



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

ROGÉRIO FERNANDES DOS SANTOS

CRISE E DESTRUIÇÃO

O romance autorreflexivo de Machado de Assis

São Paulo

2015



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

CRISE E DESTRUIÇÃO

O romance autorreflexivo de Machado de Assis

Rogério Fernandes dos Santos
rfs@usp.br

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães

São Paulo
2015

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	8
<i>Os dois lados do chicote</i>	9
<i>A propósito de romances</i>	36
CAPÍTULO 1. Ressurreição	50
<i>A evocação do romance e o espírito suspeitoso</i>	51
CAPÍTULO 2. A mão e a luva	82
<i>Um romance incompleto, natural e verdadeiro</i>	83
CAPÍTULO 3. Helena	134
<i>A ciranda dos livros</i>	135
CAPÍTULO 4. Iaiá Garcia	168
<i>O romance da bailarina</i>	169
CAPÍTULO 5. Memórias Póstumas de Brás Cubas	191
<i>Romance acidental ou laboratório de procedimentos narrativos?</i>	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS	224
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	226

AGRADECIMENTOS

Este trabalho contou com o apoio e a generosidade de muitos. A eles gostaria de agradecer.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, pela paciência com as minhas distrações durante essa jornada e pelo rigor acadêmico, sempre permeado de amizade e atenção.

Agradeço às professoras Cilaine Alves Cunha e Lúcia Granja, pelas preciosas observações durante o exame de qualificação.

A CAPES pela concessão de uma bolsa, sem a qual esse trabalho seria inviável.

A Elisabete Ferraz e Ana Carolina Sá Teles, colegas do programa de Literatura Brasileira, por compartilharem comigo as experiências da academia.

Ao Leonardo Alves, pela ajuda com as traduções.

Aos funcionários do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Grato pelo apoio, comprometimento e presteza.

Aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes e Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Sempre prontos a mais um pedido de reserva ou busca de um livro raro.

Ao Fernando Quinteiro, Diogo Paschoal, Letícia Scarp e Nem Viptk. Amigos queridos, que acompanharam tudo isso.

Agradeço imensamente às minhas amadas e queridas amigas Thaís Waldman, Priscila Vieira, Talita Bedinelli, Lilian Aveiro e Marília Jahnel. Pela amizade, pelo carinho, pelas alegrias compartilhadas. Sintam-se abraçadas.

A Éliava Fernandes e Naiara Fernandes. Mãe e irmã. Minhas meninas!

A Andreia Szycpula, por me encontrar e por ficarmos de mãos dadas desde então. Por esse amor que é todo nosso.

*Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever*

Ana Cristina César

RESUMO

Esta tese trata do romance de Machado de Assis e da reflexão sobre o gênero do romance e suas possibilidades narrativas ficcionalizadas em sua obra. Pretende-se analisar as diferentes propostas narrativas empregadas pelo autor que, após encaminhar discussões sobre a literatura brasileira, intervindo criticamente e propondo alternativas de abordagem aos autores de sua geração, em ensaios como "Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade", de 1873, e "A nova geração", de 1879, passou a ficcionalizar a sua reflexão sobre o gênero romanesco em seus romances, sendo o conjunto de obras pós-1881 o que mais radicaliza o processo.

A "Crise" do título se refere ao período da década de 1870, quando Machado buscou uma espécie de "conciliação" com o gênero romanesco, uma conciliação conflituosa em busca de um público e em desacordo com os modelos adotados; "Destruição" se refere à série de romances iniciada com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Pretende-se analisar a obra romanesca em contraste e sintonia com a produção ficcional da década de 1870, por meio de um recorte sincrônico ao momento de publicação dos romances. O objetivo é apreender, a partir disso, a sua visão problematizadora do gênero.

Palavras-chave: Machado de Assis; romance autorreflexivo; metaficção; literatura brasileira; teoria literária.

ABSTRACT

This dissertation refers to Machado de Assis' novel, his reflection on the novel genre and the fiction narrative presented on his work. It seeks to analyze the writer's different narrative proposals. Machado de Assis led the discussions about the Brazilian literature through critical interventions and offered alternative approaches to the author from his generation on his essays "Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade" (1873) and "A nova geração" (1879). Afterwards, the author began to render into fiction his reflections about the novel genre, especially on his opus after 1881.

The "Crisis" on the title denotes the 1870s when Machado sought to come to terms with the novel genre, though a conflicted conciliation seeking an audience and disagreeing with the set models. "Destruction" refers to the novel series beginning with "Posthumous memoirs of Bras Cubas".

This study analyzes the novel comparing and contrasting the production of fiction in the 1870s using a synchronic frame from the novels publishing times. Based on that, the aim is to learn his problematizing perspective on the genre.

Keywords: Machado de Assis; self-conscious novel, metafiction; brazilian literature; literary theory.

INTRODUÇÃO

“Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão.”

Machado de Assis, *Quincas Borba*, capítulo XXVIII

“Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e sofisticadas.”

Silviano Santiago, *Retórica da verossimilhança*

“Toda a boa crítica, marxista e não-marxista, que liga o surgimento do romance ao crescimento da burguesia não está certamente longe da verdade – só que ela aborda a questão a partir de um viés, insistindo que o “realismo” é a meta inerente do romance e, assim, ignorando muita coisa que merece um cuidadoso exame.”

Robert Alter, *O espelho da cavalaria e o mundo dos espelhos*

Os dois lados do chicote

Este ensaio busca contribuir para o estudo do romance de Machado de Assis filiando-o à tradição do romance autorreflexivo ou metaficcional. Para tanto, empreende a leitura da série de romances que se iniciou em 1872, com a publicação de *Ressurreição*, o primeiro romance de Machado, até a publicação em livro de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881. O romance autorreflexivo tem uma tradição que se inicia com Cervantes, quando este começa a questionar a autoridade da palavra escrita e reconhecer o status ficcional das obras de ficção. Com isso, Cervantes inaugura uma tradição de romancistas que escrevem seus romances sem disfarçar o ceticismo sobre a matéria ficcional e sua constituição de artifício.¹ O romance de Machado de Assis irá tratar da matéria ficcional de maneira semelhante, evocando o romance como gênero formador de identidades e inserindo o universo de leituras e referências literárias na construção das suas narrativas. Isso se dará de maneira radical com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; no entanto, defendo que já nos primeiros romances é possível vislumbrar o procedimento metaficcional. Identificar e caracterizar esse procedimento é um primeiro passo para compreendermos em que medida o romance machadiano da década de 1870 difere dos outros romances escritos no mesmo período.

Na visão de Lúcia Miguel-Pereira a força reside na diferenciação psicológica até então inexistente em nossa ficção.

Não obedeceu nem ao preconceito, então de rigor, de filiar à natureza tropical o feitio das criaturas, nem ao de fazer personagens exclusivamente boas ou más, tão caro ao romantismo.²

Havia no romance machadiano do período figuras que se diferenciavam pela independência em relação ao meio físico e ao moralismo convencional. Apresentava-se ainda em germe o embate de caracteres, tema declarado de seu primeiro romance, em desacordo com o entreccho amoroso ingênuo ou o romance de costumes e episódico que até então dominava a cena literária. Os temas, no entanto, não apresentavam novidades, ainda estavam presos às variações do amor e família. O romancista se testava

¹ ALTER, Robert. *Partial magic. The novel as a self-conscious genre*. Califórnia: University of Califórnia Press, 1975, p. 4.

² MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 63.

timidamente, revelando em pequenas frases e na articulação entre ambição e amor, o autor que seria quando da publicação de *Memórias Póstumas*.

[...] de vez em quando, por uma frase, por uma indicação, por uma ideia apenas esboçada e que mais tarde seria desenvolvida, parece aflorar, querer surgir das profundezas em que mergulhava; mal se deixa surpreender, porém, e logo some, abafado pelo narrador amante das conveniências, respeitador das etiquetas sociais e literárias.³

Para Lúcia Miguel-Pereira, essas hesitações respeitadas diante do protocolo social e literário do período impediram Machado de Assis de concretizar por completo seu projeto literário ainda nos anos de 1870. As convenções românticas que ainda impregnavam a alma do jovem Machado, somadas à sua busca por ascensão social, fruto de sua difícil situação de “homem sem raça nem classe definidas” atrasaram a “eclosão” de sua personalidade literária. O jovem romancista tratava em seus livros a realidade que vivera na pele, o embate entre sociedade e indivíduo, ou ainda: do homem que se sabe superior, embora de origem humilde, e busca elevar-se socialmente em uma sociedade de aparências. Para a ensaísta, a estratégia utilizada por Machado para superar as adversidades materiais foi romper por completo com seu passado humilde, e deixando para o campo ficcional o ajuste de contas entre sua consciência e os meios pelos quais utilizou para integrar a elite e dar vazão a sua ambição. Diante desse quadro de hesitações românticas e esboços biográficos plasmados em seus primeiros romances, uma das conclusões de Miguel-Pereira é de que, apesar de ter iniciado sua trajetória muito jovem, por volta dos vinte anos, só depois dos quarenta, com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado apresentaria a sua verdadeira medida. Esta seria a sua contradição, “a de ser precoce e retardado”. Uma das muitas contradições que as variadas leituras e imbricações entre vida e obra dariam a lume no decorrer das décadas de sua recepção. “Se houvesse morrido cedo, mal figuraria hoje nas histórias literárias”⁴, sentencia Miguel-Pereira. A precocidade na escrita e a hesitação em revelar-se como o grande autor que seria na década de 1880 teria sua origem no embate entre dois Machados: o perscrutador da alma humana, pessimista que analisava a mesquinhez humana e a falta de grandeza da vida, e o Machado mulato, que se

³ Idem, *Ibidem*, p. 64.

⁴ Idem, *Ibidem*, p. 63.

aburguesara e vivia pacatamente com sua esposa modelar e suas obrigações de funcionário público⁵. Em resumo, o embate entre artista e homem.

O problema da ambição, perscrutado de vários ângulos, foi o grande tema machadiano na década de 1870, uma espécie de equação moral que Machado foi decantando até a conclusão de sua legitimidade. Miguel-Pereira considera que, numa espécie de autoanálise, Machado defrontou-se no campo ficcional com os fantasmas de suas escolhas rumo à ascensão social, concebendo um romance contido, ainda preso ao convencionalismo romântico, embora estranhamente “modificado”.

Talvez precisamente por serem um desabafo de quem sempre defendeu ciosamente a sua intimidade, esses livros parecem feitos com a intenção de não sair da regra comum. Embora em muitos pontos superiores a *Ressurreição* – superioridade marcada sobretudo em *Iaiá Garcia*, onde já se acentuam as qualidades de narrador de Machado – esses romances representam entretanto de alguma maneira um retrocesso, já que neles, pelo menos formalmente, é sensível a obediência aos cânones adotados. Constrangia-se com isso o romancista, e se diminuía.⁶

O convencionalismo e obediência ao cânone resultaram em personagens que refletiam o “homem contido” que Machado foi. Assim, mesmo “dentro de enredos romanescos, de situações comovedoras, as suas personagens se portam com tanta reserva que parecem postigos os ardores a que a ação os obriga”. Está aí o cerne de outro dilema da produção romanesca de Machado nesse período: construir personagens convencionais adaptados às intrigas, ou “estabelecer uma chocante diversidade entre os indivíduos apanhados em toda a sua verdade e os conflitos artificiais em que se envolviam.”⁷ Penso que está claro que em suas considerações Lúcia Miguel-Pereira tem como ponto de chegada o romance machadiano da chamada fase de maturidade, uma série de romances que rompeu com os paradigmas do romance brasileiro. Podemos entender que se trata de uma “crise” de representação que se deflagra na década de 1870, Machado em busca de

⁵ A imagem desse Machado de Assis cordial e pacato, mas intimamente contestador e pessimista é corroborada por vários autores, entre os primeiros a observar essa característica machadiana está José Veríssimo. “Porque este sujeito tímido, apagado, pequenino, modesto, que parecia deslizar na vida com a preocupação de não incomodar a ninguém, de não ser molesto a pessoa alguma, era, de fato, um homem com energias íntimas, caladas, recônditas, mas invencíveis. Assim como fazer-se uma posição social, nunca transigiu com a sociedade e suas mazelas, também nunca, como escritor, condescendeu com as modas literárias que não dissessem com o seu temperamento artístico, ou seguiu por amor da voga as correntes mais no gosto do público.” VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 343.

⁶ Idem, *Ibidem*, p. 66.

⁷ Idem, *Ibidem*, p. 67.

um tom para o seu pessimismo ao mesmo tempo em que acerta contas com o seu processo pessoal de ascensão, que desencadeará na “destruição” do convencionalismo formal proposto por *Memórias Póstumas*, um romance que apresenta o almejado desacordo entre “a verdade dos indivíduos” e “os conflitos artificiais em que se envolviam”.

