de alfabetização irregular, se não é culto, possui, no entanto, valores e vivência próprios, diversos dos da classe dominante. Descendentes dos leitores dos almanaques dos séculos XVII e XVIII, da literatura de “colportage”, difundida porta a porta por caixeiros-viajantes e onde o desenho e o texto fácil auxiliavam a penosa leitura, lêem agora, pelas mesmas razões, o jornal. (idem, p.8)

⁹ Ribeiro baseia suas constatações no estudo *Le “Detective novel” et l’influence de la pensée scientifique* (1975), de Régis Messac.

Em *Études critiques sur le feuilleton roman* (1845), Alfred Nettement analisa a relação entre o folhetim e seu público leitor. Neste estudo, Nettement ressalta que esse novo gênero atraía a atenção de todos, e isso dava novas perspectivas aos periódicos. Essa nova dimensão dos jornais e revistas era bem diferente das anteriores, já que, agora, ela não se pautava somente nos interesses dos assinantes regulares.

Por causa desses novos leitores e dessa nova forma de divulgação de histórias, “surge a figura do escritor profissional, híbrido de jornalista e “homem de letras”, e pela primeira vez, assalariado em função de sua própria escrita, destinada ao maior número de leitores.” (COCO, 1990, p.9). Com isso, “a partir de 1850 surgiram escritores que se caracterizaram por somente escrever romance-folhetim. É o caso dos já citados Ponson du Terrail et Xavier de Montépin.” (RIBEIRO, 1996, p.26)

De acordo com a conclusão de Pina Coco (1990), “é da convergência desses três fatores: o veículo-jornal, o autor assalariado e um novo público leitor que irá nascer o romance-folhetim.” (p.9)

1.1 O romance no espaço folhetinesco

Ian Watt, tratando dos motivos que fizeram com que o romance se tornasse o “primeiro grande desafio” ao tradicionalismo da epopeia, acaba mostrando um dos motivos pelos quais esse gênero ocupou tão rápido o espaço folhetinesco: “[...] o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.” (WATT, 2010, p.13) Sendo assim, a nova narrativa ficcional nos jornais, revistas e periódicos não poderia ter encontrado melhor gênero literário para ocupar este espaço folhetinesco, já que o romance se mostrava cada vez mais um gênero aberto a novidades.

Romance e folhetim têm uma ligação em via de mão dupla, onde o êxito de um, de certa forma, incidiu no do outro. O sucesso do folhetim teve grande relação com o romance, já que a maior parte do que se publicava nos rodapés dos jornais, revistas e periódicos, ou pelo menos a maioria dos textos mais aclamados entre aqueles publicados, era composta por romances adaptados para o “esquema” folhetinesco. Já o romance, gênero que alcançava seu apogeu no século XIX, também deve algo ao folhetim, visto que este “gênero menor” foi uma

espécie de início de uma democratização da leitura e, conseqüentemente, da leitura de romances. Segundo Marlyse Meyer,

[...] inventado pelo jornal, e para o jornal, o *feuilleton-roman*, como era chamado a princípio, acabou sendo fator condicionante da vida do mesmo. Nasceu na França, na década de 1830, concebido por Émile de Girardin, que percebeu, na época de consolidação da burguesia, o interesse em democratizar o jornal, a chamada *grande presse*, e não mais privilegiar só os que podiam pagar por caras assinaturas. Para aumentar o público leitor havia, pois, que barateá-lo – o que se conseguiu também mediante a utilização da publicidade, de origem inglesa – e arejar-lhe a matéria, tornando-o mais acessível. [...] O passo decisivo é dado quando Girardin, utilizando o que já vinha sendo feito para os periódicos, decide publicar ficção em pedaços. Está criado o mágico chamariz “continua no próximo número” e o *feuilleton-roman*.” (MEYER, 1996, p.30-31).

Sobre essa relação entre o gênero romanesco, o romance-folhetim e a imprensa, Ilana Heineberg diz o seguinte:

[...] se os jornais franceses contavam com o romance-folhetim para atrair assinantes, no Brasil, esse gênero contribui com o nascimento do romance nacional. Por um lado, a imprensa rapidamente torna acessíveis os últimos sucessos românticos da Europa a um público nascente; por outro lado, ela representa, para os escritores nacionais, uma alternativa ao mercado do livro que dá seus primeiros passos. Por consequência, o romance-folhetim aparece como uma passagem obrigatória para a compreensão da gênese romanesca no Brasil. (HEINEBERG, 2004, p.1 Trad. nossa)¹⁰

Essa relação também trouxe pequenos “prejuízos”, tanto para o romance quanto para o folhetim. No caso do romance, este gênero teve uma grande perda em termos de conteúdo, ou melhor, teve de passar por restrições de conteúdo (não só o romance, já que os contos, novelas, crônicas, também tiveram que restringir seus assuntos). Sendo, em sua maioria, iniciativas privadas – que, por vezes, temiam represálias dos órgãos de governo –, os jornais, revistas e periódicos em geral acabavam por ter direcionamentos políticos que os limitavam nas questões abordadas. Para exemplificar este fato, podemos citar uma passagem que também é extraída do livro de Marlyse Meyer, tratando da censura napoleônica: [...] “Se eu soltasse as rédeas à imprensa”, explicava Bonaparte ao célebre Fouché, seu chefe de polícia, “não ficaria três meses no poder” [...] (MEYER, 1996, p. 57). A autora também cita o

¹⁰ [...] si les journaux français comptent sur le roman-feuilleton pour attirer des abonnés, au Brésil, ce genre contribue à la naissance du roman national. D’une part, la presse rend rapidement accessible les derniers succès romanesques européens à un public naissant ; d’autre part, elle représente pour les écrivains nationaux une alternative au marché du livre qui fait alors ses premiers pas. Le roman-feuilleton apparaît par conséquent comme un passage obligatoire pour comprendre la genèse du genre romanesque au Brésil.

exemplo de *Madame Bovary* que, sendo vítima da censura do diretor da *Revue de Paris*, sofre vários cortes, mesmo contra a vontade de Flaubert. Além disso, o direcionamento desses periódicos era muito bem delimitado, sendo que, em sua maioria, as regras de moral e bons costumes acabavam por limitar os conteúdos das narrativas publicadas. O próprio Machado de Assis é grande exemplo deste caso. Após evidenciar o público-alvo do *Jornal das Famílias*, periódico onde o autor foi dos mais importantes colaboradores, Sílvia Maria Azevedo nota também a carga ideológica deste jornal, além de reforçar as aparentes rupturas de Machado de Assis:

[...] e a imprensa periódica recreativa, voltada para o âmbito doméstico e feminino, a exemplo do *Jornal das Famílias* (1863-1878), vieram colaborar, com igual empenho, na missão civilizadora de que se incumbiu a “nova geração” da qual Machado de Assis fazia questão de participar com indisfarçável orgulho.

Se a atividade crítica de Machado nos anos de 1860 se deixa ler, como já foi sustentado, como projeto de reforma do gosto literário dominante, reforma que passava pela educação estética do público leitor, e da qual o escritor vai se incumbir de levar a efeito quando se põe a escrever contos no *Jornal das Famílias*, é curioso pensar que esse projeto vinha pôr em xeque um tipo de literatura que encontrou larga acolhida no periódico de Garnier: o conto moral. (AZEVEDO, 2008, p.169)

Jaison Crestani, em sua dissertação intitulada *Machado de Assis colaborador do Jornal das Famílias*, também questiona a subversão ou não de Machado em relação à ideologia moralizante do impresso:

Se a moralidade era “indispensável” para atender as exigências da publicação do texto no *Jornal das Famílias*, resta saber, no entanto, se as narrativas machadianas atendem efetivamente aos critérios morais e aos padrões ideológicos impostos pela direção do periódico, ou se Machado de Assis teria assumido, por outro lado, uma postura subversiva em relação a esse aspecto. (CRESTANI, 2007, p. 136)

Raimundo Magalhães Junior, no prefácio de *Contos sem datas* (1956), nota transformações importantes em obras de Machado de Assis das quais, saindo do *Jornal das Famílias* para o livro, teriam sido retiradas pelo autor certas passagens onde se faziam as ‘moralidades’, para se adequarem aos padrões do jornal. Utilizando esta constatação, Jaison Crestani procura entender a forma pela qual Machado de Assis lidou com a moralidade do jornal em questão, às vezes de forma irônica, conforme a constatação de Sílvia Azevedo, ou às vezes artificializando a moralidade que encerra o conto.

Aparentemente, essa artificialização da moralidade no fim da narrativa também ocorre no conto *Questão de vaidade*, mais um entre os publicados no *Jornal das Famílias*, já que

Machado de Assis usa o mito de Don Juan e as questões que ele sempre suscita para, ao mesmo tempo em que imprime a moralidade necessária para o jornal em questão, também questionar a punição do anti-herói namorado.

Essas alterações feitas por Machado na reconfiguração de uma narrativa para um outro formato diferente do inicial não é uma especificidade dos contos. Este procedimento também acontece com *Quincas Borba*, obra que foi publicada com muitos períodos de pausa em folhetim. No novo formato, em livro, o romance tem várias passagens retiradas ou refeitas, o que será visto com mais detalhes adiante.

De qualquer forma, os conteúdos dos romances publicados em folhetins não eram livres, e as obras geralmente precisavam passar por algum tipo de crivo antes de serem publicadas nestes veículos.

Esta relação tumultuosa entre Machado e a censura já vem desde antes de o autor se aventurar pelos romances ou contos. Na dissertação intitulada *Entre comédias e contos: a formação do ficcionista Machado de Assis (1856-1866)*, Rodrigo Camargo de Godoi ressalta que Machado de Assis, mesmo tendo sido censor do Conservatório Dramático Brasileiro entre 1862 e 1864, onde militava “em prol do desenvolvimento do teatro brasileiro na imprensa fluminense” (GODOI, 2010, p. 72) e dos preceitos básicos do Conservatório (moral e intelectual), também fez críticas duras a esta instituição e ao governo pelos excessos na censura das peças, chegando a chamar o Conservatório de “sacristia de igreja” em um de seus artigos n’*A Marmota*:

Ora, os governos que têm descido o olhar e a mão a tanta coisa fútil, não repararam ainda nesta nesga de força social, apeada de sua ação, arredada de seu caminho por caprichos mal entendidos, que a fortuna colocou por fatalidade à sombra da lei.

Criaram um Conservatório Dramático por instinto de imitação, criaram uma coisa a que tiveram a delicadeza ou mal gosto de chamar de teatro normal, e dormiram descansados, como se tivessem levantado uma pirâmide do Egito. [...] Com esta guerra civil no mundo dramático, limitadas as decisões de censura, está claro, e claro a olhos nus, que a arte sofria e com ela a massa popular, as platéias. A censura estava obrigada a suicidar-se de um direito de subscrever as frioleiras mais insensatas que o teatro entendesse qualificar de composição dramática. (*A Marmota*, n. 1.143, 16/03/1860, p.2.)

A questão complexa entre Machado de Assis e as censuras de seu tempo, embora de grande interesse, não será discutida aqui com detalhes, por não se tratar de assunto diretamente relacionado aos objetivos da pesquisa; entretanto, quando necessário, voltaremos ao exame deste tópico.

Essa censura em relação aos conteúdos dos romances também vinha por parte dos leitores. Sobre esta questão, Ribeiro (1996) destaca um depoimento de Ponson du Terrail¹¹ onde o escritor recebe o pedido de um dono de jornal para que ele escreva um romance que tenha a finalidade específica de reter os assinantes e atrair novos leitores. Ainda se apoiando nas considerações de Ponson du Terrail, José Alcides destaca o seguinte:

Sobre a interferência do leitor no processo de construção da obra, há um trecho em que é revelada a carta de uma leitora que considera a leitura da série *Dramas de Paris* perniciososa para sua filha de 22 anos. A velha senhora aprecia que Ponson du Terrail é divertido mas imoral e julga que os personagens femininos do romance *A herança misteriosa*, dentre eles Baccarat, são monstros autênticos. [...] Noutra carta, um padre de aldeia acusa o folhetinista de haver cometido os mesmos crimes que aparecem nos seus romances. Ponson du Terrail revela que tais cartas deixam o senhor Delamare alarmado e levam-no a verificar com o tesoureiro se o número de assinaturas havia diminuído, antes de dar o aval para a continuidade da série. (RIBEIRO, 1996, p.27)

Essas são evidências de que os assuntos dos romances publicados nos folhetins não partiam de decisões exclusivas dos escritores. Se a sobrevivência dos periódicos estava atrelada às vendas dos mesmos, os temas das histórias publicadas deveriam agradar quem sustentava os veículos de publicação.

Voltando à questão relativa aos possíveis “prejuízos” resultantes da relação entre folhetim e romance, no caso do folhetim, a forma pela qual o romance “ocupou” este lugar nos periódicos, praticamente não permitiu que este espaço fosse dedicado a outros textos, fazendo com que o folhetim perdesse um pouco de suas múltiplas facetas e se tornasse algo muito mais próximo do romance do que de outros gêneros como a crônica ou a reportagem.

1.2 Romances-folhetins: os casos de Helena e Le Roman d’un jeune homme pauvre

O escritor que inicia essa aventura pelo romance-folhetim é Balzac, “o primeiro a tentar o modelo, com *La vieille fille* em outubro de 1836” (MEYER, 1996, p.60), obra encomendada por Émile Girardin, citado acima. Mas é na década de 1840 que o romance-folhetim assume sua forma mais definitiva, o que chega a confundir o termo “folhetim” com esta nova forma de publicação do romance:

¹¹ O depoimento se encontra em: PONSON DU TERRAIL, Pierre Alexis. *La vérité sur Rocambole*, Paris: E. Dentu Éditeur, 1867.

A década de 1840 marca a definitiva constituição do romance-folhetim como gênero específico de romance. Eugène Sue publica no *Journal des Débats* entre 1842 e 1843 *Os mistérios de Paris*. Em 1844 sai, do mesmo Sue, *O judeu errante*; de Dumas, *Os três mosqueteiros* e *O conde de Monte Cristo*; de Balzac, a continuação folhetinesca de *As ilusões perdidas*, ou seja, *Esplendores e mistérios das cortesãs*. A invenção de Dumas e Sue vai se transformar numa receita de cozinha reproduzida por centenas de autores. A fórmula tem outra conseqüência: uma nova conceituação do termo *folhetim*, que passa então a designar também o que se torna o novo modo de publicação de romance. Praticamente toda a ficção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume. (MEYER, 1996, p.63)

No Brasil, *Helena* é um exemplo perfeito da forma como esse processo se deu aqui, já que foi, inicialmente, um romance-folhetim e, conforme já dito, reunido em um romance e publicado no mesmo ano, fato que reitera a importância do estudo desta obra também pelo ponto de vista do desenvolvimento histórico da ficção no país¹².

Em relação à estrutura do romance-folhetim, esta também se confunde com outros gêneros textuais e Marlyse Meyer nota que as próprias condições de publicação influenciaram na forma desse folhetim que nascia, o que vai “acabar suscitando uma forma novelesca específica, aquela precisamente com que o termo *folhetim* vai acabar se confundindo” (MEYER, 1996, p.31).

Portanto, o folhetim, de uma forma geral, tinha seus limites com a crônica pouco traçados no início (e mesmo com outros tipos de texto como notícias de jornal, pequenas propagandas, receitas, e o que mais se publicasse naquele espaço); além disso, o próprio termo “folhetim” acabou sendo tratado como sinônimo de romance folhetinesco, conforme visto acima. O romance-folhetim e a narrativa novelesca também se confundiam, até porque a necessidade de publicação conduzia as obras folhetinescas a terem certo suspense e dramaticidade, para que leitor comprasse o número seguinte do periódico, e estas características sempre são encontradas nas tradicionais novelas. O melodramático¹³ entra no

¹² É importante salientar que esta discussão poderia se estender até os parâmetros da ficção televisiva de hoje. Se pensarmos o romance *Helena*, e sua estrutura bastante ajustada aos “padrões” folhetinescos, entenderemos porque este romance foi o primeiro adaptado (e, possivelmente o mais adaptado) para a TV brasileira, já que a ficção televisiva continua muito presa aos moldes melodramáticos e folhetinescos (conforme dito na terceira nota). Para mais algumas informações sobre a obra machadiana e a TV, ver site *Machado de Assis: Cinema, TV e vídeo* e artigo *Breve discussão sobre a reestruturação na adaptação para a TV do texto O alienista, de Machado de Assis*, de Ederson M. Escobar, publicado no site: https://googledrive.com/host/0B8LhzCII_HM8aUdpZUJXMIppcDQ/Ederson%20Murback%20Escobar.pdf

¹³ José Alcides Ribeiro (1996) busca entender os “elementos do melodrama que estão mais acentuadamente presentes no romance-folhetim.” (p.31) Nesse estudo, algumas das características do melodrama que o autor enumera como também ajustáveis ao romance-folhetim são muito compatíveis com os romances estudados, conforme podemos ver neste trecho: “Outra característica do melodrama que também se manifesta no romance-folhetim é o acúmulo de acontecimentos e catástrofes. Em *Os mistérios de Paris* temos um desenrolar gigantesco

folhetim junto com o romance romântico, carro-chefe das obras que entraram no esquema do folhetim no século XIX. E, Marlyse Meyer, ao destacar a forma com que Dumas lidava com esse novo espaço para seu texto, apresenta mais um gênero com o qual o folhetim divide características:

Dumas descobre o essencial da técnica do folhetim, mergulha o leitor *in media res*, diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso de corte de capítulo. Não é de se espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro. (1996, p.60)

Além de podermos notar alguns aspectos que o folhetim dividia com outros gêneros, literários ou não, no que se refere ao que define um romance-folhetim, podemos enumerar diversas características, entre elas o suspense (contido principalmente no “continua no próximo número”), sua localização no rodapé, sua finalidade de entreter e sua aparência descompromissada, o retorno do já dito. José Alcides Ribeiro (1996) destaca que “os inícios das narrativas folhetinescas têm que ser extremamente impressionantes” (p.30), e essa característica pode ser notada tanto em *Helena*, de Machado de Assis, quanto em *Le roman d'un jeune homme pauvre*, de Octave Feuillet. Nas duas obras, não demora muito para que as grandes problemáticas das obras apareçam. Em *Helena*, o estopim que gera os principais acontecimentos da trama é o conteúdo do testamento do conselheiro Vale; no romance de Feuillet, a notícia sobre a nova condição financeira de Maxime e sua irmã é o motivo de tudo o que acontece depois. Podemos tentar entender como outras destas características do romance-folhetim se apresentam, diretamente, nos romances em questão.

Começamos pela última característica romance-folhetinesca citada acima, o “retorno do já dito”, e as múltiplas interpretações que esse aspecto pode suscitar se levamos em consideração uma obra publicada em folhetim e, depois, em romance.

Em seu livro *Estética da recepção e história da literatura* (1989), no capítulo sobre o romance *Helena*, Regina Zilberman destaca a ciclicidade do romance de Machado, pensando, primeiramente, nas mortes que iniciam e terminam a narrativa. A autora aponta a importância da morte do Conselheiro no começo da narrativa como ponto fundamental para o início e desenvolvimento dos conflitos na trama, e a morte de Helena como o ponto que encerra a problemática da obra. No subcapítulo *O retrospecto*, a autora trata da necessidade de revisão e reinterpretação, por parte do leitor, dos acontecimentos do romance machadiano em questão.

de episódios com inesperadas reviravoltas, há raptos, roubos, assassinatos e reconhecimento das origens de nascimento. O procedimento narrativo do acúmulo de acontecimentos e catástrofes, existente no melodrama, torna-se no romance-folhetim a técnica de explorar continuamente lances teatrais com bruscas mudanças imprevistas nos acontecimentos. (RIBEIRO, 1996, p.32)

Zilberman também discorre sobre os pequenos “enigmas” que são implantados na obra e que a “ação não avança desconsiderando o que foi apresentado antes, pelo contrário, as pistas dispostas durante o percurso são retomadas e explicadas, deixados em aberto apenas pequenos detalhes” (p.76-77). Nesse sentido, a autora ressalta que esses enigmas seriam postos no texto com a intenção de que o leitor retorne ao texto após lê-lo uma primeira vez, para, numa segunda leitura, poder rever os mistérios e fazer as ligações necessárias para uma maior significação das personagens e, conseqüentemente, da obra. Para a autora, estes enigmas e o retrospecto que eles incitam, além do “esquema definido e organizado” da narrativa, são símbolos de que o romance teria sido composto por completo, mesmo que tenha sido publicado a princípio em folhetim.

Sem dúvida, a obra parece ter sido composta de forma única, não só pelos enigmas que a autora cita, mas pela concatenação perfeita dos fatos. Entretanto, é bem possível que o que Regina Zilberman caracteriza como “retrospecto”, e ela diz ser usado para que o leitor retorne ao romance e entenda certos “enigmas” implantados pelo narrador, possa ser sim, além disso, um artifício do romance publicado em folhetim. Ou seja, assim como afirma Marlyse Meyer, esses retrospectos das narrativas em folhetim eram “as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que pegou o bonde andando”. (MEYER, 1996, p.59)

Regina Zilberman diz o seguinte:

Este fato (dos enigmas que precisam ser reexaminados), determinante do vai e vem da leitura, tem, de imediato, certa importância, na medida em que *Helena* foi publicada inicialmente sob a forma de folhetim no jornal *O Globo*, saindo com regularidade entre agosto e novembro de 1876, só depois, mas no mesmo ano, sendo editada em livro, pela Garnier. Apesar da destinação primeira, é possível pensar que Machado de Assis programou o texto desde o início para aquela última forma: não só porque, quando começou a lançá-la em capítulos em *O Globo*, já estava com o contrato assinado com a editora, mas também porque a narrativa parece apresentar um esquema definido e organizado desde a página de abertura. (ZILBERMAN, 1989, p.76)

O fato de Machado de Assis já ter contrato assinado com a editora não responde necessariamente à pergunta: *Helena* foi primeiro romance ou romance-folhetim? Entretanto, a autora encontra alguns aspectos que caracterizam esta obra mais como romance do que como um romance construído para o folhetim. Além da unidade da obra e dos enigmas plantados, pontos em que Regina Zilberman se apoia para caracterizar *Helena* como obra composta por completo, dois pontos mais podem ser destacados nesse sentido. Primeiro, podemos lembrar

que os inícios dos capítulos de *Helena* não são recapitulativos. Nenhum capítulo começa com expressões que tenham a aparente intenção de “renovar” a memória do leitor, muito menos por em contexto o leitor que “pegou o bonde andando”, para usar a expressão de Marlyse Meyer. Além disso, em relação à questão pensada anteriormente sobre a adesão ou não de Machado à moralidade inerente do jornal, não vemos mudanças essenciais na obra na sua reconfiguração em romance, como se constatou existir na mesma condição com os contos citados acima.

Sendo assim, fica difícil definir se *Helena* foi primeiro romance ou romance-folhetim, já que, mesmo tendo importantes características que poderiam classificá-lo mais como romance do que folhetim, o enredo desta obra também é muito compatível com os moldes folhetinescos. E essa não é a única indefinição de *Helena*, como veremos à frente.

Podem ser destacadas algumas características folhetinescas em *Helena*: assuntos polêmicos que não ferem o código de moral e bons costumes da época; capítulos que estimulam a curiosidade e prendem o leitor; linearidade dos fatos; herói (no caso heroína) que se vê em problemas não causados por ele, mas, mesmo assim, que precisa resolvê-los; morte causada por sofrimento; amores impossíveis e amores por interesse; entre outras. Ao tratar das características do romance nacional que têm suas origens no folhetim, José Ramos Tinhorão parece descrever *Helena*:

De fato, e embora a maioria dos historiadores da literatura brasileira não chegue a mencionar essa circunstância, é do romance de folhetim que se originam as principais características da técnica do romance no Brasil: a constante intervenção do autor no desenrolar das histórias (inclusive dirigindo-se aos leitores em tom de conversa); a extrema complicação dos enredos, num desdobramento linear de quadros sem preocupação com a verossimilhança; a finalização de cada capítulo em clima de suspense; e a surpresa da retomada de personagens e situações anteriores em conexões inesperadas com as ações atuais (chegou a ser lugar-comum nas histórias românticas os casos de amor impossível, por descobrirem os amantes – sempre no último capítulo – que eram irmãos). (1994, p.28)

De fato, *Helena* não tem um desdobramento “sem preocupação com verossimilhança”, conforme o que Zilberman diz sobre a linearidade da obra, e Tinhorão não tratava desta obra em específico, nem mesmo de qualquer obra de Machado de Assis; no entanto, na mesma passagem, o crítico parece também descrever o narrador machadiano de alguns dos romances mais bem recebidos.

Uma característica do folhetim que deve ser analisada na publicação do romance de Octave Feuillet nesse veículo é a periodicidade. *Le Roman d'un jeune homme pauvre* foi

publicado em folhetim na *Revue des Deux Mondes* de uma forma diferente do que os romances-folhetins tradicionais eram publicados nos periódicos. Em sua primeira publicação, este romance de Feuillet tinha uma posição menos periférica no periódico do que o conhecido canto inferior reservado aos folhetins. Levando em conta que *Le roman d'un jeune homme pauvre* foi publicado em apenas duas partes, o princípio da periodicidade das obras publicadas no formato folhetinesco não se encaixa nesta obra. Talvez esta característica esteja ligada à estrutura do periódico onde o romance de Feuillet foi, inicialmente, publicado.

1.3 Revue des Deux Mondes e O Globo

A *Revue des deux mondes* é a mais antiga revista da Europa. Foi fundada por François Buloz em 1829, período de grande abundância de revistas do tipo no velho mundo. Segundo o próprio site da revista,

A *Revue des Deux Mondes* emergiu como um incontornável pólo da vida intelectual francesa e europeia (Goethe era um leitor fiel). No cruzamento da história, literatura e política, ela quer, desde o início, encarnar o humanismo herdado do Iluminismo, com a preocupação do conhecimento e da curiosidade pelas sociedades não-europeias, sejam elas da América, Rússia ou mundos africanos e asiáticos. (...) a *Revue des Deux Mondes* pretende ser também uma revista de «viagem». Convém tomar a palavra ao pé da letra: a viagem é um modo fundamental de conhecimento; a narração tem ligação com o comentário. Daí as inúmeras narrativas de viagens que constituem, na coleção geral da revista, um verdadeiro patrimônio dentro do patrimônio. (Trad. nossa)¹⁴

Muitos dos maiores escritores da época foram colaboradores da *Revue des Deux Mondes*, dentre os quais podemos citar Musset, Dumas, Gautier, Sainte-Beuve, George Sand, Chateaubriand e, entre outros, Octave Feuillet. A partir do século XX, a revista se direciona mais para a política e para a história, tendo em vista os momentos de crise que tomavam conta

¹⁴ Essa citação e algumas informações sobre a *Revue des deux mondes* foram encontradas no site: <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/home/whoarewe.php#chrono>. Acesso em 20/08/2014.

[...] la *Revue des Deux Mondes* s'est imposée comme un pôle incontournable de la vie intellectuelle française et européenne (Goethe en était un fidèle lecteur). Au croisement de l'histoire, de la littérature et de la politique, elle souhaite, dès l'origine, incarner l'humanisme hérité des Lumières, cela dans un souci de connaissance, de curiosité pour les sociétés extra-européennes, qu'il s'agisse de l'Amérique, de la Russie ou des mondes africains, asiatiques. (...) la *Revue des Deux Mondes* se veut aussi bien une revue de « voyage ». Il convient de prendre le mot au pied de la lettre : le voyage est un mode fondamental de la connaissance ; le récit a partie liée avec le commentaire. De là ces innombrables récits de voyages qui constituent, dans la collection générale de la *Revue* un véritable patrimoine à l'intérieur du patrimoine.

da sociedade francesa (separação da Igreja do Estado, Grande Guerra de 14-18, ascensão de totalitarismos, etc.), entretanto, sem perder seu caráter moderado¹⁵.

Le Roman d'un jeune homme pauvre, embora tenha sido publicado em um periódico, em dois segmentos, não é, definitivamente, um romance-folhetim. Conforme Marlyse Meyer (1996, p.63), nem todos os romances publicados em folhetim são romances-folhetins, na medida em que, para o serem, devem seguir “as exigências próprias de corte de capítulo, de fragmentos que não destruam a impressão de continuidade e totalidade”, o que *Le Roman d'un jeune homme pauvre* não segue à risca, já que foi publicado em apenas duas partes, sendo que suas divisões foram mais aleatórias ou relacionadas a um número máximo de páginas que poderiam ser publicadas em cada exemplar do periódico do que se relacionavam com causa e efeito da obra em si, ou com a preocupação de “manter o leitor” para o próximo número. Além disso, *Le Roman d'un jeune homme pauvre* não foi publicado no rodapé da *Revue des deux mondes*, na verdade, mesmo sua aparência nesse periódico já se assemelhava mais à de um romance do que de um romance-folhetim. Por se tratar de uma revista, e não de um jornal, a *Revue des Deux Mondes* tinha um formato estratégico, e, conforme diversas revistas contemporâneas a ela, podia dedicar muitas páginas aos seus romances folhetinescos.

Existe uma relação entre o formato da revista em questão e a evolução pela qual passou o romance-folhetim, segundo Jean Leclerq:

O romance-folhetim tomou três formas no seu desenvolvimento: aquela que aparece imediatamente no pensamento, a de folhetim na parte inferior de uma página de jornal, em seguida pela publicação em fascículos semanais; por fim em revistas semanais ou mensais contendo vários romances-folhetim. (LECLERQ, 1974, p.68, apud. RIBEIRO, 1996, p.26)

O formato da *Revue des Deux Mondes* também influenciava no tipo de leitores que o periódico possuía. Assim como alguns almanaques oitocentistas, a revista continha muitas páginas. Ela era composta por sessões que se dedicavam a assuntos dos mais variados. Junto com notícias nacionais e internacionais, resenhas, textos críticos, variedades e muitos outros temas, esse periódico também publicava romances. Algumas dessas obras vinham inteiras em apenas um exemplar da revista, outras vinham publicadas em duas partes ou mais. Esse é o caso de *Le Roman d'un jeune homme pauvre*. Por causa desse formato, com muitas páginas,

¹⁵ Para mais informações sobre a carga ideológica da revista durante seus anos de publicação, consultar os seguintes trabalhos: BROGLIE, Gabriel de. *Histoire politique de la « Revue des Deux Mondes » de 1829 à 1979*, préface de Maurice Schumann. Paris, Librairie académique Perrin, 1979, p.381. e LOUÉ, Thomas. *La Revue des Deux Mondes de Buloz à Brunetière. De la belle époque de la revue à la Revue de la Belle Époque*, 3 volumes. Lille, Atelier national de reproduction des thèses: 1999.

ilustrações e um tratamento visual preparado de forma mais elaborada, a *Revue des Deux Mondes* tinha um público mais selecionado, já que estas qualidades do periódico faziam com que ele tivesse um preço mais alto do que os jornais comuns. Essa seria uma evidência de que os leitores desta revista se aproximavam mais dos leitores de romances do que do “novo público” de que Coco (1990) trata.

O jornal *O Globo*, periódico em que *Helena* foi publicado pela primeira vez, tinha o formato tradicional dos periódicos do tipo, com publicações de pouco mais ou menos de dez páginas. O jornal pertencia a Quintino Bocaiúva, jornalista e político carioca que atuou em vários jornais brasileiros, entre eles o *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Mercantil*, *O Paiz*, *A República*, e alguns outros. Bocaiúva e Machado de Assis se conheciam mesmo antes da fundação da revista, já que “ambos colaboravam no *Diário do Rio de Janeiro*.” (SANTOS, 2009, p.37)

O Globo foi o espaço para publicação de várias obras importantes, entre elas, *Flamarande*, de George Sand; *Um dia de paixão*, de Leopoldo de Siqueira, pseudônimo do Visconde de Taunay; *A vingança de um recruta*, também de Taunay, sob o pseudônimo de Silvio Dinarte; *A Herança*, de Jules Sandeau; *O Guarany*, de Gustave Aimard; *Helena*, de Machado de Assis, entre várias outras obras nacionais e internacionais.

O jornal *O Globo* “caracterizava-se, como a maioria dos jornais da época, por servir de arena para disputas e polêmicas literárias e políticas [...]”, essas polêmicas ilustram “o período de grandes transformações sociais e políticas em que nasceu *O Globo*. Questões prementes como, por exemplo, a questão servil, a do ventre livre, a eleitoral e a abolição, foram discutidas sob o viés liberal e republicano, espelhando em suas páginas o clima de crescente turbulência por que passava a parcela letrada da população brasileira.” (idem)

E essa parcela letrada não era grande, na verdade, de acordo com Associação Nacional de Jornais,

no transcurso do longo Segundo Reinado (1840-1889), o Brasil manteve-se como uma sociedade essencialmente rural, com a produção baseada na mão-de-obra escrava e com uma estrutura política conservadora. Mesmo ao final do Império, mais de 90% da população viviam na área rural e 85% eram analfabetos, inclusive grande parte dos proprietários de terras.¹⁶

Portanto, esse era o contexto em que *Helena* foi publicado. De qualquer forma, o estudo comparativo entre as duas obras que virá a seguir não terá como principal fonte de

¹⁶ Essas informações foram encontradas no site da Associação Nacional de Jornais: <http://www.anj.org.br/imprensa-brasileira-dois-seculos-de-historia/all> (Acesso em 07/12/2014)

interesse o veículo onde essas obras foram publicadas. A análise será baseada mais no conteúdo do que na forma.

1.4 A Literatura comparada

Para que os objetivos do trabalho sejam alcançados, a pesquisa terá como base os conceitos fundamentais de literatura comparada. O termo “literatura comparada” surgiu na Europa, mas esta disciplina passou por diversas mudanças em relação aos campos de estudos e métodos enquanto se espalhava pelo mundo. Todos os que estudam a literatura comparada sabem que existe certa indefinição quanto a sua metodologia e seu campo de estudo, característica que tem relação direta com sua grande abrangência; entretanto, é possível estabelecer critérios para estudar as relações entre literaturas:

Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.91)

Na França, um dos países onde o comparatismo deu seus primeiros passos, a literatura comparada se baseava, inicialmente, nos estudos de fonte e influência, preconizados por Philarète Chasles e Paul Van Tieghem. Este último definiu o objeto de estudo da Literatura Comparada, “que é o de descrever a passagem de um componente literário de uma literatura para outra” (NITRINI, 1997, p. 33) e estabeleceu princípios metodológicos para realizá-lo: focalizar o objeto da passagem e observar de que modo ocorreu essa passagem. Se a observação é feita do ponto de vista do emissor,

haverá dois tipos de estudos: o do sucesso de uma obra, de um escritor, de um gênero, de uma literatura inteira num país estrangeiro e o da influência de um escritor em uma obra, de um gênero sobre um outro escritor, uma obra estrangeira, e assim por diante. Se a observação for feita do ponto de vista do receptor, trata-se do estudo das fontes de um escritor ou de uma obra. (idem)

Nesse sentido, uma obra que se inspirasse ou dialogasse com outra poderia ser considerada “influenciada” pela obra primeira e, por isso, inferior. Com o passar do tempo, essas concepções começaram a ser consideradas ultrapassadas e discutidas; sobretudo, por comparatistas norte-americanos.

A chamada “escola americana” era menos baseada na história e cultura em relação à literatura e voltou-se contra os estudos literários positivistas da “escola francesa”. René Wellek foi um representante desse combate e criticou o fato de que a literatura comparada tinha se limitado, até aquele momento, a

estudar mecanicamente as fontes e as influências, as relações de fato, a fortuna, a reputação ou a acolhida reservada a um escritor ou a uma obra e as causas e consequências deterministas das produções literárias, sem nunca se ter preocupado em desvendar o que tais relações supõem ou poderiam mostrar no âmbito de um fenômeno literário mais geral, a não ser mostrar o fato de que um escritor leu ou conheceu outro escritor. (idem, p. 34)

Nessa concepção, o foco era voltado para o texto (ou os textos); entretanto, se a “escola americana” representou um avanço em relação aos estudos comparatistas, “possibilitando abordagens desvinculadas de preceitos de ordem transcendental e da crítica impressionista”, ela também “desvalorizou um importante aspecto: o do estudo dos vínculos entre a literatura e a cultura, a política e a história das ideias.” (ALÓS, 2012, p.3)

Tânia Carvalhal reconhece a importância das críticas de René Wellek, feitas à “escola francesa” (2006, p. 39), mas afirma não ser necessário excluir o histórico dos estudos de Literatura Comparada, embora seja preciso evitar o historicismo. A pesquisadora conclui que a crítica literária, a historiografia literária e a teoria literária “concorrem em conjunto para o estudo do literário”. Todas essas disciplinas “devem conviver sem se confundirem” (idem).

As novas correntes comparatistas buscam uma junção entre a análise textual e os elementos histórico e cultural que compõem as obras. Nesse contexto, alguns pesquisadores se direcionam a investigar o eurocentrismo que permeia os estudos comparatistas. Segundo Anselmo Alós (2012), René Etiemble foi o precursor na denúncia dessa “literatura geral” que englobava somente as literaturas europeia e norte-americana. Deve-se ainda a Etiemble a “admissão da legitimidade, dentro do comparatismo, de estudos que buscavam fontes e influências mesmo onde inexistiam evidências factuais de contato, reconhecendo assim a validade de se estabelecer paralelismos de pensamento.” (idem, p.3)

Na América Latina, os estudos de Literatura Comparada se desenvolveram em meio a “questões relativas à identidade cultural e à construção de uma literatura nacional” (NITRINI, p. 63). Verifica-se a necessidade da “construção de uma análise e interpretação da literatura latino-americana, desprovidas da perspectiva dominada por um eurocentrismo, projetado, com frequência, a partir do próprio olhar latino-americano” (idem, p. 64)

No Brasil, Antônio Cândido foi um estudioso que pensou sobre o tema. Em *Literatura Comparada*, Candido (1996) afirma que um dos critérios para analisar a qualidade da obra de nossos escritores é cotejá-la com a obra de autores estrangeiros. Aqui, não se trata de estabelecer critérios de valor, mas a definição de Antonio Candido da relação entre Literatura Comparada e Literatura Brasileira indica o fundo teórico que norteará este trabalho:

Há mais de quarenta anos eu disse que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”, porque nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critério de validade. Daí ter havido uma espécie de comparativismo difuso e espontâneo na filigrana do trabalho crítico desde o tempo do romantismo, quando os brasileiros afirmaram que a sua literatura era diferente da de Portugal. (CANDIDO, 1996, p. 211)

A necessidade de afirmação da literatura brasileira em oposição à literatura de Portugal e o confronto entre ex-metrópole e ex-colônia contribuíram para que a literatura e cultura francesa entrassem de vez no Brasil como uma espécie de retaliação a Portugal.

Segundo Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda (1997), essa “ideia de dependência cultural sempre norteou os estudos relativos ao espaço ocupado pela literatura brasileira no confronto com outras literaturas, sobretudo as de matriz europeia”, e a Literatura Comparada nos fez ver que a literatura brasileira não era só um espelho da literatura estrangeira. Além disso, a Literatura Comparada (ou sua consolidação aqui) contribuiu para a construção de uma identidade nacional brasileira.

Essas reflexões levam à afirmação de que a Literatura Comparada “comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Esse diálogo ocorre, tanto com a literatura anterior, quanto com a literatura contemporânea e já havia sido percebido e analisado por Bakhtin (1990, p. 88), que afirma ser todo discurso uma reação, na medida em que retoma os textos anteriores:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.

Diana Luz Pessoa de Barros, em seu texto *Dialogismo, Polifonia e Enunciação*, discute as teorias de Bakhtin sobre o diálogo entre textos: “[...] Explicam-se as frequentes referências que faz Bakhtin ao papel do “outro” na constituição do sentido ou sua insistência

em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz”. (BARROS, 1994, p.3).

Ainda no mesmo texto, a autora faz uma comparação entre as teorias de Bakhtin sobre a intertextualidade e o poema *Tecendo a Manhã*, de João Cabral de Melo Neto:

No poema, o texto aparece tal como Bakhtin o entende: tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Afirma-se o primado intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva. (BARROS, 1994, p.4).

Para uma boa realização das comparações que serão propostas nesse trabalho, utilizaremos as teorias da intertextualidade e de dialogismo, porque *Helena* se constrói a partir de um diálogo com outros textos e, embora não haja referências explícitas a *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, os temas abordados por Machado também estão presentes no romance francês. De acordo com Tiphaine Samoyault

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (*sua originalidade*), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária.

Citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio, colagens de todas as espécies, as práticas de intertextualidade se repertoriam facilmente e se deixam descrever. (SAMOYAUULT, 2008, p.9,10)

A Literatura Comparada é uma ciência que não possui um método seu; ou seja, um método comparatista e ela se inspira em outras disciplinas (como a antropologia e a linguística) para a elucidação de seus preceitos. (MACHADO, 1988, p.17). Esta interdisciplinaridade da Literatura Comparada proporciona uma grande quantidade de termos inerentes de outras disciplinas aplicadas à literatura, além de proporcionar um diálogo entre literatura e cultura, fundamental para o estudo de recepção e intertextualidade que se fará aqui.

O próprio termo ‘recepção’ é prova de que a Literatura Comparada se contrapôs à noção de influência que se tinha anteriormente ao comparar literaturas do velho e do novo mundo; desse modo, a noção de cópia que desmerecia a literatura que utilizava o elemento estrangeiro perde sua validade:

É certo – por mais limitada que seja esta atitude elementar – que, em numerosos casos, ‘recepção’ substitui por comodidade ‘influência’ ou ‘fortuna’, dado o descrédito em que se deixaram cair estas designações e as investigações por elas orientadas. Por outro lado, concordemos que a intertextualidade pode revitalizar o estudo das ‘fontes’, quer dizer, das referências textuais inscritas mais ou menos explicitamente num texto e que contribuam para a sua produção. (MACHADO, 1988, p. 84).

Quanto às referências mais ou menos explícitas no texto novo, Álvaro Manuel Machado mostra a diferença entre dois tipos de recepção e, hesitando em utilizar o termo ‘influência’, pontua a possível originalidade do texto novo, citando outro crítico literário:

Jacinto do Prado Coelho contribuiu decisivamente para uma resposta global para estas questões dando a seguinte definição de *influência*: o estudo das influências literárias visa dois objetivos: promover a história e a análise dos fenômenos de expansão e por em destaque a originalidade que se revela na maneira como a influência é recebida. Quando a influência não é redutível à citação, à tradução ou à paráfrase, consistindo numa ação difusa e profunda, a missão do investigador torna-se mais delicada. Deveremos, aliás, admitir várias espécies de influências: um autor pode inspirar-se, de maneira mais ou menos consciente, na obra de um ou outro autor sem ter a intenção de o imitar e sem por isso sofrer essa ‘modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica’ que segundo Cioranescu deveria definir a influência propriamente dita. (MACHADO, 1988, p.95).

Este é o tipo de intertextualidade que parece existir entre as duas obras e será trabalhada aqui, a intertextualidade não redutível à citação, à tradução ou à paráfrase; ou seja, o diálogo que Machado pode ter produzido sutilmente entre *Le Roman d’un jeune homme pauvre* e *Helena*, a fim de dar novos contornos à sua obra.

Por meio dessa pequena exposição sobre a literatura comparada, pode-se observar que a afirmação de Agrippino Grieco é baseada em noções comparatistas relacionadas à “escola francesa”; ou seja, Grieco compara a obra de Machado àquela de Feuillet baseado na ideia de cópia e influência. Pode-se ver o quanto as análises do crítico se diferem de concepções mais modernas de literatura comparada na seguinte passagem de um outro livro de Grieco onde ele trata do mesmo tema:

Protestaram contra a minha obstinação em enumerar as **dívidas** literárias de Joaquim Maria. Sustento, porém, que não procurei incluir Machado na galeria dos exploradores de textos alheios. Lendo bastante, era natural que

êle sofresse o chamado fenômeno de **impregnação** a que nenhum escritor, mesmo genial, se exime de todo, mundo a fora.

Disse bem Pierre Mille que, “se tivéssemos a pretensão de ser inteiramente novos, nunca redigiríamos coisa alguma”. Ninguém é hoje o primeiro a chegar a qualquer assunto.

O certo é que nosso melhor prosador transmudava em linguagem sua, em estilo seu, as impressões de leitura que lhe ficassem na retentiva. E quem, apesar da influência de ingleses, franceses e lusitanos, dá no Brasil a sensação de maior personalidade no talento?”(GRIECO, 1969, p.25. Grifo nosso.)

Por causa dessa forma de comparar, Grieco não consegue perceber o “talento” de Machado, ele apenas tem a “sensação” disso.

O intuito deste trabalho é rever o possível diálogo existente entre *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre* com a finalidade de entender melhor o que levou Grieco a comparar as obras dos dois autores e, além disso, analisar esta questão sob um novo prisma.

Por meio das concepções contemporâneas de literatura comparada, este trabalho visa colocar outro ponto de vista sobre a questão do possível diálogo que se estabelece entre *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, afinal, “discutir e relativizar o cânone viabiliza o abalo de tradições e sistemas de valores instituídos pelos centros de poder. A literatura comparada articula, no presente, um importante papel nestas discussões” (ALÓS, 2012, p.13).

CAPÍTULO 2: DA REPRESENTATIVIDADE DO GÊNERO FEMININO AOS PROBLEMAS HERDADOS PELOS FILHOS: PONTOS DE ENCONTRO E DESENCONTRO ENTRE *HELENA* E *LE ROMAN D'UN JEUNE HOMME PAUVRE*

Este capítulo visa entender a personagem Helena, do romance homônimo, de forma mais ampla do que a crítica machadiana tem feito. Para isso, também será necessário que se entenda qual é a representatividade do gênero feminino na obra de Machado de Assis; sendo assim, além de analisarmos a personagem Helena, também serão examinadas outras personagens machadianas de obras anteriores ou posteriores, conforme necessário. Ainda nesse âmbito, no subcapítulo “Helena: uma personagem, mil dúvidas”, serão elencados e analisados alguns dos intertextos contidos nessa personagem, com a finalidade de tentar abarcar a multiplicidade de significados contidos nela.

Também será proposta uma análise da importância das personagens femininas na obra de Octave Feuillet, para que a comparação entre os romances seja mais consistente.

Novamente será tratada a questão das consequências que os filhos sofrem pelos erros dos pais; entretanto, nessa parte, *Le Roman d'un jeune homme pauvre* também será analisado.

Para fechar o capítulo, será feita uma pequena análise de algumas personagens, femininas ou não, de *Helena* e de *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, confrontando-as quando necessário.

2.1 A representatividade das personagens femininas machadianas

Helena não é uma obra que conta com muitas personagens. Também existem poucas mulheres na obra e, entre elas, a maioria não aparece muito, exceto a protagonista, que será analisada separadamente no subcapítulo seguinte. Afora Helena, temos D. Úrsula, tia de Estácio, Eugênia, noiva do mesmo, Ângela da Soledade, mãe de Helena, D. Thomásia, mãe de Eugênia e D. Leonor, mulher do Dr. Mattos, advogado e amigo da família. A mãe de Estácio também é citada uma vez. Dentre essas, analisaremos mais cuidadosamente D. Úrsula, Eugênia e Ângela, por serem mais importantes do que as outras no andamento da trama. As outras personagens serão analisadas conforme necessário para a investigação de determinados aspectos da obra.

Começemos por D. Úrsula. A descrição dessa personagem aparece logo na primeira página do folhetim:

A família do conselheiro compunha-se de duas pessoas: um filho, o Dr. Estácio, e uma irmã, D. Úrsula. Contava esta cinqüenta e poucos anos; era solteira; vivera sempre com o irmão, cuja casa dirigia desde o falecimento da cunhada. (ASSIS, 1978, p.16. Original in: *O Globo*, seis de agosto de 1876)

D. Úrsula, após a morte da cunhada, torna-se chefe da casa, papel parecido com o de D. Glória de *Dom Casmurro*. As duas personagens têm mais algumas semelhanças. Ambas são relacionadas à disciplina e têm nomes que se associam com temas religiosos. As duas também são as personagens a se dissuadir, Glória quanto à ideia de tornar Bentinho um padre, Úrsula quanto à personalidade de Helena. Nesse sentido, as duas também são as mães postiças das mocinhas, depois de mudarem suas opiniões sobre elas.

D. Úrsula e D. Glória são representações de um tipo peculiar de mulher do século XIX, a mulher com poderes. É importante destacar que esses poderes foram por elas herdados de homens e serão deixados para homens, e que as decisões das duas “donas” da casa sempre eram tomadas à sombra dos homens da família. Isso mostra que alguns direitos vinham sendo oferecidos às mulheres; entretanto, sua posição de inferioridade ainda era evidente. Visto que Helena e Capitu representam uma geração à frente de Úrsula e Glória, pode-se examinar certa evolução nessa passagem de gerações. Embora Helena e Capitu continuem sendo “subordinadas” aos homens que as rodeiam, elas já não são uma extensão deles, pelo contrário, elas não compactuam com as opiniões mais importantes dos homens que as cercam. No caso de *Helena*, Sidney Chalhoub (2003) analisa a protagonista do romance como um elemento relativizador da ideologia senhorial representada por Estácio.

Deve-se deixar claro que D. Glória é uma personagem mais densa, que aparece mais e tem mais poderes do que D. Úrsula, assim como Capitu também é uma personagem aparentemente mais complexa do que Helena; entretanto, a ideia aqui é tentar entender o motivo das semelhanças entre essas personagens.

Embora seja bem perigoso utilizar-se dos termos “projeto” ou “plano” quando se trata das formas de criação de Machado, parece, de acordo com as evidências analisadas, que existe um estudo de personagens nos retornos de certos estereótipos ou tipos que representam algumas camadas da sociedade nas obras do autor. As personagens femininas citadas são um possível exemplo desse estudo sobre a mulher brasileira do século XIX.

Prova de que Machado fazia uma análise prévia de cada personagem que colocaria nas suas obras são os nomes que ele dá a elas. No caso de D. Úrsula, a relação com a Santa Úrsula

não é mera coincidência, já que ela é conhecida como a padroeira dos jovens e órfãos e, no decorrer da narrativa, D. Úrsula toma a posição de protetora da órfã Helena, além de ter sido a segunda mãe do jovem Estácio.

Quanto aos nomes que Machado empregava em suas personagens, Helen Caldwell analisa o da personagem Eugênia no capítulo “O que há num nome”. A pesquisadora percorre vários personagens machadianos tentando entender seus nomes e as intenções de Machado com cada um deles. Helen Caldwell diz o seguinte sobre Eugênia:

Ocasionalmente, Machado de Assis usa os nomes de modo inverso, com intenção irônica. A Eugênia (termo grego para “bem nascido”), a quem Brás Cubas, tentando seduzi-la, dirige o pensamento: “Se tu soubesses que ideias me vagam pela mente [...] que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem”, não é apenas uma bastarda, além de coxa de nascença; é também pobre, devido às circunstâncias de seu nascimento. Outra moça de mesmo nome, no romance *Helena*, é objeto de assédio incestuoso de seu pai, desde a tenra infância. (CALDWELL, 2008, p.58)

Em análise pormenorizada da obra *Helena*, não se veem indícios de assédio de Camargo à sua filha Eugênia; na verdade, o problema na relação deste pai com sua filha é um pouco diferente desse, conforme veremos adiante. Um pouco à frente, Helen Caldwell novamente fala de Eugênia:

Um quinto mecanismo empregado por Machado de Assis para dotar um nome de cores e significados é a alusão literária. O nome da segunda Eugênia mencionada acima – Eugênia de Camargo, de *Helena* – alude, provavelmente, não somente ao original grego, como também a Eugénie Grandet, cuja vida foi arruinada pela avareza fria de seu pai, da mesma forma como as perspectivas de Eugênia Camargo são arruinadas pela ambição de seu pai. [...] (CALDWELL, 2008, p.59)

Nessa parte, a comparação com a personagem Eugénie Grandet (da novela homônima de Balzac) é, de fato, legítima, mas no ponto em que ambas as personagens têm um pai ambicioso. Eugênia Camargo e Eugénie Grandet são bem diferentes, e a personagem machadiana não tem as suas perspectivas arruinadas pela ambição de seu pai. Na verdade, ela nem foi, de fato, apaixonada por Estácio; seus interesses eram mais ou menos os mesmos de seu pai; e Camargo não arruinou a vida da filha. No capítulo XIV, Camargo recebe uma carta de Estácio pedindo sua filha em casamento. Nessa parte do romance, pode-se perceber que o que movia Eugênia para o casamento não era o amor, mas a vaidade. E, no mesmo trecho, também se percebe que os beijos muito pouco frequentes que recebia do pai tinham motivações bem específicas:

D. Tomásia concordou com esta explicação do marido, enquanto Eugênia, olhando alternadamente para um e outro, parecia não lhes dar a mínima atenção. O pensamento estava em Andaraí; ela via já na imaginação a cerimônia do consórcio, as carruagens, o apuro do noivo, a sua própria graça, a coroa de flores de laranjeira, que a havia de adornar; enfim talhava já o vestido branco e pregava as rendas de Malines com que havia de levar os olhos a ambas as metades do gênero humano. Daquele sonho foi despertada pelo pai, que lhe imprimiu na testa o segundo beijo. O primeiro, como o leitor há de se lembrar, foi dado na noite da morte do conselheiro. O terceiro seria provavelmente no dia em que ela casasse. (ASSIS, 1978, p.85)

A frase que termina o romance mostra que, embora muito triste com a morte de Helena, Eugênia continua noiva de Estácio, e o terceiro beijo que recebe de seu pai é a prova de que eles conseguiram o que queriam: “Ao mesmo tempo, na casa do Rio Comprido, a noiva de Estácio, consternada com a morte de Helena, e aturdida com a lúgubre cerimônia, recolhia-se tristemente ao quarto de dormir, e recebia à porta o terceiro beijo do pai” (idem, p.169).

Dessa forma, além de não haver indícios no romance de que Eugênia “teve suas perspectivas arruinadas pela ambição de seu pai”, conforme constata Helen Caldwell, ao que parece, o que acontece é o contrário, ou seja, os desejos de Camargo e sua filha são concretizados, ou pelo menos é o que o final do romance sugere.

Camargo não é, conforme será visto com detalhes nas análises das personagens, o grande e único vilão da história, tudo o que ele faz é por amor (à filha) e por vaidade, características que divide com a maioria das personagens da obra. Se Helen Caldwell encontrou relações entre as personagens de Machado e as de Balzac, ela não deveria ter esquecido que, Camargo, assim como *Le père Goriot*, fez o que pôde para dar o melhor futuro para sua filha. No Brasil, em meados do século XIX, uma moça como Eugênia teria basicamente duas possibilidades na vida: ir para o convento ou casar-se com um homem de boa família. Não tendo talento para a primeira possibilidade, Eugênia só poderia ter um futuro digno casando-se com alguém como Estácio, por isso Camargo fez o possível para que isso acontecesse, mesmo que usando, “se necessário fosse, a violência, a perfídia e a dissimulação.” (ASSIS, 1978, p.86)

Helen Caldwell também afirma que Eugênia teria sofrido um amor incestuoso por parte de seu pai Camargo. Na verdade, o romance até sugere certo amor mais que paternal de Camargo para com Eugênia, assim como, por vezes, parece que Helena também ama seu pai

mais do que somente como pai¹⁷, mas, na verdade, isso fica muito sutilmente insinuado, como se fosse um desvio psicológico pouco perceptível, ou um complexo de Édipo em fase inicial. De qualquer forma, sugerir um abuso real através do texto seria um exagero. O próprio narrador de *Helena* mostra que o problema de Camargo estava no fato de que ele via em sua filha a extensão de si mesmo. Ao vê-la dançar no aniversário de Estácio, “a alma do pai voava nas pontas da fita que apertava a cintura de Eugênia, não regressando ao domicílio senão quando a moça parava. Então volvia Camargo um olhar em torno de si, como pedindo igual admiração.” (p.74) Algumas páginas à frente, o narrador volta a falar do sentimento de Camargo para com a filha:

[...] Naquele homem céptico, moderado e taciturno, havia uma paixão verdadeira, exclusiva e ardente: era a filha. Camargo adorava Eugênia: era sua religião. [...] Mas esse mesmo amor, aliás violento, escravo e cego, era uma maneira que o pai tinha de amar-se a si próprio. Entrava naquilo uma soma de larga fatuidade. Menos graciosa, Eugênia seria, talvez, menos amada. Êle contemplava-a com o mesmo orgulho com que o joalheiro admira o adereço que lhe saiu das mãos. Era a ternura do egoísta; amava-se na própria obra (p.86)

É muito normal que, numa leitura pouco atenta, possa-se pensar que Camargo é o vilão da história, mas será que isso procede? Ao que parece, um dos aspectos que Machado também tenta relativizar é essa questão da personagem “boa” ou “má”. Vejamos o que diz Stélio Furlan sobre a forma com que Machado lidava com oposições em sua obra:

Decerto que se pode temporizar Machado pelo esforço reflexivo acerca do Brasil que conheceu. Mas ainda assim parece flunar sobre o que havia de datado em seu tempo. Daí, talvez, a predileção pelos contrastes, como recurso narrativo que alude ao seu *modus vivendi*: entre *Esaú e Jacó*, entre conservadores e liberais, entre a pirâmide e o trapézio, entre o romantismo e o realismo, enfim, entre o tupi *et orbi*: como se estivesse em permanente tensão, como disse no conto *O caso da vara*, “entre um puxar de forças opostas”, que caracteriza esse espaço poético de tensões não resolvidas. (FURLAN, 2001, p.332)

Entre esses contrastes, poderiam ser incluídas as oposições entre “bom” e “mau”. Ao que parece, Machado quis questionar as inequívocas de personagens boas ou más, ele tentou mostrar os dois lados de todos, conforme veremos através de exemplos na parte em que serão analisadas, separadamente, algumas personagens. Quase todas as descrições de personagens em *Helena* são feitas por meio de oposições, desde o padre, descrito pelo

¹⁷ No final do IX capítulo de *Helena* (1878), a protagonista mente para Estácio dizendo que tem um amor, quando, na verdade, os seus passeios e a carta que deixavam Estácio com ciúmes tinham relação com o verdadeiro pai da moça.

narrador com “olhos não menos sagazes do que mansos” [...] “austero sem formalismo, sociável sem mundanidade, tolerante sem fraqueza [...]” (ASSIS, 1978, p.32), passando por Eugênia, que “era uma das mais brilhantes estrelas entre as menores do céu fluminense” (p.35), até a protagonista, que sempre é descrita de forma ambígua, desde as descrições físicas até as psicológicas, sendo *Helena* “delgada” e “sem magreza”, “estatura um pouco acima de mediana”, “talhe elegante” e “atitudes modestas”, “linhas puras e severas do rosto”, “uma só cousa pareceu menos aprazível ao irmão: eram os olhos, ou antes o olhar, cuja expressão de curiosidade sonsa e suspeitosa reserva foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno.” (p.27). Em seguida, “o olhar perdeu a expressão que primeiro lhe achou o irmão, para tornar-se o que era naturalmente, mavioso e repousado.” (p.28) Ainda descrevendo a protagonista, surgem novos opostos: “Havia nela a jovialidade da menina e a compostura da mulher feita, um acordo de virtudes domésticas e maneiras elegantes.” (p.31)

Assim como acontece na descrição de quase todas as outras personagens, o narrador contribui para imagem controversa de Camargo. Em uma parte, o narrador descreve o pai de Eugênia como um homem que ama muito a filha e faria tudo por ela, depois, ele pontua a parte nociva desse sentimento que Grieco chama de “amar-se a si próprio através da filha” (1969, p.54), e, em um terceiro momento, o narrador chama Camargo de “cobra”, “réptil” (ASSIS, 1978, p.53)

De qualquer forma, julgar que Camargo é o grande vilão da história é minimizar a complexidade das personagens e do enredo de *Helena*. Ao analisar as personagens que figuram como pais nessa obra, será visto que toda a problemática principal do romance gira em torno de complicações que começaram com os pais e repercutiram nas vidas dos filhos. Camargo não é o único pai que, por ser excessivamente extremoso, acaba criando problemas. O desregramento sexual do conselheiro Vale é um dos motivos pelos quais Helena viria a ter grandes problemas. O fato da mãe de Helena ter partido para viver com o conselheiro também complica o futuro da protagonista, assim como a fuga de Salvador contribui para a sua morte:

[...] Há criaturas tão malfadadas que aqueles mesmos que a desejam fazer venturosas não alcançam mais do que preparar-lhes o infortúnio. Tal foi o meu destino. Seu pai e minha mãe não tiveram outro pensamento; meu próprio pai foi levado do mesmo impulso, quando me obrigou a ser cúmplice de uma generosa mentira. Agora mesmo que ele foge, com o fim único de me não tolher a felicidade, arranca-me o último recurso em que eu tinha posto a esperança [...] (ASSIS, 1978, p.164)

Sendo assim, quando forem analisadas as personagens de *Helena*, o que se terá em vista é que nenhuma é unicamente boa ou má, mas, cada uma tem sua profundidade, e o

entendimento da obra será bem mais completo se compreendermos as verdadeiras funções de cada personagem na obra.

Em alguns casos, ao invés de fornecerem informações que direcionem ou facilitem o entendimento da personagem, o processo se torna inverso e, nesses casos, a aparente intenção dos nomes é confundir. Além da análise feita sobre o nome dessa personagem no trecho do trabalho citado acima, podemos interpretar o nome Eugênia pela sua origem. Esse nome tem origem grega e é a variante feminina de Eugênio, que significa “o bem nascido” ou “de origem nobre”. Obviamente, esse nome fala muito sobre a Eugênia do romance, afinal, ela representa a moça de família rica e, em comparação à Helena, ela também pode ser considerada a “bem nascida” da história.

Na verdade, Eugênia é o contrapeso para as qualidades de Helena, ela é, praticamente, seu antônimo. Assim como já foi destacado, a ambiguidade das personagens construída através de adjetivos opostos também aparece em Eugênia; entretanto, nela, os defeitos superam as virtudes. Todas as qualidades da filha de Camargo são sempre acompanhadas de um “mas” seguido de adjetivos que a desqualifiquem em algum sentido. Ela “era uma das mais brilhantes estrelas entre as menores do céu fluminense” (ASSIS, 1978, p.35) e sua futilidade foi notada pelo seu namorado Estácio nas relações de amizade que ela estabelecia:

– Eugênia, disse Estácio, quer saber a razão do mau sucesso de suas afeições? É deixar-se levar mais pelas aparências que pela realidade; é porque dá menos apreço às qualidades sólidas do coração do que às frívolas exterioridades da vida. Suas amizades são das que duram a roda de uma valsa, ou, quando muito, a moda de um chapéu; podem satisfazer o capricho de um dia, mas são estéreis para as necessidades do coração. (ASSIS, 1978, p.36)

Estácio notou mais do que isso. Estando prestes a pedi-la em casamento, o rapaz percebe algumas prioridades da moça:

Estácio contemplou-a namorado sem ousar dizer palavra: a primeira que lhe ia sair dos lábios, era justamente o pedido que o levava até ali. Mas Eugênia deteve-lha, mostrando o anel que a madrinha, fazendeira de Cantagalo, lhe mandara na véspera. Era uma opala magnífica, a tal ponto que Eugênia dividia os olhos entre o namorado e ela. Esta simultaneidade esfriou o mancebo. (ASSIS, 1978, p.35)

Além da sua futilidade, Eugênia também contrasta com Helena quando o assunto é inteligência. Mais do que uma vez ela não compreende algumas informações que as pessoas próximas lhe dão: “Eugênia ouviu calada as palavras do moço; não as entendeu muito. Sabia-

lhes a significação; não lhes viu porém nexos nem sentido; sobretudo não lhes sentiu a aplicação.” (ASSIS, 1978, p.37)

Eugênia é um tipo de mulher passiva em relação ao que acontece em sua vida. A ociosidade de uma existência sem problemas leva a personagem a se fixar em questões frívolas relacionadas a um anel ou um chapéu em vez de se ocupar com coisas mais importantes como o amor ou a amizade. Lembrando que o público leitor de folhetim era essencialmente composto de mulheres¹⁸, pode-se interpretar essa personagem como uma crítica direcionada diretamente a esse tipo feminino que denigre a imagem da mulher que vinha tentando arduamente ocupar um novo lugar na sociedade. Se Helena é, conforme veremos à frente, representante de um tipo de mulher que dava seus primeiros passos em direção ao reconhecimento, Eugênia é o exemplo a não ser seguido, pois representa a mulher objeto, simples ornamento que inspira somente beleza ou peça do jogo de interesses entre as porções sociais.

Na filha de Camargo, podemos ver o tratamento de um tema que é comum tanto em *Helena* quanto em *Le Roman d'un jeune homme pauvre*; ou seja, o dinheiro e algumas questões que ele pode suscitar. Eugênia é símbolo da mulher que é usada como instrumento para o jogo de interesses que estava por trás dos casamentos arranjados.

Embora ambas sejam instrumentos de algum plano, Helena não termina como personagem totalmente passiva. Ela pouco pôde fazer para evitar o turbilhão em que foi colocada, mas morreu por vergonha de ter participado dele. Eugênia nem sequer percebeu que fazia parte de um plano, sua perspicácia sequer lhe permitia entender se o que sentia por Estácio era verdadeiro. Eugênia foi passiva não por se abster do arranjo do qual fazia parte, na verdade, ela nem sabia que fazia parte de algo, afinal, ingenuidade é o adjetivo mais fiel a essa personagem.

De qualquer forma, algo, além da beleza, une Helena e Eugênia. Conforme foi visto, ambas são instrumentos de tramas que não foram organizadas por elas. Mesmo Eugênia, que achava ter sido ela quem tinha escolhido Estácio como pretendente, faz parte de um plano que vem desde antes de ela nascer, já que Camargo queria ver na relação da filha com Estácio a continuidade de sua amizade com o conselheiro: “Ora, este casamento... é um de meus sonhos. Desejo que os filhos continuem a afeição dos pais. Se Estácio recuar, minhas esperanças esvaem-se como fumo [...]”. (ASSIS, 1978, p. 78) Eugênia e Helena são duas

¹⁸ Volto a usar como exemplo de estudo que busca ligar os leitores (ou as leitoras) de Machado de Assis enquanto folhetinista e os temas tratados pelo autor nas obras o trabalho de Silva Maria Azevedo intitulado *Machado de Assis: entre o jornal e o livro* (2008).

mulheres diferentes; entretanto, elas são símbolo de como as filhas de famílias oitocentistas pouco tinham o poder de decidir seus destinos. “Bem nascidas” ou não, elas eram apenas objetos manuseados pelos pais para conseguirem o que queriam ou o que julgavam ser o melhor para suas filhas.

Voltando à significação do nome Eugênia e sua relação com a personagem, embora ela seja mais “bem nascida” do que Helena e, de acordo com o que sugere o final da obra, tenha conseguido o que supostamente queria¹⁹; ou seja, casar-se com Estácio, o que fica para o leitor (ou para a leitora) é a inferioridade psicológica e intelectual de Eugênia em relação à Helena. Ao final da obra, se a leitora tivesse que escolher entre seguir os passos de uma ou outra, possivelmente escolheria Helena mesmo sabendo de seu final trágico, pois, mesmo saindo “derrotada”, Helena preserva sua honra e dignidade, já Eugênia termina a obra como um simples instrumento passivo da trama de seu pai, uma moeda inerte de troca.

Já que voltamos a falar dos nomes das personagens, podemos começar a análise da mãe de Helena por esse caminho. Não é necessário pesquisa para se supor o significado do nome Ângela. Numa possível ordem natural das coisas, uma personagem com esse nome deveria ter qualidades angelicais, mas será que isso procede nesse caso? D. Ângela da Soledade é uma personagem que praticamente não aparece na obra, entretanto, sua importância ultrapassa suas poucas aparições. Desde a primeira vez em que perguntam sobre ela, adjetivos com cargas significativas opostas surgem na página, como que para criar uma dúvida:

- Conheceu a mãe dela? perguntou a irmã do conselheiro.
- Conheci.
- Que espécie de mulher era?
- Fascinante.
- Não é isso; pergunto-lhe se era mulher de ordem inferior, ou...
- Não sei; no tempo em que a vi, não tinha classe e podia pertencer a todas; demais, não a tratei de perto. (ASSIS, 1978, p.24, 25)

¹⁹ A consumação do casamento de Eugênia e Estácio é uma questão um pouco aberta do romance, entretanto, existem evidências que indicam que eles se casaram. Quando Camargo recebe a carta de Estácio pedindo sua filha em casamento o narrador fala dos poucos frequentes beijos que ele dava em Eugênia: “Daquele sonho foi despertada pelo pai, que lhe imprimiu na testa o seu segundo beijo. O primeiro, como o leitor se há de lembrar, foi dado na noite da morte do conselheiro. O terceiro seria provavelmente no dia em que ela casasse.” (Assis, date, p.85) A última frase do romance retoma a questão, e a sugestão de que o plano de Camargo foi vitorioso vem novamente do narrador: “Ao mesmo tempo, na casa do Rio Comprido, a noiva de Estácio, consternada com a morte de Helena, e aturdida com a lúgubre cerimônia, recolhia-se tristemente ao quarto de dormir, e recebia à porta o terceiro beijo do pai.” (idem, p.169)

Toda vez que seu nome vem à tona, mantém-se certa indefinição quanto ao seu caráter, o que torna essa personagem, que pouco aparece, uma complexa e fundamental peça da história. A complexidade da construção de Ângela nos remete à construção da personagem mais estudada de Machado de Assis. Assim como aconteceu com Capitu, a fuga da mãe de Helena com o conselheiro também foi relacionada à personagem de Shakespeare. Quando Salvador percebe que sua mulher e filha tinham desaparecido, desesperadamente ele tenta encontrar o paradeiro das duas. Descobrendo que elas tinham ido morar com o conselheiro, Salvador chega à seguinte constatação:

Poucos dias antes, a bordo, um engenheiro inglês que vinha do Rio Grande para esta Corte, emprestara-me um volume truncado de Shakespeare. Pouco me restava do pouco inglês que aprendi; fui soletrando como pude, e uma frase que ali achei fez-me estremecer, na ocasião como uma profecia; recordei-a depois, quando Ângela me escreveu. “Ela enganou seu pai, diz Brabantio a Otelo, há de enganar-te a ti também.” (ASSIS, 1978, p.150)

A mesma personagem de Shakespeare que contribui para a complexidade de Capitu aparece em *Helena* com uma função parecida. Entretanto, ao contrário de Bentinho, Salvador não condena todos os atos de Ângela, fazendo com que a culpa que poderia cair sobre ela seja abrandada, já que, após conjecturar sobre o assunto, Salvador se julga mais culpado do que ela:

Ângela era um complexo de qualidades singulares. Capaz de suportar as maiores angústias, forte e risonha no meio das máximas privações, esqueceu num instante as virtudes que tinha para correr atrás de uma fantasia de amor. Não foi a riqueza que a seduziu; ela iria, ainda que tivesse que trocar a riqueza pela miséria. Ângela nasceu metade freira e metade bailarina; capaz das austeridades de um claustro, não o era menos das pompas da cena. E daí... não fui eu mesmo que a desviei da estrada real para metê-la por um atalho obscuro? (ASSIS, 1978, p.150)

Primeiramente, podemos notar, ainda uma vez, os adjetivos usados para descrever Ângela, uma mulher “forte e risonha no meio das máximas privações”, “metade freira e metade bailarina”, “capaz das austeridades de um claustro” e “das pompas da cena”, cheia de qualidades, mas que se esqueceu “das virtudes que tinha para correr atrás de uma fantasia de amor” e que seria, sem problemas, rica ou pobre. Ou seja, sempre adjetivos opostos que colaboram para a ambiguidade da personagem. Em seguida, percebe-se que a culpabilidade de Ângela é amenizada pelo próprio Salvador, que acha seu ato mais condenável do que o dela, no entanto, será que isso procede? Na verdade, a culpa que Salvador se autoimpõe não é completamente dele. Na sua concepção, o fato de ele ter tirado Ângela de sua casa para viverem juntos foi o grande erro da história, mas, de acordo com o que se conta, ela também concordou com o plano. Além disso, não se pode esquecer que quando Ângela troca Salvador

pelo conselheiro Vale ela o faz enquanto Salvador visitava o pai moribundo, ou seja, Salvador não tinha deixado a mulher e a filha sozinhas porque quis; pelo contrário, foi uma fatalidade que o obrigou, entretanto, isso não foi relevante para Salvador, que acabou por não imputar culpa à mulher pelo seu desaparecimento.

Culpada ou não, Ângela é a principal peça para que se entenda a forma pela qual Helena se viu naquele “turbilhão”: se ela não tivesse ido embora com o conselheiro, nada teria acontecido.

Voltando à questão do nome da personagem, Ângela é tão complexa que, ao final, não se sabe se ela foi, de fato, um anjo que se propôs a fazer o que fosse preciso para que a filha tivesse um futuro digno ou se ela é tão perspicaz que conseguiu fazer com que Salvador se sentisse culpado por um erro que ela cometeu, erro que seria o maior da trama. O importante é que, se alguém pode ser culpado pelo “turbilhão” de Helena esse alguém é Ângela, já que, embora se fale da vida desregrada do conselheiro, a mãe de Helena também o enganou, ou seja, nesse caso, ele também foi vítima.

– Seu pai, continuou Salvador dirigindo-se a Estácio, que, para acabar de compor o rosto, tinha ido até à janela e voltara a sentar-se, – seu pai era honrado e cavalheiro. Arrebatando-me Ângela, não me traiu, porque não me vira nunca; não contribuiu diretamente para a traição dela, porque supunha cortadas as nossas relações. Soube depois que Ângela, quando eles se apaixonaram um pelo outro, lhe ocultara completamente o motivo da viagem; dera-se como separada de mim. Mentiu, como mentiu mais tarde, dizendo que eu havia morrido. O conselheiro não sabia sequer o meu nome. A mentira no primeiro caso não teve fim nenhum; não houve cálculo; foi uma sugestão de amor ou um esquecimento; foi, talvez, um modo de respeitar-me; no segundo caso houve cálculo: era o de redobrar o afeto que o conselheiro tinha a Helena. Assim aconteceu, porque o conselheiro sentiu-se pai de Helena, e assumiu esse caráter desde aquela tarde. Do contrato, feito ali entre o homem e a criança, cumpriu ele todas as cláusulas com generosa pontualidade. Pode crer que lhe fiquei profundamente grato. Uma vez, passando por uma litografia, vi um retrato dele; comprei-o e conservo-o ali ao lado do de Helena. (ASSIS, 1978, p.153)

Analisando com cuidado essa passagem e as outras em que Salvador conta toda a história, percebe-se que o discurso do pai de Helena é lacunar ou, no mínimo, ambíguo. Primeiro, ele diz que Ângela não fez o que fez pelo dinheiro, e que faria tudo “ainda que tivesse que trocar a riqueza pela miséria”; em seguida, ele sugere que ela o teria traído porque queria um futuro melhor para a filha graças à proteção do conselheiro, o que é o mesmo que dizer que seu interesse eram suas posses. No trecho citado logo acima, também vemos uma aparente demonstração da ingenuidade de Salvador em relação aos atos de Ângela. Ele cita duas mentiras da mulher, dizendo que a primeira delas não teria sido calculada, seria mais

“uma sugestão de amor ou um esquecimento”. Ledo engano. Como uma mulher poderia, por simples esquecimento, ocultar que o seu companheiro (afinal, eles não eram casados) havia viajado para acompanhar o pai em seu leito de morte? Essa mentira teve sim uma finalidade, a de inocentar Ângela, que traía Salvador enquanto este cumpria um dever filial.

O fato é que Ângela é mais perspicaz do que Salvador, assim como Helena é mais calculista do que Estácio (conforme veremos à frente). Nas duas gerações, a mulher supera o homem em inteligência e capacidade, mesmo assim, as mulheres permanecem em posição subalterna. Talvez exista aí uma crítica no questionamento intrínseco das diferenças entre mulheres e homens e as posições que cada gênero ocupa nas famílias e na sociedade.

Ainda sobre Ângela, deve-se saber que ela não deixa para a filha somente os infortúnios resultantes de suas decisões, Helena também herda sua complexidade psicológica e, segundo o próprio Salvador, “há ali uma costela de sua mãe”. (ASSIS, 1978, p.157) Aliás, Helena é a mistura das qualidades e defeitos da mãe e do pai, conforme veremos a seguir.

Para terminar esse subcapítulo, vale a pena ressaltar que Machado de Assis estava inteirado sobre algumas das questões relacionadas ao feminismo, mesmo bem antes de *Helena*, e algumas de suas crônicas são prova disso:

Pretende Eugênio Pelletan que a mulher, com o andar dos tempos, há de vir a exercer no mundo um papel político. Sem entrar na investigação filosófica da profecia, a que dá uma tal ou qual razão a existência de certas mulheres da sociedade grega e da sociedade francesa, eu direi que é esse um fato que eu desejava ver realizado, em maior plenitude do que pensa o autor da “*Profession de foi*”. Eu quisera uma nação, onde a organização política e administrativa parasse nas mãos do sexo amável, onde, desde a chave dos poderes até o último lugar de amanuense, tudo fosse ocupado por essa formosa metade da humanidade. O sistema político seria eletivo. A beleza e o espírito seriam as qualidades requeridas para os altos cargos do Estado, e aos homens competiria exclusivamente o direito de votar.