Por sorte Machado de Assis sobreviveu a sua juventude. O jovem “precoce e retardado” tornou-se o mais bem sucedido escritor do século XIX. A sentença de ostracismo aos primeiros trabalhos de Machado só se justifica, a meu ver, se considerarmos a série de quatro romances iniciada com *Ressurreição* como ponto de fuga para a compreensão dos cinco romances iniciados com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e dentro do esquadro do romance realista, de análise psicológica e mirada universal, cujos alicerces, na concepção de Lúcia Miguel-Pereira, foram timidamente erguidos pelo jovem Machado na década de 1870.

Não se trata de uma observação isolada. Ainda em vida, Machado viu a série de quatro romances iniciais ofuscada pela grande obra da maturidade. José Veríssimo em seu clássico *História da Literatura Brasileira* anota a ironia presente nos primeiros romances e uma “desabusada visão das cousas” aliada à sentimentalidade romanesca típica da ficção do período.⁸ Em outro manual clássico de literatura brasileira, Sílvio Romero observa que o período de transição da carreira de Machado, compreendida entre os anos de 1869 e 1879, “encerra alguns produtos pouco significativos”⁹, apesar de seu talento de “observador psicólogo e de moralista, picado por certa dose de ironia”.

⁸ “Havia entretanto no primeiro romance de Machado de Assis e ainda mais talvez nos que mais de perto o seguiram, *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876), visíveis ressaibos de romantismo senão do Romantismo. Temperava-os, porém, já, diluindo-os num sabor mais pessoal e menos de escola, e sua nativa ironia e a sua desabusada visão das cousas, que o forravam ao romanesco, à sentimentalidade amaneirada que tanto viciou e desluziu a nossa ficção.” VERÍSSIMO, op. cit., p. 343.

⁹ Sílvio Romero notou sabiamente, apesar de algumas apreciações polêmicas sobre a obra de Machado, que a segunda maneira do autor não estava em total desacordo com a antiga. “A nova maneira de Machado de Assis não estava em completa antinomia com o seu passado, sendo apenas o desenvolvimento normal de bons germes que ele nativamente possuía, naquilo que a nova tendência teve de bom, e o desdobramento, também normal, de certos defeitos inatos, naquilo que teve de mau.” ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949, tomo quinto, p. 111. É curioso notar que décadas mais tarde Silviano Santiago ampliaria enormemente as observações de Romero ao propor que a obra Machado é um “todo coerentemente organizado” em que os textos se sucedem e se rearranjam ao longo do tempo. Veja-se: SANTIAGO, Silviano. “Retórica da verossimilhança” In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, pp. 27-43.

Se levarmos em conta as observações acima, que durante muito tempo pautaram os estudos machadianos, a resposta à questão do início deste capítulo está dada. A diferença entre Machado e seus contemporâneos da década de 1870 reside em certa hesitação em definir-se como autor irônico e pessimista. O romantismo ainda estava demasiado entranhado no espírito do autor para ele superar o que havia de “romanesco”, aqui na acepção pejorativa do termo, em sua prosa.

No entanto, ao se valer de formulações como “precoce e retardado” para definir o descompasso entre a precocidade da escrita e a pouca qualidade da prosa, e termos como “mulato” que se aburguesara para definir a hesitação entre o pessimista (artista) e o arrivista (mulato), Miguel-Pereira coloca a biografia do autor nos mesmos termos romanescos com que analisara a primeira ficção machadiana. Como uma espécie de círculo que se fecha entre as pontas da ficção machadiana e da análise literária de Miguel-Pereira, o percurso tem início no relato do autor mulato que deve trilhar um difícil caminho antes da consagração; o rocambolesco da infância sem educação formal e as alianças feitas no decorrer dos anos, o casamento com uma europeia, a carreira de funcionário público sem abalos, – apesar dos percalços políticos que caracterizam a década de 1870 –, culminando na fundação e presidência da Academia Brasileira de Letras e no desencanto da velhice. Em paralelo às tintas romanescas de sua biografia, os romances vão acompanhando a evolução do autor, dando conta *dos capítulos da história de seu espírito*. O romance, gênero espelho da realidade e do espírito, reflexo multiplicativo de narrativas e de experiências ajuda a definir o espírito de um tempo, fotografando-o e distorcendo as imagens, concebendo subjetividades. Desde o início de sua trajetória como romancista Machado esteve consciente do poder simbólico do romance, da escrita e da leitura. No prólogo de *Ressurreição* ele se propõe a escrever um prólogo diferente dos outros prólogos, ao mesmo tempo em que anuncia que após versar os modelos de romance, optou por não fazer romances de costumes, como era a regra do período, e sim uma obra cujo interesse central seria “o contraste de dous caracteres”. Não perdendo a condução sutil de sua figura literária, anos depois escreve uma advertência da nova edição, tratando de salientar que, “como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então”, pertence *Ressurreição* “à primeira fase de sua vida literária”. Estava dada a cisão entre juventude e maturidade, que se adensa no romance seguinte em que Machado credita as diferenças de composição e de maneira do autor aos trinta anos decorridos. “Se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo

que lha deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa.” O tempo tratou de modificar o autor, e a obra permanece como página de um capítulo que existiu e o definiu um dia. No primeiro capítulo desse mesmo livro, o narrador trata de confirmar o que o autor diria trinta anos depois. “[...vinte anos que lá vão, levando talvez consigo as ilusões do leitor, e deixando-lhe em troca (usurários!) uma triste, crua e desconsolada experiência.”¹⁰ Machado ainda daria seu testemunho de apreço ao romanesco que construiu na década de 1870 na advertência escrita para a segunda edição de *Helena*. Trata-se do mesmo romance que o autor compôs e imprimiu, diverso do que o tempo o fez, sendo testemunha de seu estado de espírito no ano de 1876. Nada modifica o passado, “cada obra pertence a seu tempo”. Não culpeis o romanesco.

É como se Machado advertisse os pósteros leitores de que a cisão em fases, cultivada por ele e orientada pelos primeiros críticos do conjunto de sua obra, era parte da organicidade de sua obra e de seu projeto de romance que culminaria em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. Talvez não haja um grande tema, e sim vários temas que se orquestram, se anulam, reaparecem e são recolocados em diferentes momentos da obra. Para além do embate entre o mulato e o artista e da análise da ambição em seus diversos prismas, o que está em discussão é o rearranjo das formas do romance como parte do processo de construção ficcional. O romanesco está presente, como símbolo modernizador de uma coletividade que chamamos Brasil e como metáfora da constituição do personagem, elemento humano singularizado pela leitura e pelo livro que o narrador evoca. É isso, talvez, o que diferencia o romance machadiano da década de 1870 dos romances de seus pares.

A evocação do romance e a ficcionalização da literatura no corpo dos cinco romances escritos por Machado de Assis entre os anos de 1872 e 1880 são o procedimento que buscarei identificar e examinar ao longo desse estudo. O estudo do romance como formador e condutor de subjetividades pode nos fornecer informações a respeito da concepção que se tinha sobre esse gênero literário na década decisiva para a formação

¹⁰ ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 57.

de Machado de Assis como romancista. Um dos pontos de partida para tratar a questão é o estudo que Machado empreendeu com o contraste dos caracteres de seus personagens, colocando-os em embate, tratando de dar-lhes uma feitura em que a psicologia e suas motivações estivessem em relevo, influenciando decisivamente na forma do romance. Ao contrastar as motivações de cada personagem, perscrutando seus conflitos internos e salientando obsessões, Machado acaba por construir uma narrativa do descompasso. Os interesses ocultos de cada personagem criam a necessidade de interpretar a narrativa, e ao interpretá-las encontramos lacunas que devem ser preenchidas, buscando a motivação pessoal de cada personagem. Qual o combustível que alimenta as suspeitas de Félix em *Ressurreição*? A irritação de Guiomar diante da fraqueza de Estevão, o segredo de Helena, as viravoltas e os caprichos de Iaiá Garcia? O romance como forma privilegiada de agregação de sentidos, formas e multiplicação de outros gêneros faz parte dessa dinâmica de desvendamento dos caracteres, isso por conta da pluralidade de linguagens que ele mobiliza, sempre em atrito com as expectativas e modos de leitura, constituindo, desse modo, nas entrelinhas da narrativa, significados a partir dos quais é possível ver em ação o modo como os modelos literários se articulam para formar a constante reposição de sentidos. A pluralidade interpretativa que faz com que o romance forme uma entidade de múltiplos caminhos, enredos e desenlaces. São dinâmicas em que o repertório de leituras é acionado num mesmo campo de valores. Tanto a literatura canônica de autores como Shakespeare, Goethe, Maquiavel e Gonçalves Dias são solicitados pelos personagens para sublinhar sua inscrição em um universo letrado e culto, quanto o romance-folhetim de trama agitada e plena de reviravoltas, notável em Machado através da presença de arroubos amorosos, ondulações da ação e o casamento como apaziguador de conflitos e formalizador de alianças.

Os romances de Machado na década de 1870 se inserem na lógica do romance para as massas (diminutas) de leitores ao mesmo tempo em que pretende influir no campo literário da alta literatura. É sintomático desse gesto ambicioso o fato de o primeiro romance versar a ação através de um pensamento de Shakespeare, evocado na narrativa através conto *Uma vítima da felicidade*, de Henri Murger, lido por Félix no início da

trama.¹¹ A alta literatura representada por Shakespeare se confunde com a literatura amplamente difundida nos periódicos, como é o caso da obra produzida por Murger, traduzida e veiculada em diversos países e idiomas, abastecendo a república mundial das letras.

O romance-folhetim possibilita o consumo compartilhado de suas narrativas. São os momentos de sociabilização em que a fruição da obra é compartilhada através da leitura em voz alta de romances de aventuras ou entrecho amoroso. Guiomar em *A mão e a luva* é a leitora por onde flui estas leituras coletivas, sendo ela mesma veículo de difusão de romances. Esse jogo de perspectivas de leituras, onde o leitor lê um romance onde há uma leitora exercendo o mesmo papel, sugere identificação num primeiro plano de sentido. Num segundo plano de sentido, ao vermos a jovem em busca da leitura solitária nos jardins da baronesa, vemos que a ambição não é apenas de ascensão social, mas de autonomia de leitura e interiorização desse universo de produção de subjetividades. O caráter de Guiomar é revelado em sua migração solitária pelo jardim em busca de privacidade para a sua leitura. Machado se aproveita dessas formas de fruição de romance e expressão romanesca para pôr em relevo o caráter multifacetado da ficção.

É nesse ponto que a ironia romanesca de Machado se estabelece como um procedimento de deslocamentos de sentido, uma condição não apenas humorística, mas de resistência filosófica. Guiomar está consciente de seu papel naquele universo de favores, a leitura para a baronesa faz parte de seus afazeres como dama de companhia, e quixotesicamente ela protesta em silêncio, circulando pela trama com um romance ainda por ler. A leitura solitária é um prazer que ela se reserva, como resistência a situação subalterna em que se encontra. Prazer que vai sendo postergado pelas inúmeras interrupções. Mas ela pragmaticamente resiste. O gênero romance é ironizado como gênero de prestígio, de escapismo, de individualidades e prisões. Os espaços, raios de ação, pelos quais as

¹¹ Machado de Assis cita a seguinte frase de Shakespeare, presente na peça *Measure for measure*: “Our doubts are traitors,/ And make us lose the good we oft might win/ By fearing to attempt”. A tradução, extraída da edição crítica editada pela editora Civilização Brasileira, é a seguinte: “São as nossas dúvidas uns traidores, que nos fazem perder muita vez o bem que poderíamos obter, inculcando-nos o receio de o tentar.” Apud. ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 61. A alta literatura evocada através do pensamento de Shakespeare é posto em ação através do espírito suspeito de Félix, ao mesmo tempo em que a evocação de um conto de Henri Murger, autor popular do período, complementa a incapacidade de concretização amorosa do personagem. Veja-se o capítulo 1 desse trabalho.

heroínas machadianas transitam são sempre limitados e controlados, como se não houvesse fora do espaço da leitura e da biblioteca frestas grandes o suficiente para a sua existência autônoma. A ironia reside no paralelismo entre a aclimatação do romance em solo nacional, envolto em adaptações para soar como “romance brasileiro” e singularizar-se frente ao romance industrial europeu, e a aclimatação do subalterno¹² diante do favor da boa família que o acolhe, mas que também busca orientar seu destino através de casamentos e arranjos sociais diversos. Em ambos os casos, o jogo se dá no campo da autonomia. Guiomar se refugia no jardim para a leitura silenciosa, sempre interpelada por homens que a assediam; Helena manipula as expectativas que Estácio tem sobre ela ao instrumentalizar as expectativas romanescas contidas em sua biblioteca e assim conseguir circular pela propriedade. Helena seria a pérfida Manon Lescaut ou a inocente Virgínia? A forma romanesca adapta-se aos usos e costumes locais,¹³ tomando de assalto novas formas narrativas e novas configurações sociais; as heroínas de Machado adaptam-se às circunstâncias do favor, do assédio e da suspeita. Minha hipótese é que, ao tratar no tecido ficcional dos deslocamentos entre lugares – da origem humilde à vida entremuros da família que a acolhe, – e adaptações de seus personagens, Machado faz alusão aos deslocamentos próprios do romance, deslocamentos de suporte, de tom, de gênero, de referências e de linguagens.