Que fantasia! Mas, enquanto esperamos a realização dessa linda quimera, à mulher cabem outros papéis, que, se não satisfazem à inspiração de um humorista, podem contentar plenamente o espírito de um filósofo e de um cristão. É, por exemplo, o da mãe de família e o do anjo da caridade; adoçar os infortúnios da indigência e preparar cidadãos para a pátria, que missão! (Machado de Assis, *Comentários da Semana, Diário do Rio de Janeiro*, 21 de novembro de 1861)

A primeira parte do trecho acima evidencia a estima de Machado de Assis pelo sexo feminino, mesmo que o final da passagem possa suscitar certa depreciação da mulher. É importante destacar, que essa impressão de que o homem que quer ver sua mulher cuidar da casa e ser mãe de família é um homem machista é uma concepção que não é compatível à realidade de meados do século XIX. Com o progresso da burguesia, “comerciantes e

empresários em ascensão imitavam os modos aristocráticos. Suas esposas já não administravam leiteiras ou trabalhavam atrás do balcão com os maridos. Elas tentavam transformar-se em refinadas senhoras, criaturas da moda.” (LASCH, 1999)

Ainda segundo Christopher Lasch:

[...] Impossibilitada de desfrutar a admiração gratuitamente oferecida à riqueza e à beleza, a classe média tinha de acreditar em suas ‘virtudes e habilidades’. Mas, agora que a classe média estava ficando rica por seus próprios méritos, começava a adotar padrões que lhe eram estranhos. As mulheres, em particular, estavam lisonjeadas pela atenção que atraíam por serem ‘mulheres de finos sentimentos’. Uma nova raça de mulheres, ‘incapazes de administrar uma família’ ou de criar filhos, vivia exclusivamente voltada para o amor e a intriga sexual. A sensatez havia dado lugar à sensibilidade, atividades ‘frívolas fizeram da mulher um objeto de pouco valor’. Completamente dependente dos maridos para sobreviverem, as mulheres da classe média agora se viam no mesmo nível que as da aristocracia, resignando-se a uma vida inativa, improdutiva, parasitária, sob pretexto de que a elegância, ao contrário da virtude, era o fim supremo de existência.” (LASCH, 1999, p.93-94)

Sendo assim, quando o cronista exalta a mulher “mãe de família”, não podemos encarar essa concepção com o olhar do século XXI. Almejar que a mulher permanecesse em casa não era um ato de machismo, afinal, “o chamado culto à domesticidade do século XIX originou-se de um ataque sistemático à autoridade patriarcal [...]”. (LASCH, 1999, p.89)

A forma pela qual Machado de Assis encarava a mulher de seu tempo pode ser vista nos seus romances: dois deles têm nomes de mulher e, mesmo naqueles que têm nos títulos os nomes masculinos, a mulher recebe posição de destaque, haja vista a Capitu de *Dom Casmurro*. A comparação entre algumas personagens masculinas e femininas que convivem umas com as outras nas obras mostram que o autor visava ressaltar as qualidades feminis frente às imperfeições masculinas. Capitu é mais astuta e perspicaz do que Bentinho, Ângela foi, conforme visto acima, superior a Salvador e ao conselheiro Vale em vários quesitos, “a menina Iaiá Garcia pintara e bordara com Jorge” (CHALHOUB, 2003, p. 77-78) e, conforme será visto logo adiante, Helena possui muito mais atributos positivos do que Estácio. Personagens femininas fúteis e frívolas também aparecem nas obras, mas, sempre são caracterizadas de forma crítica, conforme vimos acontecer com Eugênia. Mesmo que os movimentos em prol da mulher estivessem apenas engatinhando no Brasil, a posição de destaque que Machado dá às suas principais personagens femininas são exemplos de que o autor reconhecia as qualidades da mulher mesmo em uma sociedade extremamente patriarcal.

2.2 As mulheres na obra de Feuillet

O cálculo das probabilidades nunca falha tanto, como quando se aplica às ideias e aos caprichos de uma mulher. (FEUILLET, 1971, p.135, trad. Camilo Castelo Branco)²⁰

Embora a epígrafe acima aparente simbolizar a complexidade da mulher, ela se refere a uma personagem não muito complexa. Na verdade, a frase representa mais a inferioridade masculina em relação à mulher do que alguma outra coisa. Trata-se da opinião de Maxime sobre sua nova e secreta paixão, Marguerite, logo após o primeiro desentendimento entre os dois. Essa moça sempre tem atitudes que causam alguma incerteza; entretanto, deve-se levar em conta que quem a tenta decifrar é o narrador e protagonista Maxime, portanto, as interrogações que ele vê em Marguerite não precisam, necessariamente, de muita análise para serem respondidas pelo leitor. De todo jeito, assim como Helena se mostra uma personagem mais complexa e perspicaz do que Estácio, Marguerite usa e abusa de seus dotes femininos e de sua posição social para fazer com que Maxime faça o que ela quer. Embora seja complexa para Maxime, Marguerite não engana o leitor, afinal, desde que ela começa a maltratá-lo sem motivos aparentes, seus sentimentos pelo rapaz já começam a ficar claros: trata-se daquele início de amor onde o ato de maltratar o amado é a vontade de chamar-lhe a atenção. Mesmo não sendo uma grande charada para o leitor, Marguerite é uma personagem muito interessante, por isso, será analisada mais cuidadosamente no final desta parte do trabalho.

Assim como *Helena, Le Roman d'un jeune homme pauvre* não conta com muitas personagens atuantes. Entre as mulheres, além de Marguerite (Marguerite-Louise) podemos destacar a Sra. Laroque (Josephine-Clara), mãe de Marguerite e nora do Sr. Laroque que, enquanto o sogro permanecesse doente, ela seria também chefe do Castelo dos Laroque. Ainda no castelo viviam a Sra. Aubry, “prima em segundo grau recolhida na casa” (FEUILLET, 1971, p. 72), e a senhorita Héloüin (Caroline-Gabrielle). Do lado de Maxime, temos sua irmã Hélène e a sua mãe, cujo nome não é citado. Além delas, o romance conta com a Sra. de Porhoet (Jocelynde de Porhoet-Gael), ex-condessa que se tornara pobre.

A mãe de Maxime será analisada em comparação à mãe de Estácio no subcapítulo seguinte para que a função das duas nas obras seja examinada comparativamente.

²⁰ Le calcul des probabilités n'est jamais plus vain que lorsqu'il s'exerce au sujet des pensées et des sentiments d'une femme. (FEUILLET, s.d., p.65)

Quanto à mãe de Marguerite, a Sra. Laroque, ela também representa a mulher com poderes, afinal, ela manda no castelo dos Laroque durante toda a narrativa, já que o Sr. Laroque permanece doente até o fim. Assim como vimos acontecer no romance *Helena*, o poder reservado a Sra. Laroque era provisório e estava pautado nas vontades do patriarca. A posição da Sra. Laroque e de algumas das outras mulheres do romance reflete o início de certa emancipação da mulher na França, momento em que elas começavam a ocupar posições de grande importância nas famílias e sociedades e a ser o foco dos assuntos dos romances, entretanto, a obra de Feuillet mostra que essa nova posição da mulher não lhes foi entregue por motivos sublimes, pelo contrário, assim como as mulheres seriam “autorizadas” a trabalhar nas indústrias após a revolução industrial não para que fossem livres, mas para que fossem produtivas, a “autoridade” da Sra. Laroque lhe é concedida pelo simples motivo da doença do patriarca.

Fora essa imagem de chefe da casa, a Sra. Laroque aparece na obra com uma função bem peculiar. Antes de explicar essa função, deve-se entender quais são os principais temas de *Le Roman d'un jeune homme pauvre* e com qual tempo histórico estamos lidando. Os temas de que o romance trata são o dinheiro (e tudo que isso possa suscitar como posições sociais, importância dos nomes de família, linhagem a qual cada pessoa pertence, etc.), amor e honra e as relações entre eles. Quanto ao tempo histórico, embora não se tenha a data exata (a história começa no ano de 185...), sabe-se que era a década era 50, portanto, a mesma época da publicação da obra. Nessa década, embora a França tivesse saído da Segunda República e estivesse no Segundo Império sob controle de Napoleão III, o momento era de decadência da aristocracia e ascensão da burguesia, e isso fica claro na obra. Tanto Maxime quanto a Sra. de Porhoet são de famílias nobres que perderam suas riquezas. Como Maxime estava começando a experimentar a nova situação, a Sra. de Porhoet lhe dá algumas orientações:

Com que então, meu primo, chegou até a situação em que vejo! A transição é decerto dura; todavia, vou sugerir-lhe alguns pensamentos que me são habituais, e me parecem talhados para lhe darem valiosas consolações. Em primeiro lugar, meu caro marquês, digo muitas vezes com os meus botões que, no meio de todos esses bigorilhas e antigos criados que hoje têm carruagem, a pobreza tem um perfume superior de distinção e bom gosto. Depois, eu não estou longe de acreditar que Deus quis reduzir alguns dentre nós à vida de mínguas, para que este século grosseiro, material e faminto de ouro, tenha sempre à vista, em pessoas da nossa qualidade, um género de merecimento, de dignidade, de resplendor, onde não entram ouro nem matéria, essência que o ouro não compra, qualidades que não podem vender-

se! Tal é, meu primo, segundo o meu modo de ver, a justificativa providencial da sua fortuna e da minha. (FEUILLET, 1971, p.120-121)²¹

Essa passagem mostra que a nobreza decadente encarava a sua queda como um ensinamento superior e, mesmo na posição em que estava, ainda se julgava mais importante do que os “antigos criados que hoje têm carruagens”.

E o que isso tem a ver com a Sra. Laroque? De forma geral, os Laroque representam os nobres que permaneceram ricos, mesmo após o início das revoluções que tomaram conta da França, desde um pouco antes da Revolução de 1789. Nesse contexto, a Sra. Laroque tem uma forma extravagante de lidar com esse momento em que os ricos ficavam pobres e os pobres ficavam ricos.

[...] A Sra. Laroque, principalmente, revela-me verdadeira afeição; toma-me como confidente das suas extravagâncias e ingênuas manias de pobreza, dedicação e abnegação poética, intermitentes que contrastam recreativamente com as suas multiplicadas precauções de crioula friorenta. Agora, inveja as boémias rodeadas de crianças que puxam nas estradas miseráveis carretas, e cozem os alimentos abrigando-se nas sebes. Logo, ambiciona as heróicas fadigas das irmãs da caridade. Não cessa, finalmente, de increpar a saúde admirável do marido defunto, que nunca lhe deu azo a desenvolver as qualidades de enfermeira que lhe intumesciam o coração. (FEUILLET, 1971, p.101)²²

Essa forma de lidar com a situação pode ser interpretada de três formas. Sendo amiga de alguns ex-ricos (entre eles, a Sra. de Porhoet), e estando sempre frente a Maxime (outro ex-rico) quando se mostra com manias de pobreza, podemos pensar que a Sra. Laroque tenta agir de forma solidária com os seus pares que não tiveram a mesma sorte do que ela. Entretanto, de acordo com as características da Sra. Laroque, seria um pouco mais fácil interpretar essas

²¹ Ainsi donc, mon cousin, voilà où vous en êtes: la passe est rude, assurément. Toutefois, je vous suggèrait quelques pensées qui me sont habituelles, et qui me paraissent de nature à vous offrir de sérieuses consolations. Em premier lieu, mon cher marquis, je me dis souvent qu’au milieu de tous ces pleutres et anciens domestiques qu’on voit aujourd’hui rouler carrosse, il y a dans la pauvreté un parfum supérieur de distinction et de bon goût. Em autre, je ne suis pas loin de croire que Dieu a voulu réduire quelques-uns d’entre nous à une vie étroite, afin que ce siècle grossier, matériel, affamé d’or, ait toujours sous les yeux, dans nos personnes, un genre de mérite, de dignité, d’éclat, ou l’or et la matière n’entrent pour rien, – que rien ne puisse acheter, – qui ne soit pas à vendre! Telle est, mon cousin, suivant toute apparence, la justification providentielle de votre fortune et de la mienne. (FEUILLET, s.d., p.59)

²² [...] Madame Laroque em particulier me témoigne une véritable affection: elle me prend pour confident de ses bizarres et très sincères manies de pauvreté, de dévouement et d’abnégation poétique, qui forment avec ses précautions multipliées de créole frileuse un amusant contraste. Tantôt elle porte envie aux bohémiennes chargés d’enfants qui traînent sur les routes une misérable charrette, et qui font cuire leur dîner à l’abri des haies; tantôt ce sont les soeurs de charité et tantôt les cartinières dont elle ambitionne les heroïques labeurs. Enfin elle ne cesse de reprocher à feu M. Laroque les fils son admirable santé, qui n’a jamais permis à sa femme de déployer les qualités de garde-malade dont elle se sentait le coeur gonflé. (FEUILLET, s.d., p.48)

suas manias como uma forma de se autoafirmar como merecedora de sua posição de nobreza. Seria como se ela dissesse a si mesma que está onde está não somente porque tem o título de nobreza, mas porque tem todas as características de um ser superior. Na sua concepção, ela poderia passar por todas as adversidades da pobreza sem nenhum prejuízo à sua dignidade, natural dos seres nobres. Além dessas duas, podemos citar mais uma forma de analisar essas manias da Sra. Laroque, possivelmente a mais compatível à personagem. Sendo rica, a Sra. Laroque não tinha com o que se preocupar além das responsabilidades da casa e, mesmo nessa ocupação, ela tinha a ajuda de vários funcionários, entre eles, Maxime. Dessa forma, sua mania era somente uma fantasia caprichosa, conforme a descrição que Maxime faz dela: “Esta excelente senhora, mas romanesca e farta de gozar, que almeja, no âmago da sua importuna prosperidade, o fruto proibido da miséria.” (FEUILLET, 1971, p.103)

No final da trama, as Laroque, após Maxime ter se mostrado um homem de coração muito nobre (mesmo após ter se tornado pobre) e merecedor da confiança de todos e do amor de Marguerite, decidem desfazer-se de seus bens para que Maxime e Marguerite pudessem se casar, afinal, “como não podem fazê-lo rico, fazem-se elas pobres.” (idem, p.251) Nesse momento, a Sra. de Porhoet põe em cheque esse sentimento de que o nobre tudo pode, dizendo ser impossível que as duas sobrevivam na pobreza tendo tido a vida que tiveram:

[...] Era impossível, primo, deixar-lo ignorar esta resolução igualmente digna daquelas duas almas generosas e daquelas duas cabeças quiméricas. Agora desculpa-me se eu ajunto a isto que o seu dever é destruir este projecto a todo preço. É inútil dizer-lhe o arrependimento que ele trará infalivelmente às nossas amigas e a responsabilidade terrível que o ameaça a si. O primo compreende tudo isso melhor do que eu. [...] (FEUILLET, 1971, p.251)²³

Dessa forma, podemos ver um caminho por onde a obra de Feuillel escapa às análises que o julgam como um autor acrítico. O comportamento da Sra. Laroque mostra fraquezas de pessoas nobres, dentre as quais o próprio Feuillel se incluía, afinal, conforme René Doumic, “Feuillel quis ser o romancista do mundo aristocrático”²⁴. Portanto, mesmo fazendo parte da aristocracia, Octave Feuillel pontua as vicissitudes desta classe.

²³ Il má semblé impossible, mon cousin, de vous laisser ignorer cette détermination, également digne de ces deux âmes généreuses et de ces deux têtes chimeriques. Vous m’excuserez d’ajouter que votre devoir est de rompre ce dessin à tout prix. Quels repentirs il prépare infailliblement à nos amies, de quelle responsabilité terrible il vous menace, c’est ce qu’il est inutile de vous dire: vous le comprenez aussi bien que moi [...] (FEUILLET, s.d., p.119)

²⁴ “ce que Feuillel a voulu être, c’est le romancier du monde aristocratique.” (1892, p.137, Trad. nossa)

Outra personagem feminina que tem uma função peculiar no romance é a Sra. de Porhoet. Além de representar a aristocracia em queda, ela tem a função de mentora de Maxime. Ela é sua protetora nas discussões da família Laroque, visto que tinha muito prestígio no castelo. Entretanto, sua maior função na obra é ser a boa alma que vai conceder sua herança ao dedicado Maxime para que ele possa se casar com Marguerite.

Desde que chega ao castelo dos Laroque e conhece a Sra. de Porhoet, Maxime se incumbiu de analisar enormes montantes de documentos os quais a senhora acreditava conter os resultados de uma herança havia muito tempo disputada. Durante as várias vezes em que Maxime está se dedicando ao árduo trabalho de vasculhar aqueles papéis, o rapaz diz a si mesmo o quanto aquela busca lhe parece inútil, devido ao longo tempo pelo qual se estendiam as contendas por aquela herança e pela quantidade de famílias que disputavam o mesmo dinheiro. De qualquer forma, somente o recebimento daquele capital pela Sra. de Porhoet já seria um grande fenômeno; entretanto, o que acontece beira o milagre. Logo depois que Maxime prova a todos quão confiável e cheio de qualidades ele era, ele está pronto para pedir Marguerite em casamento, entretanto, ele ainda era pobre. Percebendo a situação, as Laroque pensam em desfazer-se de seus bens para que eles pudessem se casar, conforme vimos acima. Para que elas não fiquem pobres, Maxime se abstém do amor por Marguerite e vai embora para Paris. Lá, ele recebe a notícia de que a Sra. de Porhoet estava muito doente, o que “coincidentalmente” o faz retornar à Bretanha. Enquanto Maxime viaja para cuidar da Sra. de Porhoet, ela recebe uma carta informando que ela havia recebido aquela tão sonhada herança. Quando Maxime chega ao quarto da moribunda, surpreende Laubépin terminando a leitura do testamento da senhora, segundo o qual ela deixava tudo para Maxime.

Sendo assim, embora a Sra. de Porhoet apareça neste momento de forma excessivamente idealizada, sua função ainda é crítica. Essa inacreditável herança poderia ser um modo de mostrar a forma pela qual a sociedade francesa do oitocentos concebia o casamento, e a impossibilidade de duas pessoas se juntarem porque se amavam. Quando Maxime e as pessoas do castelo descobrem que o pretendente de Marguerite a traía, Laubépin, um outro mentor de Maxime, resume sobre quais fatores está baseado um casamento oitocentista:

– Mas meu amigo, disse Laubépin –, a união projectada oferecia todas as vantagens desejáveis, e sem dúvida prometia a ventura recíproca dos cônjuges, se o casamento fosse uma associação puramente comercial. O meu dever, logo que a minha cooperação foi reclamada nessa momentosa circunstância, era consultar a vocação dos corações, e a conveniência dos

gênios, não menos que a proporção dos patrimônios. [...] (FEUILLET, 1971, p.234)²⁵

No caso de Maxime e Marguerite, o amor entre os dois se mostra absolutamente insignificante frente às diferenças sociais e, embora o romance termine com a felicidade dos dois amantes, fica patente que isto só aconteceu por causa do dinheiro recebido, inesperadamente, pelo rapaz pobre.

Aí está a importância da Sra. de Porhoet. Se ela não existisse, possivelmente o casal não poderia se juntar mesmo que se amassem muito, afinal, não eram da mesma classe social. A herança da senhora mostra o quanto as relações e os casamentos tinham uma finalidade comercial e o amor, embora fosse um sentimento nobre, de quase nada valia ali.

Héloin também aparece na obra com a aparente função de fazer com que o leitor pense sobre os principais temas do romance. Segundo Maria Amália Vaz de Carvalho, “são inúmeros os romances de Octave Feuillet, mas os seus tipos de mulher são somente dois. O anjo e o monstro. Um anjo e um monstro, ambos enigmáticos.” (CARVALHO, 1971, p.20) Embora essa personagem não seja enigmática como descreve Carvalho, ela pode ser considerada o monstro do romance. Na falsa posição de amiga de Marguerite, Héloin a traíndo um caso com Bévallan, o primeiro pretendente da senhorita Laroque. Além disso, Héloin também tenta ter um caso com Maxime, mas ele a recusa. A seguinte passagem mostra Héloin como representante do pobre que não sabe lidar com sua posição social e se limita a reclamar e invejar os mais favorecidos:

– Sr. Máximo! – exclamou ela, retendo-me à saída. – Perdoe-me! tenha piedade! Compreenda-me, que eu sou desgraçadíssima! Imagine o que será o pensar de uma pobre mulher como eu, a quem deram cruelmente coração, alma e inteligência, e que só pode usar de tudo isto para sofrer e odiar! O que é este viver? O meu futuro que será? A vida é-me um sentimento da minha pobreza, constantemente exacerbado pelos requintes do luxo que me rodeia. O meu futuro será a saudade, o chorar amargamente esta vida de hoje, apesar da servidão que me enegrece! [...] A minha habilidade serve-me de estar eu aqui o melhor tempo da vida a adornar outra mulher para fazê-la mais bela, mais adorada e mais insolente!... E, quando o meu puro sangue tiver passado às veias desta boneca, ela aí vai para os braços de um esposo feliz gozar os esplendores da vida, enquanto eu, só, velha e desamparada, hei-de para aí morrer num canto com uma pensão de criada grave! Que mal fiz eu ao céu para tamanho castigo? Diga-me! Por que hei-de eu ser infeliz, e estas

²⁵ – Mon ami, a dit M. Laubépin, l’union projetée présentait tous les avantages desirables, et ele aurait assuré, à n’en point douter, le bonheur commun des conjoints, si le mariage était une association purement commercial; mais il n’en est point ainsi. Mon devoir, lorsque mon concours a été réclamé dans cette circonstance intéressante, était donc de consulter le penchant des coeurs et la convenance des caractères, nom mois que la proportion des fortunes. [...] (FEUILLET, s.d., p.113)

senhoras não? Valem mais que eu? Se eu sou má, é porque a desgraça me golpeia, e a injustiça me enegrece a alma... Nasci como elas, ou mais talvez, para ser boa, amável e criativa. Ai! Meu Deus! o bem-fazer nada custa, quando se é rico!... se eu fosse o que elas são, e se elas fossem o que eu sou, odiar-me-iam como eu as odeio! (FEUILLET, 1971, p.190-191)²⁶

A esse discurso, l’homme de qualité Maxime responde da seguinte maneira:

–Minha querida filha – disse eu –, melhor que ninguém compreendo os tédios e azedumes da sua posição: permita, porém, que eu lhe diga que a senhora os aumenta nutrindo na alma os sentimentos que me acaba de revelar. Tudo isto é feíssimo, devo dizer-lho, e a senhora afinal far-se-á merecedora dos rigores do seu destino; repare, no entanto, que a sua imaginação exagera tudo. Porquanto a senhora está sendo aqui tratada como amiga, e no porvir nada vejo que a impeça de sair desta casa pelo braço de um esposo feliz. (Idem, p.192)²⁷

A função principal de Hélouin no romance é servir como exemplo do que acontece com quem não tem a conduta correta na vida. Entretanto, ao leitor, pode parecer que a crítica voltada a essa personagem tem algo a ver com sua pobreza, como se ela fosse má porque é pobre, o que daria a entender que Feuillet estaria menosprezando os que não são nobres. Contudo, a prova de que o intuito não era de criticar uma classe ou outra, mas de criticar as más atitudes, pode ser vista no seguinte trecho: “[...] grande insensatez aferir no padrão dos

²⁶ – Monsieur Maxime! s’écriait-elle en ce precipitant tout à coup pour m’arrêter. Pardonnez-moi! ayez pitié de moi! Hélas! comprenez moi, je suis si malheureuse! Figurez-vous donc ce que peut être la pensée d’une pauvre créature comme moi, à qui on a eu la cruauté de donner un coeur, une ame, une intelligence... et qui ne peut user de tout cela que pour souffrir... et pour haïr! Quelle est ma vie? que est mon avenir? Ma vie, c’est le sentiment de ma pauvreté, exalte sans cesse par tous les raffinements du luxe qui m’entoure! Mon avenir, ce sera de regretter, de pleurer un jour amèrement cette vie meme, – cette vie d’esclave, tout odieuse qu’elle est!... Vous parlez de ma jeunesse, de mon esprit, de mes talents. Ah! je voudrais n’avoir jamais eu d’autre talent que de casser des pierres sur les routes! Je serais plus heureuse!... Mês talents, j’aurai passé le meilleur temps de ma vie en parer une autre femme, pour qu’elle soit plus belle, plus adorée et plus insolente encore!... Et quand le plus pur de mon sang aura passé dans les veines de cette poupée, elle s’en ira au bras d’un heureux époux prendre as part des plus belles fêtes de la vie, tandis que moi, seule, vieille, abandonnée, j’irai mourir dans quelque coin avec une pension de femme de chambre... Qu’est-ce que j’ai fait au ciel pour mériter cette destiné-là, voyons? Pourquoi moi plutôt que ces femmes? Est-ce que je ne les vau pas? Si je suis si mauvaise, c’est que le malheur m’a ulcérée, c’est que l’injustice m’a noirci l’âme... J’étais née comme elles, – plus qu’elles peut-être, – pour être bonne, aimante, charitable... Eh! mon Dieu, les bienfaits coûtent peu quand en est riche, et la bienveillance est facile aux heureux! Si j’étais à leur place, elles à la mienne, elles me haïraient, – comme je les hais! (FEUILLET, s.d., p.92)

²⁷ – Ma chère enfant, lui dis-je, je comprends mieux que personne les ennuis, les amertumes de votre condition, mais permettez-moi de vous dire que vous y ajoutez beaucoup en nourrissant dans votre coeur les tristes sentiments que vous venez de m’exprimer. Tout ceci est fort laid, je ne vous le cache pas et vous finirez par mériter toute la rigueur de votre destinée; mais, voyons, votre imagination vous exagere singulièrement cette rigueur. Quant à présent, vous êtes traitée ici, quoi que vous en disiez, sur le pied d’une amie, et, dans l’avenir, je ne vois rien qui empêche que vous ne sortiez de cette Maison, vous aussi, au bras d’un hereux époux. (FEUILLET, s.d., p.93)

teres o grau da venalidade dos caracteres! as mais das vezes a avidez incha com a opulência, e os mais carecidos não são os mais pobres.” (FEUILLET, 1971, p.183)²⁸ As más atitudes do nobre Bévallan e a perfeição de Maxime, tanto na pobreza quanto na riqueza, mostram que o intuito de Feuillet não era criticar os que tinham poucas posses, mas os que tinham poucas virtudes. Tem-se a impressão de que o intuito era mostrar que dinheiro e posição social não se relacionam, necessariamente, com honra.

Mas não é somente Hélouin que tem a função de dar uma lição no leitor, Marguerite também tem atitudes com consequências que têm a aparente intenção de dar alguma lição, passar algum ensinamento para o leitor (ou a leitora). A sua vaidade excessiva e o fato de ela sempre acusar Maxime injustamente são punidos com a necessidade do perdão, o que não é nada fácil para uma moça orgulhosa como Marguerite. Além disso, os seus defeitos são punidos com a miséria sem que ela perceba, já que Maxime poupa as Laroque da verdade. Sendo uma espécie de gerente do castelo dos Laroque, um dia Maxime é incumbido de analisar alguns papéis da família. Em meio aos documentos, o rapaz encontra uma carta onde o Sr. Laroque faz uma confissão aos filhos. Na carta, o patriarca diz que teria sido administrador dos Champcey d’Hauterive, verdadeiro nome da família de Maxime, e teria traído a confiança dessa família em uma delação de guerra a troco de dinheiro e liberdade. Dessa forma, tudo o que os Laroque tinham era do rapaz pobre Maxime. Mas, obviamente, este herói não humilharia as Laroque em troca de seu patrimônio. Ele até poderia contar para elas e, mesmo assim, acolhê-las na sua riqueza, ou seja, os bens só iam trocar de nome, mas elas continuariam a usufruir dos benefícios daquela fortuna. Mas, Maxime não faria nada que julgasse errado. Ele prefere manter-se na humilhante pobreza somente para não sujar a imagem do velho Laroque, mesmo que este tenha traído sua família e os condenado à miséria.

De qualquer forma, essa análise mostra que podemos por um novo olhar nas afirmações de Maria Amália Vaz de Carvalho (1971) sobre a obra de Feuillet. De acordo com a autora, as personagens femininas de Feuillet são “romanesecas heroínas tão indecifráveis, tão incompreensíveis e tão belas [...]” (p.20). Como vimos, não é muito difícil entender as motivações das mulheres de *Le Roman d’un jeune homme pauvre*, assim como é fácil entender suas funções na obra. Elas não são indecifráveis. Elas têm a função de ser um reflexo crítico das maneiras de vida dos aristocratas e são, também, uma forma de Feuillet imprimir

²⁸ [...] méprise énorme que de mesurer sur le degré de la fortune le degré de la vénalité des caracteres! les trois quarts du temps l’avidité s’enfle avec l’opulence – et les plus mendiants ne sont pas les plus pauvres! (FEUILLET, s.d., p.88)

certos valores éticos que o autor prezava, afinal, “Octave Feuillet teve sempre este fraco; quis sempre ser moralista” (CARVALHO, 1971, p.16).

A irmã de Maxime, Hélène, é uma prova de que as personagens femininas deste romance não são incompreensíveis ou indecifráveis e figuram na obra para pontuar defeitos do gênero feminino ou da aristocracia. Esta moça se mostra um grande problema para o irmão, pois ele a poupa das privações pelas quais a família estava passando. Seu heroísmo chega ao ponto de, em uma visita à irmã no convento, ele estar passando fome e ver a irmã comendo um enorme pão sem demonstrar estar faminto. Quando a irmã ameaça jogar fora o resto daquele alimento que ela não conseguiu comer, ele o pega e diz que daria a algum pobre. Saindo das vistas da irmã, ele come desesperadamente o pão. Isso pode representar a alienação da mulher em relação aos problemas da família, como se ela não servisse para nada além de casar-se com alguém e aumentar os poderes da família. Mesmo quando Maxime está completamente miserável, ele ainda pensa em um casamento vantajoso para a irmã: “[...] Aceitaria eu com a mais cordial vontade qualquer ocupação que me permitisse, reduzindo-me eu às últimas estreitezas, ganhar em cada ano a pensão de minha irmã e economizar-lhe um dote.” (FEUILLET, 1971, p.42)

Portanto, as mulheres de *Le Roman d'un jeune homme pauvre* não são, definitivamente, um símbolo de emancipação feminina, até porque Feuillet, como já foi dito, estava no lado oposto às novas porções sociais que clamavam diferentes formas de se viver em sociedade, entre estas, as mulheres²⁹. De qualquer forma, o autor conseguiu dar seu tom crítico às formas de viver das mulheres da aristocracia, contribuindo, à sua maneira, para que tivessem uma nova postura e condenando as formas superficiais com que se portavam.

Se Feuillet era um nobre e construía seus romances baseando-se na vida dos nobres, isso não acontece simplesmente porque o autor quis retratar de modo acrítico a classe da qual ele fazia parte, essa era a vida que ele conhecia, estranho seria se ele tomasse a voz das classes opostas às suas. Entretanto, ele também deu seu tom crítico à obra na medida em que desaprovou, através da sua narrativa, as relações por interesse, a sensação de superioridade da

²⁹ Sobre a emancipação das mulheres e o nascimento do feminismo no século XIX: “A imagem de um século XIX sombrio e triste, austero e opressivo para as mulheres, é uma representação espontânea. É certo que esse século repensou a vida das mulheres como o desenrolar de uma história pessoal submetida a uma codificação colectiva precisa e socialmente elaborada. Seria, porém, errado pensar que essa época é apenas um tempo de longa dominação, de uma absoluta submissão das mulheres. De facto, esse século assinala o nascimento do feminismo, palavra emblemática que tanto designa importantes mudanças estruturais (trabalho assalariado, autonomia do indivíduo civil, direito à instrução) como o aparecimento colectivo das mulheres na cena política. (FRAISSE, PERROT, 1998, p.9)

aristocracia (já em baixa na época) e a falta de honra das pessoas de uma forma geral. Mesmo que o autor tenha construído Maxime de uma forma excessivamente idealizada para conseguir por sua crítica na obra sem ofender os próprios leitores (não eram os outros que eram imperfeitos, era Maxime que era perfeito demais), Feuillet não se absteve de construir um romance que não tinha somente o intuito de agradar.

2.3 Helena: uma personagem, mil dúvidas

A inocência não teria mais puro rosto; a hipocrisia não encontraria mais impassível máscara. (ASSIS, 1978, p.58)

A única personagem feminina de Machado de Assis que foi estudada com mais profundidade foi Capitu. Movimento estranho da crítica, se pensarmos na importância que o autor dava para as mulheres em suas obras, principalmente nos romances. Lívia, Guiomar, Helena e Iaiá são mulheres que põem em cheque algumas características consideradas feminis no século XIX. Essa obliquidade das personagens femininas machadianas praticamente só foi estudada na personagem Capitu por ela ser, de fato, um marco. Entretanto, conforme veremos, Helena é uma personagem muito complexa escondida sob uma aparência simples e idealizada.

O intuito aqui é destacar que, assim como o romance *Helena* é envolvido por uma atmosfera romântica para atrair leitores, a protagonista do romance também é construída com a finalidade de atrair a simpatia das leitoras de folhetins. Entretanto, Helena comporta uma complexidade que, em alguns pontos, foge aos moldes das personagens românticas tradicionais.

Um estudo que se dedica mais exclusivamente a Helena intitula-se *A personagem feminina na primeira fase machadiana: Helena e Iaiá Garcia* (2007). Embora faça uma análise perspicaz sobre as personagens, nesse estudo, Moisés Raimundo de Souza deixa de notar certas características complexas de Helena, pois, compara essa personagem com Iaiá Garcia, julgando a segunda mais complexa do que a primeira. De fato, Iaiá é uma personagem em mutação, enquanto Helena é mais estática psicologicamente; entretanto, embora Helena

não evolua durante a narração, suas características morais, seus desejos e vontades permanecem na indefinição do começo ao fim, fazendo com que, ao invés da personagem, o leitor não se mantenha estático, pois precisa buscar informações para decifrá-la.

Capitu foi uma personagem revolucionária da literatura por ter sido uma grande incógnita. A sua obliquidade vinha de seus gestos, olhos, olhares, frases, mas, principalmente da narração de Bentinho. O narrador personagem é quem tenta nos convencer (e convencer a si mesmo) do adultério de Capitu. Em *Helena*, o trabalho de descrever a protagonista fica por conta do narrador supostamente onisciente. Supostamente, porque ele sabe de tudo quando essa postura é conveniente para promover a dúvida; mas, quando alguma característica da protagonista não pode ser revelada, ele parece não saber tanto assim. A epígrafe deste subcapítulo é uma descrição de Helena feita pelo narrador no momento em que Estácio a flagra com uma carta nas mãos e, surpreendentemente, a moça oferece-lhe a carta para que ele leia, mas ele resiste. Um pouco antes, no momento em que Estácio, de fato, a encontra com a carta, outro procedimento do narrador pode ser percebido:

No dia seguinte de manhã, informado de que a tia dormia sossegadamente, Estácio abriu uma das janelas do quarto e relanceou os olhos pela chácara. A alguns passos de distância, entre duas laranjeiras, viu Helena a ler atentamente um papel. Era uma carta, longa de todas as suas quatro laudas escritas. Seria alguma mensagem amorosa? (ASSIS, 1978, p.58)

O discurso indireto livre que termina o trecho é mais uma forma de perpetuar a dúvida sobre a protagonista do romance. Em nenhuma parte da obra o narrador toma a voz de Helena. Esse procedimento só acontece quando a personagem, que tem a voz misturada à narração desconhece alguma coisa. Isso porque o intuito é compor Helena como uma personagem misteriosa, que precisa de esforço para ser entendida.

Para que possamos compreender um pouco melhor a construção da personagem Helena e sua suposta passividade no que concerne ao turbilhão em que foi metida, vale a pena observar a forma pela qual Cilene Pereira³⁰ analisa uma personagem da chamada primeira fase de Machado. Nesse trabalho, a autora analisa o conto *O relógio de ouro*, publicado no *Jornal das famílias* em 1873. No conto, a personagem Clara, uma mulher que descobre a traição do marido, assumira uma postura aparentemente resignada em relação a isso. Entretanto, segundo Cilene, na verdade, a personagem está dissimulando sua resignação

³⁰ PEREIRA, Cilene Margarete. **Resignação feminina ou dissimulação? Uma leitura de *O relógio de ouro*, de Machado de Assis.** Ensaio. MISCELÂNEA Revista de Pós-Graduação em Letras UNESP – Campus de Assis v.4, jun./nov. 2008, p.44-60.

porque, sendo mulher, não queria correr o risco de desafiar o marido. “[...] Limitada em suas ações perante a legítima posição de autoridade de Luís como chefe da família, Clara pode ter desenvolvido outras estratégias de confrontação” (PEREIRA, 2008, p.52). A resignação foi uma dessas estratégias. O importante aqui é notar que procedimento foi usado pelo autor para conseguir esse efeito:

O que reforça o grau de fingimento da mulher é a própria posição do narrador, que não consegue captar completamente as intenções da moça diante do livro aberto: “não tenho certeza”; “parecia”. Essas expressões revelam, em parte, a dificuldade do narrador em estender sua onisciência à personagem feminina. Seu foco é sempre (ou quase sempre) centrado em Luís e seus questionamentos diante da mulher. Não temos as reações reais de Clarinha, que nos é apresentada apenas através de seus gestos e ações, dotados freqüentemente de alguma de ambigüidade. (idem, p.)

Assim como no caso citado acima, em *Helena*, o narrador contribui muito para a construção da ambígua imagem da protagonista. Sua onisciência vai somente até o ponto em que a dubiedade da personagem aparece: “Helena, tão cansada como D. Úrsula, retirara-se por alguns instantes para a sala contígua à principal; ali sentou-se num sofá, e derreou levemente o corpo, deixando cair os cílios, **não sei se pensativos, se pesados de sono.**” (ASSIS, 1978, p.75, grifo nosso.)

Da mesma forma como foi destacado acontecer com as outras personagens da obra, Helena sempre é descrita com adjetivos opostos. Desde a primeira descrição, tenta-se criar uma indefinição da protagonista:

Era uma moça de dezesseis a dezessete anos, **delgada sem magreza**, estatura um pouco acima de **mediana**, **talhe elegante** e **atitudes modestas**. A face, de um moreno-pêssego, tinha a mesma imperceptível penugem da fruta que tirava a cor; naquela ocasião tingiam-na uns longes cor-de-rosa, a princípio mais rubros, natural efeito do abalo. As linhas **puras** e **severas** do rosto parecia que as traçara a arte religiosa. Se os cabelos, castanhos como os olhos, em vez de dispostos em duas grossas tranças lhe caíssem espalhadamente sobre os ombros, e se os próprios olhos alcançassem as pupilas do céu, disséreis um daqueles anjos adolescentes que traziam a Israel as mensagens do Senhor. Não exigira a arte maior correção e harmonia de feições, e a sociedade bem podia contentar-se com a polidez de maneiras e a gravidade do aspecto. Uma só cousa pareceu menos aprazível ao irmão: eram os olhos, ou antes o olhar, cuja expressão de **curiosidade sonsa** e **suspeitosa reserva** foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno. (ASSIS, 1978, p.27, grifo nosso.)

Deve-se ressaltar, antes de qualquer coisa, que Helena tinha características que poderiam facilmente enquadrá-la nos moldes das tradicionais personagens românticas, afinal, “o herói romântico é, via de regra, um ser excepcional, cuja grandeza se destaca dos demais”.

(COELHO, 1966, p.170) O mesmo narrador que contribui para a ambiguidade da personagem também frisa suas características de heroína romântica:

Além das qualidades naturais, possuía Helena algumas prendas de sociedade, que a tornavam aceita a todos, e mudaram em parte o teor da vida da família. Não falo da magnífica voz de contralto, nem da correção com que sabia usar dela, porque ainda então, estando fresca a memória do conselheiro, não tivera ocasião de fazer-se ouvir. Era pianista distinta, sabia desenho, falava corretamente a língua francesa, um pouco a inglesa e a italiana. Entendia de costura e bordados e toda a sorte de trabalhos feminis. Conversava com graça e lia admiravelmente. Mediante os seus recursos, e muita paciência, arte e resignação, – não humilde, mas digna, – conseguia polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis. (ASSIS, 1978, p.31)

Essa suposta perfeição de Helena não fica por aí. Como os incansáveis heróis românticos, Helena assume o trabalho de reger a família no momento em que D. Úrsula se adoenta, e faz isso com muita habilidade, conquistando o respeito de quem ainda não havia conquistado. A heroína chega quase à perfeição quando abdica de si em função das novas obrigações que ela mesma se incumbiu de fazer:

De si é que ela não curou muito. O vestido era singelo. Os cabelos, colhidos à pressa e presos por um pente no alto da cabeça, não receberam, em todo aquele tempo, a forma elegante e graciosa com que ela os sabia realçar. Acrescia o abatimento, que era impossível evitar no meio de tanta fadiga, certo cansaço dos olhos, que os fazia moles e talvez mais adoráveis, um rosto sem riso nem viveza, um silêncio atento e laborioso. (ASSIS, 1978, p.62)

Sendo uma personagem machadiana e protagonista de um romance seu, mesmo que Helena tenha muitas características idealizadas, não podemos nos deixar enganar por ela, conforme alguns já o fizeram:

(Helena é) [...] A heroína dotada da inteligência e docilidade, que lhe são peculiares [...] Age sempre sem hipocrisia e dissimulação. Dotada de uma superioridade de espírito e de um amor próprio digno, ela ‘prefere a miséria à vergonha’. (XAVIER, 1986, p.38)

Embora tenha características que a tornam, até certo ponto, óbvia ou idealizada, Helena é muito complexa e comporta dúvidas que não se esclarecem mesmo ao final do romance, além de ter atitudes dissimuladas, conforme veremos abaixo. Ao ler o romance, nossas opiniões sobre a protagonista vão oscilando entre positivas e negativas e, algumas das dúvidas sobre ela se mostram perenes. Assim como seus problemas, ou melhor, o “turbilhão” em que Helena foi metida, algumas de suas características vêm de seus pais. Da mãe, a protagonista herdou a dubiedade destacada acima na análise da personagem Ângela. Do pai,

herdou a autocompaixão, a autodepreciação e a culpa. Vejamos três frases de Salvador que ilustram um pouco a forma de pensar dessa personagem. Primeiro, ele se culpa pela morte do próprio pai: “Recebi esse golpe novo com a filosofia da insensibilidade. Quem sabe se não era eu o culpado do acontecimento?” (ASSIS, 1978, p.149). Em seguida, ele tenta encontrar a sua responsabilidade na fuga de Ângela: “E daí... não fui eu mesmo que a desviei da estrada real para metê-la por um atalho obscuro?” (p.150). E, depois disso, mesmo após ter feito tudo o que podia para encontrar sua filha e mulher, Salvador deprecia a si mesmo no ato da mulher: “Fez bem, disse eu a Ângela, depois de alguns instantes; deu-lhe um pai melhor do que eu.” (p.154)

É interessante notar que, das características que Helena dividia com o pai e com a mãe, as que demonstram mais fraqueza vêm do pai. Conforme vimos, Ângela é uma personagem ambígua, que conseguiu um lugar especial para a filha ludibriando Salvador e mentindo para o conselheiro. Embora Helena tenha um invólucro menos ousado do que a mãe, sua dubiedade vem de Ângela, já que o pai, nesse sentido, pouco contribui em complexidade para Helena.

Já que voltamos a tratar dos contrastes entre personagens femininas e masculinas, vale a pena comparar Helena a Estácio.

Sidney Chalhoub (2003) já fez uma análise que contrasta as duas personagens, buscando mostrar a forma pela qual Helena aparece na obra como elemento relativizador do pensamento senhorial representado por Estácio após a morte do conselheiro. Chalhoub mostra, através de exemplos, a forma, por vezes dissimulada, pela qual Helena convence Estácio a fazer o que ela quer. “O fundamental no contexto é que Helena sabe induzir em Estácio o comportamento que lhe interessa a ela; em outras palavras, a moçoila conhece perfeitamente as cadeias de causa e efeito que constituem a estrutura mental do mancebo.” (CHALHOUB, 2003, p.25) Mais uma vez, o calculismo feminino supera a ingenuidade masculina na obra de Machado de Assis.

Além dessa função relativizadora de Helena, o contraste desta personagem com Estácio também mostra o quanto a moça é superior ao rapaz em vários aspectos. E isso não é pontuado somente pelas qualidades de Helena, os defeitos de Estácio também são muito salientados. Logo na sua primeira descrição, Estácio é caracterizado através de adjetivos contrários aos usados para descrever Helena. Ele “era formado em matemáticas” (ASSIS, 1978, p.16) e, mesmo “não sendo grande talento, [...] entregara-se à ciência com ardor e afincado” (p.23). A exatidão de Estácio contrasta com a tortuosidade de Helena.

Quanto às fraquezas, Estácio tinha muitas. Sendo o sucessor do conselheiro como proprietário e chefe da casa, deveria ser seu dever ser um homem de pulso firme, decidido, entretanto, “seu caráter vinha mais diretamente da mãe que do pai” (p.22), lembrando que a mãe de Estácio, contrariamente à mãe de Helena, mostra-se uma personagem muito passiva e submissa. A indecisão de Estácio vai desde a opinião que tem sobre Helena até sua intenção de casar-se com Eugênia, passando pela política; sem querer, mas não por acaso, Estácio relaciona essas duas últimas:

O filho do conselheiro atravessou sozinho a chácara; ia pensativo, e aborrecido. A política, na sua opinião, era uma noiva importuna; mas, se todos conspirassem a favor dela, não seria ele obrigado a desposá-la? A esta reflexão respondeu a voz do Padre Melchior, do alto de uma janela:
 – Venha cá, senhor deputado; quando teremos o seu primeiro discurso? (ASSIS, 1978, p.55)

Note-se que essa indecisão de Estácio contribui para a obliquidade de Helena:

Pouco havia ganho no espírito de D. Úrsula; mas a repulsa desta já não era tão viva como nos primeiros dias. Estácio cedeu de todo, e era fácil; seu coração tendia para ela, mais que nenhum outro. Não cedeu, porém, sem alguma hesitação e dúvida. A flexibilidade do espírito da irmã afigurou-se-lhe a princípio mais calculada que espontânea. Mas foi impressão que passou. (ASSIS, 1978, p.32)

Além de contribuir para a complexidade de Helena, a oscilação de Estácio mantém a dúvida sobre a protagonista depois que D. Úrsula passa a gostar da moça. Isso faz com que o leitor não se entregue a Helena como fez Úrsula, o que minaria as incertezas sobre a protagonista e diminuiria sua dubiedade. Sendo assim, Helena ganha, quase simultaneamente, a confiança de Úrsula e a as cismas de Estácio:

[...] De tarde, acabado o jantar, Estácio desceu à chácara. Já não era só o passeio de Helena que o mortificava; ao passeio juntava-se a carta. Teria razão a tia em suas primeiras repugnâncias? Como ele fizesse essa pergunta a si mesmo, ouviu atrás de si um passo apressado e o farfalhar de um vestido. (Idem, p.65)

Além de indeciso, Estácio se mostra extremamente resignado quanto a tudo o que acontece, principalmente em relação às ordens póstumas de seu pai:

A impressão de Estácio foi muito outra. Ele percebera a má vontade com que a tia recebera a notícia do reconhecimento de Helena, e não podia negar a si mesmo que semelhante fato criava para a família uma nova situação. Contudo, qualquer que ela fosse, uma vez que seu pai assim ordenava, levado por sentimentos de equidade ou impulsos da natureza, ele a aceitava tal qual, sem pesar nem reserva. (ASSIS, 1978, p.21)

É certo que, no século XIX, um filho nas condições de Estácio dificilmente ousaria desobedecer às ordens do pai; entretanto, deve-se salientar que as atitudes e prescrições do conselheiro são, no mínimo, questionáveis, mas Estácio nem cogita desacatá-lo. Helena também obedece à ordem dos pais e se mantém no plano de colocá-la na nova família, mas, será que seu movimento foi de completa resignação como o de Estácio?

Helena também obedece ao pai e se submete ao plano de tirá-la da pobreza; porém, ela tenta algumas vezes desistir do projeto:

Sabendo a verdade, não queria escondê-la ao mundo. Aceitando o reconhecimento, entendia que prejudicava direitos de terceiro, além de repudiar-me solenemente, o que não queria fazer desde que adquiria a liberdade de ação. Entre a herança e o dever, dizia ela, escolho o que é honesto, justo e natural. (ASSIS, 1978, p.155-156)

Entretanto, mesmo tentando resistir, ela cede:

[...] Helena resistiu até à última; cedeu somente à necessidade da obediência, à imagem de sua mãe que eu invoquei, como um supremo esforço, à fiança que lhe dei de que a acompanharia sempre, de que iria viver perto dela, onde quer que o destino a levasse; cedeu exausta, sem convicção nem fervor. Se nesse ato decisivo de Helena há culpa, é toda minha, porque eu fui o autor único; ela não passou de um simples instrumento, instrumento rebelde e passivo. (Idem, p. 156-157)

O fim do trecho acima mostra que Helena continua com características opostas até o final da trama, além de sugerir que a personagem não teria agido com tanta resignação assim. Embora não pudesse desobedecer ao plano dos pais, ela se rebela da forma que pode. Logo após ler a carta que dizia que Salvador havia sumido para “conservar a Helena a consideração e o futuro”, a moça começa sua revolta silenciosa:

As instâncias de D. Úrsula para que Helena se alimentasse foram inúteis; ela apenas recebia o que bastava para não sucumbir à fome. A companhia repugnava-lhe; assim, poucas vezes a viram desde os dias que se seguiram àquela funesta manhã. Mendonça não conseguiu mais do que os outros. A família teve o cuidado de anunciar que Helena se achava enferma. (Idem, p.163)

O representante da religião na obra também tenta restabelecer a conformação da moça:

Melchior encomendara muito à família que vigiasse a moça, cujo espírito lhe parecia atrevido e tenaz; ele receava que Helena ou fugisse de casa, ou recorresse a algum ato de desespero. O mesmo padre desvelou-se em trazer a alma de Helena ao sentimento de resignação. A autoridade do caráter

religioso, a influência que ele tinha no espírito de Helena, eram armas poderosas, temperadas com o amor verdadeiro e paternal que o ligava à donzela. Nada poupou; mas tais esforços não tiveram mais fruto que os da família. Helena mal podia tolerar a situação. (ASSIS, 1978, p.163)

Contrariando o pedido de “resignação” temperado de amor “paternal” que o padre lhe fez, Helena sucumbe à doença como um ato de desobediência.

Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994) examina a forma pela qual as mulheres conservaram seu brio e pleitearam uma melhor posição para seu sexo nas sociedades patriarcais em que viviam. Segundo Rocha-Coutinho, com o decorrer dos anos, as mulheres desenvolveram estratégias de controle para conseguirem por em prática sua autoridade, sem desafiar a autoridade masculina, já que isso poderia ser muito perigoso. De acordo com a autora, elas fizeram valer sua autoridade utilizando “como armas, muitas vezes, exatamente aquelas virtudes que se esperava de seu sexo: a fraqueza, quase sempre aparente, a doçura, a indulgência, a abnegação” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 74)

Segundo as evidências encontradas em *Helena*, a protagonista da obra se utiliza de um procedimento parecido com o que Maria Lúcia destaca. Sua participação no plano de colocá-la em uma nova posição social não aconteceu de forma totalmente resignada. Além de tentar desfazer o plano, Helena também renuncia à própria vida num movimento de insubmissão ao projeto dos pais. Essa insubmissão de Helena pode ter sido abafada pela possível sensação de que a moça se entregou à morte por vergonha ou por ter acabado de descobrir que o pai tinha saído da vida dela, arrancando-lhe “o último recurso em que” ela “tinha pôsto esperança...”. (ASSIS, 1978, p.164) Talvez seja possível que nem mesmo a protagonista da obra tenha percebido sua estratégia de insubmissão, já que, segundo Rocha-Coutinho, “nem sempre quem faz uso delas (das estratégias de controle) tem plena consciência de que está tentando controlar o outro.” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.142)

De qualquer forma, somente o fato de Helena ter pedido ao pai que a deixasse escolher “entre a herança e o dever” e de sua resignação ter sido “rebelde e passiva”, já a torna menos resignada do que Estácio.

Novamente evocando a comparação com Capitu para evidenciar a complexidade de Helena, podemos nos deter em um momento no capítulo VI da obra, talvez o mais interessante. Nessa parte do romance, conforme aconteceu algumas vezes em *Dom Casmurro* com Capitu e Bentinho, as diferenças entre Helena e Estácio ficam bem evidentes.

O capítulo já inicia com a notícia de que Luís Mendonça, amigo de Estácio, que tinha ido viver na Europa, estava regressando. As descrições do rapaz em contraposição aos adjetivos de Estácio fazem lembrar as diferenças entre Bentinho e Escobar. É preciso lembrar

que Mendonça será o futuro noivo de Helena, a contragosto de Estácio. Na descrição da personagem que chegava, a comparação entre Estácio e ele mostra que o filho do conselheiro era bem menos interessante:

Mendonça fora o seu melhor companheiro de aula. Havia entre eles certos contrastes de gênio. O de Mendonça era mais folgazão e ativo. Quando este partiu para a Europa, quis que o antigo colega o acompanhasse, e o próprio conselheiro opinara. Estácio recusou pelo receio de que, sendo diferente o espírito de um e outro, a viagem tivesse de obrigar ao sacrifício de hábitos e preferências de um deles. (ASSIS, 1978, p.39)

Logo no primeiro momento em que Helena aparece, sua dissimulação começa a rondar o capítulo:

– Pensa que gastei toda a tarde em fazer *crochet*? Perguntou ela ao irmão, caminhando para a sala de jantar.
 – Não?
 – Não, senhor; fiz um furto.
 – Um furto!
 – Fui procurar um livro na sua estante.
 – E que livro foi?
 – Um romance.
 – *Paulo e Virgínia*?
 – *Manon Lescaut*.
 – Oh! Exclamou Estácio. Esse livro...
 – Esquisito não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá o pus outra vez.
 – Não é livro para moças solteiras...
 – Não creio mesmo que seja para moças casadas, replicou Helena rindo e sentando-se à mesa. Em todo caso, li apenas algumas páginas. Depois abri um livro de geometria... e confesso que tive um desejo...
 – Imagino! Interrompeu D. Úrsula.
 – O desejo de aprender a montar a cavalo, concluiu Helena.
 Estácio olhou espantado para a irmã. Aquela mistura de geometria e equitação não lhe pareceu suficientemente clara explicável. Helena soltou uma risadinha alegre de menina que aplaude sua própria travessura. (idem, p.41)

Essa passagem já foi analisada por Daniela Callipo (2011) pelo viés da intertextualidade. Callipo notou que os dois romances que a protagonista poderia ter lido tiveram a função de confundir o leitor quanto às características psicológicas de Helena. Além dessa análise, essa passagem do romance suscita mais interpretações.

De fato, Estácio tem razão de não entender a “mistura de geometria e equitação” que Helena faz, afinal, ela estava sendo dissimulada, conforme veremos na “aula” que Estácio se propôs a ministrar. Antes disso, as duas personagens são novamente contrastadas:

– Pronto! Exclamou Helena apenas viu o irmão assomar no alto da escada.

- Oh! Isso não vai assim! respondeu Estácio. Não suponha que há de montar já hoje como a moça que ontem viu passar na estrada. Vença primeiramente o medo...
- Não sei o que é medo, interrompeu ela com ingenuidade.
- Sim? Não a suponha valente. Pois eu sei o que ele é.
- O medo? O medo é um preconceito dos nervos. E um preconceito desfaz-se; basta simples reflexão. (ASSIS, 1978, p.42)

Essa passagem já mostra a complexidade psicológica de Helena em relação a Estácio. Sabendo-se o que viria a seguir, o rapaz fica mais insignificante ainda:

- Estácio fez um sinal afirmativo. Helena tinha um pé sobre o tamborete; repetiu ainda o nome da égua, como quem refletia sobre ele, sem que o irmão percebesse que não era aquilo mais do que um disfarce. De repente, quando ele menos esperava, Helena deu um salto, e sentou-se no selim. A égua alteou o colo, como vaidosa do peso. Estácio olhou para a irmã, admirado pela agilidade e correção do movimento, e sem saber ainda o que pensasse daquilo. Helena inclinou-se para ele.
- Fui bem? perguntou sorrindo.
 - Não podia ir melhor; mas o que me admira...
- As patas de *Moema* interromperam a reflexão do moço. A cavaleira brandia o chicotinho. E o animal saíra a trote largo pelo terreno fora. Estácio, no primeiro momento, deu um passo e estendeu a mão como para tomar a rédea ao animal; mas a segurança da moça logo lhe deixou ver que ela não fazia ali os primeiros ensaios. Ficou parado, de longe, a admirar-lhe o garbo e a destreza. O fim de vinte passos, Helena torceu a rédea e regressou ao ponto de onde saíra.
- Que tal? disse ela logo que estacou. Terei jeito para a equitação?
 - Criança!
 - Que é isso? Já aprendeu? interveio D. Úrsula, do alto da varanda, onde acabava de chegar.
 - Estava caçoando conosco, disse Estácio. Vê como sabe montar?
 - Ela sabe tudo, murmurou D. Úrsula entre os dentes. (ASSIS, 1978, p.43)

Primeiramente, essa passagem mostra a complexidade da personagem Helena através de seu fingimento. Mas não é só isso. Sendo fingimento a história da equitação, outra verdade vem à tona. Se ela usa esse seu desejo de aprender a cavalgar como desculpa para fugir do assunto dos livros que ela poderia ter lido, aparentemente ela mentiu sobre isso também e, muito possivelmente, leu o livro proibido.

Seguindo a cena, Helena se mostra novamente muito parecida com Capitu:

- Não me dirá você, perguntou ele, por que motivo, sabendo montar, pedia-me ontem lições?
- A razão é clara, disse ela; foi uma simples travessura, um capricho... ou antes um cálculo.
- Um cálculo?
- Profundo, hediondo, diabólico, continuou a moça sorrindo. Eu queria passear algumas vezes a cavalo; não era possível sair só, e nesse caso...
- Bastava pedir-me que a acompanhasse.

– Não bastava. Havia um meio de lhe dar mais gosto em sair comigo; era fingir que não sabia montar. A idéia momentânea de sua superioridade neste assunto era bastante para lhe inspirar uma dedicação decidida... (ASSIS, 1978, p.44)

Conforme o estudo de Sidney Chalhoub (2003) já citado, essa passagem mostra que Helena sabia usar a vaidade de Estácio contra ele mesmo, outro indício de superioridade da moça. Entretanto, em seguida, Helena se vê obrigada a voltar à sua posição de submissão:

Estácio sorriu do cálculo; logo depois ficou sério, e perguntou e tom seco:

– Já lhe negamos algum prazer que desejasse?

Helena estremeceu e ficou igualmente séria.

– Não! murmurou; minha dívida não tem limites.

Esta palavra saiu-lhe do coração. As pálpebras caíram-lhe e um véu de tristeza lhe apagou o rosto. Estácio arrependeu-se do que dissera. Compreendeu a irmã; viu que, por mais inocentes que suas palavras fossem, podiam ser tomadas à má parte, e, em tal caso, o menos que se lhe podia argüir era a descortesia. Estácio timbrava em ser o mais polido dos homens. Inclinou-se para ela e rompeu o silêncio.

– Você ficou triste, disse Estácio; mas eu desculpo-a.

– Desculpa-me? perguntou a moça erguendo para o irmão os belos olhos húmidos.

– Desculpo a injúria que me fez, supondo-me grosseiro. (Idem, p.44-45)

A passagem acima mostra que a submissão de Helena só acontece porque ela se vê como cúmplice do plano que Estácio ignora. Conforme a frase proferida pelo narrador, a “dissimulação é um dever, quando a sinceridade é um perigo” (p.99). Sendo assim, sentindo o perigo de ser descoberta ou julgada, Helena volta a assumir a postura submissa de antes. Entretanto, um pouco à frente, a moça diz baixinho à égua Moema o que ela pensa de verdade sobre o rapaz: “Mas que queres tu, minha pobre égua? continuou a moça inclinando a cabeça até às orelhas do animal; vai aqui ao pé de nós **um homem muito mau e medroso, que é ao mesmo tempo meu irmão e meu inimigo...**” (ASSIS, 1978, p.46, grifo nosso)

Tendo em vista essa opinião de Helena sobre Estácio e as profundas diferenças de caráter entre os dois, fica difícil acreditar que Helena amou Estácio, mesmo que esta seja uma “verdade intocada” do romance.

Provas de que ele a amou existem várias, e o primeiro aspecto desse sentimento que ele sentiu veio em forma de ciúmes:

No dia seguinte de manhã, informado de que a tia dormia sossegadamente, Estácio abriu umas das janelas do quarto e relanceou os olhos pela chácara. A alguns passos de distância, entre duas laranjeiras, viu Helena a ler atentamente um papel. Era uma carta, longa de todas as suas quatro laudas escritas. Seria alguma mensagem amorosa?

Esta idéia molestou-o muito. [...] Estácio sentiu-se movido de imperiosa curiosidade, à qual vinha misturar-se uma sombra de despeito e ciúme. A

idéia de que Helena podia repartir o coração com outra pessoa desconsolava-o, ao mesmo tempo que o irritava. A razão de semelhante exclusivismo não a explicou ele, nem tentou investigá-la; sentiu-lhe somente os efeitos, e ficou ali sem saber que faria. [...] (ASSIS, 1978, p. 58)

Enquanto Estácio ainda avaliava a cena que havia visto, Helena o surpreende com este conselho:

– Permite-me um conselho? perguntou ela.
E como Estácio respondesse com um gesto de assentimento:
– Vá ter com Eugênia, solicite licença para ir pedi-la a seu pai, e conclua isso o quanto antes. Não é verdade que se amam? (Idem, p.59)

Quando Helena percebe que Estácio sente ciúmes dela, imediatamente ela tenta convencê-lo a dar prosseguimento no plano de desposar Eugênia; entretanto, quanto mais Estácio se identifica com Helena, mais ele percebe que não quer se casar com Eugênia:

[...] O filho do conselheiro achava-se numa posição difícil. Caminhara para o casamento com os olhos fechados; ao abri-los, viu-se à beira de uma cousa que lhe pareceu um abismo, e era simplesmente um fosso estreito. De um pulo poderia transpô-lo; mas, se não era irresoluto nem débil, tinha ele acaso vontade de dar esse salto? (Idem, p.60)

Se seu pensamento era hesitante em relação ao pedido de casamento que faria, ele também hesita muito em desfazer o relacionamento, postergando a decisão o máximo possível e não decidindo ao final. Um pouco à frente, ele, sem querer, compara as duas moças:

[...] Este foi encerrar-se no gabinete, onde se ocupou de examinar e colecionar alguns papéis. Era o dia marcado para solicitar de Eugênia o consentimento matrimonial, e ele não cogitava em ir ao Rio Comprido. Na irmã, sim; na irmã pensava ele, ora relendo as páginas de sua predileção, ora mandando saber se dormia sossegada, ora contemplando o desenho com que ela o presenteara na véspera. Sentia-se tão feliz naquela aurora do ano. (Idem, p.82)

Contrariamente ao rapaz, Helena não dá nenhum sinal de que ama Estácio, pelo contrário, em conversa com Melchior, a protagonista do romance se mostra descrente no amor e no casamento:

– Oh! nesse ponto a minha ignorância sabe mais do que a sua teologia. Que são minutos e que são meses? Paixões de largos anos, chegando ao casamento, acabam muitas vezes pela separação ou pelo ódio, quando menos pela indiferença. O amor não é mais do que um instrumento de escolha; amar é eleger a criatura que há de ser companheira na vida, não é afiançar a perpétua felicidade de duas pessoas, porque essa pode esvair-se ou corromper-se. Que resta à maior parte dos casamentos, logo após os anos de paixão? [...] (idem, 100-101)

Vale a pena esclarecer que esse amor incestuoso era um tema consideravelmente comum nas obras publicadas em folhetim. Podemos retomar uma citação já feita na introdução desta pesquisa para ilustrar essa questão:

De fato, e embora a maioria dos historiadores da literatura brasileira não chegue a mencionar essa circunstância, é do romance de folhetim que se originam as principais características da técnica do romance no Brasil: a constante intervenção do autor no desenrolar das histórias (inclusive dirigindo-se aos leitores em tom de conversa); a extrema complicação dos enredos, num desdobramento linear de quadros sem preocupação com a verossimilhança; a finalização de cada capítulo em clima de suspense; e a surpresa da retomada de personagens e situações anteriores em conexões inesperadas com as ações atuais (chegou a ser lugar-comum nas histórias românticas os casos de amor impossível, por descobrirem os amantes – sempre no último capítulo – que eram irmãos). (TINHORÃO, 1994, p.28)

O fato do incesto ser um lugar-comum em obras contemporâneas ao romance de Machado pode ter sido usado em *Helena* como forma de sugerir o amor entre os irmãos; entretanto, assim como quase tudo nessa obra, nenhuma constatação pode ser feita sem que haja uma dúvida. Nesse caso, a dúvida fica novamente em Helena, afinal, ela sabia desde que entrou na nova casa que não era irmã verdadeira de Estácio e, mesmo sabendo que não cometeria incesto se amasse o suposto irmão, ela não se mostra apaixonada por ele efetivamente em nenhuma parte da obra.

Outro lugar-comum que pode ter sido usado para promover a dúvida em relação ao suposto amor entre irmãos é o fato de que várias personagens dos romances folhetinescos negavam a si mesmas o amor que sentiam. Estácio faz isso, assim como a personagem Marguerite, de *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, o faz em relação a Maxime. Relacionando essas repetições de estereótipos à Helena, o romance contribui para que o leitor pense que a protagonista tem a mesma postura; entretanto, fora uma ou outra insinuação do suspeito narrador, não existem provas de que o sentimento de Estácio era recíproco em Helena.

De qualquer forma, Helena é uma personagem mais complexa do que se pode julgar após uma leitura pouco atenta do romance. Sua morte, que parecia simplesmente um momento de excessiva dramaticidade da obra, foi mais uma estratégia para manter a dúvida em relação à personagem. Se ela não morresse e aceitasse continuar vivendo na casa dos Vale, talvez, o leitor pudesse julgá-la de fato “aventureira”, afinal, o plano teria sido vitorioso e ela teria se beneficiado indevidamente dos resultados dele. Entretanto, a sua morte a mantém no entre-lugar e preserva sua complexidade.

Portanto, mesmo tendo características que poderiam classificá-la como uma personagem romântica, esses aspectos não minam as incertezas que (in)definem Helena, afinal, ela leva seus segredos para a sepultura e deixa ao leitor unicamente a seguinte dúvida: quem é Helena?

2.4 Maxime e Helena: personagens fora do lugar

Nesta parte da pesquisa, serão analisadas, separadamente, as personagens protagonistas de *Le Roman d'un jeune homme pauvre* e *Helena*. O jovem rapaz “pobre” e Helena se assemelham em vários sentidos e seus papéis, em relação às temáticas das respectivas narrativas, também se aproximam. Neste subcapítulo, a principal dúvida que será levada em consideração é a seguinte: quais são as similitudes e os contrastes entre as duas personagens em questão e qual a função do diálogo entre elas para a construção de significados em *Helena*?

A principal característica que Helena e Maxime dividem é a de serem personagens fora do lugar. Helena se vê obrigada a morar na casa de seu padrasto devido a um pedido dele feito em testamento. Maxime tem que se sujeitar a trabalhar e habitar o castelo dos Laroque porque sua família havia perdido tudo.

É importante notar que, embora as duas personagens se encontrem em situações bem parecidas, na verdade, a condição de cada uma é inversa. Helena sai da sua posição originalmente pobre para seu novo e rico lugar, a casa dos Vale. Já Maxime, mesmo se encontrando em um novo lugar tão rico quanto os que ele costumava frequentar, vive a sua nova situação, que é de pobreza. Portanto, Helena sai da pobreza para a riqueza e Maxime sai da riqueza para a pobreza. Mas, as coisas não permanecerão estáveis para eles.

No testamento, o conselheiro prescreve a forma pela qual ele deseja que Helena seja recebida: “[...] Era declarada herdeira da parte que lhe tocasse de seus bens, e devia ir viver com a família, a quem o conselheiro instantaneamente pedia que a tratasse com desvelo e carinho, como se de seu matrimônio fosse.” (ASSIS, 1978, p.20)

Mesmo que a voz do conselheiro fosse preponderante nas decisões da casa, inevitavelmente, a situação inusitada provoca desconfortos:

D. Úrsula reprovou de todo o ato do conselheiro. Parecia-lhe que, a despeito dos impulsos naturais e licenças jurídicas, o reconhecimento de Helena era um ato de usurpação e um péssimo exemplo. A nova filha era, no seu entender, uma intrusa, sem nenhum direito ao amor dos parentes; quando muito, concordaria em que se lhe devia dar o quinhão da herança e deixá-la a porta. (Idem, p.20)

Já Estácio, recebe a notícia de forma menos defensiva e mais submissa; entretanto, ele vê problemas que precisam ser solucionados:

A ocasião era dolorosa demais para dar entrada a considerações de ordem inferior, e a elevação dos sentimentos de Estácio não lhe permitia inspirar-se delas. Quanto à camada social a que pertencia a mãe de Helena, não se preocupou muito com isso, certo de que eles saberiam levantar a filha até a classe a que ela ia subir. (ASSIS, 1978, p.21)

Pode-se perceber que a forma inicial pela qual Maxime é recebido se assemelha às primeiras desconfianças sobre Helena; mas, ao contrário da moça, o problema do rapaz é que suas características aristocráticas não combinam com sua nova posição:

– Com efeito! entendam lá aquele Laubépin que me anunciou um rapaz de certa idade, mui simples e circunspecto, e que me apresenta um janota como este!

A jovem Margarida murmurou algumas palavras que eu não pude ouvir, a meu pesar, confesso, e às quais a mãe respondeu logo:

– Não digo o contrário disso, minha filha; mas da parte de Laubépin não deixa de ser a cousa completamente ridícula. Como queres tu que um alfenim deste calce tamancos, e atravesse um campo lavrado? Aposto que ele não calçou tamancos nunca, nem mesmo sabe o que é tamancos! E, enfim, será um erro, filha, mas cá pra mim tenho que bom mordomo sem tamancos é utopia. (FEUILLET, 1971, p.78)³¹

Mesmo tendo sido recebido com desconfianças, assim como vimos acontecer com a personagem Helena, Maxime começa a conquistar as pessoas da casa:

[...] Durante o almoço veio à questão um ópera nova, e a Sra. Laroque fez a tal respeito uma pergunta a Bévallan, à qual ele não pôde responder, posto que tenha sempre, se devemos crê-lo, um pé e um olho no *boulevard* dos Italianos. A Sra. Laroque voltou-se então para mim, conquanto denotasse, pela indiferença com que perguntava, a sua pouca esperança de encontrar ao corrente de tais cousas um mero procurador de causas; mas desgraçada e precisamente são aquelas as únicas cousas que eu sei. Eu tinha ouvido em

³¹ – Ah ça! comprend-on Laubépin, qui m'annonce un garçon d'un certain âge, très simple, très mûr, et qui m'envoie un monsieur comme ça?

Mademoiselle Marguerite a murmure quelques mots qui m'ont échappé, à mon vif regret, je l'avoue, et auxquels sa mère a répondu aussitôt:

– Je ne te dis pas le contraire, ma fille; mais cela n'en est pas moins parfaitement ridicule de la part de Laubépin. Comment veux-tu qu'un monsieur comme ça s'en aille trotter en sabots dans les terres labourées. Je parie que jamais il n'a mis des sabots, cet home-là. Il ne sait pas même ce que c'est que des sabots. Eh bien, c'est peut-être un tort que j'ai, ma fille, mais je ne peux pas me figurer un bon intendant sans sabots. (FEUILLET, s.d., p.34)

Itália a ópera que, pela primeira vez, se estava representando em França. A mesma reserva das minhas respostas aguçou a curiosidade da senhora, que entrou a cerrar-me com perguntas, dignando-se até comunicar-me suas impressões, memórias e entusiasmos de viagem. Veio logo a percorrermos com camaradagem os teatros, as mais famosas galerias do continente, e a nossa palestra, quando nos levantamos da mesa, estava tão animada que a minha interlocutora, para não interrompê-la, tomou-me o braço sem dar por isso. Fomos continuar no salão as nossas simpáticas expansões. A Sra. Laroque is progressivamente esquecendo o tom de benévola proteção com que até ali me incomodara bastante, dirigindo-me a palavra. (FEUILLET, 1971, p.92)³²

É importante notar que Maxime tem qualidades que se relacionam com seu passado nobre, o que lhe facilita a vida no novo lugar, visto que este era um ambiente com o qual ele já estava acostumado. No caso de Helena, a aceitação dos Vale foi um pouco mais complicada, tendo em vista que ela vinha de uma porção social considerada inferior. Além disso, as características opostas da personagem contribuem para sua ambiguidade, o que aumenta os receios. Conforme já foi visto, quando D. Úrsula começa a se convencer das qualidades de Helena, Estácio começa a desconfiar dela, o que mantém a dúvida sobre a personagem.

De qualquer jeito, as formas pelas quais Maxime e Helena conquistam as pessoas nos novos lugares em que ocupam são muito parecidas, assim como suas habilidades também se assemelham. Vejamos de que maneira a Sra. Laroque descreve Maxime após a primeira impressão:

[...] Há tantos que correm o mundo às temporadas! Cá este tem todos os dotes imagináveis: monta a cavalo, toca piano, desenha, e tudo isto perfeitamente. Aqui entre nós, meu caro subprefeito, eu acho que ele é um péssimo mordomo; mas é um homem muito agradável. (Idem, p.97)³³

E, agora, o narrador sobre Helena:

³² [...] Pendant le déjeuner, on vint à parler d'un opera nouveau, et madame Laroque adresse sur ce sujet à M. de Bévallan une question à laquelle il ne put répondre, quoiqu'il ait toujours, si on l'en croit, un pied et un oeil sur les boulevard des Italiens. Madame Laroque se rabattit alors sur moi, tout en manifestant par son air de distraction le peut d'espoir qu'elle avait de trouver son homme d'affaires très au courant de celles-là; mais précisément, et malheureusement, ce sont les seules que je connaisse. J'avais entendu en Italie l'opéra qu'on venait de jouer en France pour la première fois. La reserve même des mes réponses éveilla la curiosité de madame Laroque, qui se mit à me presser de questions, et qui daigna bientôt me communiquer elle même ses impressions, ses souvenirs et ses enthousiasme de Voyage. Bref, nous ne tardâmes pas à parcourir en camarades les théâtres et les galeries les plus célèbres du continent, et noble entretien, quando n quitta la table, était si anime, que mon interlocutrice, pour n'en point rompre le cours, prit mon bras sans y penser. Nous allâmes continuer dans le salon nos sympathiques effusions, madame Laroque oubliant de plus en plus le ton de protection bienveillante qui jusque-là m'avait passablement choqué dans son langage vis-à-vis de moi. (FEUILLET, s.d., p.43)

³³ Il y en a tant qui courent le monde pour le quart d'heure!... Celui-ci a tous les talents imaginable: il monte à cheval, il joue du piano, il dessine, et tout cela dans la perfection... Entre nous, mon cher sous-préfet, je crois bien que c'est un très mauvais intendant, mais vraiment c'est un homme très agreeable. (FEUILLET, s.d., p.45)

Helena tinha os predicados próprios a captar a confiança e afeição da família. Era dócil, afável, inteligente. Não eram estes, contudo, nem ainda a beleza, os seus dotes por excelência eficazes. O que a tornava superior e lhe dava probabilidade de triunfo, era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda casta de espíritos, arte preciosa, que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres. Helena praticava de livros ou de alfinetes, de bailes ou de arranjos de casa, com igual interesse e gosto, frívola com os frívolos, grave com os que o eram, atenciosa e ouvida, sem entono nem vulgaridade. Havia nela a jovialidade da menina e a compostura da mulher feita, um acordo de virtudes domesticas e maneiras elegantes.

Além das qualidades naturais, possuía Helena algumas prendas de sociedade, que a tornavam aceita a todos, e mudaram em parte o teor da vida da família. Não falo da magnífica voz de contralto, nem da correção com que sabia usar dela, porque ainda então, estando fresca a memória do conselheiro, não tivera ocasião de fazer-se ouvir. Era pianista distinta, sabia desenho, falava corretamente a língua francesa, um pouco a inglesa e a italiana. Entendia de costura e bordados e toda sorte de trabalhos feminis. Conversava com graça e lia admiravelmente. Mediante os seus recursos, e muita paciência, arte e resignação, – não humilde, mas digna, – conseguia polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis. (ASSIS, 1978, p.31)

Note-se que a descrição das qualidades de Helena é mais completa do que a de Maxime. Além disso, características opostas como “jovialidade de menina” e “compostura de mulher” mantém certa indefinição sobre a moça. Quanto a isso, vale a pena ressaltar que Maxime, em comparação à Helena, é excessivamente heróico. Conforme vimos na análise da personagem Helena, mesmo que ela possua características da típica heroína romântica, isso não mina sua complexidade. Sendo através de descrições ambíguas feitas pelo narrador ou por atitudes que a tornam não tão perfeita assim, Helena é uma personagem dúbia sob uma aparência heroica. Quanto a Maxime, pouquíssimas vezes sua perfeição é questionada, conforme veremos à frente.