¹² Faço uso do termo “subalterno” no sentido empregado por Gayatri Chakravorty Spivak. Sua reflexão sobre a história das mulheres indianas e da imolação das viúvas busca especificar o espaço ocupado pelas mulheres no contexto pós-colonial, e penso, pode servir para ilustrar a situação de algumas personagens de Machado de Assis. Segundo Spivak, o subalterno pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. A fala do subalterno e do colonizado é sempre intermediada pela voz de outro, fazendo com que a história (ou narrativa) desse sujeito subalterno não exista. O sujeito subalterno feminino está ainda mais dentro da obscuridade, pelos problemas subjacentes às questões de gênero. Sandra Regina Goulart de Almeida, estudiosa de Spivak, escreve que essa questão se torna premente à mulher intelectual, pois “a ela caberá a tarefa de criar espaços e condições de autorrepresentação e de questionar os limites representacionais, bem como seu próprio lugar de enunciação e sua cumplicidade no trabalho intelectual.” Esse “questionamento de espaços e condições de autorrepresentação” está presente em personagens mulheres subalternas que encontramos nos romances machadianos, como Guiomar, Helena e, sobretudo, Iaiá Garcia, que personifica a reflexividade da ficção, buscando construir seu próprio discurso. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Introdução e tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Minas Gerais: Editora UFMG. 2010.

¹³ Um artigo publicado no jornal *O Cruzeiro* definia o romance como o gênero cuja forma adapta os costumes e usos nacionais, como uma espécie de gênero importado, exilado em nossa cultura, em que é enxertado o dado nacional, sem as devidas mediações. *O Cruzeiro*, 09/06/1878, p. 3.

No Brasil do século XIX escrever romances era uma forma de distinção social e de análise de nossa condição de “desterrados” em nossa própria terra, uma espécie de reflexão e mapeamento de nosso deslocamento numa terra composta por cidadãos que mantinham com a própria nação um sentimento ambíguo de fascinação e desconsolo. Ferdinand Denis mapeou a pouca história literária que tínhamos e apontou os temas e formas que nos seriam mais propícias para a construção de nossa própria literatura. Como na conhecida canção, nossa literatura surgiu “num claro instante”, arrancada da portuguesa no dia de nossa independência política, e nos vimos com a difícil missão de fundarmos tema, cânone e sentimentos que nos singularizasse diante da cultura europeia. À distância, nosso romantismo concebeu a forma e os temas que iríamos lidar ao longo do caminho até a maturidade. Gonçalves Dias foi o poeta que primeiro intuiu nosso deslocamento e a sensação de exilados. A famosa *Canção do Exílio*, síntese do deslocamento nacional, descreve a descoberta de uma nação que até então não se configurava como tal, distinguindo-se do outro português a partir da distância. Há um eco de desconforto e melancolia na constatação de que “as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá.” O fato é que o aqui e o lá nunca foram muito bem definidos; como bons exilados, a nostalgia nos contaminava em nossa lírica, e a saudade por algo que não nos pertencia ajudou a definir, pela não definição, a nossa cor local.

Nostálgicos por uma herança literária que não mais nos pertencia, e ávidos por ingressar na lógica da modernidade, o escritor brasileiro se comprazia em simulacros de civilização e requinte. Exilados no Rio de Janeiro ou em alguma fazenda no interior do país, cercado por escravos, o maior grupo de exilados da nação sonhava com a glória da escrita e o desenvolvimento de uma elite de letrados. José de Alencar, o grande pai da literatura nacional, deu seu testemunho no famoso “Como e por que sou romancista”, escrever romances era estar com os grandes da literatura universal. O romance, a partir da década de 1870, foi o centro da discussão estética e literária. Gênero de maior prestígio entre os nossos intelectuais, ele foi se moldando ao longo do século e adequando-se às ansiedades políticas de nossa elite, fornecendo combustível ao debate de ideias nas rodas não especializadas, bem como simbolizando, como nenhum outro gênero, a modernidade. A leitura de romances tornou-se sinônimo de rebeldia entre as

heroínas “romanescas”, e objeto de status nas salas de toda a família livre que se prezava; objeto fetichizante que congregava em si a maldição do conhecimento de Fausto, os arroubos idealizantes de Rousseau e a pura evasão da cultura de massa que se formava em volta dos folhetins de jornal. Machado de Assis viveu e produziu romances no mesmo período que autores tão diferentes entre si como José de Alencar, Franklin Távora e Aluísio Azevedo. Foi amigo e herdeiro natural de José de Alencar, conheceu Távora na redação da *Revista Brasileira*, no período em que publicou por lá as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Aluísio Azevedo dividiu as atenções de 1881 com Machado, ao publicar no mesmo ano *O Mulato*, romance que junto com *Brás Cubas* deu início ao realismo no Brasil. *O Mulato* sugeria a maioria literária nacional por dialogar com questões do dia, como a escravidão e o preconceito de cor, além do diálogo com as tendências naturalistas. *Memórias Póstumas* foi estranhamente recebido, com misto de incompreensão e desafio, um romance deslocado da agenda estética do período, pertencente à tradição do romance reflexivo, digressivo e lacunar como a própria História e a existência humana. Brás Cubas foi o personagem que melhor representou até então o sentimento de exílio em que se fundara a cultura brasileira. Filho da elite, não por acaso nasce no mesmo período em que o Brasil ficara independente e simbolicamente buscava uma literatura nacional. Caprichoso, Brás Cubas vai ao encontro da nomeada que pode perpetuar o nome da família, nome por sinal, inventado, para encobrir a origem vulgar. No fim, descobrimos que o que move o personagem é o deslocamento. Não social, pois sua posição está garantida pelas propriedades, mas o deslocamento de *personas*, de sentimentos que vão se esvaziando, de fraturas históricas, como se todo o lugar fosse estranho e necessitasse de uma marca para se fazer real. A façanha formal, que busca dar sentido ao conteúdo, só é possível devido ao procedimento fragmentado que corta, faz planos de amplo espectro, remete a literaturas mortas, sugere parábolas, cria um narrador que escreve para a posteridade do alto de sua própria posteridade, e sobretudo, faz uso do romance e seus significados como elemento narrativo. O gênero de maior prestígio entre a elite letrada é elemento de pastiche e paródia. Brás Cubas escreve, como de costume na época, uma advertência em que enumera seus modelos e influências: Sterne, Xavier de Maistre, a Bíblia, e adota uma forma das origens do romance moderno, questionadora e zombeteira, para tratar de assuntos mesquinhos, cotidianos, filosóficos, de maneira rasa e *au passant*. O romance aqui é invenção de si mesmo e remete ao modo como ele é produzido e consumido pela

elite letrada. *Memórias Póstumas* emula os desterrados em sua própria terra, deslocada em si mesma, e cita os grandes da literatura, os movimentos mais sofisticados do engenho humano, ao mesmo tempo em que se deixa narrar como um folhetim de jornal, comentando o comezinho do dia, as anedotas da semana e a tragicomédia romanesca de um Rocambole que se quer filósofo.

O deslocamento de alguns personagens em relação àquilo que conhecemos como “sociedade brasileira” aproxima-os da figura do pária permanente, em conflito com o ambiente que o cerca, inconsolável em relação ao passado, pragmático em relação ao futuro. Para estes personagens, Lívia, Guiomar, Helena, Iaiá Garcia, Estela e tantos outros, a dificuldade consiste não só em viver de acordo com a vontade e determinações alheias, mas com a certeza de que estas determinações e vontades são naturalizadas, aumentando a sensação de deslocamento em seu próprio lar. Como forma de sobrevivência, alguns desses personagens à margem utilizam de subterfúgios e astúcia no intuito de participar do jogo social, almejando milímetros de autonomia, mas sem tomarem uma posição clara. Ao pensarmos o destino desses personagens à margem, não podemos deixar de considerar a forma pela qual essa marginalidade é expressa: o romance brasileiro, gênero por si só derivado e composto por deslocamentos. Praticado no Brasil com um gênero que se “adapta aos costumes e usos nacionais”, o romance desenvolveu-se para ser o condutor civilizatório de nossas aspirações, constituindo-se ele mesmo um exemplo de narrativa a ser aclimatada. Machado percebe esse deslocamento e usa o gênero para narrar os deslocamentos de ponto de vista, as ambiguidades dos caracteres e as fragmentações discursivas. O romance assimila a perspectiva da crítica e assimila a condição à margem. O personagem machadiano está habituado ao provisório, ao passageiro e ao movimento.

O deslocamento é uma condição metafórica que integra o sujeito dissonante, o indivíduo em conflito com a sociedade, e muitas vezes consigo mesmo, como Quincas Borba em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance em que o deslocamento se dá entre a variedade de *personas* narrativas contidas em Brás Cubas e a consciência de uma realidade ficcional. O sentimento de insatisfação permanece, sendo preenchido por meio

da radicalização do processo narrativo, onde o narrador habita a sua própria escrita, aumentando a dissonância do subalterno que perde seu direito à voz, – afinal Brás Cubas tem todo o controle da narrativa em primeira pessoa –, restando aos demais a margem da escrita. Não é por acaso que a partir de *Memórias Póstumas* há uma diminuição significativa de monólogos e trocas de cartas entre os personagens. Elas são fundamentais para o desenrolar da trama em *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, pois são espaços em que o narrador cede a voz ao personagem em conflito, e podemos flagrar suas motivações, dramas, angústias e estratégias de autonomia. O monólogo de Salvador em *Helena* é um exemplo desse rasgo na condução da trama para a inserção de uma narrativa individualizada, onde as motivações inspiradas em *Otelo* de Shakespeare se revelam como reflexo das paixões e desatinos do personagem.¹⁴ Diz ele em seu relato: “Não escrevo um romance; dispenso-me de lhes pintar o efeito que produziram essas palavras.”¹⁵ Apesar de afirmar que não está escrevendo um romance, o relato de Salvador possui todos os elementos de uma narrativa ficcional. O encadeamento dos fatos, a ação claramente demarcada em espaço e tempo, uso de ganchos como estratégia de suspense e diálogo com obras que lhe serviram de modelo.

No episódio de Salvador, é possível acompanhar um procedimento que será um dos pilares da ficção machadiana e que terá desdobramentos nos romances anteriores. No processo de problematização do romance, iniciada na década de 1870, Machado acaba por reconfigurar uma das bases sólidas do romance moderno, a noção de realidade e o poder de verdade que reside no texto escrito. Com isso, o processo de construção do romance torna-se uma ferramenta para o entendimento da experiência humana como uma teia repleta de sistemas interdependentes.¹⁶ É o caso de *Memórias Póstumas de*

¹⁴ “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”. Era justo; pelo menos, era explicável.” Veja-se que o tema da suspeita é uma constante no romance de Machado de Assis. Assim como é uma constante o leitor que extrai da obra apenas aquilo que convêm a suas experiências e situações. Do volume truncado de Shakespeare Salvador reteve apenas aquilo que justificava suas suspeitas. Ao mesmo tempo em que equipara a sua experiência a de Otelo. Veja-se: ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 211.

¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 210.

¹⁶ Abel Barros Baptista é um dos estudiosos da obra machadiana que trata da problematização do gênero romanesco. Para ele, *Memórias Póstumas* define-se como “o cruzamento singular da tradição do romance

Brás Cubas, romance escrito após a série de quatro romances iniciais de Machado e que põe à mostra os fios do seu universo ficcional apresentando-o como verdade. Paródia das tendências do romance realista do período, o romance é narrado pelo autor defunto, que de sua posteridade escreve a própria biografia. *Brás Cubas* tem em mãos a possibilidade de, a partir de um gênero que é pastiche de todos os outros, demolir as expectativas de civilização, progresso e objetividade de uma sociedade que também tem como procedimento de afirmação, pessoal e coletivo, o pastiche do ideário europeu.

Machado cria uma obra que insere em seu tecido narrativo um comentário sobre a sua própria identidade narrativa, e dentro dessa reflexão sobre literatura encerram-se questões de alto grau de formulação subjetiva. A história literária se torna uma ferramenta de composição que despista o que se quer afirmar e afirma aquilo que é descartável, reposicionando paradigmas, atualizando procedimentos em desuso e rompendo com o pacto de objetividade através do narrador em primeira pessoa, que muitas vezes comporta-se como detentor de uma onisciência própria de um narrador de terceira pessoa, propondo assim a reavaliação do que se está narrando.