Todas as personagens de *Le Roman d'un jeune homme pauvre* têm imperfeições que contrastam com as inúmeras virtudes de Maxime. Ele não só vê os defeitos de todos como os suporta e aprende com eles. Primeiro, ele nota os problemas psicológicos da Sra. Laroque, que tinha “extravagantes e ingênuas manias de pobreza” e invejava “as boêmias rodeadas de crianças que puxam nas estradas miseráveis carretas, e cozem os alimentos abrigando-se nas sebes.” (FEUILLET, 1971, p.101)

Em seguida, ele fala sobre os outros moradores do castelo:

Quase me dou por contente, do mesmo modo, com os outros habitantes do castelo. Margarida, sempre engolfada como esfinge da Núbia em algum sonho inaudito, condescendente, ainda assim, com obsequiosa bondade a repetir as árias minhas predilectas. Tem voz de contralto admirável, da qual usa com arte consumada, mas, ao mesmo tempo, com um desapego e frieza que simulam verdadeiro cálculo. [...] Esta dama (Sra. Aubry), que Laubépin

muito favorecia qualificando-a simplesmente de ânimo irritável, não me inspira simpatia alguma. Contudo, em respeito à casa, tenho-me esmerado em carrear-lhe a benquerença, e consegui-o dando atenciosos ouvidos, já às suas miseráveis lamúrias sobre a condição presente, já às descrições enfáticas da vida passada, da sua baixela, mobília, rendas e pares de luvas. Devo confessar que estou em excelente escola para aprender a desdenhar os bens que perdi! Com efeito, aqui toda a gente, tanto nos modos como no palavreado, me pregam eloquentemente o desprezo das riquezas. Primeiro a Sra. Aubry, que pode ser equiparada aos comilões despejados, cuja revoltante gula vos tolhe o apetite, e vos causam asco profundo das iguarias que vos eles gabam. Depois, um velho que se extingue sobre os seus milhões tão tristemente como Job sobre palhas. Esta excelente senhora, mas romanesca e farta de gozar, que almeja, no âmago da sua importuna prosperidade, o fruto proibido da miséria. Por derradeiro, a soberba Margarida, que cinge, como coroa de espinhos, o diadema da beleza e opulência com que o céu lhe martiriza a fonte. (FEUILLET, 1971, p.101, 102, 103)³⁴

A perfeição de Maxime em contraposição aos defeitos das outras personagens não para por aí. Além de aprender com os erros que ele nota nos outros, ele também dá algumas lições nas outras personagens, e isso tem a ver com sua inequívoca perfeição. A primeira que aprende é Marguerite. Quando ela percebe que Maxime vem ajudando a Sra. de Porhoet com a sua improvável herança, ela fica muito feliz e começa a mudar de ideia sobre o moço. Entretanto, para não se entregar ao seu sentimento pelo rapaz ela vê um problema naquele seu ato. Quando Maxime percebe que sua dignidade está sendo colocada em dúvida, com habilidade e delicadeza ele critica a moça, descrevendo-a como possuidora de um coração digno de “compaixão”:

– Valha-me Deus, eu vim incomodá-lo em péssima ocasião, creio eu. Estava excelente o senhor...

³⁴ J'ai à peine moins à me louer des autres habitants du château. Mademoiselle Marguerite, toujours plangée comme un sphinx nubien dans quelque rêve inconnu, condescend pourtant avec une prévenante bonté à repeater pour moi mes airs de prédilection. Elle a une voix de contralto admirable, dont elle se sert avec un art consommé, mais en même temps avec une nonchalance et une froideur qu'on dirait véritablement calculées. [...] Cette dame (madame Aubry), que M. Laubépin traitait vec beaucoup de faveur quand il a qualifiait simplement d'esprit aigri, ne m'inspire aucune sympathie. Cependant par respect pour la maison, je me suis astreint à gagner sa bienveillance, et j'y suis parvenu en prêtant une oreille complaisante, tantôt à ses misérables lamentations sur sa condition présente, tantôt aux descriptions emphatiques de sa fortune passée, de son argenterie, de son mobilier, de ses dentelles et de ses paires de gants.

Il faut avouer que je suis à bonne école pour apprendre à dédaigner les biens que j'ai perdus. Tous ici en effet, par leur attitude de leur langage, me prêchent éloquentement le mépris des richesses: Madame Aubry d'abord, qu'on peut comparer à ces gourmands sans vergogne dont la révoltante convoitise vous ôte l'appétit, et qui vous donnent le profond dégoût des mets qu'ils vous vantent; ce vieillard, qui s'éteint sur ses millions aussi tristement que Job sur son fumier; cette femme excellente, mais romanesque et blasée, qui rêve, au milieu de son importune prospérité, le fruit défendu de la misère; enfin, la superbe Marguerite, qui porte comme une couronne d'épines le diadème de beauté et d'opulence dont le ciel a écrasé son front. (FEUILLET, s.d., p.48)

– Decerto, minha senhora: como já lá estava há muito tempo, perdô-lhe, e até lhe agradeço.

– Vejo que tem em muita conta a nossa pobre vizinha. Minha mãe compraz-se disso muito.

– E a filha de sua mãe? – disse eu sorrindo.

– Oh! eu cá exalto-me com menos facilidade. Se o senhor tem a pretensão que me maravilha, tem de esperar ainda algum tempo. Eu de mim não uso avaliar de fugida as acções humanas, que têm geralmente duas faces, Confesso que o seu comportamento no tocante a Sra. de Porhoet tem bonitos exteriores; mas...

Fez uma pausa, ergueu a fronte, e tomou um tom sério, amargo e verdadeiramente injurioso:

– Mas não estou bem certa de que no seu cortejo, o senhor não tenha em vista o fazer-se herdeiro dela.

Senti-me empalidecer. Reflectindo, porém, no ridículo de responder briosamente a uma senhora de tão verdes anos, contive-me, e disse-lhe com gravidade:

– Consinta-me, minha senhora, que a lamente sinceramente.

– Lamentar-me, o senhor? – exclamou ela espantada.

– Sim, minha senhora. Tolere que eu lhe signifique a piedade respeitosa a que tem direito.

– Piedade! – disse ela refreando o cavalo, e voltando lentamente para mim os olhos meio cerrados pela ira. – Não tenho a glória de o compreender.

– E, contudo, é uma cousa simplíssima, minha senhora: se a desilusão do bem, a dúvida e a sequidão de alma são os mais amargos frutos da experiência de uma longa vida, nada merece no mundo mais compaixão que um coração mirrado pelas desconfianças antes de ter vivido.

– Senhor – replicou Margarida com extravagante vivacidade, desacostumada na sua usual linguagem. – O senhor não sabe o que diz. E esquece-se da pessoa a quem fala! – acrescentou com mais severidade ainda.

– Isso assim é, minha senhora – respondi mansamente, inclinando-me –, falo um pouco sem saber o quê, e esqueço um pouco a pessoa a quem falo; mas o exemplo deu-mo a senhora.

Margarida, fitando os olhos nos cimos das árvores que marginavam a estrada, disse-me com irônica altivez:

– Será preciso pedir-lhe perdão?

– Seguramente, minha senhora – repliquei com vigor [...]

– Muito bem! perdoe-me! (Idem, p. 131, 132, 133)³⁵

³⁵ – Mon Dieu! monsieur, me dit-elle, je suis venue là vous déranger fort mal à propos, il me semble. Vous étiez en bonne fortune.

– C'est vrai, mademoiselle; mais, comme j'y étais depuis longtemps, je vous pardonne, et même je vous remercie.

– Vous avez beaucoup d'attentions pour notre pauvre voisine. Ma mère vous en est très reconnaissante.

– Et la fille de madame votre mère? dis-je en riant.

– Oh! moi, je m'exalte moins facilement. Si vous avez la prétention que je vous admire, il faut avoir la bonté d'attendre encore en peu de temps. Je n'ai point l'habitude de jeger légèrement des actions humaines, qui ont généralement deux faces. J'avoue que votre consuite à l'égard de mademoiselle de Porhoet a belle apparence; mais... – Elle fit une pause, hochá la Tetê, et reprit d'un ton sérieux, amer et véritablement outrageant: – Mais je ne suis pas bien sûre que vous ne lui fassiez pas la cour dans l'espoir d'hériter d'elle.

– Je sentis que je pâlassais. Toutefois, réfléchissant au ridicule de répondre en capitain à cette jeune fille, je me contins, et je lui dis avec gravité:

– Permettez-moi, mademoiselle, de vous plaindre sicèremment.

Elle parut très surprise.

A citação é longa, mas é necessária para mostrar a forma pela qual Maxime consegue reorientar todas as situações a seu favor. Assim ele faz quando Bévallan, o primeiro pretendente de Marguerite, indica uma égua muito indócil para que Maxime monte. Sem pensar duas vezes, o “rapaz pobre” usa todo seu conhecimento sobre equitação para responder ao desafio de Bévallan ao mesmo tempo em que impressiona Marguerite. O que segue é uma demonstração quase poética de como um homem pode dominar um animal sem ser agressivo, tornando-se quase uma extensão do bicho. Por esse ato de coragem, Maxime recebe os aplausos e a admiração de todos que presenciaram a cena, inclusive do contrariado Bévallan. E, dessa forma, o herói age várias vezes, inverte uma situação desfavorável tornando-a uma forma de se sobressair.

Todas as outras personagens da obra aprendem alguma coisa com Maxime. Não serão citados todos os exemplos para que esta questão não se estenda demais; entretanto, deve-se ressaltar o maior de seus atos de nobreza e pureza. Antes do velho Laroque morrer, Maxime foi incumbido de analisar alguns papéis da família. No meio destes, o rapaz encontrou um documento onde o próprio Sr. Laroque assume ter conseguido tudo o que tinha por ter traído a confiança do avô de Maxime. Sendo assim, tudo o que os Laroque tinham era, na verdade, de Maxime. O rapaz sabia que aquela informação poderia “destruir todo o obstáculo” entre ele e Marguerite, já que o que mais atrapalhava a união entre os dois era a pobreza do rapaz. Mas, o herói pensa o seguinte sobre isso: “Não comprarei a minha felicidade com o preço da humilhação delas” (Idem, p.232). Além disso, os atos de heroísmo do rapaz chegam perto da inverossimilhança quando ele se vê velando o leito de morte do senhor Laroque. Maxime pensa “na coincidência notável que me trazia a mim, neto da vítima deste homem, para vigiar

– De me plaindre, monsieur?

– Oui, mademoiselle, souffrez que je vous exprime la pitié respectueuse à laquelle vous me paraissez avoir droit.

– La pitié! dit-elle en arrêtant son cheval et en tournant lentement vers moi ses yeux à demi clos par le dédain. Je n’ai pas l’avantage de vous comprendre!

– Cela est cependant fort simple, mademoiselle; si la désillusion du bien, le doute et la sécheresse d’âme sont les fruits les plus amers de l’expérience d’une longue vie, rien au monde ne mérite plus de compassion qu’un Coeur flétri par la défiance avant d’avoir vécu.

– Monsieur, répliqua mademoiselle Laroque avec une vivacité très étrangère à son langage habituel, vous ne savez de quoi vous parlez! Et, ajouta-t-elle plus sévèrement, vous oubliez à qui vous parlez?

– Cela est vrai, mademoiselle, répondis-je doucement en m’inclinant; je parle un peu sans savoir, et j’oublie un peu à qui je parle; mais vous m’en avez donné l’exemple.

Mademoiselle Marguerite, les yeux fixes sur la cime des arbres qui bordaient le chemin, me dit alors avec une hauteur ironique:

– Faut-il vous demander pardon?

– Assurément, mademoiselle, repris-je avec force [...]

– Eh bien! dit-elle, aprdon! (FEUILLET, s.d., p.64-65)

e proteger o seu último sono.” (245) Então, Maxime é testemunha do último suspiro de arrependimento do velho, que diz: “– Perdão, Sr. marquês!”. Novamente heroico, Maxime não só perdoa o homem que traiu sua família como dignifica ao velho a tranquilidade da absolvição eterna: “– Fique em paz, perdoo-lhe. Uma expressão de alegria indizível se lhe derramou no semblante; depois serrou os punhos [...] Caiu pesadamente no travesseiro. Estava morto.” (247)³⁶

Por estes atos de honra e bondade, Maxime é dignificado com a improvável herança da Sra. Porhoet, o que lhe permite realizar seus sonhos sem prejudicar ninguém, e ainda mais, ensinando a todos como ser uma pessoa pura e perfeita.

Voltando à comparação, a dubiedade de Helena contrasta com essa característica inequívoca de Maxime que o torna mais óbvio. Mesmo que Helena também tenha características positivas que contrastam com algumas características negativas de outras personagens (como na comparação entre ela e Eugênia ou entre ela e Estácio), suas descrições são ambíguas como as de todas as outras personagens, já que “a ‘indeterminabilidade’ machadiana, ao cultivar a dúvida, favorece a preservação do interesse, o que abre a possibilidade de suportar novas leituras. E “se a dúvida subsiste é por ‘efeito da sutileza intencional de sua arte’ (Eugênio Gomes).” (GOMES, apud FURLAN, 2001, p.336) Ou seja, se compararmos Helena a Maxime, certamente a personagem machadiana comporta mais complexidade do que o moço pobre. Exceto por pequenos deslizes em que Maxime se mostra orgulhoso e arrogante como o pai, na maioria das vezes, ele se preserva perfeito como a mãe. Da mesma forma como Helena é complexa como sua mãe, Ângela.

Essa hereditariedade sugere um movimento cíclico nas relações sociais. Mesmo que os filhos tenham qualidades que mostram uma evolução entre eles e os pais, muitas das características dos pais permanecem nos filhos. E não é só isso que não muda. Este movimento circular também sugere uma imutabilidade de algumas estruturas sociais. No século XIX, tanto no Brasil quanto na França, era muito difícil que uma pessoa se movimentasse entre as porções sociais. Mas essa dificuldade era igual para todas as pessoas? O diálogo entre as obras mostra que não. Se a vida de Maxime foi difícil por causa da nova situação em que ele estava, a de Helena foi ainda mais complicada. Embora Maxime estivesse pobre, a convivência com pessoas nobres era normal para ele; já Helena era, de fato, uma personagem fora do lugar. Mesmo assim, ela surpreende a todos da mesma forma que

³⁶ Soyez en paix! lui dis-je, je vous pardonne!

Je n’eus pas achevé ces mots, que sa figure flétrie s’illumina d’un éclair de joie et de jeunesse. En même temps [...] Il retomba aussitôt sur l’oreiller comme une masse inerte. Il était mort. (FEUILLET, s.d., p.117)

Maxime, e ainda reserva uma dubiedade que intriga e atrai a todos. Talvez, esse diálogo entre Helena e Maxime seja mais uma forma de Machado de Assis chamar atenção para o sexo feminino e as inúmeras dificuldades pelas quais as mulheres oitocentistas vinham passando e suas formas de enfrentar estes problemas. Ou seja, mesmo tendo convencido a todos sobre suas qualidades, assim como fez Maxime, Helena perde sua dignidade pela vergonha que sente de ter participado de um plano inconveniente não tramado por ela. Mesmo não merecendo, seu castigo final é a morte. Já Maxime passa pelas classes sociais sem tantos problemas e, ao final, é dignificado com uma herança e com o amor de sua vida. De qualquer forma, as diferenças entre os desenlaces das obras sugerem que essa troca de nível social é muito mais difícil para uma mulher pobre do que para um homem rico.

Existe ainda outra forma de analisar o diálogo entre Helena e Maxime. Conforme vimos no subcapítulo anterior, alguns dos diálogos estabelecidos entre as obras podem ser encarados como uma forma de frustrar o leitor acostumado com obras que seguiam fielmente os padrões românticos, como é o caso de *Le Roman d'un jeune homme pauvre*. Vimos que as previsões da Sra. Porhoet se realizaram enquanto as do padre Melchior falharam. Também destacamos que as semelhanças entre algumas características de Helena e Marguerite podem fazer com que o leitor machadiano espere que a personagem brasileira tenha as mesmas atitudes que a francesa, o que não acontece. Da mesma maneira que ainda veremos acontecer na relação entre os finais das obras, podemos encarar o diálogo entre Maxime e Helena como mais uma forma de frustrar o leitor machadiano que espera uma obra como aquela de Feuillet. Quem espera uma heroína perfeita e previsível como o pobre rapaz Maxime se depara com um personagem que comporta um mistério, uma sombra de dúvidas que não vai ser dissipada mesmo ao final do romance. Esse enigma contido nos olhos, olhares, trejeitos e descrições de algumas personagens femininas de Machado, a exemplo de Helena, é uma característica estética sutil muito particular dos textos do autor que contribui para o aprofundamento de algumas questões implícitas às obras, e que as engrandece enormemente.

De qualquer forma, tanto Helena quanto Maxime evidenciam a imutabilidade das estruturas sociais no Brasil e na França. Mesmo sendo nações tão diferentes, ambas apresentam um aspecto em comum que é revelado nas duas obras. Elas mostram que, nas duas sociedades, não importa em que classe ou porção social o indivíduo nasceu, nem mesmo por que tipo de reviravoltas ele passou, possivelmente ele terminará sua vida na mesma condição em que começou.

2.5 Le Roman d'un jeune homme pauvre e Helena: encontros e desencontros

Existem vários indícios que comprovam a existência do diálogo entre *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, o que explica a impressão de Agripino Grieco. Esta parte do trabalho estará empenhada em pontuar algumas importantes semelhanças temáticas entre as duas obras, destacando as diferentes formas pelas quais os autores lidaram com assuntos equivalentes.

Agripino Grieco afirma, como já visto, que “Nos seus passeios a cavalo e nas suas expansões íntimas, a heroína (de Machado) segue as amazonas do romancista de Saint-Lô” (1959, p.28) Vejamos como se caracterizam esses passeios.

Tanto em *Helena* quanto em *Le Roman d'un jeune homme pauvre* são frequentes os passeios a cavalo. É dessa forma que Helena e Estácio podem se conhecer melhor; é nesse tipo de passeio que Maxime e Marguerite passam por algumas aventuras que culminarão no amor entre os dois. Além disso, a relação entre pessoa e cavalo vai dizer algumas coisas sobre as personagens.

Nos dois romances, as personagens protagonistas reservam alguma surpresa quanto às suas habilidades com cavalos, e a forma pela qual elas surpreendem diz muito sobre cada uma.

No romance de Feuillet, Maxime se propõe a resolver um problema para a família Laroque a algumas léguas do castelo da família. Embora ele diga, algumas vezes, que não se importa de ir a pé, a senhora Laroque insiste para que ele vá a cavalo. Como ele garantia que não precisava de montaria, algumas das personagens que viam aquela situação começaram a desconfiar que Maxime não soubesse montar. Aproveitando a oportunidade, Bévallan, pretendente de Marguerite e futuro rival de Maxime, tenta provocar o rapaz:

- Dê-lhe Prosérpina – disse Bévallan sorrindo.
- Não, não, Prosérpina não, de modo nenhum! – exclamou Margarida com veemência.
- E porque não, minha senhora? – disse eu.
- Porque o deitaria ao chão – respondeu francamente a menina.
- Oh! como é isso? pois de veras?... Consinta-me uma pergunta: monta uma tal fera, minha senhora?
- Sim, senhor, mas com risco.
- Pois bem; pode ser que se arrisque menos, depois de eu ter cavalgado uma vez ou duas Prosérpina. Alain, mande aparelhar.

Margarida franziu o seu negro sobrolho, e assentou-se gesticulando de modo que queria dizer que lavava as mãos da iminente catástrofe que previa. (FEUILLET, 1971, p.94)³⁷

A surpresa vem logo em seguida:

Apenas disse estas palavras, montei de um salto, caindo sobre a sela sem tocar no estribo, e, enquanto Prosérpina reflectia no sucesso, firmei-me solidamente. Em seguida desaparecemos a meio-galope na avenida dos castanheiros, seguidos pelo estrépito das palmas, para as quais Bévallan teve o bom acordo de dar sinal. (Idem, p.96)³⁸

Helena também surpreende a família Vale de uma maneira parecida, mas com resultados diferentes.

Um dia, depois de pedir aulas de equitação para Estácio, a moça já começa a surpreendê-lo quando ele diz que a primeira aula seria vencer o medo. Helena responde que “o medo é um preconceito dos nervos”. (ASSIS, 1978, p.42) Em seguida, a surpresa maior: a moça já sabia cavalgar. Vale a pena rever um pedaço deste trecho, já citado anteriormente, para compará-lo à passagem equivalente do romance de Feuillet:

Estácio fez um sinal afirmativo. Helena tinha um pé sobre o tamborete; repetiu ainda o nome da égua, como quem refletia sobre ele, sem que o irmão percebesse que não era aquilo mais do que um disfarce. De repente, quando ele menos esperava, Helena deu um salto, e sentou-se no selim. A égua alteou o colo, como vaidosa do peso. Estácio olhou para a irmã, admirado pela agilidade e correção do movimento, e sem saber ainda o que pensasse daquilo. Helena inclinou-se para ele.

– Fui bem? perguntou sorrindo.

– Não podia ir melhor; mas o que me admira...

As patas de *Moema* interromperam a reflexão do moço. A cavaleira brandia o chicotinho. E o animal saíra a trote largo pelo terreno fora. (ASSIS, 1978, p.43)

³⁷ – Donnez-lui Proserpine, murmura M. de Bévallan, en riant dans sa barbe.

– Non, non, pas Proserpine! s'écria vivement mademoiselle Marguerite.

– Pourquoi pas Proserpine, mademoiselle? dis-je alors.

– Parce qu'elle vous jetterai par terre, me répondit nettement la jeune fille.

– Oh! comment ça? véritablement?... Pardon, voulez-vous me permettre de vous demander, mademoiselle, si vous montez cette bête?

– Oui, monsieur, mais j'ai de la peine.

– Eh bien, peut-être en aurez-vous moins, mademoiselle, quand je l'aurait montée moi-même une fois ou deux. Cela me decide. Faites seller Proserpine, Alain!

Mademoiselle Marguerite fronça son noir sourcil, et s'assit en faisant en geste de la main, comme pour repousser toute part de responsabilité dans la catastrophe imminente qu'elle prévoyait. (FEUILLET, s.d., p.43)

³⁸ En même temps je me mis en selle sans toucher l'étrier, et, pendant que Proserpine réfléchissait à ce qui lui arrivait, je pris une solide assiette. L'instant d'après, nous disparaissions au petit galop de chasse dans l'avenue de châtaigniers, suivis par le bruit de quelques battements de mains, dont M. de Bévallan avait eu le bon esprit de donner le signal. (FEUILLET, s.d., p.44-45)

A forma pela qual Helena domina o animal se assemelha muito à passagem destacada do romance de Feuillet; entretanto, os resultados da surpresa são diferentes nos dois romances. Na obra francesa, o que fica após a surpresa é uma qualidade de Maxime que ninguém conhecia ainda, segundo o próprio rapaz: “Conquanto insignificante, este incidente não deixou de encarecer singularmente os meus créditos no conceito daquela gente, que desde esta tarde o demonstrou nos modos.” (FEUILLET, 1971, p.96) Dessa forma, o resultado daquela surpresa foi que todos começaram a tratar Maxime de maneira mais digna, e alguns passaram a admirá-lo.

Em *Helena*, a surpresa não leva todos a apreciar essa nova qualidade da protagonista, pelo contrário, o incidente parece revelar mais uma característica que contribuirá para a perpetuação da dúvida na personagem. Mesmo que a moça tenha mostrado uma nova habilidade, a mentira que antecedeu a aula de equitação foi um ponto que pesou contra ela.

Há vários outros temas que aproximam os dois romances, como será visto a seguir.

Ambas as obras tratam da morte do pai logo no primeiro capítulo. Em *Helena*, a primeira frase é a seguinte: “O conselheiro Vale morreu às 7 horas da noite de 25 de abril de 1859. Morreu de apoplexia fulminante, pouco depois de *cochilar* a sesta [...]” (ASSIS, 1976, p.15). Levando em consideração a forma pela qual o romance começa, a última parte do romance³⁹, e que a última palavra da obra é “pai”, pode-se perceber que *Helena* tem a aparente intenção de discutir o papel dos pais nas famílias e na sociedade oitocentista. Vale lembrar que Sidney Chalhoub analisou a obra de Machado conjecturando sobre a possibilidade de o autor ter tratado o tema do paternalismo oitocentista de forma crítica (CHALHOUB, 2003, p.44), contrariando a ideia de “aperfeiçoamento do paternalismo” de Schwarz, entretanto, aqui, a questão será entender a relação entre os filhos, os pais e as mães, portanto, não se trata de um estudo específico sobre o patriarcalismo.

A morte do pai de Maxime no romance de Feuillet aparece da seguinte forma:

– Máximo, tenho que dizer-te.

– Eu te escuto, meu pai.

Diríeis que não me ouviu. Continuou os passeios, e repetiu a intervalos muitas vezes:

– Tenho que dizer-te, meu filho.

Afinal, desentranhou profundo suspiro, correu a mão pela testa, e, sentando-se precipitadamente, apontou-me a cadeira defronte dele. Aí, como se o ânimo lhe faltasse para falar, deteve-se a olhar-me em rosto, com expressão

³⁹ Todo o último trecho do romance remete à figura paterna. Só existem homens nesta parte da obra. O “pai espiritual” Melchior, o novo patriarca da família Estácio, o retrato do conselheiro e Camargo. A única figura feminina neste ambiente paternal é Helena e ela está morta.

de angústia, humildade, e súplica tal que me abalou no íntimo, por se não compadecerem aqueles gestos com a altiveza de meu pai. Fossem qual fossem os erros cuja confissão tão penosa lhe era, no âmago de minha alma lhos dava eu por sobejamente perdoados, quando aquele olhar, que me não desfitava, tomou uma fixidez de espasmo vago e terrível. Lançou-me ao braço a mão tremente. Ergueu-se de ímpeto da poltrona, e, recaindo logo, estirou-se desamparadamente no chão. Estava morto. (FEUILLET, 1971, p.31)⁴⁰

No que diz respeito aos pais, tanto *Helena* quanto *Le Roman d'un jeune homme pauvre* procuram lidar com este tema de forma parecida. Ambas as obras têm a aparente intenção de mostrar nos infortúnios dos filhos a culpabilidade dos pais.

Já foi visto, no tópico onde a personagem Helena foi analisada, a forma pela qual sua mãe, Ângela, e seu pai, Salvador, foram os responsáveis pelo “turbilhão” em que ela foi metida.

Há criaturas tão malfadadas que aqueles mesmo que a desejam fazer venturosa não alcançam mais do que preparar-lhes o infortúnio. Tal foi o meu destino. Seu pai e minha mãe não tiveram outro pensamento; meu próprio pai foi levado do mesmo impulso, quando me obrigou a ser cúmplice de uma generosa mentira. Agora mesmo que ele me foge, com o fim único de me não tolher a felicidade, arranca-me o último recurso em que eu tinha posto a esperança... (ASSIS, 1978, p.164)

Ironicamente, Ângela não foi um anjo para a moça, e Salvador não a salvou. Junto com eles, o conselheiro também foi um dos responsáveis pelos problemas de Helena, afinal, foi na família Vale que ela foi parar. Assim como os verdadeiros pais da moça, o conselheiro também lhe fez mal tentando lhe dar o melhor, ou seja, ele tentou mantê-la na sua família, tendo em vista que ela poderia não ter para onde ir. Entretanto, o conselheiro não foi o que se pode chamar de anjo. Seu primeiro erro foi não ter assumido a filha antes de morrer, o que ele pode ter feito por vergonha, já que ela não era sua filha legítima e era filha de uma mulher com a qual ele teve um relacionamento extraconjugal. Por sinal, mesmo sendo a grande voz a ser respeitada (mesmo morto), o conselheiro Vale não teve um passado do qual podia se

⁴⁰ – Maxime, reprit-il, j'ai à vous parler.

– Je vous écoute, mon père.

Il sembla ne pas m'entendre, se promena quelque temps, et répéta plusieurs fois par intervalles:

– J'ai à vous parler, mon fils.

Enfin il poussa un profond soupir, passa une main sur son front, et, s'asseyant brusquement, il me montra un siège en face de lui. Alors, comme s'il eût désiré de parler sans en trouver le courage, ses yeux s'arrêtèrent sur les miens, et j'y lus une expression d'angoisse, d'humilité et de supplication, qui, de la part d'un homme aussi fier que l'était mon père, me toucha profondément. Quels que pussent être les torts qu'il avait tant de peine à confesser, de mon père se crispa sur mon bras; il se souleva sur son fauteuil, et retombant aussitôt, il s'affaissa lourdement sur le parquet. – Il n'étais plus. (FEUILLET, s.d., p.11-12)

orgulhar, afinal, “a vida do conselheiro, marchetada de aventuras galantes, estava longe de ser uma página de catecismo.” (ASSIS, 1978, p.21)

As características do passado do pai de Estácio são bem parecidas com as do pai de Maxime, conforme Laubépin lhe diz:

[...] Sob aparências sedutoras e cavalheirescas, que o extremavam, como a todos os de sua linhagem, via eu, a todo o lume, a irreflexão pertinaz, a levandade incurável, o fervor dos prazeres, e, finalmente, o implacável egoísmo...

– Senhor – interrompi desabridamente –, é sagrada para mim a memória de meu pai e quero que o seja para todos os que falarem de meu pai diante de mim.

– Senhor – redargüiu o velho comovido súbita e violentamente –, respeito esse sentimento; mas, ao falar de seu pai, dificilmente esquecerei que falo do homem que matou a mãe do sr. marquês, uma heroína, uma santa, um anjo! (FEUILLET, 1971, p.39)⁴¹

Essa postura cega de Maxime em relação ao pai, também é praticamente igual à forma pela qual Estácio se relaciona com a memória do conselheiro, conforme pode ser visto nos exemplos a seguir. Primeiro, quando ele e a tia recebem a notícia de que teriam que acolher Helena:

A impressão de Estácio foi muito outra. Ele percebera a má vontade com que a tia recebera a notícia do reconhecimento de Helena, e não podia negar a si mesmo que semelhante fato lhe criava para a família uma nova situação. Contudo, qualquer que ela fosse, uma vez que seu pai assim ordenava, levado por sentimentos de equidade ou impulsos da natureza, ele a aceitava tal qual, sem pesar nem reserva. [...] (ASSIS, 1978, p.21)

Depois, mesmo se tratando do seu casamento com Eugênia, o pai volta a ter voto preponderante:

O Padre Melchior, consultado sobre o casamento, deu-lhe inteira aprovação, e só lhe pareceu que o prazo era longo demais. A efusão com que abraçou Estácio, as palavras de aplauso que lhe disse, impressionaram vivamente o mancebo.

– Desejava muito este casamento? perguntou ele.

– Muito! Seu pai há de aprová-lo no céu!

Até os mortos conspiravam contra ele; Estácio aceitou resolutamente o destino. (idem, p.88)

⁴¹ [...] Sous les dehors séduisants et chevaleresques qui le distinguaient comme tous ceux de sa maison, j’apercevais clairement l’irréflexion obstinée, l’incurable légèreté, la fureur de plaisir, et finalement l’implacable égoïsme...

– Monsieur, ai-je interrompu brusquement, la mémoire de mon père m’est sacrée, et j’entends qu’elle le soit à tous ceux qui parlent de mon père devant moi.

– Monsieur, a repris le vieillard avec une émotion soudaine et violente, je respecte ce sentiment; mais, en parlant de votre père, j’ai grand’peine à oublier que je parle de l’homme qui a tué votre mère, une enfant héroïque, une sainte, un ange! (FEUILLET, s.d., p.15-16)

Essa “prontíssima obediência” (FEUILLET, 1971, p.27) de Maxime e de Estácio aos respectivos pais, por vezes, se mistura a uma admiração e, com isso, algumas características dos pais são herdadas pelos filhos.

A volubilidade de Estácio vem do pai, afinal o conselheiro Vale

“sem embargo do ardor político do tempo, não estava ligado a nenhum dos dois partidos, conservando em ambos preciosas amizades, que ali se acharam na ocasião de o dar à sepultura. Tinha, entretanto, tais ou quais ideias políticas, colhidas nas fronteiras conservadoras e liberais, justamente no ponto em que os dous domínios podem confundir-se. (ASSIS, 1978, p. 15)

E o filho, quando convidado a entrar na política, mostra-se bem parecido com o pai:

[...] Ora, a eleição nem lhe tira os aluguéis nem obsta a que continue os estudos; a eleição completa-o, dando-lhe a vida pública, que lhe falta. A única objeção seria a falta de opinião política; mas esta objeção não o pode ser. Há de ter, sem dúvida, meditado alguma vez nas necessidades públicas, e...

– Suponha, – é mera hipótese, – que tenho alguns compromissos com a oposição.

– Nesse caso, dir-lhe-ei que ainda assim deve entrar na Câmara – embora pela porta dos fundos. Se tem ideias especiais e partidárias, a primeira necessidade é obter o meio de as expor e defender. O partido que lhe der a mão, – se não for o seu, – ficará consolado com a ideia de ter ajudado um adversário talentoso e honesto. Mas a verdade é que não escolheu ainda entre os dous partidos; não tem opiniões feitas. Que importa? Grande número de jovens políticos seguem, não uma opinião examinada, ponderada e escolhida, mas a do círculo de suas afeições, a que os pais ou amigos imediatos honraram e defenderam, a que as circunstâncias lhe impõem. (ASSIS, 1978, p.52-53)

Nesse sentido, Maxime também tem uma grande semelhança com seu pai. *Le Roman d'un jeune homme pauvre* tem como um dos temas o dinheiro, ou seja, os poderes, as posições sociais, a importância dos nomes de família, etc. Também é importante retomar o fato de que no contexto histórico do romance de Feuilleto a França vinha passando por um período de grandes revoluções e que, como consequência disso, a burguesia vivia um momento de ascensão e a aristocracia estava em queda. Os Champcey d'Hauterive, família de Maxime, são representantes da nobreza que havia perdido tudo o que tinha. Antes de ficarem pobres, o pai de Maxime se mostrava muito preocupado com a opinião da sociedade sobre sua forma de se portar, sentimento de que a mãe do rapaz não compartilhava:

Tive sempre como certo que em nossa casa, por vezes, se davam desavenças graves; mas nunca presenciei nenhuma. O falar imperioso e violento de meu pai, um murmúrio de voz em tom de súplica, soluços abafados, era o mais que eu podia ouvir. Cuidava eu que estas borrasças procediam de tentativas

violentas de meu pai, a fim de congraçar minha mãe com o viver ruidoso da alta sociedade, viver que ela aceitava tanto quanto é permitido à mulher honesta, mas do qual não compartia, seguindo o marido, senão com repugnância, cada vez mais obstinada. [...] (FEUILLET, 1971, p.22)⁴²

Nesse “viver ruidoso da sociedade” o que importava eram os nomes, as origens, e Maxime partilhava algumas dessas características com o pai. No subcapítulo onde tratamos das personagens femininas de Feuille, citamos o trecho do romance francês onde a Sra. de Porhoet explica a Maxime os motivos pelos quais eles (ou seja, os nobres) estavam pobres. Nesta explicação, a senhora mostra a Maxime a forma pela qual ela encara aquela situação, dizendo que “[...] Deus quis reduzir alguns dentre nós à vida de mínguas, para que este século grosseiro, material e faminto de ouro, tenha sempre à vista, em pessoas da nossa qualidade, um género de merecimento, de dignidade, de resplendor [...]” (FEUILLET, 1971, p.120-121). E ela continua: “[...]Tal é, meu primo, segundo o meu modo de ver, a justificação providencial da sua fortuna e da minha.” (Idem, p.121)⁴³

Após este discurso, Maxime mostra-se complacente com esse sentimento de superioridade da aristocracia: “Testemunhei a Sra. de Porhoet quando me ensoberbecia de ter sido escolhido com ela para dar ao mundo o nobre ensinamento de que ele há tanto mister, e do qual tão disposto a aproveitar-se ele se mostra.” (Idem, p.121)⁴⁴

Junto com esta sensação de superioridade abençoada por Deus, Maxime também mostra, através de seus atos, que ele não aprendeu muito com a pobreza. Estando em uma festa no castelo dos Laroque, Maxime percebe que não será tratado da mesma forma que antes:

[...] Depois da minha mudança de condição, era este o meu primeiro encontro numa reunião da sociedade. Há pouco ainda afeito às distinções que as cerimônias das salas conferem e geral à jerarquia e à riqueza, não foi sem amargura que recebi as primeiras demonstrações de desatenção e

⁴² Je ne pouvais pas me dissimuler que notre vie de famille ne fût quelquefois troublée par des querelles d’un caractère plus sérieux; mais je n’en étais jamais directement témoin. Les accents irrités et impérieux de mon père, les murmures d’une voix qui paraissait supplier, des sanglots étouffés, c’était tout ce que j’en pouvais entendre. J’attribuais ces orages à des tentatives violentes et infructueuses pour ramener ma mère au goût de la vie elegante et bruyante qu’elle avait aimée autant qu’une honnête feme peut l’aimer, mais au milieu de laquelle elle ne suivait plus mon père qu’avec une répugnance chaque jour plus obstinée. (FEUILLET, s.d., p.6)

⁴³ Dieu a voulu réduire quelques-uns d’entre nous à une vie étroite, afin que ce siècle grossier, matériel, affamé d’or, ait toujours sous les yeux, dans nos personnes, un genre de mérite, de dignité, d’éclat [...] Telle est, mon cousin, suivant toute apparence, la justification providentielle de votre fortune et de la mienne. (FEUILLET, s.d., p.59)

⁴⁴ Je témoignai à mademoiselle de Porhoet combien je me sentais fier d’avoir été choisi avec elle pour donner au monde le noble enseignement dont il a si grand besoin et dont il parait si dispose à profiter. (FEUILLET, s.d., p.59)

desdém, às quais a minha nova situação inevitavelmente me condena. (FEUILLET, 1971, p.82)⁴⁵

Mesmo sendo destrutado pelos seus ex-companheiros de aristocracia, Maxime age como se merecesse a forma rude pela qual era tratado por ser, agora, pobre. É algo parecido com o sentimento da Sra. Aubry, que diz o seguinte: “[...] neste mundo cousa boa há só uma, é ser rico. Quando eu o era, desprezava de todo o meu coração quem não o fosse, e daí vem que acho muito natural que me desprezem agora, e não me lastimo por isso.” (Idem, p.110)⁴⁶

Portanto, este sentimento de superioridade da aristocracia que veio de seu pai acompanhou Maxime mesmo quando ele ficou pobre, e, talvez, se encontre aí, mais uma crítica de Octave Feuillet à classe à qual ele pertencia.

O tratamento destas questões que ligam os pais aos filhos nas duas obras também mostra que o esquema paternalista das sociedades oitocentistas no Brasil e na França permanece, mesmo que os filhos percebam e condenem os defeitos dos pais. Conforme vimos, Estácio dá vários indícios de que era e continuará parecido com o pai, e esta semelhança vai além da dificuldade de se posicionar politicamente. O fato de Maxime ter voltado a ser rico após todos os problemas que a pobreza lhe trouxe mostra que as coisas na França também eram cíclicas nesse sentido, afinal, Maxime não evolui praticamente nada tendo passado as necessidades da pobreza. Mesmo conhecendo os defeitos do pai, ele propaga alguns destes como o orgulho e a ideia de que os ricos são superiores aos pobres.

Mas não são apenas características ideológicas que Maxime e Estácio herdam dos pais. Conforme foi dito, ambas as obras parecem ter a intenção de mostrar que os problemas das vidas dos filhos vêm dos seus pais. Além da inconstância política, o pai de Estácio lhe deixou o enorme problema de conhecer Helena, amá-la e não poder dar continuidade a esse amor. Junto com a “índole hereditária” (FEUILLET, 1971, p.38) que o pai de Maxime lhe deixou, além do trauma pela forma com a qual tratava a mãe, seu pai lhe legou a total miséria e uma irmã para cuidar. Por sinal, a questão do “irmão que tem que cuidar da irmã após a morte do pai” é um tema comum às duas obras.