Porque no romance de Machado estamos perante um autor consciente e informado, que conhece e cita a história do romance e a tradição letrada clássica e moderna e, sobretudo, expõe e defende sua opção romanesca em vários locais do livro que escreve.¹⁷

Da mesma forma que Salvador faz uso de Shakespeare para justificar seu ciúme e suas suspeitas, os narradores machadianos posteriores a *Memórias Póstumas* arbitrariamente abusam das possibilidades de construção ficcional do romance, constituindo uma série de relatos pessoais ilustrados com recortes da história literária. A diferença entre esses dois momentos reside no tom do discurso. Salvador assume o tom vexatório da confissão, para salvar a si e a Helena das suspeitas de interesse e falsidade. No caso de

humorístico europeu [...] com a problematização da existência humana”. Este cruzamento se faz com a adoção de um autor fictício que, aparelhado da tradição do romance, produz uma obra que oscila – como apontaram vários dos contemporâneos – entre o romance elegante e o livro de filosofia mundana. Com este procedimento, continua Baptista, Machado lança mão de “modelos literários anacrônicos”, recupera-os “em uma época de crença férrea no progresso e na ciência” e torna-os “compatíveis com o exame, absolutamente impiedoso mas nunca retrógrado, da vida, da história e da sociedade modernas”. Veja-se: BAPTISTA, Abel Barros. “O romanesco extravagante” In: GUIDIN, Márcia Lígia. GRANJA, Lúcia. RICIERI, Francine Weiss (Org.). *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*, São Paulo, Editora Unesp, 2008, p. 23.

¹⁷ Idem, *Ibidem*.

Brás Cubas, e de todos os outros narradores a partir dele, o discurso será o da confissão memorialística e erudita. Ao invés de um pequeno rasgo cedido na ficção para a sua narrativa, o autor ficcional Brás Cubas será o centro dos dispositivos, autor e ator do ato narrativo. Assim será com Bentinho e o conselheiro Aires. Este paralelismo entre experiência subjetiva e crítica literária tem dois efeitos possíveis; desautoriza o leitor diletante, porque a erudição se configura também como uma forma de validar e reforçar o discurso, e mobiliza o leitor interessado a reconstruir o que foi lido a partir dos seus conhecimentos a respeito da literatura, filosofia, religião etc. em sintonia com a sua visão de mundo e experiência subjetiva. Em ambos os casos o narrador estará sempre um passo adiante, porque o fato narrado criado por ele quando da mobilização da fonte literária cria a necessidade de interpretação por parte do leitor, interpretação que não ocorre de imediato: a luz sob o que foi narrado como crítica literária ficcionalizada se dá na releitura, que se mobiliza indefinidamente porque o narrador, imediatamente após a citação e comentário literário, já repõe o material comentado em novas chaves ao longo da narrativa. Como no pequeno trecho de *Dom Casmurro*, que trata do episódio do dandy do cavalo baixo:

Relê Alencar: “Porque um estudante (dizia um dos seus personagens de teatro de 1858) não pode estar sem estas duas cousas, um cavalo e uma namorada.” Relê Álvares de Azevedo. Uma das suas poesias é destinada a contar (1851) que residia em Catumbi, e, para ver a namorada no Catete, alugara um cavalo por três mil-réis...Três mil-réis! Tudo se perde na noite dos tempos.¹⁸

Embora Machado cite Alencar, a cena remete, de maneira enviesada, a outro autor. Como se sabe, um dos modelos para a literatura de Alencar é o escritor francês Balzac. Em um dos seus mais representativos romances, *O Pai Goriot* (1834), Rastignac, um jovem estudante arrivista que busca ascender socialmente na Paris de 1819, convive a todo o momento com a falta de dinheiro e o aparelhamento material para alcançar o seu intento. Possuir um cavalo, e uma carruagem, é um dos requisitos básicos não só para a circulação na cidade, mas para o livre trânsito nas grandes casas da aristocracia parisiense. Uma passagem é significativa: Rastignac é convidado a visitar uma senhora da alta sociedade; como tem pouco dinheiro, ele segue a pé, cuidando para não enlamear a roupa e assim manter a aparência aristocrática; como andava distraído com a ansiedade do encontro, acabou por enlamear-se:

¹⁸ ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 172.

– Se eu fosse rico – pensou, ao trocar uma moeda de cem soldos que levava para um caso de necessidade – iria de carro e assim poderia pensar à vontade.

Chegou, finalmente, à rua Helder e perguntou pela Condessa de Restaud. Com a raiva fria dum homem que tem a certeza de que um dia triunfará, recebeu o olhar de desprezo dos criados que o viram atravessar o pátio a pé sem terem ouvido o ruído duma carruagem. E esse olhar o feriu mais profundamente porque, ao entrar no pátio, percebera a sua inferioridade ao ver um belo cavalo atrelado a um desses carros que revelam uma existência dissipadora e atestam o hábito de todas as delícias parisienses.¹⁹

Recordemos a passagem em *Dom Casmurro*: o narrador afirma que no tempo de sua mocidade não se podia estar sem cavalo e namorada, ao passo que, em oposição, o narrador de *O pai Goriot* sugere uma outra vinculação, menos ingênua e potencialmente esclarecedora; possuir um cavalo é um meio de manter as aparências e galgar posições na aristocracia parisiense. Lembremos que Bentinho é representante de uma aristocracia à brasileira, de proprietários, e Capitu, como o narrador sugere ao longo do romance, galga posições na sociedade com seu casamento. Note-se como no romance de Balzac a ascensão se coloca como um meio objetivo dentro da dissimulação, ao passo que Machado, através de um procedimento de ocultação das fontes – Balzac via Alencar – trata da ascensão dissimulando a matéria que trata da dissimulação. Para sugerir a dissimulação de Capitu o narrador dissimula o intertexto, fazendo da história literária um objeto de análise do processo de deslocamento social.

Em *Quincas Borba* o romance se configura como um espelho partido em que cada pedaço possui sua unidade. Há o embaralhar de narradores, de pontos de vista, a ideia de deslocamento de um espaço a outro e as dificuldades desta circulação, que impedem a visão a partir de um único ângulo, exigindo para a sua interpretação um posicionamento para a visão das partes, nunca do todo. A junção de pedaços narrativos e a estruturação pela qual se desnuda a convencionalidade dos meios literários já se faz presente desde o início do romance, em uma tomada panorâmica em que Rubião fita a enseada e pondera sobre seu espaço.

Rubião fitava a enseada, – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão de chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que ele pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora! Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe

¹⁹ BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Trad. Gomes da Silveira In: *A comédia humana*. Introduções, notas e Orientação de Paulo Rónai. Vol IV. Porto Alegre: Editora Globo, 1949, p. 54.

deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.²⁰

O narrador apresenta Rubião ao leitor, enquanto este observa a enseada. A cena, vista apenas em sua exterioridade, poderia sugerir o arrebatamento do personagem diante da natureza, mas logo em seguida este arrebatamento é deslocado para os pensamentos de Rubião. O narrador propõe duas possibilidades de apreensão da cena, uma calcada na materialidade do personagem diante da enseada, outra da desconstrução da materialidade por meio do cotejo que Rubião faz do passado com o presente. A natureza é relativizada pela singularidade com a qual Rubião analisa sua jornada até ali. Cotejar é interpretar, buscar uma síntese a partir de um conjunto de dados. Por meio da paródia do discurso bíblico da criação, Rubião se dá conta que tudo ao seu redor, chinelas, casa, jardim, enseada e céu lhe pertencem, da mesma maneira que no livro da Gênese, céu e terra fazem parte de um conjunto criado pela vontade do Criador. Assim, o movimento se dá da subjetividade de Rubião para a materialidade de suas posses. E não o inverso, fato que o narrador faz questão de salientar logo de início: “Quem o visse, [...] cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa.” A adversativa desfaz a objetividade da narrativa, deixando claro a arbitrariedade do ponto de vista empregado pelo narrador, que em tom bíblico nos alerta sobre o cotejo entre passado e presente feito por Rubião. A fala de Rubião no parágrafo seguinte é como um comentário irônico e autoconsciente da arbitrariedade dessa arbitrariedade narrativa. É como se Rubião além de observar a enseada, também pudesse observar o narrador enquanto constrói a cena, e chamasse a atenção dos leitores para o procedimento ficcional. “– Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele.”²¹

A autoconsciência do romance faz com que o leitor observe a narrativa se armar como uma estrutura puramente ficcional, em que a realidade é desmantelada para que possamos aferir o processo de sua construção. O surpreendente desse aferimento do processo narrativo torna-se mais interessante ao lembrarmos das mudanças por que passou o romance quando de seu deslocamento de suporte: *Quincas Borba* foi publicado de início em capítulos na revista *A Estação* entre 15 de junho de 1886 e 15 de

²⁰ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 107.

²¹ Idem, *Ibidem*.

setembro de 1891 e logo em seguida reunido em livro, no mesmo ano de 1891, com numerosas modificações. O deslocamento da serialização para a unidade em livro pode nos servir como ilustração das questões de que se ocupa o romance, o deslocamento do sujeito e da História.

Crise, deslocamento e um todo fragmentado são sintomas que coincidem com o momento histórico alegorizado tanto quanto coincide com a sensação de que o romance está aqui como uma alegoria de si mesmo, de sua insuficiência em fazer da linguagem representação. O tom é de angústia criativa. No prólogo da segunda edição, de 1896, a insatisfação de Machado é patente:

Sai em segunda edição este *Quincas Borba*, com algumas correções, e porventura incompletas. Já na primeira edição se disse (capítulo IV) que o título do livro é o nome de um personagem que aparece nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Se lestes os dous livros, sabeis que é o único vínculo entre eles, salvo a forma, e ainda assim a forma difere de ser aqui mais compacta a narração.²²

Na terceira edição ainda surgiriam algumas correções; no entanto, o que chama a atenção é o laço que une *Quincas Borba* a *Memórias Póstumas*: a forma compactada. O que pode denotar que *Memórias Póstumas* foi para o autor uma espécie de repositório de procedimentos e recursos formais para os demais romances de sua maturidade, sugerindo que Machado seguiu sua própria lição, dada em seus textos teóricos da década de 1870 e radicalizada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. No fim, ficção e história são engodos que se relativizam ao longo do tempo. Afinal, como afirma o próprio Brás Cubas: “a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira.”²³

O dado histórico e social brasileiro, a exemplo do que defende John Gledson e Roberto Schwarz, é alegorizado. Gledson defende que *Quincas Borba* caracteriza-se por alegorizar a crise iniciada a partir da década de 1870, com a Guerra do Paraguai e a Lei do Ventre Livre – crise que se tornaria evidente com a queda do Império e o fim da escravidão anos depois –, e do rebaixamento dos modelos literários europeus e da tensão entre “local” e “universal”, no intuito de criar um romance realista diverso, calcado no irreal da realidade histórica brasileira, e, por isso, realista a ponto de dar

²² ASSIS, Machado de. “Prólogo da segunda edição” In: *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Garnier Editora, 1998, p. 19. O grifo é meu.

²³ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 103.

conta daquilo que Machado defendia em seu ensaio *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade*: “um certo sentimento íntimo, que torne o escritor homem de seu tempo e de seu país.”²⁴

O fato de o romance se colocar como um questionamento de si mesmo como ferramenta de apreensão artística do real coloca em questão a afirmação de que Machado produzia um romance realista. Se levarmos adiante o pressuposto do romance realista diverso, calcado no “rebaixamento dos modelos literários europeus”, penso que este procedimento por si só o distancia de seus pares realistas europeus²⁵. Há de se pensar o romance machadiano não como um gesto de alinhamento crítico ao que se produzia por realistas como Flaubert, e sim como um romance cuja particularidade é a autonomia total, inclusive dos impulsos realistas. Proponho que além da alegoria, apontada por John Gledson e Roberto Schwarz, do momento histórico e do processo de relativização dos ideais liberais, *Quincas Borba* especificamente, e acredito que toda a série de romances de Machado de Assis²⁶, tem como um dos principais procedimentos de composição o uso paródico e crítico de referências literárias, como forma de expor e ilustrar a deficiência da representação literária como meio de representação histórica, destruindo modelos narrativos propostos pela literatura europeia, essencialmente a

²⁴ ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de Nacionalidade.” In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 804.

²⁵ O oposto do que aponta Roberto Schwarz. “Assim, contrariamente ao que seria de esperar, cabe às constantes quebras da moldura romanesca estabelecer as relações mediante as quais se completa e fecha o destino realista das personagens, bem como a imanência do universo ficcional. Depois de lembrar que as técnicas narrativas de 1750 estão usadas em espírito esteticista de 1880, digamos que este, sem perda do ímpeto dissolvente, serve à caracterização de um tipo social específico, membro de um elenco historicamente orgânico de personagens, em conformidade com o projeto realista, da geração anterior. Por sua vez, dada a nota de provocação, os apelos ao leitor equivalem a outras tanta expulsões, e o colocam duramente diante do universo relacional do romance, produzindo uma sensação comparável àquela ocasionada pelo... objetivismo flaubertiano.” Embora o efeito possa ser o mesmo, o procedimento narrativo e as peculiaridades históricas são diversas, como o próprio Schwarz trata de especificar em sua obra, o que confere ao romance machadiano um lugar à parte, inclusive, de seus pares europeus. Creio que insistir no caráter autônomo de Machado de Assis diante de seus modelos literários pode nos dar uma outra visão do processo. Veja-se SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 184.

²⁶ O romance de Machado de Assis, assim como o romance cervantino, aponta para duas tradições do romance como gênero. A tradição realista, calcada no momento histórico e a tradição metaficcional ou autorreflexiva, consciente do artifício ficcional. Sobre o tema, veja-se: ALTER, Robert. “The mirror of knighthood and the world of mirrors.” In: _____. *Partial magic. The novel as a self-conscious genre*. Califórnia: University of Califórnia Press, 1975, pp. 1-29.

francesa e inglesa, e o modelo nacionalista de romance²⁷ defendido por seus contemporâneos²⁸, evidenciando com isso as insuficiências e inadequações de tais modelos como meio de representação do ambiente histórico e social brasileiro e a disputa por espaço no campo literário nacional. “Existe uma consonância íntima e profunda entre o labor literário de Machado de Assis e o sentido da evolução política e social do Brasil²⁹”, escreveu certa vez Astrojildo Pereira; do mesmo modo podemos dizer que a obra romanesca de Machado, dentro de sua sincronicidade, aglutina, comenta e reelabora os principais movimentos literários do século 19.

A série de romances extravagantes que destroem a concepção de romance realista e questiona a sua própria forma se encerra com *Dom Casmurro*. A partir daí Machado

²⁷ Sobre o tema, veja-se o capítulo “modelos extranjeros e literatura nacional” In: ZANETTI, Susana. *La dorada garra de la lectura. Lectoras e lectores de novela en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 145.

²⁸ José Luiz Passos argumenta que Machado de Assis e Sílvio Romero buscaram impor e legitimar modelos para a literatura da época. Segundo o crítico, Machado de Assis propôs “o romance realista psicológico, atento ao desenvolvimento moral dos protagonistas, mas enformado por uma técnica fragmentada, digressiva e fundamentalmente irônica”. Sílvio Romero, por sua vez, “disputava a hegemonia de uma posição relativamente já consolidada: a de crítico naturalista engajado politicamente na formação da consciência nacional.” PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2009, p. 137. Considerando essa reflexão, é possível estabelecer a trajetória literária de Machado de Assis como um contraponto a toda a literatura produzida no período. Cito outro exemplo: é característica dos autores do período a ideia do romance como um veículo de construção de uma identidade nacional, onde as singularidades geográficas e culturais bastam para definir o gênero. Assim, Franklin Távora estabelece sua posição nas letras nacionais e anuncia em prefácio ao seu romance *O Cabeleira* que “as letras têm um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.” Távora aposta na intensificação do registro etnográfico como base para a construção do romance nacional. Ele reúne farta documentação sobre a região norte para a confecção de seu romance, fazendo a transição do real para o ficcional sem muita reflexão quanto à fatura estética. Daí a conclusão de que apesar da tentativa de interpretação do meio através da pesquisa, faltou-lhe a solução formal para o sucesso da empreitada. A reflexão sobre o gênero, quase como uma resposta, e como um contraponto ao modelo de Távora, vem através de *Helena*, romance de 1876 que Machado escreve aos pedaços no jornal *O Globo* e logo depois reúne em livro. O romance, a meu ver, é um claro exemplo da reflexão de Machado sobre o gênero romanesco e suas possibilidades. Nele o autor buscou a decantada “cor local” não na natureza e sim no elemento específico do homem brasileiro, espelhando a estrutura do romance com a oscilação própria do paternalismo, cujo único elemento fixo é a vontade patriarcal. O romance *Helena* foi tema de minha dissertação de mestrado, minha análise levou em conta a disposição de Machado em ler os diversos modelos da tradição literária ocidental e rearranjá-los de forma a discutir a viabilidade destes diante das especificidades nacionais. Veja-se. SANTOS, Rogério Fernandes. *O reflexo de Helena. Modelos literários e nacionalidade em Helena (1876), de Machado de Assis*. Dissertação de mestrado. DLCV, FFLCH, USP. 2010.

²⁹ PEREIRA, Astrojildo. *Romancista do segundo Reinado*. In: “Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos”. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 15.

escreve dois outros romances não menos questionadores, mas em outra chave; são romances que podem ser lidos como uma súplica dos questionamentos empreendidos nos romances anteriores, apesar do tom falsamente convencional, e confessional, adotado pelo narrador. Um narrador que ganha a confiança do leitor através da isenção que teria um narrador que sofre das desilusões da velhice e iminência da morte. Como antes quis Brás Cubas ao creditar sua sinceridade ao fato de já estar morto. Mais uma vez a morte e seus fantasmas alegam idoneidade.

Esau e Jacó e *Memorial de Aires* atestam a permanência³⁰ da reflexão crítica e radical que Machado iniciou nos anos de 1880, ao tornar o romance palco para a formulação crítica da literatura e de suas possibilidades narrativas no campo formal. Unidos pelo mesmo autor, o Conselheiro Aires, e mesmo editor, M. de A, pressuposto³¹ na Advertência de *Esau e Jacó* e creditado na Advertência de *Memorial de Aires*, *Persona* fictícia do autor Machado de Assis. Esses romances surgiram num período de turbulência política, que compreende os primeiros anos da república, crise do governo provisório, renúncia de Floriano Peixoto, da Revolta da Armada, da Revolução Federalista e Guerra de Canudos. Em um momento politicamente turbulento, a ficcionalização das autorias parece inserir a história como intertexto no campo da ficção. Foi também nesse período que o autor perdeu sua companheira de trinta e cinco anos, Carolina Augusta Xavier de Novais, morta um mês depois da publicação de *Esau e Jacó*.

Publicado em 1904, diretamente em livro, *Esau e Jacó* é o romance em que se leva ao extremo a dialética do duplo como estrutura instável da ficção. O arquétipo dos Gêmeos, que disputam a mesma mulher e são uma paródia um do outro, é um artifício romanescos conhecido: um indivíduo que é o oposto do outro e que se confrontam com a imagem invertida um do outro. Trata-se de uma forma de ficção baseada na “natureza

³⁰ O comentário de Roberto Schwarz vale especialmente para estes dois romances “Levado pelo sentimento que tinha das coisas brasileiras e sintonizado com o *fin de siècle* europeu, Machado não olhava o dia seguinte com entusiasmo. Em sua obra, construção e destruição estão intimamente associadas. Uma impressionante pesquisa e invenção de formas nacionalmente autênticas acompanha-se da afirmação irônica (e enfática) de sua arbitrariedade. O romance de Machado participa da edificação da literatura brasileira, e também da destruição de formas a que as vanguardas em toda a parte começavam a se dedicar, como parte da crise geral da cultura burguesa que se anunciava.” SCHWARZ, Roberto. “Duas notas sobre Machado de Assis” In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 2006, p. 170.

³¹ Pressuposto por não vir assinada a advertência.

da imitação”³², alinhando o romance ao gênero do romance autorreflexivo que se vale da imagem do duplo na “qualidade consciente de brincadeira intelectual”. O experimento romanesco da imitação se dá inclusive no foco narrativo, que se desloca da primeira pessoa, foco da maioria de seus romances da maturidade, salvo *Quincas Borba*, para o narrador em terceira pessoa, e vice-versa, como extensão do tema do duplo. Com isso, Machado busca mais uma vez tratar da objetividade, perscrutando a moldura realista e distanciando-se dos romances de falsa autobiografia que havia escrito até então. O ponto de vista, nesse caso, é desfocado desde a advertência ao leitor, que se torna ela mesma parte da ficção, pois dá conta da gênese do romance. Com a morte do Conselheiro – mais um narrador póstumo – foram encontrados sete cadernos manuscritos, seis deles com seu número de ordem, “por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: Último.” O sétimo é o caderno que diverge dos outros seis, nele há uma narrativa “escripta com um pensamento interior e único”, [...] “que aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis.”³³ O autor, Conselheiro Aires, é, ele mesmo, um personagem de sua própria narrativa, não se identificando o responsável por organizar os cadernos e publicar a narrativa. Note-se que a decantada objetividade é completamente pulverizada com o jogo de espelhos que se estabelece entre formas narrativas, autorias e tema. A forma de um dos cadernos, Último, é narrativa, e difere dos outros seis cadernos chamados de *Memorial*, “diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos.”³⁴ Último é uma narrativa escrita pelo Conselheiro e editado por um editor anônimo, mas não é difícil supor que o editor tenha sido o mesmo M. de A. que editou os primeiros seis cadernos que dariam origem ao romance *Memorial de Aires*. Na Advertência ao *Memorial* ele assume o trabalho de editor nos dois romances:

Quem me leu *Esau e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o *Memorial*, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis.”³⁵

A construção dos dois romances ficcionaliza o papel do editor de livros, creditando a um editor fictício o controle de publicação dos diários do Conselheiro Aires. O editor

³² ALTER, op. cit., p. 23.

³³ ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 61.

³⁴ Idem, *Ibidem*.

³⁵ ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 63.

M. de. A. seleciona passagens, organiza capítulos, modifica títulos e fornece um rumo editorial, aventando a possibilidade de publicação do restante dos escritos do finado Aires no final da Advertência ao *Esau e Jacó*. A princípio, justifica a publicação de *Esau e Jacó*, por esta ser “escripta com um pensamento interior e único.”³⁶ O conjunto de narrativas intitulado Último teria a unidade necessária para configurá-lo na forma de um romance, o que não acontece com o Memorial, organizado na forma de um diário. Apesar de não apresentar o “pensamento interior e único” de *Esau e Jacó*, o editor decide, poucos anos depois, publicar o *Memorial* selecionando “a parte relativa a uns dous anos (1888-1889)” e suprimindo o que ele chamava na Advertência de *Esau e Jacó* de “páginas mortas ou escuras”. No ato de editar, M. de. A. torna-se parte do processo de sentido dos dois romances escritos pelo autor ficcional Conselheiro Aires.

A duplicidade presente na constituição de autorias também está presente no uso de referências e construções que dão conta do uso do romance como expressão de uma subjetividade. Em *Esau e Jacó* a forma romanesca acena tanto para o romance-folhetim, pois a história de dois irmãos gêmeos que se batem pelo amor da mesma mulher é um tema folhetinesco por excelência, como para as formas narrativas populares, como no capítulo primeiro em que Natividade e Perpétua sobem o morro do Castelo em busca de uma vidente. A narrativa é construída a partir de uma canção popular, que pontua as previsões na toada e no movimento dos quadris da vidente e no ritmo da canção interpretada por um caboclo.

Lá dentro, a voz do caboclo velho ainda uma vez continuava a cantiga do sertão:

Trepa-me neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo.

E a filha, não tendo mais que dizer, ou não sabendo que explicar, dava aos quadris o gesto da toada, que o velho repetia lá dentro:

Menina da saia branca,
Saltadeira de riacho
Trepa-me este coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo.³⁷

A cena parece ir ao encontro, anos depois, dos anseios de um romance de cor local cuja expressão se desse através da pesquisa etnográfica e dos costumes populares, idealizada por Franklin Távora em seus “romances do Norte” nos quais descreve as tradições

³⁶ ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 61.

³⁷ ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 23.

populares que, segundo ele, eram esquecidas pelos escritores do sul. Note-se como Machado alia as experiências populares à forma narrativa que se pauta pela sensualidade da canção e pelo ritmo, contrastando com a figura das duas mulheres da elite que sobem o morro para as predições.

Levando em conta os romances anteriores de Machado, onde se deu o adensamento das formas romanescas e o constante questionamento do gênero romance, *Esau e Jacó* pode significar uma rearticulação sofisticada do romance-folhetinesco, dado o tema do desacordo entre dois irmãos gêmeos. Esta rearticulação se dá no uso de convenções romanescas num ritmo diverso ao dos romances-folhetim. O ritmo lento, propositalmente adotado por Machado, contradiz o acelerado das tramas folhetinescas, em que o duplo se envolve em aventuras em que suas identidades são trocadas. O avesso das grandes reviravoltas de enredo, como se o narrador estivesse costurando numa mesma narrativa a cor local e as convenções romanescas, numa chave em que se impõe as impressões do narrador conselheiro Aires, convertendo a “costura” narrativa em matéria de ficção. A dualidade, mote do romance, opera em dois recortes, o nacional permeado com o folhetinesco dos anos de 1870 e as impressões anotadas nos cadernos do narrador, escritas mais de vinte anos depois, como um acerto de contas com estas formas.

O narrador organiza o seu discurso em pequenos blocos quase autônomos, compostos por fábulas, anedotas, pequenos episódios cotidianos, o que adensa o impressionismo da narrativa, calcada nas opiniões – interpretações – pessoais de Aires. A representação objetiva do real passa pelo filtro das impressões de Aires a respeito do que ele observa, a subjetividade do personagem volatiliza o modo objetivo da narrativa realista/naturalista até então reinante. Lembremos que se encontrou uma narrativa entre cadernos de diário, possivelmente esta narrativa foi um dia um diário que se desgarrou dos outros; o autor Aires teria então composto esse romance a partir de um diário, o que dá à estrutura narrativa o ar impressionista, que, ao ser trabalhado em forma narrativa, levou em conta a experiência de Aires como leitor de romance. No final do capítulo XII, anota o narrador.