⁴⁵ C'était la première fois depuis le changement de ma condition, que je me trouvais mêlé à une réunion mondaine. Habitué naguère aux petites distinctions que l'étiquette des salons accorde en général à la naissance et à la fortune, je n'ai pas reçu sans amertume les premiers témoignages de la négligence et du dédain auxquels me condamne inévitablement ma situation nouvelle. (FEUILLET, s.d., p.37)

⁴⁶ [...] il n'y a qu'une chose au monde, c'est d'être riche. Quand je l'étais, je méprisais de tout mon Coeur ceux qui ne l'étaient pas; aussi je trouve maintenant tout naturel qu'on me méprise et je ne m'en plains pas. (FEUILLET, s.d., p.53)

Apesar de tudo o que foi dito, deve-se saber que tanto Estácio quanto Maxime, embora tenham características herdadas dos pais, não são exatamente como eles. Isso porque ambos também têm características que vêm das respectivas mães.

Da mesma forma que Maxime e Estácio são bem parecidos, suas mães também compartilham algumas características e têm funções semelhantes nas obras. As duas mães são relativamente mal tratadas pelos respectivos maridos e assumem posturas passivas em relação a isso. Vale lembrar que a mãe de Estácio quase não aparece na obra; entretanto, sabe-se que as fraquezas do filho vêm dela pelas descrições do narrador nos momentos de debilidade do rapaz: “seu caráter vinha mais diretamente da mãe que do pai.” (ASSIS, 1978, p.22) Se a mente de Estácio era como a do pai, os sentimentos eram como os da mãe: “Os olhos, que eram de águia para os mistérios da vida, eram de pomba para os grandes infortúnios. Abaixo da cabeça máscula, havia um coração feminino.” (idem, p.136)

Quanto à mãe de Maxime, esta também lhe passou a passividade em relação às coisas da vida, da mesma forma como Estácio herdara a passividade da mãe. Quando Maxime é maltratado por Marguerite ou por outros membros da família e amigos do castelo, ele quase sempre se limita a deixar o lugar onde está. Quando não faz isso, ao invés de falar o que lhe desagradava, ele age de forma a preservar seus interesses, e essa característica também vem de sua mãe, um pouco mais complexa do que a mãe de Estácio. Desde a forma como os pais se relacionavam, a mãe de Maxime já lhe despertava certa dúvida: “O sentir de minha mãe, a respeito de meu pai, parecia-me de natureza indefinível.” (FEUILLET, 1971, p.24)⁴⁷ Algumas das atitudes da mãe de Maxime refletem no futuro do rapaz. Primeiro, ela insiste que o filho estude jurisprudência, o que filho e pai não concordam:

- Jurisprudência! Como é que minha mãe quer que eu, nesta idade, nesta situação e com o meu nascimento me vá sentar num banco de escola? Era cousa irrisória!
- Assim penso também – disse meu pai desabridamente –; mas tua mãe está doente, e não há que replicar. (Idem, p.25)⁴⁸

Profeticamente, a mãe acerta em cheio. Quando Maxime já está trabalhando no castelo dos Laroque, seu estudo de jurisprudência lhe é bem útil, na medida em que ele usa seu conhecimento na área para fazer valer a lei e receber algumas dívidas de direito dos Laroque.

⁴⁷ Les sentiments de ma mère à l'égard de mon père me semblaient d'une nature indéfinissable. (FEUILLET, s.d., p.6)

⁴⁸ – Mon droit! Comment ma mère veut-elle qu'à mon âge, avec ma naissance et dans ma situation, j'aie me trainer sur les bancs d'une école? Ce serait ridicule!

– C'est mon opinion, dit, sèchement mon père; mais votre mère est malade, et tou est dit. (FEUILLET, s.d., p.7-8)

Essas profecias da mãe de Maxime não param por aí. Como ela não concordava com as atitudes do marido, sabia que seus atos poderiam terminar em problemas graves, sendo assim, “[...] sua mãe, prevendo eventualidades que desgraçadamente se realizam hoje, depositou na confiança que de mim tinha algumas jóias, cujo valor é estimado em dez contos de réis, pouco mais ou menos.” (FEUILLET, 1971, p.41)⁴⁹

Dessa forma, a mãe de Maxime, assim como vimos acontecer com algumas das personagens femininas de Machado e de Feuille, é mais inteligente e precavida do que o pai do rapaz, e essas características também foram herdadas pelo herói Maxime.

Conforme vimos acontecer com Helena, Estácio e Maxime, os filhos herdam as reações dos erros cometidos pelos pais e as suas características psicológicas. Essa hereditariedade é uma forma das obras mostrarem a ciclicidade nas relações sociais. Mesmo que os filhos discordem da postura dos pais em relação à vida, nas obras estudadas os filhos perpetuam algumas características familiares, ainda que isso lhes complique a vida.

Mas as semelhanças entre *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre* não se resumem às relações entre pais e filhos. Outras personagens das duas obras também se assemelham.

Já foi visto o nível da futilidade de Eugênia. Certamente, esta personagem se equipara à frivolidade de Héléne, irmã de Maxime, conforme a análise feita dela. Também vimos as semelhanças entre Maxime e Estácio e seus respectivos pais e mães.

Em relação aos temas, os dois romances questionam as posições sociais, as relações por dinheiro e as possíveis formas de se movimentar entre as porções sociais, o que foi visto na análise comparativa entre as duas personagens protagonistas dos romances. Ambas as obras também dão um lugar especial para o gênero feminino, cada uma à sua maneira. Também vale lembrar que, em nenhuma das duas obras, nota-se a figura do vilão, questão que será analisada cuidadosamente no último subcapítulo.

Um ponto que pode ser relevante na comparação é o fato que nas duas obras existe certa previsão de que os supostos apaixonados se juntassem ao final. Em *Le Roman d'un jeune homme pauvre* essa previsão é feita pela Sra. de Porhoet e, no fim da obra, ela se concretiza. Em *Helena*, a questão é um pouco mais complicada.

Existe uma aparente impressão de que o padre Melchior tinha medo de que os dois “irmãos” se apaixonassem, talvez influenciado pelos romances da época, já que, “chegou a ser lugar-comum nas histórias românticas os casos de amor impossível, por descobrirem os

⁴⁹ [...] votre mère, en prévision de éventualités qui se réalisent malheureusement aujourd'hui, m'a remis un dépôt quelques bijoux dont la valeur est estimée à cinquante Mille francs environ. (FEUILLET, s.d., p.16)

amantes – sempre no último capítulo – que eram irmãos.” (TINHORÃO, 1994, p.28) A essa impressão, junta-se o fato de que parece existir certo excesso de intromissão do padre em assuntos que não lhe diziam respeito e, junto a isso, um desejo inconsciente de que o pior acontecesse, já que, quando Melchior tem em mãos uma carta enviada de Estácio para Helena, ele a lê com uma “expressão antes de curiosidade que de afeto.” (ASSIS, 1978, p.97) Quando Helena mostra outra inocente carta que ela enviaria a seu irmão, após lê-la, Melchior conversa com a moça:

– Toda a sua alma está nesse escrito, disse ele; vejo aí a reflexão e o afeto. Tanto melhor! Há contudo uma lacuna: não transmite a seu irmão as minhas saudades; há também uma excrescência: louva méritos que não possuo. Embora! Mande-a...

– Escreverei duas linhas mais.

– Pois sim. Diga-lhe que se apresse, porque estou velho e posso morrer antes.

– Oh! protestou Helena.

Melchior olhou para ela silenciosamente.

– Crê que Estácio seja feliz?

– Creio.

– Também eu.

Outro silêncio. O primeiro que o rompeu foi o padre.

– Por que se não casa também? disse ele.

– Eu?

– Decerto. Pode ser muito breve, talvez...

– Talvez nunca.

Melchior franziu a testa; a fisionomia, de ordinário meiga, tornou-se severa, como a consciência dele. O padre tinha uma das mãos de Helena entre as suas; deixou-as insensivelmente cair. Entre os dois estabeleceu-se um silêncio que os acabrunhava e que não ousavam romper; como subjugados por um mistério, receava cada um deles que o outro lhe lesse na fronte; instintivamente desviaram os olhos. (ASSIS, 1978, p.98-99)

De acordo com os dados que o romance fornece, os mistérios que cada um escondia e que o padre julgava ser um só eram, na verdade, duas coisas diferentes. O padre julgava que Helena amava o irmão, este era o mistério que ele tentava esconder. O mistério de Helena era aquele que já sabemos, ou seja, a sua participação no plano de colocá-la na nova família.

De qualquer forma, o padre dá outros indícios de que pode ter profetizado erroneamente o amor de Helena para com Estácio. No final do romance, quando Melchior revela a Estácio que ele ama Helena, o padre dá novos indícios de que suas suposições podem estar equivocadas:

[...] Helena não saberá que ama, mas ama. Ora, um amor clandestino, de parceria com esse outro amor incestuoso, embora inconsciente, provaria por parte de Helena uma perversão que ela não pode ter, e que, em tal idade, faria dela um monstro. Será Helena esse monstro? Se o fosse, eu

desesperaria da natureza humana. Não! essa casa, onde a viste entrar, é com certeza asilo de miséria: o que ela aí vai levar é a esmola e a compaixão. (Idem, p.137)

Essa passagem mostra dois erros de julgamento do padre que podem depor contra ele. Ele erra quando supõe que as visitas de Helena à casa misteriosa tinham a ver com caridade. Ele também não tem conhecimento que Helena sabe que não é irmã consanguínea de Estácio, portanto, se houvesse amor entre os dois, não seria incestuoso.

De qualquer forma, esses erros de Melchior mostram que ele também poderia estar errado quanto ao amor de Helena.

Outro ponto que contribui para o mesmo equívoco é o fato de que Marguerite diz, assim como Helena, que nunca amaria: “[...] E assim está decidido...eu nunca amarei jamais. Não me arriscarei a derramar num coração vil, indigno, venal, a pura paixão que me inflama a alma. Morrerá virgem em meu seio este coração...” (FEUILLET, 1971, p.179)⁵⁰ Conforme se sabe, ela não diz a verdade. Marguerite se casa com Maxime. Para o leitor que percebeu o diálogo entre as obras (ou mesmo entre *Helena* e alguma outra obra romântica com uma relação amorosa mais óbvia e previsível do que a do romance de Machado), a forma pela qual o romance de Feuilleet termina poderia sugerir que Helena e Estácio terminariam juntos, mas esta previsão também é frustrada.

Hélio de Seixas Guimarães (2004) encaixa estes procedimentos das obras machadianas como *Helena* no que ele denomina “projeto anti-romântico” de Machado de Assis. Para Hélio, este não-romantismo situa-se na frustração das expectativas do leitor “romântico”. (p.126,127) Portanto, de acordo com as evidências encontradas, tanto as errôneas suposições do padre quanto o diálogo estabelecido entre as personagens Helena e Marguerite podem ser encaradas como forma de frustrar o leitor acostumado com obras como aquelas de Feuilleet.

⁵⁰ Aussi cela est résolu... je n’aimerai jamais! Jamais je ne risquerai de répandre dans un coeur vil, indigne, venal, la purè passion qui brûle mon coeur. Mon ame mourra vierge dans mon sein!... (FEUILLET, s.d., p. 86)

CAPÍTULO 3: DÚVIDAS E MAIS DÚVIDAS

O contraste entre *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre* permite observar que há muitos pontos de convergência entre os dois romances, o que explica a ligação que Agripino Grieco estabeleceu entre Machado e Feuillet. Além da semelhança entre os temas e os protagonistas, o crítico brasileiro pode ter se baseado no imenso sucesso do autor de *Dalila* para supor a *influência* sofrida pelo escritor fluminense. É preciso, no entanto, verificar que, além dos pontos em comum observados, há diferenças importantes entre as obras, diferenças estas que indicam ter Machado feito um romance original e complexo.

3.1 Por que Agripino Grieco pensou em Feuillet?

Na introdução deste trabalho, já foram vistas as considerações de alguns críticos, contemporâneos ou não a Feuillet, sobre este autor francês. Vimos que os críticos oitocentistas celebravam algumas qualidades suas ao mesmo tempo em que depreciavam outras (DOUMIC, 1892). René Doumic ainda ressalta a “soberana elegância” do autor francês, mas pontua que talvez lhe tenha “faltado o vigor”. Doumic pontua o excessivo idealismo das obras de Feuillet, mas não deixa de notar que o autor também se dedicou a análise dos problemas morais da sociedade da qual fazia parte. Na opinião do crítico, essa última característica seria o motivo pelo qual a obra de Feuillet “teve a oportunidade de durar”, no entanto, esse autor é muito pouco conhecido e estudado hoje.

Kouassi Loukou Maurice (2007) aponta a importância do autor para o século XIX, ressaltando que Feuillet “foi um dos autores mais representativos” (p.19) desse século, o que é confirmado por Arnold Hauser:

Um Octave Feuillet ou Paul Baudry, que não recebem mais de dez linhas nos nossos compêndios, ocuparam incomparavelmente mais espaço na consciência do público de então do que Flaubert ou Courbet, a quem, no entanto, dedicamos hoje o mesmo número não de linhas, mas de páginas. (2000, p.790)

Apesar de pontuar que Feuillet foi extremamente importante para sua época, Maurice não deixa de lembrar que a obra do autor, embora tenha seu valor como representação histórica (pelo menos do ponto de vista das classes privilegiadas), é símbolo do idealismo de

Feuillet que “se reflete na forma de seu romance e afeta seu valor”. Maurice ainda diz o seguinte:

[...] Ao escolher o aristocrata decadente como protagonista, Feuillet nos deixa ver a substituição da aristocracia pela burguesia. Passamos da antiga França para a França pós-revolucionária. Isso mostra também a queda do Antigo Regime e a ascensão da burguesia.

O romance mostra com clareza a intenção do autor de exaltar o mundo aristocrático que ele considera perfeito, daí o deslocamento da ação de Paris para a Bretanha. Esta preferência pela zona rural explica-se pelo desejo do autor de se afastar do mundo burguês agitado para o mundo aristocrático perfeito.

Ao adotar tal postura, Feuillet se afasta cada vez mais das realidades de seu tempo para se mergulhar nas águas do idealismo de que ele é um dos representantes no Segundo Império. Ele não aponta os antagonismos sociais, mas faz com que burguês e aristocrata se encontrem no mesmo castelo, símbolo da harmonia no mundo aristocrático decadente. [...] (2007, p.135)

A pesquisadora portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho (1971) diz que “Octave Feuillet é o escritor por excelência aristocrático” (p.9), opinião que ela compartilha com Doumic. Maria Amália continua sua análise da seguinte forma:

Ele não sabe como a plebe vive, trabalha, pena e tressua. Não sabe que elementos concorrem, numa luta dolorosa e aspérrima, para a formação desse luxo, cujos aspectos fazem vibrar as mais delicadas fibras do seu organismo de sibarita intelectual.

Não sabe as agonias violentas, as explosões terríveis, os combates sanguinários, os sobre-humanos martírios, que custaram todos esses requintes de delicioso gosto, de que ele envolve as suas elegantíssimas heroínas. (CARVALHO, 1971, p.9)

Assim como a maioria da crítica que se direcionou à obra de Feuillet, Carvalho sempre ressalta alguma qualidade do autor seguida de um senão ou vice-versa.

De qualquer forma, em todas as pesquisas encontradas sobre Feuillet, sempre são destacadas mais imperfeições do que qualidades na obra do autor. Com isso, algumas questões podem ser levantadas. Se, de acordo com a crítica, a obra de Feuillet tinha tantos problemas, por que ele foi tão lido, relido, adaptado, encenado, etc.? E, se a obra de Feuillet foi tão lida, prestigiada e reaproveitada, por que, nos dias de hoje, ela quase não é lembrada?

As duas perguntas podem ter respostas bem parecidas. É importante salientar que Feuillet, assim como Machado, escreveu sua obra em um momento de transição entre o romantismo e o realismo e tentar lidar com essa questão influenciou a obra do autor francês.

Segundo Renée Doumic (1892), Feuillet, assim como a maioria dos escritores franceses que escreveu suas obras no meio do século XIX, se ligou à escola romântica, tendo sido colaborador de Dumas père e de Paul Bocage. (p.129). Entretanto, ainda segundo

Doumic, “esta primeira fase de fervor dura pouco. Feuillet se vira contra seus mestres [...]”. (p.130)⁵¹

Sendo assim, a partir do momento em que Octave Feuillet começa a tentar se desvincular do romantismo, sua obra adquire um novo aspecto e, com isso, ela passa a ser dividida em duas fases, movimento que, guardadas as devidas proporções, também acontece com Machado de Assis. Entretanto, ao contrário do que ocorreu com o autor brasileiro, a fase de Feuillet que mais agradou à crítica foi a primeira, menos realista. Maria Amália Vaz de Carvalho diz o seguinte sobre essa questão:

Os últimos romances de Octave Feuillet, o último principalmente, mostram que o escritor, meio afogado pela onda impetuosa, pela onda irresistível do *naturalismo*, se socorreu de dois processos, ambos deficientes e ambos nocivos para o seu delicado e *romanesco* talento.

Quis, em primeiro lugar, lutar directamente com ela; quis, em segundo, ceder-lhe nalguns pontos.

Deixou o delicado campo das suas fantasias de sentimento, das sua explorações do alto mundo, e pôs-se a combater, sem manejar as armas poderosas dos adversários, contra o darwinismo como aplicação sociológica, contra o positivismo como filosofia.

É claro que foi vencido. (CARVALHO, 1971, p.16)

O que pode ter feito com que a obra de Feuillet fosse tão apreciada, principalmente no início, foi a relação que as pessoas tinham com as obras românticas de uma forma geral; ou seja, o apreço que tinham pelos “contos de fadas”. (DOUMIC, p.132)⁵² Sendo assim, os leitores, ainda alheios ao realismo ou contrários às concepções da nova escola, se deleitavam com as histórias românticas e idealizadas onde circulavam “marquesas e condessas adoráveis, fidalgos do mais fino primor de educação e de maneiras” (CARVALHO, 1971, p.10), heróis com qualidades infinitas e pouquíssimos defeitos dos quais Maxime é um bom exemplo. Sim, o romance que analisamos aqui faz parte desta primeira fase do autor:

Felizmente para os leitores do *Romance dum Rapaz Pobre*, o Feuillet que escreveu este livro, em que todas as sãs deliciosas qualidades de *charmeur* estão ainda em flor; o Feuillet de *Máximo Odiot* e de *Margarida Laroque*; e da fidalga bretã, que tem tesouro nos seus papéis velhos; e das ruínas românticas, onde *Máximo* por pouco não perde a vida, para não descer aos olhos da sua caprichosa amada; e das paisagens luminosas, onde Margarida pousa, coroada, como *Véleda*, da fama dos cavalos drúidicos; e dos sacrifícios *quixotescos*, feitos a cada instante, e por toda a gente, como as cousas mais naturais da vida inteira; e das peripécias inesperadas; e dos

⁵¹ No original: Cette première ferveur dura peu. Feuillet allait se retourner contre ses maîtres. [...]

⁵² No original: L’humanité a beau vieillir, elle aime toujours les contes de fées. *Peu d’Ane, la Belle au bois domrant*, ce sont des récits qu’on peu toujours recommencer, à condition d’en modifier le décor et d’en rafraîchir les costumes. C’est ce que Feuillet a su faire [...]

golpes de teatro surpreendentes – o Feuillet de todos estes encantamentos, de todos estes filtros, de toda esta poesia, talvez convencional, mas deliciosamente saborosa, em todo caso, não é ainda, não será ainda por longos anos, o Feuillet antidarwinista, antipositivista, antinaturalista, d’*Une Morte*. (CARVALHO, 1971, p.18-19)

Portanto, o que pode ter contribuído para o sucesso inicial da obra de Feuillet foi o fato de que a maioria dos leitores do início dessa fase de transição tinha predileção pela tradição idealista. Flaubert, tentando definir o motivo do sucesso de uma obra de Feuillet, *Journal d’une femme* (1878), não por acaso, descreve o idealismo buscado pelos leitores nas obras do autor: “Seu sucesso (pois é um sucesso) tem duas causas: a classe baixa acredita que a classe alta é assim; a classe alta vê-se nele como ela queria ser”⁵³.

Então, se a obra de Feuillet tinha essa qualidade tão apreciada, por que, pouco a pouco, ele foi sendo esquecido? Talvez pelo mesmo motivo que lhe trouxe tanto prestígio, ou seja, o caráter idealista de sua obra, que começou a se tornar incompatível com o movimento realista que se iniciava; ou por seu esforço frustrado de tentar se encaixar na nova escola.

A tentativa de se adaptar às novas práticas literárias fez com que sua obra perdesse seu caráter inicial sem, contudo, assumir uma nova forma atraente aos leitores, já que o movimento do autor parecia vacilante, querendo dar um passo à frente sem tirar o outro pé do chão:

Sente-se que Feuillet se separou das ideias românticas mais do que se entregou a elas, mas, tomar o contrapé de uma teoria é mostrar que ainda se é dependente dela. Feuillet jamais quebrou completamente suas primeiras ligações literárias e foi, em toda sua obra, um romântico dissidente, mas, de qualquer forma um romântico.⁵⁴ (DOUMIC. p. 130. Trad. nossa)

Esse processo pelo qual passa a obra de Feuillet não é condenável se pensarmos que ele aconteceu nesse período de transição, entretanto, sua postura de tentar se adequar fez com que suas obras se tornassem muito inconsistentes e indefinidas esteticamente em um momento que os leitores buscavam delimitações entre as duas correntes literárias em questão.

De qualquer maneira, as publicações sobre o autor e sua obra nos periódicos da época mostram que Feuillet foi muito aclamado por quase todo o século XIX. Agripino Grieco,

⁵³ Apud. MAURICE, Kouass Loukou. In: *A presença do moço pobre em Le Roman d’un jeune homme pauvre de Octave Feuillet e em O tronco do Ipê de José de Alencar*. Dissertação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007. p.12.

⁵⁴ No original: [...] Nous sentons que l’auteur se separe des idées romantiques plus qu’il ne s’en dégage. Prendre le contre-pied d’une théorie, c’est montrer qu’on en est encore dépendant. Aussi bien Feuillet n’a jamais brisé complètement ses premières attachés littéraires. Il a été dans toute son oeuvre un romantique dissident, mais tout de même un romantique.

portanto, pensou em um escritor de sucesso, para afirmar que *Helena* era uma cópia daquilo que se fazia na França.

3.2 Agrippino Grieco

AGRIPPINO
Olhar agudo de ave de rapina,
De falar mal de alguém não perde vaza.
Crítica fria, irônica, ferina.
Que de um golpe aniquila, achata, arrasa!

Do burguês, entretanto tem a sina
Adorando a família, o livro, a casa
E mais que tudo o banco ali da esquina
Cuja conta, de amor seu peito abrasa.

A Academia trata-o com respeito.
Se um dia a elogiar fosse obrigado
Naturalmente morreria a língua.

Faz-me lembrar a história do sujeito
Que súbito morreu envenenado
Porque mordeu, de leve, a própria língua!

Álvaro Armando (*A Gazeta*, São Paulo, fevereiro de 1948)

No início desta dissertação, vimos a opinião de Agrippino Grieco sobre *Helena*, citação que vale a pena repetir:

Helena é inteiramente estruturada à maneira de França. Ainda muito Feuillet. Nos seus passeios a cavalo e nas suas expansões íntimas, a heroína segue as amazonas do romancista de Saint-Lô. Entretanto, o horror ao ridículo, a desconfiança de todos os excessos, “*la peur d’être dupe*”, já haviam conduzido esse mulato gago e feio para os livros do irônico Henri Beyle e do Mérimée do “Lembra-te de desconfiar”, devendo ele também sentir que o açúcarado do evocador de Dalilas e Sibilas é freqüentes vezes o açúcarado do arsênico. (GRIECO, 1959, p.28)

A aspereza dessa citação reflete a característica inicial (e principal) das análises de Agrippino da obra machadiana. Possivelmente, após ter sido rebatido por tais informações, Grieco muda um pouco a forma de lidar com a questão dos intertextos na obra de Machado. No livro *Viagem em torno a Machado de Assis* (1969), trabalho onde Agrippino se fixa nas “falhas de Joaquim Maria”, embora o crítico tente suavizar suas opiniões sobre Machado, as

concepções sobre o autor de *Helena* continuam contestáveis, inicialmente no que toca à universalidade do autor:

Protestaram contra a minha obstinação em enumerar as **dívidas** literárias de Joaquim Maria. Sustento, porém, que não procurei incluir Machado na galeria dos exploradores de textos alheios. Lendo bastante, era natural que êle sofresse o chamado fenômeno de **impregnação** a que nenhum escritor, mesmo genial, se exime de todo, mundo a fora.

Disse bem Pierre Mille que, “se tivéssemos a pretensão de ser inteiramente novos, nunca redigiríamos coisa alguma”. Ninguém é hoje o primeiro a chegar a qualquer assunto.

O certo é que nosso melhor prosador transmudava em linguagem sua, em estilo seu, as impressões de leitura que lhe ficassem na retentiva. E quem, apesar da influência de inglêses, franceses e lusitanos, dá no Brasil a sensação de maior personalidade no talento?”(GRIECO, 1969, p.25. Grifo nosso.)

“Ler bastante”, foi o trivial motivo que Agrippino encontrou para explicar os intertextos na obra de Machado. Simplificando a questão a esse ponto, Grieco deixa de perceber o intuito de construção de significado contido em cada diálogo estabelecido nas obras do autor. Com isso, o crítico também deixa de notar o direcionamento das obras; ou seja, Agrippino não considera o leitor de Machado, não percebe que o autor precisava ter em vista seu leitor na hora de escrever sua obra, e que o leitor da época estava habituado a ler o que vinha da Europa, portanto, se Machado queria e precisava ser lido, deveria compor uma obra compatível com esse público⁵⁵.

Grieco também entra em várias pequenas contradições. Ainda sobre a questão relacionada aos intertextos na obra de Machado, inicialmente, o crítico diz que jamais classificou Machado como “simples copista” (GRIECO, 1969, p.25) para, em seguida, dizer que o autor, “se alguma vez imitou, foi para tornar-se imitável no Brasil.” (p.27). Com essa noção de “cópia” ou “imitação”, Grieco deixa de notar a capacidade de Machado em dialogar com obras que completam o sentido das suas. No segundo capítulo desta dissertação, foi visto com detalhes os efeitos do diálogo entre *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, entretanto, como já foi destacado, Daniela Callipo (2011) mostra que os diálogos entre *Helena* e as obras de Abade Prévost e Bernardin de Saint-Pierre não foram, de forma alguma, gratuitos, mas, ao contrário, contribuíram efetivamente para a construção da imagem dúbia da protagonista da obra.

⁵⁵ Para mais informações sobre os leitores de Machado de Assis, ver capítulo *Leitor e sociedade*, do livro *Estética da recepção e história da literatura* (1989), de Regina Zilberman.

Ainda sobre a discussão concernente à relação entre a obra de Machado e as obras estrangeiras, Agrippino Grieco chama atenção para um caso:

Um francês aqui instalado, homem dos mais cultos e perfeito sabedor da língua portuguesa, pediu-me um romance brasileiro. Dei-lhe um de Machado de Assis e êle: Que diabo! Pedi-lhe um romance brasileiro e você me deu um romance francês!” Respondi-lhe que os estrangeiros ambientados no Brasil aplaudem, em geral, êsse nosso ficcionista. “Mas – veio a réplica – é adesão dos que não querem meter-se em trapalhadas duvidando do Santo da paróquia.” Falei em escritor universal. “Universal está bem, concluiu o hóspede irreverente. Entretanto, o que eu desejo, eu que tenho o “universal” na Europa, e não precisava vir procurá-lo no Brasil, é o nacional, o nacional de vocês.” (GRIECO, 1969, p.45)

Essa passagem mostra o intuito de encontrar, na literatura brasileira, o tom exótico que represente as imagens idealizadas do país, não o Brasil urbanizado do qual faziam parte os escritores como Machado de Assis e seus leitores. Esse francês, citado por Grieco, é trazido à tona para menosprezar o universalismo na obra de Machado. Joaquim Maria, como costumava chamá-lo Grieco, não escreveu suas obras para franceses que buscavam a exuberância e exotismo natural do Brasil na literatura do país. Essa ânsia de ver a exuberância natural do país na literatura brasileira foi um dos motivos que culminaram em uma literatura idealizada, que Antônio Candido descreve assim:

Nacionalismo, na literatura brasileira, constituiu basicamente, como vimos, em escrever sobre coisas locais; no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos. Costumes do Brasil. É o vínculo que une as *Memórias de um Sargento de Milícias* ao *Guarani* e a *Inocência*, e significa, por vezes, menos o impulso espontâneo de descrever a nossa realidade, do que a intenção programática, a resolução patriótica de fazê-lo.” (CANDIDO, 1981, p.112)

Grieco foi um dos críticos que subestimaram Machado. Ele não entendeu o intuito do autor ao dialogar com obras estrangeiras, julgou-o cópia ou influência. O nome do capítulo do livro *Viagem em torno a Machado de Assis*, onde Grieco trata da questão dos diálogos estabelecidos entre as obras de Machado e as obras estrangeiras, representa bem a forma como Agripino encarava essa questão: “Similitudes não desonram”.

Se o francês, descrito por Grieco, pudesse ouvir de Machado uma explicação do que ele entendia como literatura brasileira, talvez o autor dissesse que “é certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isso basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária.” (ASSIS, 2013, p.431).

O capítulo do livro de Agrippino Grieco, que contém o caso do leitor francês destacado acima, tem um nome que também traduz bem o que o crítico pensava dos entusiastas de Machado de Assis: Machadóltras.

Assim como nos outros capítulos, neste, Grieco começa uma crítica a Machado e a sua obra com uma nota que ameniza a dureza da sua avaliação. Se ele vai fazer uma crítica a determinada característica da obra machadiana, afirma que alguém já fez uma crítica parecida em algum outro lugar; se vai criticar a universalidade da obra de Machado, usa exemplos parecidos na literatura europeia ou cita a opinião de um francês sobre a literatura brasileira, conforme vimos. De todo modo, em *Viagem em torno a Machado de Assis*, Agrippino Grieco sempre tenta justificar suas críticas a Machado de Assis e sua obra. Cada afirmação de Grieco é antecipada ou seguida de uma explicação que tenta amenizar sua crítica, conforme podemos notar nos trechos a seguir: “Repisarei a afirmação de que nunca pretendi amesquinhar Machado de Assis e que, em França, foram bem mais ríspidos do que eu ao insurgir-se contra as idolatrias mercenárias ou desinteressadas.” (GRIECO, 1969, p.44).

Sobre alguns dos que admiravam Machado, Grieco dizia o seguinte:

São às dezenas os que louvam Machado em público e em particular não lhe tocam nos livros, supondo-os tediosos. Mas eu, que tive a coragem ou a imprudência de dizer alto o que os outros sussurram, venho sofrendo. Ardeu Tróia! E vi mais de um pretenso amigo fugir de mim, esquivando-se cautelosamente a dar opinião, para não descontentar os Pais de Santo das Letras. (GRIECO, 1969, p.45)

Junto com cada justificativa dada por Grieco para fazer suas análises da obra machadiana, pode-se notar, por trás da suposta boa intenção do autor, o verdadeiro tom da sua crítica. No primeiro dos dois últimos exemplos acima, logo após afirmar que não pretende “amesquinhar Machado de Assis”, sutilmente, o crítico compara a admiração a Machado às “idolatrias mercenárias ou desinteressadas”. Ao que parece, Agrippino tem muitas ressalvas em relação à obra de Machado; entretanto, tem muito receio em apontar seus defeitos, e esse receio vem de seu medo das reações dos que ele chama de “machadóltras”.

Grieco termina esse capítulo com uma passagem emblemática do seu pensamento sobre Machado e sobre os machadóltras:

Conclusão: a fama de Machado é bem mais pelo barulho que se faz em torno dele que pelo conhecimento direto dos seus admiráveis escritos. Da minha parte, eu que o li e reli todo, quero aplicar ao estilista do “Velho Senado” uma frase de André Le Breton relativa ao gênio da *Comédia Humana*: “É tão difícil amá-lo quanto deixar de admirá-lo” (GRIECO, 1969, p.51).

Esse trecho mostra, novamente, a intenção de Grieco de suavizar a crítica que faz. Quando Grieco diz que “a fama de Machado é bem mais pelo barulho que se faz em torno dêle”, não está somente criticando os machadóltras que falam mais sobre a obra machadiana do que a conhecem de fato, ele também está, matreiramente, questionando a fama de Machado. Também, o fato de Grieco dizer que leu e releu a obra machadiana, dá a impressão que ele conhece e entende tudo sobre a obra do autor e, portanto, sua crítica estaria equipada para tratar do assunto com propriedade e imparcialidade. Entretanto, a frase que termina o trecho, mostra a ambígua opinião de Agrippino que, embora admirasse Machado, tinha dificuldades em amá-lo. Na verdade, para que um pesquisador se dedique ao estudo de algum autor, não é necessário que este autor seja amado pelo pesquisador, pelo contrário, o investigador de literatura deve ser imparcial quando analisa um autor ou uma obra, e não deve se deixar levar por emoções pessoais ao fazer uma análise. Entretanto, quando a dificuldade de amar o autor que se estuda é maior do que a admiração que se tem por ele, às vezes, a crítica entra no campo dos problemas pessoais do crítico para com o autor estudado e, sendo assim, deixa de conter dois preceitos machadianos para que um pesquisador se torne um crítico ideal: “ser independente” e “dizer a verdade”.

O capítulo seguinte de *Viagem em torno a Machado de Assis* se dedica ao estudo do romance machadiano e, logo em seu começo, o crítico usa de suas artimanhas para poder criticar Machado sem ser criticado por isso: “Antes de opor algumas restrições ao Machado romancista, desejo acentuar que críticos da Europa fizeram o mesmo no tocante a notáveis ficcionistas de lá sem se verem, por isso, execrados.” (GRIECO, 1969, p.52)

Vê-se, nessa passagem, além da justificativa de Grieco para poder colocar seus senões na obra de Machado, seu receio de que fosse “execrado” por isso, e, notando essas pequenas sutilezas do trabalho de Agrippino Grieco, pode-se entender as verdadeiras intenções e hesitações de sua crítica.

Seguindo esse início de capítulo, após destacar exemplos que, novamente, justificam as críticas que fará a Machado, Grieco diz o seguinte:

Encorajado por êsses exemplos, insistirei nas falhas de Joaquim Maria. Lembrarei que o sol não chegou ao glorioso filho dos trópicos. Sua polidez era apenas a máscara de uma ironia gélida, sabendo-se que na China são bastante polidos os carrascos férteis em suplícios requintados. Falta espinha dorsal a muitos dos seus trabalhos. Egoicêntrico, absorvia em si as personagens, em vez de deixar-se absorver por elas, na melhor objetividade criadora.

Manifesta aversão a concluir. Até as ligeiras evocações de ambiente assumem nêle, de pronto, um caráter mais psicológico que físico: nada de

pròpriamente plástico, de exuberante pintura à italiana, nesse carioca sempre inclinado às abstrações.

No entender de Stevenson, omitir é a grande arte. Mas também não se abuse, porque senão a arte suprema será a folha de papel em branco.” (GRIECO, 1969, p.52)

Essa passagem, em que Grieco deixa de lado sua dissimulada sutileza, elucida muito bem algumas das questões e intenções centrais da sua crítica. A primeira frase da citação acima resume o intuito do livro do crítico, ou seja, encontrar falhas no trabalho de Machado usando como pretexto procedimentos parecidos feitos na Europa. O que segue se assemelha muito às intenções da crítica de Sílvio Romero a Machado, isto é, minimizar a importância de Machado enquanto escritor. Comparar Machado de Assis a um carrasco chinês, chamá-lo de egocêntrico, feio, gago e atribuir à sua obra a falta de uma espinha dorsal, aparentemente, mostra que Grieco tinha problemas não somente com a obra machadiana, mas com o próprio escritor.

Quando Grieco julga que Machado “manifesta aversão a concluir”, possivelmente o crítico não alcançou a capacidade da obra machadiana de dialogar com o leitor ou pedir sua colaboração para a construção de significados da obra. Tendo em vista essas afirmações do crítico, é possível dizer que Grieco não percebeu a utilidade do que Regina Zilberman chama de “enigmas da obra Machadiana”. O que Agripino julgou “aversão a concluir” pode ser, na verdade, o convite do narrador para que o leitor entre na história e a conclua como achar que deve.

Além disso, nesse trecho da crítica de Grieco, percebe-se um dos grandes motivos para as análises parciais do crítico sobre a obra machadiana. Quando Agrippino Grieco reprova as ligeiras descrições de ambientes com “nada de pròpriamente plástico, de exuberante pintura à italiana”, pode-se notar que o crítico analisa a obra de Machado de Assis pelo prisma do realismo, escola com a qual Machado não se identificava e a qual ele julgava como “inventário”, conforme podemos ver na crônica machadiana publicada n’*O Cruzeiro*, em 16 de abril de 1878, com assinatura de Eleazar:

[...] Pois que havia de fazer a maioria senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isso, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. (ASSIS, 2013, p. 469)

Machado tinha muitas ressalvas quanto à escola realista, tendo publicado alguns textos que tratavam do assunto. Quatorze dias após a publicação da crônica citada acima, o autor publica mais uma crônica chamada *Literatura realista*, onde, novamente, trata do realismo e

do Sr. Eça de Queirós, do qual Machado dizia ser “seu admirador e seu adversário.” (ASSIS, 2013, p.485). Essas crônicas mencionadas acima são seguidas por algumas outras que tratam do mesmo assunto; ou seja, elas apontam alguns problemas do realismo e da obra de Eça (especialmente *O primo Basílio*) na concepção de Machado de Assis. Em crônica de 1879, intitulada *A nova geração*, Machado ainda comenta o assunto. Nesse texto, o autor se mostra um pouco mais receptivo à nova escola, sem, entretanto, deixar de pontuar-lhe as falhas. Ao contrário de Grieco, Machado se mostra um crítico que busca a imparcialidade, vendo os pontos positivos e negativos tanto da escola que chegava quanto da que se despedia:

Há entre nós uma nova geração poética, geração viçosa e galharda, cheia de fervor e convicção. Mas haverá também uma poesia nova, uma tentativa, ao menos? Fora absurdo negá-lo; há uma tentativa de poesia nova – uma expressão incompleta, difusa, transitiva, alguma coisa que, se ainda não é o futuro, não é já o passado. Nem tudo é ouro nessa produção recente; e o mesmo ouro nem sempre se revela de bom quilate; não há um fôlego igual e constante; mas o essencial é que um espírito novo parece animar a geração que alvorece, o essencial é que essa geração não quer dar ao trabalho de prolongar o ocaso de um dia que verdadeiramente acabou.

Já é alguma coisa. Esse dia, que foi o romantismo, teve as suas horas de arrebatamento, de cansaço, e por fim de sonolência, até que sobreveio a tarde e negrejou a noite. A nova geração chasqueia às vezes do romantismo. Não se pode exigir da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há impor a reflexão ao entusiasmo. De outra sorte, essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano. Mais do que ninguém, estava ela obrigada a não ver no romantismo um simples interregno, um brilhante pesadelo, um efeito sem causa, mas alguma coisa mais que, se não deu tudo o que prometia, deixa quanto basta para legitimá-lo. Morre porque é mortal. “As teorias passam, mas as verdades necessárias devem subsistir”. (ASSIS, 2013, p. 489, 490)

Essa passagem mostra, primeiramente, que Machado era um autor que tinha percebido o declínio da escola romântica e a ascensão do realismo sem, entretanto, tomar partido por nenhum dos lados; ou melhor, o autor de *Helena* soube aproveitar o que mais lhe interessava das duas escolas e do que mais ele lia ou já havia lido, criando uma obra híbrida que não pode ser enquadrada em nenhum conjunto de obras sem discussão.