Não cuides que não era sincero, era-o. Quando não acertava de ter a mesma opinião, e valia a pena escrever a sua, escrevia-a. Usava também guardar por escrito as

descobertas, observações, reflexões, críticas e anedotas, tendo para isso uma série de cadernos, a que dava o nome de *Memorial*.³⁸

Aires cuidava de observar e registrar em seu diário aquilo que estava em desacordo com a opinião comum, e, a partir daí, extrair matéria para sua narrativa, cuja epígrafe “Dico, que quando l’alma mal nata...”³⁹ dá o tom da consciência do autor sobre o gênero e seu paratexto:

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse por alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.⁴⁰

Recordo o leitor do comentário de páginas atrás sobre o episódio do *dandy* do cavalo baio em *Dom Casmurro*. Está aí, como matéria ficcional, o procedimento de ficção crítica, recurso para completar a elipse que se faz presente entre o texto e o leitor. Aires ainda solicita, para completar a elaboração do romance, o auxílio do leitor.

[...] há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos.⁴¹

A metáfora do embate entre leitor e autor se potencializa para o embate entre enxadristas, como forma de se fixar o movimento do discurso; há ainda, para aquele que “tenha boa visão para reproduzir na memória as situações diversas”, a possibilidade de excluir o tabuleiro; assim, sem diagramas, o autor acha por bem demonstrar a matéria sem as fixações predeterminadas de uma forma objetiva, e o romance está posto com o mínimo de estrutura. Apenas o embate entre pessoa e pessoa, Deus e o Diabo, caráter e caráter⁴². Uma espécie de romance decantado, ainda não em sua totalidade, algo que

³⁸ ASSIS, Machado. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 88.

³⁹ Augusto Meyer vê na citação uma “versão machadiana” ao tema da hereditariedade e os fatores predisponentes transmitidos pelo sangue, tema caro à ficção naturalista. Para Meyer, seguindo a trilha indicada por Alcides Maia, a citação fornece “ao mesmo tempo a chave das verdadeiras intenções do autor, com referência ao tribunal dos mortos, no episódio dantesco. Não pode haver punição alguma, nem prêmio eterno, se a alma nasceu predestinada ao erro, ao desvio, à desventura.” MEYER, Augusto. “O romance machadiano” In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 335.

⁴⁰ ASSIS, op. cit.

⁴¹ Idem, *Ibidem*.

⁴² “O contraste de dous caracteres”, justificativa de composição do primeiro romance de Machado, *Ressurreição*, proposto pelo próprio em advertência à primeira edição. Aqui, o contraste entre caracteres, “simples elementos que fazem o interesse do livro” é mais uma vez evocado, no embate entre leitor e autor, irmão e irmão, romance e diário íntimo, narrativa de costumes e reflexão metafísica.

será proposto em seu último romance, *Memorial de Aires*, onde a forma será arquitetada quase que minimalisticamente, um romance como móbile, sustentado apenas por pequenos fios estruturais.

Memorial de Aires é o derradeiro romance de Machado de Assis. Publicado em julho de 1908, poucos meses antes de sua morte a 29 de setembro. O Rio de Janeiro mudara, num processo urbanístico de europeização implementado pelo governo Rodrigo Alves (1903-1907)⁴³; as ruas estreitas e vielas davam espaço para a avenida central, os carros aos poucos se multiplicavam tomando o lugar dos tálburis. Machado diminuía a colaboração em periódicos e dedicava-se à presidência da Academia Brasileira de Letras e ao trabalho como membro da Comissão Fiscal e Administrativa das Obras do Cais do Porto; consagrado, tornara-se um solitário medalhão. A literatura do período tem como destaque a obra de Coelho Neto, autor prolixo que segundo Lúcia Miguel-Pereira percorreu “na sua obsessão da escrita de efeito [...] todas as correntes literárias da sua época. Romântico por inclinação natural, foi realista em alguns livros, simbolista noutros, fez incursões pelo romance de aventuras e pelo regionalismo.”⁴⁴

Para Miguel-Pereira “ninguém na literatura brasileira encarna mais dramaticamente o problema da forma do que esse escritor” cujas “frases prolixas, difusas, onde a função do adjetivo é muito mais importante do que a do substantivo”, revelando a tendência a impressionar-se mais com o aspecto exterior das coisas do que com a sua essência. Nada mais em contraponto a esta obra do que a prosa do detalhe e da fratura que é o *Memorial de Aires*, em que as digressões assumem a forma de anotações esparsas e devidamente localizadas no tempo, visto que o diário nos dá o dia em que a ação se passou, e muitas vezes a hora. Referidas a um curto espaço de tempo, os anos de 1888 e 1889, as anotações dão conta não da intimidade do autor narrador, como pode sugerir a adoção da forma de diário íntimo, gênero romântico por excelência, mas do outro, das pequenas desventuras de um casal de idosos, D. Carmo e Aguiar. Assim, distancia-se da fórmula romântica que consagrou o gênero do romance em forma de diário íntimo e aproxima-se da objetividade de um narrador limitado ao seu ponto de vista e às suas

⁴³ SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio.” In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

⁴⁴ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 262.

reflexões em torno do que vê. Lembremos que é este um dos objetivos do *Memorial* apresentados no romance anterior, *Esau e Jacó*.

Quando não acertava de ter a mesma opinião, e valia a pena escrever a sua, escrevia-a. Usava também guardar por escrito as descobertas, observações, reflexões, críticas e anedotas, tendo para isso uma série de cadernos, a que dava o nome de *Memorial*.⁴⁵

Mário Alencar aponta que no *Memorial de Aires*, contrariando as expectativas de um relato autobiográfico, há um “romance alheio”, pois o autor fala pouco de si “[...] um diário de anotações da vida alheia, com a naturalidade de observações e comentários, com o interesse crescente de um romance, e ao cabo, um romance, é caso único.”⁴⁶ A julgar pelos comentários de Miguel-Pereira sobre Coelho Neto, a obra de Machado mais uma vez distancia-se dos romancistas de seu tempo, questionando as estruturas narrativas em voga, acentuando a emergência do narrador a assomar na obra como autor, procedimento que implica, mais uma vez, na reorientação do leitor, que é convocado a posicionar-se diante da obra em construção em busca de uma interpretação. A leitura de *Memorial de Aires* em contraste com seus contemporâneos pode nos mostrar um Machado de Assis mais atento ao que circulava no período do que supúnhamos.

Os narradores/autores do romance machadiano são exemplos de como as diversas esferas narrativas – construídas entre o encobrimento e a revelação da ficção e da autobiografia, entre o acerto de contas memorialístico e o romance de costumes, entre o diário pessoal descoberto ao acaso e o romance consciente de si, – são lugares em que Machado de Assis faz uso do aspecto linguístico e da estrutura narrativa para criar uma teoria do romance em sua ficção, posicionando-se diante da literatura hegemônica europeia, e, também, diante de seus iguais no Brasil, testando os limites de representação e disputando espaço no quadro cultural e artístico do período entre o Segundo Reinado e a nova República. Filiando-o, por fim, à tradição do romance metaficcional, cujas origens remetem ao *Dom Quixote* de Cervantes e ao *Tristram Shandy* de Sterne⁴⁷. Um romance posto à mostra, em que a verdade estética se sobrepõe

⁴⁵ ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 90.

⁴⁶ ALENCAR, Mário de. “Jornal do Comércio”, 24/07/1908, p. 2.

⁴⁷ Veja-se: ALTER, op. cit., p. 87.

à escola Realista⁴⁸ e a instabilidade da realidade ficcional se revela no comentário crítico da tradição literária.

A propósito de romances

Machado de Assis nos primeiros anos de sua carreira literária dedicou-se à produção de poemas, alguns contos, e um grande volume de textos de crítica⁴⁹ teatral, literária, crônicas e textos de gêneros diversos que atendiam às exigências de periódicos e colaboravam para o seu desenvolvimento intelectual.⁵⁰ Na década de 1870, período em que iniciou sua atividade como romancista, produziu pelo menos três textos de crítica literária de grande influência e densidade que com o tempo se tornaram paradigmas tanto na compreensão de sua própria obra quanto na do período literário em questão. São eles, “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade”, de 1873, “O primo Basílio”, de 1878, e “A nova geração”, de 1879. Trata-se de trabalhos críticos em que Machado posiciona-se diante de questões caras ao seu tempo: a representação da cor local, a literatura Realista/Naturalista e seu procedimento de “inventário” e a posição do artista diante das demandas estéticas e ideológicas contemporâneas a sua atividade. Em paralelo, produziu quatro romances de certa inventividade, que postos em conjunto dialogam com as reflexões dos textos acima: as escolas literárias e seus influxos, o desejo de autonomia diante das exigências da cor local e a relativização deste conceito em relação ao tipo de romance que se praticava no Brasil. Em grande

⁴⁸ “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.” ASSIS, Machado. “O primo Basílio.” In: *Obra Completa*, vol. III. Rio de Janeiro: Aguilar, 1975, p. 903.

⁴⁹ De toda a atividade literária de Machado no período de sua juventude, a de crítico é das que mais se destacam: “Depois de ler este livro, perguntará o leitor naturalmente por que é que o autor destes excelentes trabalhos de crítica não a fez com a assiduidade com que cultivou outro gênero de literatura. As páginas aqui recolhidas são uma mostra cabal de que ele era um crítico exímio e seria, querendo-o, um dos melhores que já escreveram em língua portuguesa. Possuía, para o ser, todas as qualidades: o conhecimento das literaturas estrangeiras e da nacional, o conceito esclarecido, a isenção do espírito e a capacidade rara de abstrair o próprio gosto para a justa apreciação e ideias e processos de autores e escolas” ALENCAR, Mário. “Advertência” In: ASSIS, Machado de. *Crítica Literária*. Obras Completas, vol. 29. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1938, p. 7.

⁵⁰ Sobre os primeiros anos de Machado de Assis, veja-se: MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. De grande interesse é o período de profissionalização jornalística do autor quando de sua entrada no *Diário do Rio de Janeiro* em 1860, a partir desse momento, segundo Massa, Machado passara a adotar a postura de um “intelectual engajado”. Apud. Idem, *Ibidem*, p. 270.

medida Machado produziu um diagnóstico da literatura em língua portuguesa, especificando as tendências e apontando caminhos e defeitos, produzindo a primeira panorâmica crítica da produção literária, sistematizando um projeto literário próprio cujo ponto nevrálgico deslocava-se da decantada “cor local” e focava a tensão entre “caracteres”. Os romances *Ressurreição*, 1872, *A mão e a luva*, 1874, *Helena*, 1876 e *Iaiá Garcia*, 1878, embora desiguais em sua composição⁵¹, são obras importantes por ambicionar procedimentos narrativos e propor nova abordagem de matéria e produção de romance ainda desconhecida no Brasil. Trata-se de um flagrante sem igual na literatura do período: um autor que, em paralelo ao exercício crítico, vê-se às voltas com seu ofício de escritor de romances e busca conciliar o gênero com as exigências de um mercado diminuto, talvez um pequeno círculo de iguais. Vê-se também entre as aspirações pedagógicas de civilizar a nação ainda em formação e suas próprias ambições estéticas. Podemos mesmo dizer que, em linhas gerais, os textos críticos dramatizavam objetivamente aquilo que o romancista tentava expressar por meio do romance, demonstrando a “crise” que o autor enfrentava na aclimatação de um gênero importado cujos resultados apresentados até então, como pode ser constatado em sua produção crítica, careciam de ajustes para fazer-se impor artisticamente.

José Luís Jobim, em seu ensaio *Machado de Assis: o crítico como romancista*⁵², faz um balanço do exercício crítico de Machado de Assis, destacando momentos nevrálgicos de sua atuação. Segundo Jobim, “Machado de Assis, em sua crítica literária, antecipa linhas de encaminhamento que realizará em sua produção romanesca, [...] o que vai condenar na crítica [feita às obras que não são de sua autoria] servirá como modelo negativo para o que vai empreender como escritor”⁵³. Os argumentos desenvolvidos por Machado em sua crítica são argumentos para o projeto literário que ele empreenderá em sua fase madura, baseada numa certa compreensão do sentido da herança romântica e do Realismo/ Naturalismo, produzindo em relação a ambos uma diferenciação que será a marca dos seus romances da maturidade.⁵⁴

⁵¹ Sobre os primeiros romances de Machado de Assis, veja-se o estudo de Roberto Schwarz *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2003.

⁵² JOBIM, José Luís. “Machado de Assis: o crítico como romancista” In: _____. *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

⁵³ Idem, *Ibidem*, p. 54.

⁵⁴ Idem, *Ibidem*, p. 55.