Dessa forma, estudar Machado de Assis pelo ponto de vista do realismo é um equívoco, principalmente se pensarmos na característica psicológica da sua obra. Não é fácil para um adepto do realismo simpatizar com um defunto autor. Sendo assim, podemos entender que a análise da obra de Machado feita por Grieco não é neutra, já que o crítico tinha suas concepções sobre o que deveria ser literatura e não conseguia ver qualidades nas obras que divergiam da sua escola favorita naquele momento.

Viagem em torno a Machado de Assis tem um capítulo dedicado somente a menosprezar a falta de descrições nas obras de Machado. O capítulo se chama “Ausência de paisagem” e, nele, Agrippino Grieco diz o seguinte:

Diz-me agora alguém: “As paisagens de Machado de Assis são comparáveis a essas ruas modernas que nem sequer têm nomes, têm apenas números: Rua 1, Rua 2, Rua 3. Nada de pastoril nêle. A natureza mal chega a ser decoração para as suas personagens. Melhor: seu teatro é de atores sem cenários. [...] Mas não estaria o prosador, com ar de desdém, repelindo aquilo que era incapaz de descrever?” (1969, p.76)

Por não ser explicitada a fonte e, estando a citação em seu texto, fica difícil não supor que Grieco comunga da opinião do “alguém” que ele cita. O trecho mostra, mais uma vez, que a visão realista de Agrippino não é compatível com a análise da obra de um autor como Machado de Assis; por isso, o questionamento que termina a passagem é tão impreciso. O autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* não deixa de descrever minuciosamente os ambientes de seus romances por não saber fazer isso. A atenção da obra machadiana não estava voltada principalmente para questões de ordem mais objetiva ou física, mas para questões mais subjetivas e metafísicas.

A seguinte passagem dá uma noção da forma pela qual Grieco usa de qualquer artifício para depreciar o trabalho de Machado, mesmo as próprias palavras do autor:

E, antes de deixar a mais simpática talvez das produções de Machado, recordarei haver recebido do A. J. Chediak a informação de que o autor do *Quincas Borba* modificou bastante o seu romance, ao passá-lo de revista para livro, mostrando serem muitas páginas suas, assim feitas, desfeitas e refeitas, verdadeiro trabalho de Penélope. Isto apesar de haver o mestre afirmado na advertência de *Helena*, que não se deve tirar a um escrito a “feição passada”, porque “cada obra pertence a seu tempo”. Homem contraditório o grande Machado... (GRIECO, 1969, p. 67)

Esse trecho reflete duas coisas sobre Agrippino Grieco. Primeiramente, mostra a forma artilosa pela qual o crítico analisa Machado, tentando encontrar, em qualquer lugar, uma comprovação para suas depreciações da obra do autor. Segundo, é exemplo da inconsistência da pesquisa de Grieco, que, nesse caso, visou mais encontrar erros do que entender as verdadeiras razões do autor para mudar certas características da obra.

Vejamos o que outro crítico diz sobre as duas versões de *Quincas Borba*:

Talvez seja menos uma questão de conteúdo que da atitude do autor para com o leitor: Rubião não é melhor nem pior na versão final, mas Machado se preocupa menos com a questão de sua moralidade. Na versão B, é o leitor quem tem de julgar seu egoísmo e as suas (temporárias) crises de consciência. (GLEDSON, 2003, p.91)

Sobre a mesma questão, Carla Vianna constrói o terceiro capítulo de sua tese. Primeiro, a pesquisadora contextualiza a versão em folhetim da obra, apontando fatos históricos que poderiam ter influenciado algumas pausas nas publicações do romance no formato folhetinesco. Em seguida, o capítulo se direciona para as transformações do narrador da versão seriada para a obra organizada em romance. Carla ressalta que, na reconfiguração em romance, a personagem Rubião se torna menos óbvia, e, mais à frente, ela relaciona isso com o intuito de Machado de tornar o texto menos folhetinesco na segunda versão.

Foram passagens parecidas com essa que o autor, ao rever o texto, extraiu da narrativa. Isso porque a versão seriada do romance apresentava um Rubião que se deixava guiar por uma “bela perspectiva”. Disfarçando as feições faciais e lendo melancolicamente as notícias políticas. Ele era, portanto, uma personagem sem ambigüidades que fizessem o leitor despende esforços na tentativa de melhor interpretá-la, pois o narrador construía meticulosamente os fatos, os desdobramentos de raciocínio do mineiro. (VIANNA, 2012, p.111)

Já foi visto, no primeiro capítulo dessa dissertação, que a publicação de obras em folhetim deveria respeitar certos padrões relacionados a cada periódico e ao público leitor de folhetins. O autor que publicava suas obras em revistas ou jornais deveria saber que seu leitor não era o mesmo leitor de romances e deveria adaptar seu texto às necessidades do jornal e do leitor de literatura seriada. Quando Grieco se fixa na contradição de Machado, esquece-se de comparar as duas versões de *Quincas Borba* e, com isso, deixa de notar os verdadeiros resultados esperados por Machado ao recompor sua obra. A perda desses detalhes do trabalho do autor com seus textos pode ser ainda mais grave se pensarmos na construção das personagens machadianas de uma forma geral. No caso da construção de Sofia em relação às outras personagens femininas de Machado, Carla Vianna diz o seguinte:

Assim como Rubião se tornou uma personagem mais complexa, mais aberta ao exercício de investigação do leitor, Sofia também foi se transformando numa personagem feminina à Machado de Assis, visto que, na leitura do folhetim, a Sofia que encanta Rubião também tem sua alma desvelada ao leitor, tirando deste o prazer de analisá-la, indagando seus sentimentos mais escusos. (VIANNA, 2012, p.118)

Na obra publicada em folhetim, a construção que o leitor faz da imagem das personagens é facilitada pelas descrições e intervenções do narrador, depois dos ajustes do autor, a obra se torna menos óbvia e necessita mais esforço do leitor para ser penetrada.

Não alcançar essas questões é o prejuízo de uma análise que busca mais depreciar o autor analisado do que entender sua obra de forma imparcial.

Ainda um capítulo de *Viagem em torno a Machado de Assis* pode ser usado para analisar os pontos de vista de Agrippino Grieco sobre o autor. Mais um com um nome depreciativo: “Imaginação mórbida”. A passagem que segue é o cerne do problema:

Observe-se que Machado era, literariamente, mau chefe de família, pois maltratava muito seus filhos e filhas: Helena, Rubião, o Major, Simão Bacamarte. Como que procurava humilhar as suas personagens ricas ou apenas brancas. Tripudiou sobre elas na represália do sarcasmo, sarcasmo de quem se sabia igual ou superior no talento, mas, em raça, dotes físicos, eloqüência, posição social, graça fácil, fôrça de imaginação na poesia e na prosa, se sabia inferior a José de Alencar, Castro Alves, Nabuco, Bernardo, Pedro Luís, Quintino, Bilac, Artur Azevedo, não podendo êle deixar de magoar-se um tanto com o sucesso, bem maior que os seus, do *Guarani*, das *Espumas Flutuantes*, da *Escrava Isaura*, sem aludir aos livros portugueses: *Eurico*, *Dom Jaime*, *O Primo Basílio*, *A Morte de Dom João*.

Machado não tomaria a sério as associações filantrópicas, os lemas do mutualismo, e pensaria num apóstolo que, ao contrário do Evangelista, aconselhasse: - Odiemo-nos uns aos outros. Só lhe pareciam simpáticos os antipáticos. Haveria nêle o que os teólogos chamam de deleitação morosa: o prazer de pensar no proibido. Mais e mais, ia preferindo, aos açucarados à Feuillet, os ácidos à Flaubert e Maupassant [...] (GRIECO, 1969, p.81)

Para o crítico, a forma pela qual Machado compõe suas personagens é baseada na “crítica pela crítica”, ou na depreciação gratuita de certos tipos sociais. O crítico chega a ver em Machado um prazer em observar somente a podridão das pessoas. Sabe-se que não é assim. A forma machadiana de trazer à tona as falhas de caráter das suas personagens é das mais engenhosas, principalmente porque os efeitos desse processo ultrapassam os limites do livro. A crítica a certos tipos sociais, representados pelos personagens que Machado cria, tem, na maioria dos casos, ironia e humor, e não se baseiam na crítica gratuita. Nos casos de Brás Cubas e Bentinho, por exemplo, Machado cria essas personagens com as quais, inicialmente, o leitor tem a tendência de se identificar. Durante o decorrer das narrativas, as próprias personagens vão, pouco a pouco, somando motivos para que os leitores sintam aversão a elas. Ambas as personagens traem-se pelo próprio discurso. Essa articulação faz com que o leitor se questione também, já que, uma personagem com a qual ele se identificou inicialmente, causa-lhe antipatia sob um olhar mais atento. Portanto, essas obras fazem com que o leitor direcione seu olhar a si mesmo com novos questionamentos do tipo: como eu pude me identificar com essa personagem, o que temos em comum? Esse tipo de procedimento coloca o leitor na obra e possibilita que ele aprenda mais sobre si mesmo. Essa é uma função da literatura, que Grieco deixa escapar ao analisar a obra de Machado.

O trecho citado acima ainda revela, novamente, que Grieco não tinha em vista somente a literatura quando analisava Machado. Dizer que o autor de *Helena* tinha “raça,

dotes físicos, eloquência, posição social, graça fácil” (1969, p.81) inferiores a alguns autores é, de fato, levar uma análise literária para questões de ordem pessoal. Como se não bastasse, o crítico ainda compara a obra machadiana com outras que ele considera um sucesso bem maior que as de Machado, entretanto, se notarmos os títulos comparados, veremos que a obra de Joaquim Maria se perpetuou mais do que as outras citadas.

De qualquer forma, não se pode repetir com Grieco o que ele fez com Machado. Não se deve esquecer que a crítica de seu tempo não estava tão instrumentalizada como ela está hoje e, errando ou acertando, Agrippino Grieco divulgou a obra machadiana. E, nem só de críticas negativas se compõem as análises desse investigador. Mesmo que para balancear com os problemas que ele vê na obra de Machado, Agrippino também nota algumas qualidades do autor:

Helena, bom romance, decorre no Andaraí e no Rio Comprido. Seu primeiro título projetado era “Helena do Vale” e, abreviando-o, o autor andou bem, demonstrando que a finura de espírito raramente o atraía em casos desses. Em geral os seus títulos, como os camilianos são excelentes. (GRIECO, 1969, p.54)

Todos os comentários elogiosos sobre as obra de Machado são sempre tímidos e intercalados por depreciações bem mais desinibidas e expansivas; entretanto, Grieco nota algumas questões importantes de algumas obras do autor. Quando compara uma personagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas* a uma de *Dom Casmurro*, Grieco diz o seguinte:

Mentirosa às vezes Virgília, mas provavelmente não de modo a igualar Capitu. E, de qualquer modo, no adultério franco da espôsa de Lobo Neves não há a sutileza de toque e as névoas de mistério que fazem da espôsa de Bentinho, adúltera ou não adúltera, uma espécie de Dona Maquiavela como raras se encontram na história do romance. (1969, p.60)

Nessa passagem, Grieco mostra-se sabedor de que não se pode afirmar a traição de Capitu. Um pouco mais à frente, o crítico voltar a tratar da questão, então, podemos compreender melhor como Agrippino entendia essa obra:

Bem casado, casado com uma portuguesa dedicadíssima, como pôde Machado compor nestas páginas o pior dos libelos contra o matrimônio? E, investigando-se bem, não achamos aqui prova provada de que Capitu descesse ao adultério. Talvez fosse apenas uma excitadora à moda de Sofia, das que recuam à hora de abrir a alcova ao cidadão provocado, sendo frieza polar o que julgam calor de zona tórrida. A rigor, não há em Capitu a melodia do riso feliz, a doçura de gestos que são poemas em si próprios, sem carecer da intrusão de um poeta. Parecendo a figura mais viva do romance, acaba ela dando a impressão de que nem chega a viver, tal o mistério em que

o ficcionista a envolve, ao levar muito longe a afirmação de um confrade de que sem mistério não existe romance.

Como seria desejável uma perícia de psicólogos e juristas de verdade a respeito do caso da mulher de Bentinho! [...] (GRIECO, 1969, p.70)

Mesmo começando essa análise de forma discutível, já que, no início, ele tenta encontrar vestígios da vida de Machado na sua obra, Grieco é feliz ao entender que não existe prova do adultério de Capitu. Mas, logo em seguida, o crítico novamente faz uma afirmação contestável quando diz que o mistério que envolve Capitu acaba dando a impressão de que ela “nem chega a viver”. Na verdade, o que acontece é exatamente o oposto, já que a profundidade de Capitu se encontra, principalmente, nos mistérios que nela se encerram, motivo pelo qual a personagem se perpetuou.

Além dessas constatações, o crítico também percebe quem é o verdadeiro enganador da história:

Capitu... Era mulher embuçada em mil segredos e cremos que, verdadeiramente culpada, nem aos mais severos inquisidores confessaria coisa alguma.

Entanto, a alma odiosa do livro é Bentinho. Ignoro o que foi êle cultivar na sua horta de Engenho Nôvo, mas sei que dos seus ódios era horticultor infatigável e, logo, horticultor de plantas venenosas. [...] Poderia Bentinho enternecer-se com as demonstrações de afeto de Ezequiel, poderia tentar, pela força do convívio, um simulacro de paternidade. Mas era dos que não perdoam nunca. (GRIECO, 1969, p.70, 71)

Mesmo percebendo que o cerne do problema era mais Bentinho do que Capitu, Agrippino Grieco não compreende inteiramente o complexo trabalho de criação da personagem que narra a história. O crítico não se atém ao fato de que a característica mais significativa do livro é a dissimulação do narrador, é a forma com que Dom Casmurro tenta enganar o leitor e, ao mesmo tempo, a si mesmo. Ao invés de se focar nas inconsistências da narração de Bentinho, Agripino dá mais atenção aos mistérios contidos em Capitu, esquecendo-se de que quem descreve a personagem de “olhos de ressaca” é, também, quem a acusa do adultério. A pesquisadora que dá a devida atenção a essa questão é Helen Caldwell (2008).

3.3 Machado de Assis e as escolas literárias

Poderíamos assim enunciar sob forma de pleonasma: a literatura só existe porque já existe a literatura. Um outro ainda: o desejo da literatura é ser literatura. Desde então é compreensível que seu principal campo de referência seja a literatura, que os textos interajam no interior deste campo assim como naquele, mais extenso, do conjunto das artes. Além do fato de que o discurso literário torna-se autônomo do real, além mesmo de sua auto-referencialidade, a literatura toma a literatura como modelo. (SAMOYAULT, 2008, p.74)

O fato de que Machado de Assis tenha lido a obra de Feuillet, bem como a de outros escritores franceses não justifica, entretanto, a afirmação já citada de Grieco, de que “Helena é inteiramente estruturada à maneira de França”, ou ainda, de que a heroína machadiana “segue as amazonas do romancista de Saint-Lô”. É certo que Machado era um profundo conhecedor da língua, da literatura e da cultura francesas, embora não se saiba, com certeza, como ele teve acesso a tantas obras de origens tão diversas. Nem mesmo existe um senso comum sobre como ele conheceu tantas línguas diferentes. Sabe-se também que existe certo misticismo em relação às línguas com as quais Machado tinha intimidade, assunto que foi trabalhado por Jean Michel Massa em alguns de seus estudos sobre o autor. Mesmo não sendo tão proficiente em idiomas quanto já se pensou, é certo que Machado de Assis conhecia muitas obras literárias de lugares diferentes, a maior prova são seus textos repletos de diálogos intertextuais. Embora Massa tenha derrubado a ideia inicial de que Machado era um exímio poliglota, o pesquisador pontua que o autor teria feito 46 traduções, o que não é pouco, tendo em vista que essa não foi sua produção mais importante. A língua que o autor mais dominava era o francês (até mesmo por ser a língua mais falada e lida na época), tendo traduzido obras de Vitor Hugo, Alexandre Dumas Filho e, entre outros, Octave Feuillet⁵⁶.

Essas traduções são evidências de que o autor conhecia a fundo as obras que lia e as citações de trechos, alusões a outras obras e diálogos estabelecidos em suas narrativas são

⁵⁶Machado de Assis traduziu a obra dramática de Feuillet *Montjoye* em 1864; entretanto, de acordo com Jean Michel Massa (2008), a tradução está perdida.

sinais de que Machado de Assis se aproveitava delas de forma engenhosa, conforme veremos logo à frente.

Quem estuda a obra de Machado de Assis sabe que é um equívoco julgá-la exclusivamente romântica ou realista. Sabe-se também que, parte da crítica contemporânea, que se dedica ao estudo de sua obra questiona a subdivisão que se faz dela em duas partes, sendo a primeira romântica e a segunda realista. O que ainda não foi estudado suficientemente é o fato de que Machado de Assis se utilizava das duas escolas literárias de acordo com suas necessidades.

Machado de Assis também teve uma aversão inicial ao realismo. O próprio autor publicou diversos textos em que ele enumerava problemas da nova escola⁵⁷:

[...] Pois que havia de fazer a maioria senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isso, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. (ASSIS, 2013, p. 469)

Também já foi constatado, pelo desenvolvimento da obra de Machado, que ela não é completamente romântica em nenhum momento. Mesmo nos seus romances iniciais, já existiam características que indicavam que o autor tinha a pretensão de frustrar as expectativas do leitor que esperava uma obra inteiramente romântica. Ao analisar o romance *Ressurreição*, Hélio de Seixas Guimarães diz o seguinte:

Às expectativas do leitor familiarizado e afeito às narrativas em que o amor é um dado da natureza as ser sacramentado pela religião assim que estiverem superados os obstáculos materializados na figura do vilão, o narrador contrapõe outra realidade ficcional. Nesse novo regime, os impedimentos não estão corporificados nos antagonistas, mas interiorizados em regiões recônditas do espírito dos personagens, incluindo os heróis, e pode ser perscrutados mediante observação atenta. (GUIMARÃES, 2004, p.129)

No caso de *Helena*, as frustrações do leitor que espera uma narrativa romântica acontecem quando ele percebe que a polarização entre “bem” e “mal” na obra é fraca⁵⁸. Ou seja, não existe um vilão único, que quer destruir a vida do herói por simples maldade ou por interesses pessoais egoístas. Todas as personagens da narrativa são descritas com adjetivos

⁵⁷ Podemos citar como exemplo os textos críticos publicados por Machado de Assis n' *O Cruzeiro*, sob o pseudônimo de Eleazar, entre 16 de abril e dois de agosto de 1878. Nesses textos, Machado se posiciona contra alguns preceitos do realismo tomando como principal exemplo dessa escola o romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós.

⁵⁸ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p.152

opostos, do padre à protagonista, o que dá certa ambiguidade psicológica para cada uma delas, tornando-as menos óbvias e mais reais.

O final não-feliz da obra também pode figurar como frustração do leitor que espera uma obra romântica do início ao fim, além da culpabilidade dos grandes problemas da narrativa que não pode ser atribuída a um vilão inescrupuloso e mal. Como vimos, as grandes adversidades que consomem a vida de Helena resultaram de atos de seus pais, na maioria das vezes, tentando fazer o melhor para a filha.

Mas, se o intuito de Machado era frustrar as expectativas dos leitores românticos, por que ele escrevia para esse público? Simplesmente porque os leitores de folhetim esperavam por uma literatura romântica. Ou seja, compor uma obra com características românticas não pode ser julgado como

[...] ato involuntário de um escritor imaturo. Pelo contrário, trata-se de um registro não apenas reivindicado pelo público leitor contemporâneo como buscado pelo escritor, que o utiliza como estratégia para atingir o público leitor de folhetim, espaço para o qual a narrativa originalmente se destinava e que o romance de Machado de Assis passava a dividir com textos seriados de autores como Ponson du Terrail e Xavier de Montépin. (GUIMARÃES, 2004, p.161)

Sendo assim, pode-se perceber que Machado não tentou ser completamente romântico assim como não quis ser realista. Sua obra serviu-se do que as duas escolas podiam oferecer. Do romantismo, aproveitou-se do idealismo e do melodramático que esta escola carrega para atrair os leitores de folhetim, vorazes por esse tipo de literatura. E o realismo não deixa de aparecer na obra de Machado, principalmente “se entendermos por realismo a intenção do romancista de revelar, através da ficção, a verdadeira natureza da sociedade que está retratando [...]”. (GLEDSON, 1984, p.13)

Helena possui características românticas na medida em que tem o melodramático que as obras dessa escola também apresentavam. O romance também tem um enredo bem compatível ao folhetim, até porque essa ânsia por uma literatura sentimental não vinha somente dos leitores comuns. Investigando algumas considerações sobre o primeiro romance de Machado, Hélio Seixas Guimarães (2004) nota que nessas análises

[...] os críticos ressentem-se da falta das “paixões violentas”, das “grandes tempestades do coração” e da “espontaneidade do sentimento”; em outras palavras, dos ingredientes e do tom da literatura sentimental, que aparentemente deliciava não só o “vulgo”, mas também os “amigos da boa e eficaz litteratura”, se considerarmos que os artigos são assinados por alguns dos melhores e mais respeitados jornalistas da época. (p.135)

A obra toma um tom realista ao tratar de questões sociais problemáticas para a época. Segundo Sidney Chalhoub, “ao contar suas histórias, Machado de Assis escreveu e reescreveu a história do Brasil no século XIX”. (2003, p.17) Em *Helena*, o tratamento da questão social acontece, por exemplo, na crítica aos senhores de escravos representados pelo Conselheiro Vale e, em seguida, por Estácio, e na relativização do pensamento senhorial pela personagem Helena. A mesma questão surge nas passagens em que o escravo Vicente, pajem da protagonista, aparece também como elemento relativizador das concepções imutáveis do senhor Estácio. (CHALHOUB, 2003) Outro tema que revela o realismo da obra é a representação das relações de favor. A personagem Helena, assim como seu pai Salvador e Vicente simbolizam os dependentes que vivem dos favores dos senhores donos de escravos, e essas relações, já analisadas por Schwarz em outras obras de Machado, também são muito importantes para o entendimento das relações sociais no Brasil oitocentista.

Portanto, Machado de Assis tirou proveito do momento de transição entre as duas escolas, até porque, segundo o próprio autor, “[...] nem tudo tinham os antigos, nem tudo temos os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum” (ASSIS, 2013, p.441)

Sabendo que seus leitores tinham uma relação estreita com as obras do autor francês, pode-se entender o diálogo entre as obras não como uma cópia, mas como uma maneira de frustrar as expectativas do leitor romântico, ou seja, aquele leitor que espera um final como aquele de *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, se surpreende ao ver que *Helena* termina de maneira trágica para a heroína. No romance de Feuillet, tudo contribui para que a vida de Maxime e sua irmã terminem mal e para que seu amor por Marguerite seja barrado pelas circunstâncias e pelas diferenças sociais que os separavam após o protagonista se tornar um homem pobre. Entretanto, contrariando todas as expectativas, Maxime passa por todos os infortúnios que aparecem em sua vida, sendo dignificado por sua honra e prestatividade com uma improvável herança que lhe foi doada por uma senhora a quem ele ajudou. Em *Helena*, a protagonista também passa por todos os problemas com maestria, convertendo todas as opiniões iniciais ao seu respeito em elogios e congratulações. Entretanto, contrariando as expectativas de forma oposta àquela da obra de Feuillet, Helena morre. O amor de Estácio pela irmã fica em segredo e é enterrado junto com ela. Ou seja, em *Helena*, as grandes questões da obra não se resolvem, pelo menos da maneira esperada, e o leitor que acompanhava uma narrativa com características melodramáticas como *Le Roman d'un jeune homme pauvre* se surpreende ao perceber que o romance de Machado terminará relativamente em aberto.

Essa não é a única forma de encarar o diálogo entre as obras. Sabendo que Machado conhecia muito bem a obra de Feuillet, tendo traduzido *Montjoie*, utilizado o autor em suas obras⁵⁹, feito análises sobre a obra do autor francês⁶⁰ ou construído um romance em diálogo com uma obra do mesmo, podemos também reconhecer que Machado admirava Feuillet e sabia bem da sua importância como autor. Com essa informação, também podemos pensar sobre a forma pela qual o diálogo entre *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre* poderia posicionar a obra de Machado em um contexto internacional. *Helena* foi uma obra muito bem recebida inicialmente, tendo sido “objeto de comentários e elogios em várias publicações”. Em artigo publicado no jornal *A Reforma*⁶¹, foi qualificada como “modelo do bom romance nacional e contra-exemplo do que Camilo Castelo Branco criticava como livros sonolentos”. (GUIMARÃES, 2004, p.154-155) Nessa rivalidade entre brasileiros e portugueses, o artigo de *A Reforma* vem para

provar a existência de romancistas e romances nacionais à altura dos congêneres portugueses, então muito lidos no Brasil. *Helena* aparece como exemplo de obra brasileira “sem sagüis nem papagaios, producto de um talento brilhante, de uma imaginação robusta, embora fabricada com tapioca e annanaz.” [...] A comparação com o livro de Castelo Branco atribui um padrão internacional à obra de Machado, caracterizado como “trabalho que pode competir com os mais bem acabados do gênero”. (GUIMARÃES, 2004, p.155)

Se a obra foi comparada com obras portuguesas e considerada tão boa ou até melhor do que estas, por que ela não poderia ser confrontada com *Le Roman d'un jeune homme pauvre* através da mesma concepção? O diálogo entre as obras engrandece *Helena*, já que, conforme vimos, ela tem componentes que a tornam aparentemente mais complexa do que a obra de Feuillet; contudo, não tinha tanto prestígio quanto uma obra francesa. De qualquer forma, a estrutura compatível com alguns modelos europeus muito apreciados na época, a exemplo de *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, fez com que *Helena* fosse muito palatável aos gostos oitocentistas, sem, entretanto, cair na mesmice.

Por meio dessas concepções, pode-se perceber que a forma frustrada pela qual Feuillet tentou se adaptar aos novos movimentos da literatura foi solucionada em *Helena*. Nesse

⁵⁹ Assim como outras personagens de Machado, Rubião, do romance *Quincas Borba*, lia obras de Feuillet.

⁶⁰ Machado de Assis analisou a peça *Dalila*, de Feuillet, no Diário do Rio de Janeiro, em 13/04/1860, e, entre outras características da obra, ressaltou que ela “é a vida real desenvolvida nas nuvens”, frase que sintetiza a tensão entre romantismo e realismo contida na obra do autor francês.

⁶¹ *A Reforma*, Rio de Janeiro, 19/10/1876.

sentido, também se pode conjecturar que Machado teria escrito seu romance tendo em vista as duas escolas literárias, compondo uma obra romântica, para ser atrativa, e realista, para tratar de questões sociais.

Uma das qualidades que fizeram a obra de Machado nunca ser esquecida foi o fato de que ela não se encaixa perfeitamente em nenhuma escola literária. Um dos motivos que podem ter contribuído para o quase esquecimento da obra de Feuillet foi o fato dessa obra não ter seguido nenhuma escola literária efetivamente. Uma das características da obra machadiana que, possivelmente, contribuiu para a sua perpetuação também pode ter sido um aspecto que levou a obra de Feuillet ao esquecimento, mas por quê?

Talvez porque o princípio de Feuillet nas escolhas das características de suas obras tenha sido a negação de uma ou outra escola. Contrariamente, em Machado, o processo foi de assimilação, ou seja, sua obra foi romântica até onde deveria ser, principalmente tendo em vista os leitores dos meios de divulgação de suas obras; sua obra também teve seu realismo na medida certa, sem tornar-se uma descrição. Ou seja, Machado compôs uma obra híbrida, que aproveita as características que lhe são interessantes nas escolas romântica e realista e tudo mais que fosse possível ao autor para a construção de uma obra tão singular e, ao mesmo tempo excepcional, por ser exceção, e heterogênea, por englobar diversos tipos de textos e escolas literárias.

3.4 Helena: do Brasil para o mundo e para os brasileiros

Muito se tem estudado sobre a “universalidade” da obra de Machado de Assis. Também se tem pensado sua obra por um prisma relativamente inverso e, nesse caso, a “cor local” é o que mais teria relevância nos textos machadianos. Além da própria obra deste autor, a maior prova de que Machado também pensava essas questões são seus textos críticos sobre o assunto. Bem antes de escrever suas obras mais apreciadas, em alguns casos antes mesmo de escrever seu primeiro romance, Machado de Assis já pensava a literatura nacional e internacional. *O passado, o presente e o futuro da literatura*, texto crítico de Machado publicado n’*A Marmota* em 1858, é mais uma evidência de que o autor já pensava a literatura nacional e mundial com muito cuidado bem antes das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Além d’*O passado, o presente e o futuro da literatura*, serão utilizados aqui mais dois textos críticos de Machado de Assis com a finalidade de entender a forma pela qual esse autor

pensava a nossa literatura em relação à literatura do velho mundo. Também usaremos o romance *Helena* com a finalidade de ver, na prática, algumas das questões abordadas nos textos críticos do autor. De certa forma, tentaremos entender como o romance em questão obedece aos próprios preceitos que o autor instituiu nesses textos teóricos. Trabalhos que seguem uma linha parecida já foram feitos, entretanto quase sempre levaram em consideração obras da chamada “segunda fase” machadiana. O importante de se levar em consideração, nesse contexto, uma obra publicada antes de 1880, seria entender como Machado de Assis colocou em prática, mesmo em suas obras menos prestigiadas, as questões que ele já vinha abordando em textos teóricos, e mostrar que obras como *Helena* já lidavam com questões complexas em relação ao Brasil e o mundo e às respectivas literaturas.

Cronologicamente, começaremos com *O passado, o presente e o futuro da literatura*, texto escrito pelo jovem Machado de Assis de dezoito anos, não por isso imaturo nas questões políticas e literárias. Digo “políticas e literárias” porque Machado relaciona os dois elementos nesse artigo, entretanto, daremos atenção especial à literatura.

Tratando de autores de gerações anteriores e se estendendo até a sua geração, Machado diz o seguinte:

A poesia de então tinha um caráter essencialmente europeu. Gonzaga, um dos mais líricos poetas da língua portuguesa, pintava cenas da Arcádia, na frase de Garret, em vez de dar uma cor local às suas líras, em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional. Daqui uma grande perda: a literatura escravizava-se, em vez de criar um estilo seu, de modo a poder mais tarde influir no equilíbrio literário da América.

Todos mais eram assim: as aberrações eram raras. Era evidente que a influência poderosa da literatura portuguesa sobre a nossa, só podia ser prejudicada e sacudida por uma revolução intelectual.

Para contrabalançar, porém, esse fato cujos resultados podiam ser funestos, como uma valiosa exceção apareceu o *Uraguai* de Basílio da Gama. Sem trilhar a senda seguida pelos outros, Gama escreveu um poema, se não puramente nacional, ao menos nada europeu. Não era nacional porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupã*, não é a poesia nacional. O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade? (ASSIS, 2013, p.62)

Nesse texto, pode-se perceber um Machado de Assis, além de muito preocupado com a nossa literatura, muito exigente quanto ao que pretendia para a literatura de seu país, principalmente se levarmos em consideração que nossa nação só estava emancipada do Reino Unido de Portugal havia 36 anos, e que o poeta Gonzaga (Tomás Antônio Gonzaga), do qual Machado cobra a cor local, mesmo tendo participado da Inconfidência Mineira (1789), não nasceu nem morreu no Brasil, embora seja considerado um “poeta e ativista luso-brasileiro”.

(ASSIS, 2013, p.62, nota de rodapé n.45) E, mesmo tratando do poeta brasileiro Basílio da Gama, Machado não poupa sua crítica ao poema indígena, que ele não considera nacional, questão que retornará no último texto crítico do autor abordado aqui.

Vale a pena destacar uma parte desta passagem citada acima para ligá-la a outra parte desse mesmo texto crítico. Como já foi dito, esse texto associa a literatura à política, “uma dupla púrpura de glória e de martírio” (p.61), “dois grandes princípios pelos quais sacrificava-se aquela geração” (p.63). Machado de Assis, vendo sua pátria recém emancipada, ressalta o “sacrifício heroico, admirável, e pasmoso” de D. Pedro I, e, ao mesmo tempo, nota que a literatura não acompanhou essa emancipação:

Mas após o *Fiat* político, devia vir o *Fiat* literário, a emancipação do mundo intelectual, vacilante sobre a ação influente de uma literatura ultramarina. Mas como? é mais fácil regenerar uma nação, que uma literatura. Para esta não há gritos do Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente, e não se chega em um só momento a um resultado. (ASSIS, 2013, p.64)

Ainda no mesmo texto, Machado de Assis nos dá sua ideia para a solução deste problema, dizendo ser “evidente que a influência poderosa da literatura portuguesa sobre a nossa, só podia ser prejudicada e sacudida por uma revolução intelectual.” (ASSIS, 2013, p.62) Essa revolução intelectual é seu desejo e sua estratégia literária, que ele põe em prática paulatinamente, analisando o que os outros autores fazem e tentando não repetir seus erros.

Em *O folhetinista*, texto publicado pouco mais de um ano depois d’*O passado, o presente e o futuro da literatura*, a preocupação é semelhante, mas a relação entre a europeização ou não da literatura nacional já não se estabelece com a política, mas com o folhetim, e o representante da Europa já não é a ex-metrópole, mas a França; e a metáfora bem humorada de Machado aparece também neste texto teórico:

Uma das plantas europeias que dificilmente tem se aclimatado entre nós, é o folhetinista.

Se é defeito de suas propriedades orgânicas, ou da incompatibilidade do clima, não o sei eu. Enuncio apenas a verdade.

Entretanto eu disse – *dificilmente* – o que supõe algum caso de aclimação séria. O que não estiver contido nesta exceção, vê já o leitor que nasceu enfezado e mesquinho de formas.

O folhetinista é originário da França, onde nasceu, e onde vive a seu gosto, como em cama no inverno. De lá espalhou-se pelo mundo, ou pelo menos por onde maiores proporções tomava o grande veículo do espírito moderno; falo do jornal.

Espalhado pelo mundo, o folhetinista tratou de acomodar a economia vital de sua organização às conveniências das atmosferas locais. Se o tem conseguido por toda a parte, não é meu fim estudá-lo; cinjo-me ao nosso círculo apenas. (ASSIS, 2013, p.83)

E, aparentemente, no “nosso círculo”, o folhetinista não tem se aclimatado muito bem, segundo o que o texto nos diz.

Esse texto não atinge todas as suas expectativas sozinho. Na verdade, ele é até um pouco reduzido em informações, se lido assim, de forma autônoma. Ele faz parte de um pequeno grupo de textos críticos que Machado publicou no *Correio Mercantil* e n’*O Espelho*, desde o início de 1859, e que tratavam de assuntos relacionados ao jornal enquanto poderoso meio de comunicação que dava seus primeiros e imperiosos passos no Brasil, e a relação desse meio com a literatura de uma maneira geral. De qualquer forma, para a nossa proposta de trabalho, o texto serve justo, já que também questiona a europeização da produção literária no Brasil, ainda que dentro de um gênero criado na Europa.

Sobre o que nos importa aqui, Machado diz o seguinte:

Na apreciação do folhetinista pelo lado local, temo talvez cair em desagrado negando a afirmativa. Confesso apenas exceções. Em geral o folhetinista aqui é todo parisiense; torce-se um estilo estranho, e esquece-se nas suas divagações sobre o *boulevard* e *Café Tortoni*, de que estão sobre *mac-adam* lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio de um deserto.

Alguns vão até Paris estudar a parte fisiológica dos colegas de lá; é inútil dizer que degeneram no físico como no moral.

Força é dizê-lo: a cor nacional, em raríssimas exceções tem tomado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil. Entretanto como todas as dificuldades se aplanam, ele podia bem tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa. (ASSIS, 2013, p.86)

Novamente, nota-se um Machado de Assis preocupado com os excessos de Europa nos folhetins nacionais, e muito exigente de novo, principalmente, se levarmos em consideração que o folhetim “[...] nasceu na França, na década de 1830” (MEYER, 1996 p.30), sendo que,

A década de 1840 marca a definitiva constituição do romance-folhetim como gênero específico de romance. Eugène Sue publica no *Journal des Débats* entre 1842 e 1843 *Os mistérios de Paris*. Em 1844 sai, do mesmo Sue, *O judeu errante*; de Dumas, *Os três mosqueteiros* e *O conde de Monte Cristo*; de Balzac, a continuação folhetinesca de *As ilusões perdidas*, ou seja, *Esplendores e mistérios das cortesãs*. (MEYER, 1996, p.63)

Ou seja, sabendo que *O folhetinista* é de 1859, fazia somente quinze anos que as grandes obras francesas estavam sendo publicadas em folhetim, e isso não é muito se pensarmos nas condições de produção e divulgação de periódicos no século XIX. Ainda sobre esse assunto, José Ramos Tinhorão diz o seguinte:

Assim, quando a partir da década de 1830 os jornais brasileiros lançam a novidade das traduções dos romances de folhetins europeus, os candidatos a escritores no Brasil encontram a forma ideal de estrear na literatura dirigindo-se de maneira pessoal a um público em formação. (TINHORÃO, 1994, p.27)

Pensando que, na década de 1830, os jornais brasileiros ainda começavam suas aventuras pela publicação de romances traduzidos, não seria de se estranhar que a nossa literatura seguisse os passos da literatura europeia, mas, para o exigente Machado, esse movimento era condenável.

De qualquer forma, Machado de Assis também se aproveitou da grande divulgação de obras europeias para lê-las incansavelmente, e também se utilizar delas em suas obras, mas não da forma passiva que ele criticava. Não é necessário realizar uma grande pesquisa em sua obra para encontrarmos os diálogos estabelecidos entre seus textos e os textos de Dumas, Hugo, Feuillet, entre vários outros da França e do mundo. Além dos exemplos implícitos de textos estrangeiros que permeiam *Helena*, Daniela Mantarro Callipo⁶² nota o diálogo explícito que o romance de Machado estabelece com *Manon Lescaut*, do Abade Prévost e *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre. Nesse trabalho, a autora demonstra “que a construção da personagem Helena se faz por meio de um diálogo intertextual com esses dois escritores do século XVIII.” Baseada na teoria da intertextualidade, Callipo observa a forma pela qual as duas obras francesas aparecem em *Helena* com a função de “despistar” o leitor. “Ao confrontar Helena com Manon, símbolo da cortesã infiel, e com Virginie, modelo de castidade” (CALLIPO, 2006), Machado cria aos olhos do leitor uma personagem ambígua, e faz com que o leitor permaneça até o fim do romance com a dúvida: Helena é Manon ou Virginie? E, essa dúvida, é uma forma muito especial de agregar significação para sua obra fazendo uso do elemento europeu, sem, com isso, tornar a obra uma cópia.

Dos textos que nos propomos a analisar aqui, o *Instinto de nacionalidade* é o mais complexo, talvez por ser o menos antigo (foi escrito quatorze anos após *O folhetinista*), portanto, quem noticia o estado da literatura nacional é agora o Machado de Assis que já havia escrito seu primeiro romance, *Ressurreição* (1872), e também já tinha publicado os *Contos Fluminenses* (1870), além de muitos textos críticos, algumas peças teatrais, poesias e algumas traduções.

⁶² CALLIPO, Daniela Mantarro. Entre Manon e Virginie, Helena: presença de Bernardin de Saint-Pierre e do Abade Prévost em *Helena*, de Machado de Assis. In: Cleide Antonia Rapucci; Ana Maria Carlos. (Org.). *Cultura e Representação - Ensaio. Cultura e Representação*. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011, v. 1, p. 19-33.

Na época desse texto (1873), as preocupações do autor haviam mudado, a excessiva europeização não era mais o único problema, existia então o problema inverso, o excesso de nacionalidade, ou uma nacionalidade idealizada. Essa questão não era nova, conforme já foi dito, mas agora tomava proporções muito maiores. Além de reutilizar o autor Basílio da Gama como exemplificação, outra passagem de *Instinto de nacionalidade* se assemelha muito a uma parte d’*O passado, o presente e o futuro da literatura*. Segue as duas passagens, primeiro n’*O passado, o presente e o futuro da literatura*:

[...] é mais fácil regenerar uma nação, que uma literatura. Para esta não há gritos do Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente, e não se chega em um só momento a um resultado. (ASSIS, 2013, p.64)

Em seguida no *Instinto de nacionalidade*:

[...] Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo. (ASSIS, 2013, p.429)

Nessa última passagem, Machado parece prever que a questão da universalidade e da cor local na literatura brasileira ainda levaria muito tempo para ser assimilada, já que ela passou pelo século XIX, no século XX supostamente encontrou o que Mário de Andrade chamaria de "estabilização de uma consciência criadora nacional" e, mesmo no século XXI, ainda não sabemos o limite entre o que é “nosso” e o que veio de “fora”, talvez porque isso envolva questões sócio-históricas profundas, algumas delas abordadas por Antonio Candido em seu trabalho *Literatura e subdesenvolvimento* (1989).

Juntos com os exemplos que se repetem, a preocupação com a crítica reaparece em *Instinto de nacionalidade*, mas agora em outra perspectiva:

Sente-se aquele instinto até nas manifestações da opinião, aliás mal formada ainda, restrita em extremo, pouco solícita, e ainda menos apaixonada nessas questões de poesia e literatura. Há nela um instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais. A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor próprio [...]. (ASSIS, 2013, p.429,430)

À questão da crítica (ou da não existência de uma), que ainda será retomada no texto, junta-se a desaprovação de Machado em relação à juventude literária, que, para o autor “nem toda ela terá meditado os poemas de *Uruguai* e *Caramuru* com aquela atenção que tais obras estão pedindo; mas os nomes de Basílio da Gama e Durão são citados e amados, como precursores da poesia brasileira. [...]” (ASSIS, 2013, p.430)

Ao mesmo tempo em que critica a juventude literária e nota os pontos fortes da geração de autores que cita, Machado também pontua o erro desses autores, e, de forma simultânea, pensa a antiga e atual situação da literatura brasileira:

[...] As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existia ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora. (ASSIS, 2013, p.430)

Machado demonstra-se preocupado em entender todas as gerações que o circundam, já que, “[...] nem tudo tinham os antigos, nem tudo temos os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum” (ASSIS, 2013, p.441)

À essa passagem, podemos juntar uma outra que mostra o tom bilateral que o texto assume:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 2013, p.432, 433)

O *Instinto de nacionalidade* é um texto que propõe um balanceamento entre a universalidade e a cor local na literatura, como exemplo, se pergunta “se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.” (ASSIS, 2013, p.432)

A partir desses apontamentos, podemos interpretar, através do *Instinto de nacionalidade*, que Machado pretendia uma literatura ambivalente, que tratasse de assuntos nacionais sem deixar de lado questões universais e sem inventar uma nacionalidade não condizente com a realidade do Brasil. Também queria uma juventude literária ativa, que soubesse ler criticamente os clássicos e arrancar-lhes o melhor, e uma crítica que lhes desse um rumo a seguir.

Essa questão da crítica prevalece em dois dos textos analíticos de Machado de Assis vistos aqui, embora com uma pequena mudança. Ela é a solução proposta pelo autor para os problemas da literatura levantados. N’*O passado, o presente e o futuro da literatura*, Machado de Assis menciona que a “influência poderosa da literatura portuguesa sobre a nossa, só podia ser prejudicada e sacudida por uma revolução intelectual”, já em *Instinto de nacionalidade*, o problema tanto da excessiva europeização quanto do regionalismo utópico

da época, seria a falta de uma “crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países”. (ASSIS, 2013, p.433) Nos dois casos, o que falta é uma porção pensante da população, que se dedique à análise tanto da literatura quanto da relação desta com a política e com a sociedade de uma forma geral. Na falta dessa porção pensante, o próprio Machado assume esse posto crítico, junto com o de escritor de literatura, analisando a produção de seu tempo ao mesmo tempo em que põe em prática seu aprendizado.

Percebe-se, pelo desenvolvimento desses textos críticos de Machado de Assis analisados aqui, que as preocupações do autor em relação à literatura nacional sofreram certa mudança de polo, ou uma junção balanceada entre os polos. Em *O passado, o presente e o futuro da literatura*, o texto se movimenta pelo receio de que nossa literatura mantenha-se “escravizada” pela literatura portuguesa e mundial. Em *O Folhetinista*, essa preocupação retorna, mesmo num ponto de vista um pouco diferente. Nesse caso, a preocupação não se dirige a Portugal, mas à França, berço do folhetim. Em *Instinto de nacionalidade* a tônica se inverte, e a preocupação se direciona mais efetivamente aos excessos de uma nacionalidade idealizada na literatura brasileira. Essas aparentes mudanças nas concepções sobre a literatura não ocorreram apenas porque o autor mudou de ideias. Na verdade, a sua crítica evoluiu de acordo com os problemas literários de cada época, assim como “o regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local” (CANDIDO, 1989, p.159). No início, o maior problema era a excessiva europeização da literatura, que Machado combate em seus dois textos críticos levados em conta aqui a princípio. Em seguida, percebendo o movimento dos autores nacionais de evitar uma “invasão” da literatura europeia enquanto tentam criar uma literatura nacional, movimento que culminou nos nacionalismos exagerados (ou regionalismos pitorescos, para usar a expressão de Antônio Candido), Machado novamente se coloca contra a concepção desses autores em *Instinto de nacionalidade*.

Portanto, tendo sido escrito três anos depois do *Instinto de nacionalidade*, dezessete anos depois de *O folhetinista* e dezoito após *O passado, o presente e o futuro da literatura*, fica difícil não acreditar que Machado de Assis tenha construído seu romance *Helena* tendo em vista os preceitos estéticos que ele mesmo estipulou em sua crítica literária. Ou seja, a partir desse contexto explorado aqui, podemos rever *Helena* pensando sua nacionalidade e seu diálogo com a literatura mundial. Podemos notar a “cor local” desse romance na sua relação com a história do país, na crítica aos senhores de escravos dos quais o Conselheiro Vale e seu filho Estácio faziam parte. Também se pode notar o tratamento das questões nacionais na forma pela qual Helena atua como elemento relativizador das ideologias de Estácio, e nas

passagens onde o escravo Vicente também aparece com função semelhante à da moça. (CHALHOUB, 2003)

A personagem Helena, assim como seu pai Salvador e Vicente também simbolizam os dependentes que vivem dos favores dos senhores donos de escravos, e essas relações, já analisadas por Schwarz em outras obras de Machado, também são muito importantes para o entendimento das relações sociais no Brasil oitocentista.

Helena também era uma personagem que representava a mulher brasileira em sua diversidade. Ela é uma espécie de representação da nova mulher e símbolo de um movimento feminista que dava seus primeiros passos no Brasil. Ela era inteligente e tinha sua autonomia, além de desafiar sutilmente a autoridade de seu protetor Estácio, embora também tivesse habilidades (tocava piano, falava outras línguas, andava a cavalo, etc.) que eram impostas às mulheres da época para que lhes servissem como dote em um casamento. Ela também era uma mulher com características românticas, o que pode estar ligado a um intuito de identificação das leitoras da época com essa protagonista, pensando no público-alvo dos periódicos da época⁶³.

Mesmo tratando de questões locais, *Helena* também não foge aos padrões europeus em termos de trama, mas essa ligação não se baseia na cópia. Machado de Assis sabia quem eram seus leitores (ou leitoras), sabia o que eles liam, o que eles queriam ler, portanto não podia deixar de tratar de assuntos que fossem lugar-comum na literatura de uma forma geral, por isso não poupou seu romance de assuntos como casamento por interesse, posições e imposições sociais, amores impossíveis, arrependimento, morte, etc., em consequência disso, *Helena* tem o tom dos dramas europeus, embora com várias ressalvas que a tornam obra essencialmente nacional. Desse modo, *Helena*

[...] foi objeto de comentários e elogios em várias publicações. No jornal *A Reforma* e na *Imprensa Industrial*, foi alçado à condição de modelo do bom romance nacional e contra-exemplo do que Camilo Castelo Branco criticava como livros sonolentos, escritos numa linguagem “a suspirar mímicas de sutaque”, referências às obras de José de Alencar, em particular, e à literatura brasileira em geral. (GUIMARÃES, 2004, p.154)

Por essa razão, não podemos nos deixar levar por análises precipitadas da obra de Machado de Assis anterior a *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Não podemos concordar com afirmações como as de Agrippino Grieco que diz que “*Helena* é inteiramente estruturada

⁶³ Para mais informações sobre o público leitor dos periódicos oitocentistas, ver: AZEVEDO, Sílvia Maria. Machado de Assis: entre o jornal e o livro. *O Eixo e a Roda*, v. 16, 2008, p. 168. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002300.htm>. Acesso em: 13 agosto 2013.

à maneira de França. Ainda muito Feuillet. Nos seus passeios a cavalo e nas suas expansões íntimas, a heroína segue as amazonas do romancista de Saint-Lô”. (GRIECO, 1959, p. 28). Certamente, a obra dialoga com os romances de Feuillet e de outros contemporâneos europeus, até mesmo porque era o que os leitores (ou as leitoras) de seu tempo buscavam nos folhetins; entretanto, Machado de Assis soube dar ao leitor o que este queria ler, ao mesmo tempo em que também dava o que o leitor deveria ler; ou seja, ao mesmo tempo em que *Helena* dialoga com obras internacionais, colocando-o na posição de igualdade estética em relação às obras canônicas do mundo, ao mesmo tempo em que se aproveita dos modelos europeus mais apreciados aqui para efeito de atração dos leitores, também discute a história e a política do Brasil oitocentista. Sobre a forma como Machado lidou com os problemas da sociedade ao mesmo tempo em que a utilizava como produto para a crítica que fazia, Gabriela Kvacsek Betella, se utilizando de Dolf Oehler⁶⁴, mostra como e onde este tipo de crítica teve início:

A reflexão crítica sobre a insatisfação da classe dominante na França de 1848 com as próprias posições, tão contrárias ao que essa classe acreditava professar, nasceu com a estética antiburguesa de Baudelaire, Heine, Daumier, Flaubert e Courbet no período de 1830 a 1871, pressupondo que o artista/escritor orientasse sua estratégia de público inteiramente pela burguesia: ela é ao mesmo tempo destinatária e alvo, ou seja, a obra é “maquiada” para agradar a “vítima” [...] (BETELLA, 2007, p.33)

Antes de terminar esta análise, segue o que um dos maiores estudiosos de Machado de Assis diz sobre a cor local ou a universalidade na obra machadiana:

Em Machado, juntam-se por um momento os dois processos gerais da nossa literatura: a pesquisa dos valores espirituais, num plano universal, o conhecimento do homem e da sociedade locais. Um eixo vertical e um eixo horizontal, cujas coordenadas delimitam, para o grande romancista, um espaço não mais geográfico ou social, mas simplesmente humano, que os engloba e transcende. (CANDIDO, 1981, p.115)

Assim como Antonio Candido, Roberto Schwarz também investiga essa importante questão da obra machadiana. Analisando o texto *O punhal de Martinha* (1894), crônica de Machado de Assis que se apresenta como uma representação do pensamento de inferioridade brasileira em relação ao cânone, Schwarz diz o seguinte:

A mescla das dicções interioriza e encena a crise, que se resolve nas linhas finais, pela derrota: depois de indignar-se com a “desigualdade dos

⁶⁴ Dolf Oehler, “‘Estética Antiburguesa’ ou Apenas ‘Insatisfação Secreta?’”, em *Quadros Parisienses: Estética Antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. P.15.

destinos”, que só recolhe e transmite o que está nos livros canônicos e ignora o que existe na realidade — leia-se o Brasil —, o escritor joga a toalha e toma o partido do opositor, o beletrista amestrado que ele tem dentro de si. “Mas não falemos mais em Martinha”, quer dizer, não falemos do Brasil. A conclusão não é para ser acatada. O procedimento machadiano do *finale* em falso convida ao reexame crítico da *persona* que está com a palavra. (SCHWARZ, 2006, p.74).

Isso nos mostra que Machado continuou pensando essa questão por muito tempo. Juntou-se à sua preocupação com a literatura nacional e sua relação com a literatura mundial a ironia fina que o autor moldou durante os anos; como resultado, temos um autor e uma obra nacionalista e cosmopolita ao mesmo tempo; uma obra preocupada com a “cor local” sem deixar de lado a universalidade.

3.5 Mistérios, enigmas, dúvidas e mais dúvidas

São dúvidas que lhe hão de envenenar o sentimento e tornar-me suspeita a seus olhos.

(ASSIS, 1978, p.165)

Machado de Assis usou vários procedimentos para promover a dúvida em suas narrativas. Regina Zilberman analisou o que ela chamou de “enigmas” em *Helena*. Para a autora, esses enigmas culminariam no necessário “retrospecto” do leitor para que ele pudesse alcançar “o sentido e a coerência do relato”. (ZILBERMAN, p.76, 1989) Stélio Furlan (2001) chama de “indeterminabilidade” os contrastes na obra de Machado. Além disso, Furlan também pensa sobre a “dificuldade de nomeá-lo segundo esta ou aquela tendência”, pois, “Machado se associa à indecibilidade”. Também podemos considerar o que Agripino Grieco (1969) chama de “aversão a concluir” como uma forma de semear a dúvida. Antônio Cândido (1995), analisando a mesma questão na obra de Machado de Assis diz que “muitos dos seus contos e alguns dos seus romances parecem abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os nossos contemporâneos.” Cândido também coloca Machado como um autor que “cultivou livremente o elíptico, o incompleto o fragmentário.”

Helen Caldwell (2008) também analisa a importância do mistério na obra de Machado de Assis desde o primeiro romance do autor, ressaltando que “o tema de *Ressurreição* é a dúvida – dúvida do Eu, que engendra a suspeição sobre os outros.” (p.43) Para comprovar sua tese, Caldwell cita a advertência do primeiro romance de Machado:

Minha ideia ao escrever este livro foi por em ação aquele pensamento de Shakespeare:

*Our doubts are traitors,
And make us lose good we oft might win,
By fearing to attempt*⁶⁵.

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. (apud. CALDWELL, 2008, p.43)

Ainda no mesmo estudo, Helen Caldwell continua a trabalhar com a dúvida para comprovar que a complexidade de *Capitu* supera as suposições de Bentinho e do leitor que se deixa enganar por ele.

Conforme vimos no decorrer deste trabalho, *Capitu* não é a única personagem machadiana que reserva uma dúvida irresolúvel, Helena também possui características e posicionamentos que não ficam claros mesmo ao final do romance. Vimos também que as descrições ambíguas do narrador garantem que Helena e as outras personagens da obra sejam dúbias, o que contribui para o que Hélio Guimarães (2004) chama de “fraca polarização entre o Bem e o Mal”. Esse narrador que descreve as personagens sempre com características opostas dissemina a dúvida através deste procedimento. Essas dúvidas engrandecem o romance na medida em que instigam a resolução de algumas questões.

Não são somente as oposições nas construções das personagens e os enigmas que despertam dúvidas em *Helena*. De acordo com o que foi visto nas duas primeiras partes deste capítulo, o diálogo entre este romance de Machado e o romance de Feuillet também desperta algumas dúvidas, as quais buscamos responder.

Em *Helena*, as dúvidas são as engrenagens que permitem que o romance funcione, isso porque elas estão no texto e no leitor. Por exemplo, quando Estácio vê Helena com uma carta misteriosa na mão ele é tocado pelo ciúme e pela curiosidade. Através das descrições de um narrador embusteiro, o leitor deixa de ser simples testemunha da curiosidade de Estácio e se torna mais um curioso a tentar descobrir os mistérios da moça e da trama:

Estácio sentiu-se movido de imperiosa curiosidade, à qual vinha misturar-se uma sombra de despeito e ciúme. A ideia de que Helena podia repartir o coração com outra pessoa desconsolava-o, ao mesmo tempo que o irritava. A razão de semelhante exclusivismo não a explicou ele, nem tentou investigá-

⁶⁵ Nossas dúvidas são traidoras e nos fazem perder o bem que frequentemente poderíamos ganhar por termos medo de tentar. (Trad. nossa)

la; sentiu-lhe somente os efeitos, e ficou ali sem saber o que faria. (ASSIS, 1978, p.58)

O leitor atento não vai deixar de investigar o sentimento que Estácio não ousou explicar a si mesmo, o que o levará a outra dúvida. Quando este leitor descobrir qual é o sentimento de Estácio em relação à Helena, vai ser estimulado a tentar descobrir se a moça sente o mesmo, mas vai ser induzido a fracassar, embora talvez nem perceba. De acordo com as evidências analisadas no subcapítulo onde estudamos a personagem Helena, existem vários motivos que poderiam induzir o leitor a pensar que Helena ama Estácio, da mesma forma que existem algumas provas de que ela não o amaria, entretanto, essa é mais uma dúvida que não se esclarece completamente mesmo ao final do romance.

As dúvidas permeiam *Helena* do começo ao fim, do testamento do conselheiro Vale às incertezas de sua família sobre a nova moradora, das dúvidas de Estácio sobre os próprios sentimentos às certezas questionáveis do amargo Camargo. Elas também estão em vários pequenos detalhes como estas misteriosas cartas que se acumulam no romance ou nas descrições pontuais do suspeito narrador.

De acordo com as evidências apresentadas no decorrer deste trabalho e tendo em vista as diversas concepções dos estudos usados aqui como base teórica, a obra de Machado de Assis mostra-se fundamentada na dúvida, não somente uma, mas várias, e elas vão se misturando enquanto têm funções diferentes. De criar dubiedade em uma personagem como Helena ou Capitu a suavizar algumas críticas para que as obras pudessem ser lidas pelos criticados sem que isso os agredisse muito, as dúvidas permeiam a obra de Machado não somente como elemento estético, mas como um meio de abordar diversos tipos de questões. A dúvida é o que torna a obra de Machado eterna, afinal, uma pergunta sem resposta se perpetua. Uma dúvida irresolúvel tem a vantagem de poder brincar com o instinto humano de buscar respostas. Parece que Machado conhecia bem a curiosidade humana (ele se mostrou um homem muito curioso), e contou com essa ambígua característica humana para estudar seus tipos. De acordo com Furlan (2001), “se Capitu foi condenada à eternidade da dúvida, não é menos certo dizer o mesmo de Machado”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento deste trabalho, buscou-se entender o diálogo entre *Helena*, de Machado de Assis e *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, de Octave Feuillet. A comparação surgiu da busca por aparato teórico que contribuísse para o entendimento da obra de Machado. Nessa investigação, foi encontrada a afirmação de Grieco de que *Helena* seria uma cópia das obras de Feuillet. A partir desta opinião do autor, a pesquisa se direcionou à busca por obras de Feuillet que pudessem ter alguma relação com a obra de Machado citada. Entre as obras mais conhecidas do autor francês, encontra-se *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, romance publicado em 1858 na *Revue des Deux Mondes*. Essa narrativa foi escolhida para a comparação devido à quantidade de semelhanças entre o enredo, os temas e as personagens das duas obras. A principal característica deste romance francês que motivou o estudo comparativo é a equivalência entre as situações vividas pelas personagens protagonistas dos romances, Helena e Maxime. Conforme foi visto no decorrer deste trabalho, ambas as personagens se encontram em uma situação nova, em um lugar novo, onde são recebidos com desconfiança. Foi visto também, que esse novo lugar dos heróis das tramas teve a aparente intenção de questionar as estruturas sociais do Brasil, no caso de *Helena*, e da França, em *Le Roman d'un jeune homme pauvre*. A conclusão a que se chegou sobre esta questão foi a de que existe uma invariabilidade nestas estruturas sociais, sendo que, uma pessoa que nasceu em determinada classe, mesmo que ela, por qualquer motivo que seja, mude sua posição na sociedade, acabará na mesma situação inicial. Essa ciclicidade é uma característica em comum nas duas sociedades representadas nas obras. Além disso, a abordagem deste mesmo tema também possibilita a inferência de que esse câmbio entre classes sociais distintas poderia ser bem mais difícil para uma mulher do que para um homem.

O começo deste trabalho ainda trouxe informações importantes referentes à recepção de *Helena* pela crítica e pelo público leitor. Vimos que esta recepção crítica inicial foi problemática porque “o fato de a crítica só ter meios de interpretar Machado quando a obra dele ia avançada repercute sobre o modo de a encarar.” (ZILBERMAN, 1989, p.90) Ou seja, a crítica brasileira de meados dos oitocentos não estava instrumentalizada para analisar uma obra como a de Machado de Assis. Ainda nesta parte do trabalho, foram relacionados a afirmação de Grieco sobre *Helena* e a recepção da obra de Feuillet no Brasil. Estes temas também foram associados à relação que Machado de Assis teve com a obra do escritor

francês. A análise destas questões possibilitou o entendimento dos motivos que poderiam ter conduzido Agrippino Grieco a comparar as obras dos dois autores.

Este começo de trabalho mostrou que as obras iniciais de Machado merecem um estudo aprofundado, tendo em vista que ainda existem muitas lacunas nos estudos destas obras e pontos de vista que podem ser relativizados. Sobre a obra de Feuillet, esta introdução revelou que, embora o autor francês tenha sido muito celebrado tanto na França como no Brasil, os estudos dedicados à obra do autor são ainda muito escassos, o que já seria um bom motivo para as análises concebidas aqui.

O primeiro capítulo se dedicou aos veículos de publicação de *Helena* e *Le Roman d'un jeune homme pauvre*. Primeiramente, o foco foi direcionado para o entendimento da evolução do folhetim desde seu nascimento na França. Foi verificado que esta evolução está intimamente ligada ao crescimento da imprensa e da quantidade de leitores deste período. Pina Coco (1990) relacionou esse novo tipo de leitor às revoluções ocorridas na França entre os séculos XVIII e XIX. Esse novo cenário propiciou o desenvolvimento da imprensa e, conseqüentemente, do folhetim. Após estas constatações, o trabalho se empenhou em entender como o romance ocupou este espaço folhetinesco. Percebemos assim, que tanto o folhetim quanto o romance tiveram perdas e ganhos nessa confluência. Também foi vista a relação entre o formato e o conteúdo dos romances folhetinescos tradicionais e as obras em questão. Constatou-se que *Helena* é uma obra que possui características que sinalizam um direcionamento ao leitor romantizado dos folhetins. Este procedimento se encaixa no que Hélio de Seixas Guimarães (2004) chamou de “projeto anti-romântico” de Machado de Assis, no qual o intuito seria o de frustrar as expectativas do leitor voraz por obras de cunho romântico. Quanto à relação do formato folhetinesco e *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, foi observado que esta obra não tem a estrutura típica dos folhetins da época. Sua publicação em apenas duas partes em uma revista com um trabalho gráfico mais ornamentado foram evidências de que esta obra foi direcionada a um tipo de leitor mais refinado do que os leitores dos jornais.

O segundo capítulo buscou uma análise das personagens e temas nas duas obras estudadas. Vimos que a repetição de alguns estereótipos femininos da obra machadiana sinaliza um estudo sobre esse gênero por parte do autor. D. Glória e D. Úrsula, Capitu e Helena são exemplos de tipos femininos que representam porções específicas de mulheres do século XIX as quais Machado se dedicou a analisar.

Eugênia foi a personagem de *Helena* que comportou uma crítica às mulheres como ela. Fútil e inútil, essa personagem contrasta com a heroína da obra. O que a mantinha

ocupada eram “atividades frívolas” que a tornavam um “objeto de pouco valor” e com uma “vida inativa, improdutiva, parasitária, sob pretexto de que a elegância, ao contrário da virtude, era o fim supremo de existência” (LASCH, 1999, p.93-94). Machado estava ciente do papel da nova mulher de seu século, o autor queria que “a organização política e administrativa parasse nas mãos do sexo amável” e que “tudo fosse ocupado por essa formosa metade da humanidade”⁶⁶. Esta dedicação do autor às mulheres também foi comprovada aqui através da análise da relevância dedicada a elas nos romances do autor.

Uma das principais questões abordadas neste trabalho teve relação direta com a personagem Helena. A questão do incesto no romance foi vista por um ponto de vista diferente do que o abordado pela crítica que se dedicou à obra. Foi visto que existem muitas evidências que direcionam o leitor a acreditar que o amor de Estácio poderia ser correspondido por Helena; entretanto, essa é mais uma característica da heroína que contribui para a sua ambiguidade. Essa é uma das grandes dúvidas existentes no romance, mas ela necessita de uma leitura muito atenta e independente para ser percebida. De qualquer forma, não se pode afirmar que ela o amou assim como não se pode afirmar o contrário, é uma questão que permanece em aberto na obra, entretanto, foram encontradas mais evidências que comprovam que Helena não amou Estácio do que o contrário, além de que a moça se mostra completamente descrente no amor durante a narrativa.

Essa não é a única dúvida que esta personagem reserva. Como foi visto, Helena sempre recebe descrições dúbias que mantêm sua índole em uma indeterminação. E este não é um procedimento adotado somente com ela. De acordo com as análises feitas aqui, todas as personagens desta obra têm características dúbias. Essa maneira de caracterizar as personagens é levada às últimas consequências por Machado. Nenhuma personagem escapa das descrições pautadas em opostos. Este procedimento beira a obsessão quando personagens de pouquíssima importância na obra também recebem estas (in)definições, conforme se pode notar nos exemplos a seguir: “A esposa do Dr. Matos fora uma das belezas do primeiro reinado. Era uma rosa fanada, mas conservava o aroma da juventude.” (ASSIS, 1978, p.33) “[...] Carlos Barreto, – estudante de medicina, que cultivava simultaneamente a patologia e a comédia, mas prometia ser melhor Esculápio⁶⁷ que Aristófanes⁶⁸.” (idem, p.38)

As indefinições disseminadas através das descrições das personagens têm a ver com o que Eugênio Gomes (apud FURLAN, 2001, p.336) chama de “indeterminabilidade”

⁶⁶ (Machado de Assis, Comentários da Semana, *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de novembro de 1861)

⁶⁷ Deus da Medicina.

⁶⁸ Poeta cômico grego, nascido entre o século V e o IV a. C.

machadinana e o que Guimarães (2004) define como “fraca polarização entre o bem e o mal” (p.152). Isso também tem relação com a falta de um vilão em *Helena*. Mesmo que Camargo seja um problema para a protagonista, ele não é o causador das suas desgraças. Nenhuma personagem da obra é inteiramente boa ou má, todas contém uma ambiguidade que as tornam interessantes e com apelo realista.

Na análise comparativa entre Helena e Maxime, esta dubiedade foi destacada com um ponto positivo em *Helena*, visto que ela contribui para manter o interesse do leitor na obra.

Maxime é uma personagem muito mais inequívoca do que Helena. Ele é quase perfeito. Vale a pena destacar uma passagem em que esta perfeição de Maxime é colocada em dúvida, o que poderia ter relação com certo tom crítico da obra de Feuille. Este herói, mesmo tendo se tornado pobre, continua a acreditar na superioridade divina da aristocracia, porção social da qual ele fazia parte antes da falência de sua família. Em um momento da trama, Maxime e a senhora Porhoet encontram a explicação para a queda da sua classe nos ensinamentos de Deus. Essa sensação de supremacia chega ao ponto de autorizar que uma pessoa de uma classe considerada superior destrata uma de classe tida como inferior. Assim como Héliouin, que diz não se incomodar em ser menosprezada devido à classe a que pertence então, Maxime também se resigna quando é desprezado pelos outros rapazes em uma festa no castelo dos Laroque. Conforme a opinião de Héliouin, os nobres estão autorizados a sentirem-se superiores porque, caso fosse o contrário, ela também faria o mesmo: “[...] se eu fosse o que elas são, e elas fossem o que eu sou, odiar-me-iam como eu as odeio!” (FEUILLET, 1971, p.191) A crítica à sociedade da época também aparece em *Le Roman d'un jeune homme pauvre* em uma passagem interessante. Em um dos passeios de Maxime e Marguerite, a moça se entretém brincando com seu cão perto de um rio. Ela joga um graveto dentro do rio para que o cão pegue. Tentando fazer isso, Mervyn, o cão, começa a se afogar. Maxime se joga no rio para salvar o animal. Depois que ele consegue levar o cão para um lugar mais seguro, Mervyn o abandona “com toda a indiferença, e nadou com quanta força tinha para a praia. Isto não era muito conforme a cavalheiresca reputação que gozam os animais de sua espécie, mas suponho que o bom do Mervyn, pelo muito que tem vivido entre os homens, se tem tornado um pouco filósofo.” (idem, p.147) Esta passagem mostra um tom crítico da obra em relação à sociedade francesa de sua época, afinal, Mervyn se tornou indiferente “pelo muito que tem vivido entre os homens”.

A conclusão a que chegamos neste trabalho é que o diálogo entre *Le Roman d'un jeune homme pauvre* e *Helena* desencadeou no romance de Machado a possibilidade do vislumbre de alguns dos princípios estruturais que aparentemente permeiam as criações do

autor brasileiro. Conforme foi observado neste estudo, Machado de Assis lidou com o momento de transição entre o romantismo e o realismo de forma assimilativa, enquanto Feuillet negou as escolas, primeiro a realista, depois a romântica. Esse hibridismo da obra machadiana foi um dos motivos que a tornou perene, da mesma forma que a rejeição das escolas literárias por Feuillet pode ter contribuído para que sua obra caísse no esquecimento.

Junto com este hibridismo, as dúvidas que *Helena* comporta mantêm uma indefinição interessante sobre a obra. O diálogo com o romance de Feuillet favorece essas dúvidas, já que, conforme foi analisado, o leitor que espera uma personagem protagonista ou um final de obra como aquele de *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, é frustrado ao se deparar com a obliquidade de Helena e com o triste final do romance de Machado. Essas indefinições conservam a curiosidade do leitor e o fazem participar da obra, assim como as questões abertas que permanecem ao final. Através dessa “abertura, o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e usará a obra na significação desejada [...]” (ECO, 1991, p.43)

Sendo assim, a afirmação de Agrippino Grieco pode ser contestada se pensarmos que o diálogo com *Le Roman d'un jeune homme pauvre* possibilita novas significações em *Helena*; portanto, ao invés de uma cópia, o diálogo entre as obras poderia ser considerado uma assimilação construtiva.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. **Organon**. Porto Alegre, v.27, n.52, 2012.

ASSIS, Machado de. **Crítica literária e textos diversos**. Organização Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek, Daniela Mantarro Callipo. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ASSIS, Machado de. **Obra completa em quatro volumes: volume 3**. Orgs. Aluisio Leite Neto, Ana Lima Cecilio, Heloisa Jahn. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

ASSIS, Machado de. **Obras selecionadas de Machado de Assis: HELENA/Iaiá Garcia**. Volume 1. 1.ed. São Paulo: Editora Egéria Ltda, 1978.

AZEVEDO, Sílvia Maria. Machado de Assis: entre o jornal e o livro. **O Eixo e a Roda**, v. 16, 2008, p. 168. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002300.htm>. Acesso em: 13 agosto 2013.

BARROS, Diana Luz Pessoa de, II. FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin Mikhail**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **Narradores de Machado de Assis: A Seriedade Enganosa dos Cadernos do Conselheiro (Esau e Jacó e Memorial de Aires) e a Simulada Displícência das Crônicas (Bons Dias! e A Semana)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Nankin, 2007.

BRAYNER, Sonia. **Helena ou na transversal do tempo**. In: Travessia. Florianópolis: n. 19, 2º semestre de 1989, p. 54 .

CALDWELL, Helen. **O Otelô Brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro**. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CALLIPO, Daniela Mantarro. **Rimas de ouro e sândalo: a presença de Vitor Hugo nas crônicas de Machado de Assis**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

_____. Entre Manon e Virginie, Helena: presença de Bernardin de Saint-Pierre e do Abade Prévost em *Helena*, de Machado de Assis. In: Cleide Antonia Rapucci; Ana Maria Carlos. (Org.). **Cultura e Representação - Ensaios. Cultura e Representação**. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011, v. 1, p. 19-33.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

_____, Antônio. Um instrumento de descoberta e interpretação. In: _____. **Formação da literatura brasileira**. 6. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, V.II, pp. 109-118.

_____. Literatura Comparada. In: **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 211-215.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. Prefácio. In: FEUILLET, Octave. **O romance dum rapaz pobre**. Tradução Camilo Castelo Branco. 7ª ed. Lisboa: Pareceria A. M. LDA, 1971.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis: historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COCO, Pina Maria Arnoldi. **O triunfo do bastardo: uma leitura dos folhetins cariocas no século XIX**. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. **O ensino da literatura**. São Paulo: FTD, 1966.

CRESTANI, Jaison Luís. **Machado de Assis colaborador do Jornal das Famílias**. (Dissertação de Mestrado). Assis: UNESP, 2007.

DOUMIC, René. **Portraits d'écrivains**: Alexandre Dumas fils, Émile Augier, Victorien Sardou, Octave Feuillet, Edmond et Jules de Goncourt, Émile Zola, Alphonse Daudet, J.-J. Weiss / René Doumic. 1892. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5477017b>
Acesso em: 03/2014.

FARIA, João Roberto. **O Teatro Realista no Brasil 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FEUILLET, Octave. **Le Roman d'un jeune homme pauvre**. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs. (s.d.)

FEUILLET, Octave. **O romance dum rapaz pobre**. Tradução Camilo Castelo Branco. 7ª ed. Lisboa: Pareceria A. M. LDA, 1971.

FRAISSE, Geneviève, PERROT, Michelle. Ordens e Liberdades. In: DUBY, George, PERROT, Michelle. (Orgs.). **História das Mulheres no Ocidente: O século XIX**. Porto: Edições Afrontamento, 1998, v. 4. p. 9-15.

FURLAN, Stélio. **O enigma de um rio sem margens**. Revista Letras de Hoje v.37, n.2, p.331-338, junho, 2001.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GODOI, Rodrigo Camargo de. **Entre comédias e contos: a formação do ficcionista Machado de Assis (1856-1866)**. (Dissertação de Mestrado). Campinas, SP: [s.n.], 2010.

GOMES, Eugênio. **O enigma de Capitu**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

GRIECO, Agrippino. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1959.

_____, Agrippino. **Viagem em tórno a Machado de Assis**. São Paulo: Livraria Martins Editôra S. A., 1969.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literature**. Trad. Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HEINEBERG, Ilana. **La suite au prochain numéro: Formation du roman-feuilleton brésilien à partir des quotidiens *Jornal do comercio, Diário do Rio de Janeiro* et *Correio mercantil (1839-1870)***. Tese. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2004.

KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 97-114.

LASCH, Christopher. **A mulher e a vida cotidiana: amor, casamento e feminismo**. Organizado por Elisabeth Lasch Quinn. Trad. Heloísa Martins Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura/ Álvaro Manuel Machado, Daniel-Henri Pageaux**. Lisboa: Edições 70, 1988.

Machado de Assis: Cinema, TV e vídeo [Internet]. Acesso em <19 de julho, 2013>. Disponível em <http://www.machadodeassis.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=machadodeassis&sid=14&from_info_index=1&tpl=printerview_default>, 2013.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba* (1891). In: **Três romances: Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MAGALHÃES JR., Raimundo. Prefácio. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Contos sem data**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956, p. 1-12.

MASSA, Jean Michel. **A juventude de Machado de Assis: 1839-1819**. Prólogo de Antonio Candido; tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. 2ª ed. rev. São Paulo: UNESP, 2009.

_____. **Dispersos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1965.

_____. **La Bibliothèque de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Revista do Livro, 1961.

_____. **Machado de Assis tradutor**. Tradução de Oséias Silas Ferraz. São Paulo: Crisálida, 2008.

MESSAC, Régis. **Le “Detective novel” et l’influence de la pensée scientifique**. Genève: Slaktine Reprints, 1975.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MAURICE, Kouass Loukou. **A presença do moço pobre em Le Roman d’un jeune homme pauvre de Octave Feuillet e em O tronco do Ipê de José de Alencar**. Dissertação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

MIRANDA, Wander Melo e SOUZA, Eneida Maria (Orgs). **Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago**. Belo Horizonte, Salvador, Niterói: Editoras UFMG, EDUFBA, EDUFF, 1997.

NETTEMENT, Alfred. **Études critiques sur le feuilleton roman**. Paris: Perrodil, 1845.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina – ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p.91-99.

PIETRANI, Anélia Montechiari. **O enigma mulher no universo masculino machadiano**. Niterói: EdUFF, 2000.

RIBEIRO, José Alcides. **Imprensa e ficção no século XIX. Edgar Allan Poe e A Narrativa de Arthur Gordon Pym**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANTOS, Rogério Fernandes dos. **O Reflexo de Helena: modelos literários e nacionalidade em Helena (1876) de Machado de Assis**. Dissertação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. Leituras em competição. In: Revista **Novos estudos**. N.75, jul. 2006, p.61-79.

SOUZA, Moisés Raimundo de. **A personagem feminina na primeira fase machadiana: Helena e Iaiá Garcia**. Dissertação. São Paulo: PUC, 2007.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984

TINHORÃO, José Ramos, 1928. **Os romances folhetins no Brasil: 1830 à atualidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

VIANNA, Carla Cristiane Martins. **“Desvario embora, lá tem seu método!”: *Quincas Borba*, um outro lado da seriedade burguesa**. (Tese de doutorado). Porto Alegre, RS: [s.n.], 2012.

ZILBERMAN, Regina: “Helena, um caso de leitura”. In: _____. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989. p. 75-98.

WATT, Ian. **A Ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**/ Ian Watt; tradução Hildegard Feist. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

XAVIER, Therezinha Mucci. **A personagem feminina no romance de Machado de Assis**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Presença, 1986.

Fontes impressas consultadas: Jornais e Revistas

Brasil: *A Marmota*; *O Globo* (RJ); *Diário do Rio de Janeiro*; *A Gazeta de São Paulo*; *O Cruzeiro*, *Correio Mercantil*, *Diário de Notícias*, *A vida fluminense*, *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*.

França: *Journal des Débats*; *Revue des Deux Mondes*.