Assim, vemos, por exemplo, que a crítica ao *Primo Basílio* antecipa a alternativa que Machado vai oferecer aos seus leitores: “em vez do inventário que não esquece nem oculta nada, ou de enunciar com todos os detalhes os fios dos tecidos, a sugestão, o vazio a ser preenchido pela imaginação do leitor.”⁵⁵

O mapeamento do exercício crítico de Machado já era fato conhecido desde um artigo escrito por Mário de Alencar em 1910; a contribuição de Jobim consiste na afirmação de que “a versão de que o romancista abandonou completamente a crítica talvez merecesse um reparo” se considerarmos como formas de exercício da crítica “as inserções de observações sobre autores, obras, modos de narrar, categorias narrativas nos próprios romances da maturidade”, o que pode nos fornecer um quadro diferente do que temos hoje. “Um quadro que certamente merece ainda mais estudos e considerações.”⁵⁶

O amálgama entre crítica e ficção no romance de Machado o aproxima da tradição do romance autoconsciente, metaficcional e reflexivo, denominações criadas ao longo do século XX para definir um tipo de narrativa em que a crítica literária é intrínseca ao mundo ficcional, expondo através do questionamento de enredos, paródia de convenções literárias e na obsessão em expor como artifício e arbitrariedade a representação da realidade.

A concepção de que o romance de Machado de Assis pode ser compreendido como um exercício de crítica literária tanto em sua forma como em seu conteúdo solicita amparo teórico pertinente à discussão, o que me levou aos teóricos da narrativa metaficcional ou autorreflexiva.

O termo metaficção é utilizado para caracterizar os mais diversos tipos de narrativa e é comumente associado à narrativa dita “pós-moderna” que surgiu em meados do século XX. No entanto, Patricia Waugh, em *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*⁵⁷, de 1984, obra que avalia criticamente os conceitos e aportes teóricos da metaficção, defende, ao agrupar obras dos mais diversos períodos, que os procedimentos metanarrativos não constituem uma característica própria do romance

⁵⁵ Idem, *Ibidem*, p. 69.

⁵⁶ Idem, *Ibidem*, p. 77.

⁵⁷ WAUGH, Patricia. *Metafiction. The theory and Practice os self-conscious fiction*. London and New York: Methuem, 1984.

pós-moderno; não por acaso, a epígrafe de seu livro é uma citação de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Para Waugh, metaficção é “o termo aplicado àquelas obras de ficção que, de forma autoconsciente e sistemática, chamam a atenção sobre sua condição de artifício criado para suscitar questões sobre as relações entre ficção e realidade.”⁵⁸

Diante da enorme variedade de ramificações e estudos, que ora são conflitantes em suas definições, ora dão termos diferentes à mesma questão, convém estabelecer a definição pela qual irei pautar minha análise. Para termos uma ideia da profusão de termos que atendem ao mesmo conceito, observemos as denominações que os principais teóricos da metaficção dão o mesmo fenômeno.

O estudo de literatura como crítica literária tem seus precursores na obra de autores como Robert Scholes, que identifica em alguns romances a relação entre ficção e crítica mais aguda que aquela entre ficção e realidade, ponta de lança do romance tradicional do século 19. Para Scholes há romances que “assimilam todas as perspectivas da crítica dentro do processo de criação da ficção.”⁵⁹ Da mesma forma Michael Boyd, em *Reflexive Novel: fiction as critique*, de 1983, afirma que há romances em que há

...uma espécie de crítica em forma de ficção. Podemos chamar de metaficção ou romance reflexivo, o romance sobre romance que, onanisticamente, usa sua própria energia imaginativa para criar a si mesma.⁶⁰

Robert Alter, autor importante por defender uma linhagem de romances que questionam o estatuto da ficção, tradição que remonta ao *Quixote* de Cervantes, em seu livro *Partial Magic: the novel as a self-conscious genre*, cunha a expressão “romance autoconsciente”, criado a partir da “erosão da crença na autoridade da palavra escrita.”⁶¹

Linda Hutcheon, ligada a um grupo de teóricos da literatura pós-moderna, a metaficção tem adotado a proposta de *literatura narcisista*⁶², termo cunhado por ela para tratar de romances autorreferenciais que exploram a sua própria ficcionalidade como meio de

⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 2. A tradução é minha.

⁵⁹ SCHOLES, Robert. *Fabulation and metafiction*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1979. A tradução é minha.

⁶⁰ BOYD, Michael. *Reflexive Novel: fiction as critique*. Associated University Press, 1983. A tradução é minha.

⁶¹ ALTER, op. cit., p. 3.

⁶² HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 1980, p. 153.

expressão, abrangendo uma série de autores “pós-modernos”, tais como Jorge Luís Borges, Júlio Cortázar, Ítalo Calvino, Mário de Carvalho etc.

Claro que estas definições inibem o que o romance machadiano representa em sua totalidade, sobretudo no que diz respeito à relação entre ficção, história e realidade, pensemos nestas definições como pontos de partida para o nosso trajeto de interpretação. Pelas especificidades de nossa formação social, amplamente estudada ao longo do século 20, a configuração literária brasileira se encontra em uma posição *sui generis*. Os estudos de literatura comparada e teoria literária, dedicados à historiografia da literatura devem ser utilizados em função do texto literário, e não o contrário. Sendo assim, pela singularidade do romance machadiano, lançarei mão de algumas definições e metodologias do chamado romance reflexivo ou metaficcional apenas quando estas foram úteis na análise. O estudo da reflexividade do romance machadiano pode contribuir para a especificação de um procedimento metanarrativo na ficção brasileira do século XIX.

Na linha de interpretação que proponho é importante assinalar os estudos dedicados à obra de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, um reiterado exercício de crítica literária na forma de ficção. Os estudos são pertinentes por adotarem perspectiva semelhante à minha na abordagem do gênero romanesco. As intervenções do autor Brás Cubas, a construção deste autor fictício fantástico⁶³ e suas ininterruptas solicitações aos clássicos da literatura, à comezinha linguagem dos folhetins, sempre relativizando estes em acordo com sua narrativa, aproximam Machado de autores inaugurais da narrativa moderna, como Miguel de Cervantes, cujo romance *Dom Quixote*, escrito como um romance reflexivo de negação aos seus antecessores, é assim definido por Alejo Carpentier:

...um dos romances mais raros, mais singulares, mais originais de todos os tempos – romance que chega a falar do mesmo romance, como se os personagens de O vermelho e o negro falassem de O vermelho e o negro –; romance onde se descobre [...] que Dom

⁶³ Fantástico por escrever suas memórias “no outro mundo”. “Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo.” ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 97-98.

Quixote havia lido La Galatea de Cervantes[...] onde se exerce a crítica literária [...] onde se encaixam romances dentro do romance principal...⁶⁴

A autorreflexividade do romance machadiano e sua relação problemática com o romance realista, o filiam ao romance cervantino, e sua relação direta com o gênero de novelas de cavalaria, constantemente reivindicadas na obra. Edward C. Riley, autor de *Teoría de La novela em Cervantes*, obra que expõe uma teoria do romance contida dentro do romance cervantino, aponta que Cervantes não possui uma obra crítica extensa, no entanto exerceu sua crítica em seu trabalho como romancista, incorporando crítica à narrativa por meio de diálogos, digressões e reflexões autorais. Para Riley o romance de Cervantes:

...é uma obra de crítica literária em um sentido muito particular [...] A interação entre literatura e vida é algo fundamental no Quixote. O tema não é propriamente a teoria literária [...] mas existe uma preocupação básica pela ficção literária na intenção expressa do livro e na concepção elementar do herói.⁶⁵

Cito ainda, nessa mesma linha de abordagem, o livro *La novela según Cervantes*⁶⁶, de Stephen Gilman. O autor se propõe a pensar o romance à luz da concepção cervantina do gênero. Concebe, sobretudo no capítulo IV, “Descubrimiento”, uma resposta à questão que ele mesmo se propõe: “O que queria dizer Cervantes ao fornecer insistentemente aos leitores desculpas pouco convincentes à sua tarefa de escrever?” Para Gilman, trata-se de uma estratégia para chamar a atenção do leitor à interdependência entre crítica e criação literária na arte de compor seu romance, cuja “linha” (forma) foi a invenção criadora e a “trama” (conteúdo) a meditação crítica, num ato de destruição da ficção. Ao buscar novas formas de narrar, segundo Gilman, Cervantes se tornava mais consciente de uma forma que integrava literatura e vida, o que resultou no modo crítico com que ele via as potencialidades de sua própria obra. O autor identifica no romance cervantino momentos de comentários críticos que captam o pulso das vidas literárias – vidas com influxo literário – e que conduzem o leitor a descobrir o que estava profundamente mal na literatura e cultura de seu tempo.⁶⁷

⁶⁴ CARPENTIER, Alejo. Apud. OREJAS, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros, S.L., s/d, p.223. A tradução é minha.

⁶⁵ RILEY, Edward C. *Teoría de La novela em Cervantes*. Madri: Taurus, 1966, p. 66.

⁶⁶ GILMAN, Stephen. *La novela según Cervantes*. México: Fondo de cultura econômico, 1993.

⁶⁷ Idem, *Ibidem*, pp. 144-145.

Como disse, o paradigma metaficcional abrange obras de diferentes épocas e contornos e adensa farto material teórico muitas vezes conflitante. Sendo assim, convém tratar o termo dentro da especificidade da historiografia brasileira e buscar traçar uma definição operatória do conceito. Ao limitar o conceito ao recorte pós-moderno, invalidamos a possibilidade de compreender a metaficcionalidade como um recurso técnico presente em diversos textos ao longo da história literária. Acredito que o termo metaficção é um conceito operatório que nos permite analisar obras cujas características antecedem o conceito de pós-modernidade, nos termos defendidos por Carlos Ceia ao tratar da obra de Almeida Garrett:

Em termos temporais, não há como resolver o problema da metaficção como paradigma pós-moderno, se quisermos que esta seja uma categoria datada. O que é atual, datado e divulgado internacionalmente é o conceito e a teoria sobre a condição ficcional do romance. Por esta razão, parece-me mais adequado falar de metaficção como uma dominante técnica, cuja expressão literária é intemporal e cuja expressão teórica é atual. As obras de Sterne e de Garrett provam a primeira premissa – trata-se de duas obras que [...] constroem sua poética interna ao mesmo tempo que produzem a ficcionalidade necessária ao romance para que seja reconhecido como tal.⁶⁸

Diante da diversidade de conceitos – autorreflexivo, metaficcional, autoconsciente, narcisista, autorreferencial –, que designam em linhas gerais o mesmo fenômeno, procurei adotar em minha análise o termo metaficcional ou reflexivo, por serem termos abrangentes e consagrados do vocabulário da teoria literária. Quando for necessário reportar a algum conceito específico adotarei a denominação dada pelo teórico que a cunhou.

Em sua crítica Machado tentou intervir pedagogicamente no meio literário em formação, influenciando e dirigindo os contemporâneos e pósteros, colocando-se como membro de uma comunidade literária em que a atividade crítica é fundamental para o

⁶⁸ CEIA, Carlos. “*Tristram Shandy e Viagens na minha terra: paradigmas da metaficção*” In: *Almeida Garrett um romântico, um moderno*. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Nascimento do Autor. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 171.

aprimoramento da literatura.⁶⁹ Ora, dentro dessa comunidade, Machado assumiu duplo papel, de crítico e romancista. Jobim afirma que em sua crítica Machado

está produzindo uma justificativa para o projeto literário que vai empreender em sua chamada fase madura, projeto que se baseia numa certa compreensão do sentido de herança romântica e do Realismo/Naturalismo, para produzir em relação a ambos uma diferenciação que será a marca dos seus romances da maturidade.⁷⁰

Especificar essa diferenciação a partir da relação do romance machadiano com seus modelos literários, traçando uma poética romanesca ficcionalizada nas entranhas do próprio romance de Machado de Assis, leva-nos a pensar sobre a aclimatação do romance no Brasil. O uso de modelos literários é, por si só, um procedimento literário próprio do romance. O objetivo não é assinalar influências ou identificar procedimentos similares ao de outros autores, e sim compreender como o uso de modelos converge para definir o romance machadiano como sendo um romance de metaficção.

Segundo Sônia Brayner “a maioria dos escritores contemporâneos a Machado absorve as diretrizes do romanesco, mais por efeito de leitura das obras que por meditação teórica⁷¹.” Para a ensaísta, o texto de Machado de Assis “promove um relacionamento intertextual com um corpus literário anterior, espécie de repositório e contestação de outro texto”⁷², fazendo com que uma obra como *Memórias Póstumas* possa ser apontada como a primeira obra romanesca brasileira em que a forma é construída no intuito de refletir sobre ela mesma, sendo pensada em suas possibilidades de sistema de reflexão que o romancista fornece ao leitor, a partir da fragmentação do texto e da especulação sobre a própria narrativa que se constrói. Brás Cubas é o autor de uma narrativa em construção, num processo de escrita que é crítica e criação ao mesmo tempo, constituindo em sua forma a dinâmica observada por Brayner: *Brás Cubas*, o romance, constitui-se na convergência entre leitura de obras alheias e meditação teórica ficcionalizada. O capricho proposto pela volubilidade do narrador, que tece comentários literários em confluência com a subjetividade dos personagens, inaugura um procedimento que, como detectado por Adorno, devolve “à obra de arte, nos seus próprios termos, aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter

⁶⁹ JOBIM, op. cit., p. 55.

⁷⁰ Idem, Ibidem.

⁷¹ BRAYNER, Sônia. *O labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 30.

⁷² Idem, Ibidem.

a representar, com a ingenuidade da não ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro.”⁷³ Nesse processo de escrutínio da ficção, o uso da forma romanesca para a discussão da tradição literária e do próprio gênero se dá através da constituição de um narrador-autor que usa da linguagem literária em seu proveito para relativizar os pontos de vista, explicita as limitações do realismo como método de representação da realidade histórica e social ao violar o limite entre os mundos do autor e do narrador. Ou seja, uma obra em que se examinam as diversas formas narrativas, como elas são criadas, e a maneira pela qual a realidade é decantada e transformada em ficção. À maneira do romance plenamente consciente que Robert Alter em *Partial Magic* define como sendo

[...] aquela em que do princípio ao fim, por meio do estilo, da manipulação do ponto de vista narrativo, dos nomes e da linguagem imposta aos personagens, do desenho da narração, da natureza dos personagens e dos acontecimentos que vivem, se leva a cabo um sistemático esforço para comunicarmos um sentido do mundo fictício, como uma construção autoral erigida contra os fundamentos da tradição e convenções literárias.⁷⁴

Traçando uma linhagem que remete a Miguel de Cervantes e Laurence Sterne, Robert Alter, assim como outros teóricos da metaficção, como Patrícia Waugh, desvincula metaficção do movimento pós-moderno, defendendo que a metaficção, ou romance autoconsciente, como ele denomina, é um traço constitutivo de alguns romancistas desde *Dom Quixote*.

A vocação reflexiva de romances como *Dom Quixote* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com suas características de reavaliação da produção literária e uso crítico do repertório anterior aponta para momentos específicos da história do romance. Para o crítico Robert Alter, que escreveu uma história do romance com base em romances reflexivos, em momentos que o realismo está em baixa ou vice-versa, o romance reflexivo surge como uma espécie de consciência crítica da produção romanesca. Para ele, a reflexividade foi importante no começo do romance moderno com obras como *Dom Quixote*, e sobretudo no século 18 com *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e *Jacques, Le fataliste*, de Diderot. No entanto, ainda segundo Alter, a reflexividade foi

⁷³ ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo” In: *Notas de Literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, p. 61.

⁷⁴ ALTER, op. cit., p. X-XI. A tradução é minha.

posta de lado no século 19 com o Realismo⁷⁵. Nesse sentido, por sua radicalidade e por apontar diversos caminhos a seguir na condução do romance, podemos pensar em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como um marco inaugural do romance moderno brasileiro, sendo um repertório, ele mesmo, de procedimentos narrativos e possibilidades de criação que serviriam de orientação para autores posteriores. Se Machado teve ou não a intenção de influir sobre seus pares com o seu romance, não saberemos; entretanto talvez seja possível demonstrar que *Brás Cubas*⁷⁶ com sua torrente de gêneros e formas narrativas constituiu um repertório de procedimentos que serviriam ao próprio Machado em romances posteriores.

Quando pensamos na relação problemática do romance machadiano da maturidade com o gênero romanesco notamos o quão presente estão as características de metaficção ou autoconsciência. No entanto, para compreendermos o uso da metaficção no romance de Machado de Assis como um todo, devemos, no momento, nos ater à relação entre crítica e romance ainda na fase inicial de Machado, período em que ele exerce a crítica, nas páginas dos periódicos, como uma atividade pedagógica e de formação do gosto. O Machado de Assis da década de 1870 busca a isenção e a civilidade entre seus pares, para o bem do exercício crítico, que assim pode influir e dirigir os autores, isento de dependências pessoais, que desautorizam seus juízos. Ora, num ambiente literário rarefeito, em que a projeção se dava por meio de polêmicas e compadrios⁷⁷, não há de se admirar que as reflexões literárias de Machado de Assis façam eco em sua própria obra, assim o que prescreve para outros autores é o que abraçará como método de composição: ”o que neles elogia é o que adotará como prática; o que condena é o que evitará⁷⁸.”

O que a sequência de quatro romances indica dentro desta perspectiva é um autor às voltas com a relação entre ficção, realidade e representação em sua ficção. Machado

⁷⁵ ALTER, Robert. *Partial magic: the novel as a self-conscious genre*. Berkeley: University of California Press, 1975, p. 10.

⁷⁶ Sempre arguto e observador, Augusto Meyer define *Brás Cubas* como uma espécie de supereu romanesco. MEYER, Augusto. “O romance machadiano” In: *Textos críticos*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.329.

⁷⁷ “Conseguir ter visibilidade, ser incluído positivamente no circuito literário com frequência era algo derivado de uma introdução neste círculo pelo apadrinhamento e elogio de algum literato bem reputado.” Apud. JOBIM, op. cit., p. 56.

⁷⁸ Idem, *Ibidem*. p. 54.

capta a questão crítica através do romance, parodiando convenções literárias, evocando o livro e o romance como elemento constitutivo da ação, fazendo com que o universo livresco e da imaginação seja parte da experiência humana. Em sintonia com seu exercício crítico, paralelamente em produção, o que explica os desvios e ajustes no percurso, Machado demonstra alguma conciliação com o pecúlio literário europeu, sobretudo do romance popular folhetinesco, mas nunca de maneira direta, o que faz com que ele se distancie do bovarismo provinciano dos autores do período e tensione sua ficção pelo fio estreito e sensível do paternalismo e dos valores burgueses inconciliáveis com esse paternalismo⁷⁹. O resultado é uma reflexão sobre os dissabores do casamento burguês e seus protocolos sociais através da paródia do romance de entrecho amoroso e do “perfil de mulher”, ao gosto do leitor da época. O que nos faz pensar sobre as razões pelas quais o melodrama machadiano não ter logrado sucesso, considerando o grande número de melodramas em voga.

Helena (1876), grande momento do melodrama machadiano, é exemplo de um romance que almejou constituir-se como produto de massa. Caracterizado por Joaquim Serra

⁷⁹ Lúcia Miguel-Pereira fala de um bovarismo crescente no Segundo Reinado. A valorização dos costumes europeus como impulso de civilização acabou por criar entre nossos romancistas um nacionalismo à europeia. “Vestindo, comendo, morando e pensando à europeia, não tardaram os brasileiros a se iludir sobre si mesmos, a se acreditar em tudo e por tudo um povo mediterrâneo, transplantado para a América. Um povo velho habitando uma terra nova. [...] o próprio indianismo, que parece a primeira vista um movimento antieuropeu, entra no quadro do bovarismo, pois representa uma tentativa de recriação, ou até de criação de um passado. [...] Seria uma forma de nacionalismo essa valorização do selvagem; mas de um nacionalismo especial, que queria o Brasil independente, sim, porém europeu.[...] Essa europeidade será mais tarde a responsável pela atitude de turistas dos nossos regionalistas, mal disfarçando em sua maioria o sabor exótico que achavam nas formas de vida das zonas mais resguardadas da influência estrangeira; donde se conclui que o bovarismo, se foi típico do Império, com ele não morreu de todo.” MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 17. Sintomático desse bovarismo e da peculiaridade da questão, lembremos que a exortação ao nacionalismo e o uso das peculiaridades geográficas e de costume para a constituição de uma literatura genuinamente nacional partiu de duas obras escritas por estrangeiros, Ferdinand Denis em seu *Resumé de l’histoire litteraire du Portugal, suivi du résumé de l’histoire litteraire du Brésil* (1826) e Almeida Garrett, no seu *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa* (1826), duas obras que exerceram grande influência em nossos românticos. Esse será um dos nós que o romance machadiano terá que desatar. A amarra do nacionalismo posto em prática pelas literaturas europeias e sugerido como programa temático por estrangeiros acarretou no postulado da cor local e do tema nativo como configuração do “romance brasileiro”. Veja-se sobre o tema: PASSOS, Gilberto Pinheiro. “Por trás da máscara: o crítico Machado de Assis”. In: *As sugestões do conselheiro*. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2008, 2a edição, p. 131.

como romance tipo exportação⁸⁰, a obra deu um passo adiante no projeto, iniciado por José de Alencar, de nacionalizar o gênero, buscando espaço entre os romances europeus publicados nos folhetins da grande imprensa e contrapondo-se a autores como Camilo Castelo Branco, George Sand e Ponson du Terrail. Embora tenha alcançado relativo sucesso e boa repercussão crítica, o romance machadiano se radicaliza em 1880 com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O que se percebe nos romances são alguns momentos de visível descompasso na composição entre embate de caracteres e uso do intertexto crítico, o que acaba por formar um termômetro do estado do romance naquela década de 1870. O romance machadiano dava conta de uma crise por que passavam os romancistas diante do projeto realista de literatura nacional cujo símbolo de prestígio era o romance. O ápice da crise veio com a destruição do modelo realista de romance com a publicação, em 1880, das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance que representa a destruição do gênero romanesco praticado no Brasil. O romance saiu aos pedaços na *Revista Brasileira*, periódico voltado ao debate e produção literária, cujo diálogo com autores que ali também publicavam era constante, A recepção, como é sabido, questiona a forma: “as memórias são um romance?” indaga um incrédulo Capistrano de Abreu. Machado de Assis distancia-se do realismo de escola, inaugura um procedimento formal de reavaliação do estatuto do narrador, questiona os focos narrativos, instaura o impossível de um narrador defunto, dramatiza na forma as convenções literárias e evoca o universo dos livros e da escrita, que estão por toda a parte. O narrador-defunto-autor corporifica-se em um volume da *Summa Theológica*, de São Tomás. Pele se torna marroquim, mãos se tornam o fecho do livro, feitos de prata e estampas. A imobilidade do corpo faz com que a mente se liberte em uma viagem no tempo, e como um passeio por tomos diversos de história, religião e filosofia, o narrador perpassa a criação como quem folheia volumes em uma biblioteca. Não por acaso, Machado encerra a produção de ensaios críticos; o romance torna-se elemento de discussão literária e da natureza humana, questionamento das vozes narrativas e

⁸⁰ A afirmação é de Joaquim Serra que indicava o romance de Machado de Assis como contraposição ao romance de Camilo Castelo Branco. “Estudo sério do coração humano, urdidura simples mas vibrante de interesse, situações novas e habilmente desenlaçadas, linguagem poética e nervosa, sobriedade artística, e mil outras particularidades atestam que o Sr. Machado de Assis pode sem receio deixar que o seu romance seja confrontado com os melhores que nos chegam de Portugal, e que são lidos aqui com tanta sofreguidão quanto é o desdém com que lá acolhem as nossas mais bem acabadas composições.” SERRA, Joaquim. “A propósito de romances”. *A Reforma*, Rio de Janeiro, 19/10/1876.

esclarecimento da natureza humana. Se Machado iniciou sua jornada romanesca esboçando o embate de caracteres e acabou por conceber um ensaio sobre a suspeita amorosa, e em última análise sobre a suspeita da existência, agora a suspeita irá mover-se por todos os aspectos da ficção. Não há nada necessariamente fixo nesse universo. O narrador produz cortes visíveis na cena para destacar apenas o que lhe convém; a ação é notadamente fragmentada, seguindo os impulsos e interesses do autor; o leitor, com suas expectativas de romance de entretenimento, é posto de lado. “Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem”.⁸¹ Note-se a diferença entre esse narrador e o narrador de *A mão e a luva*, para quem o leitor, com o tempo, adquiriria a gravidade da reflexão e se desiludia com a vida e com as convenções literárias das histórias de amor. Como bem apontou Brás Cubas, nada é fixo nesse mundo. Nem a lua, nem as pirâmides do Egito, nem a finada dieta germânica. A produção romanesca agora irá abraçar sem constrangimentos ou rédeas todos os gêneros, inclusive a crítica literária, num romance autorreflexivo.

Em suma, Machado de Assis aproveitara em seus romances maduros muito do que estabeleceu em seu exercício crítico. No entanto, o romancista não teria abandonado completamente a crítica.

Se considerarmos, além da crítica em artigos datados e exclusivamente literários, outras formas de exercício desta, como a inserção de observações sobre obras e autores em crônicas e artigos em revistas e jornais, ou cartas com comentários dirigidos a autores e obras [...] bem como inserções de observações sobre autores, obras, modos de narrar, categorias da narrativa nos próprios romances da maturidade, talvez tenhamos um quadro diferente.⁸²

No início de sua carreira de romancista, ao integrar a crítica literária ao universo ficcional, Machado dava os primeiros passos rumo à tradição do romance autorreflexivo. Estamos diante de um universo ficcional em que as representações da realidade e a dúvida sobre o comportamento e índole dos personagens estão sob suspeita, e em que cada personagem parece representar um papel contido em um livro de ficção. Como no romance cervantino, em que “toda a humanidade é constituída de duas classes superpostas: leitores e escritores.”⁸³ Essas duas classes estão presentes no

⁸¹ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 104.

⁸² JOBIM, op. cit., p. 77. O grifo é meu.

⁸³ ALTER, Robert. “O espelho da cavalaria e o mundo dos espelhos.” In: *Em espelho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 108.

romance machadiano, convergindo em maior e menor grau ao longo dos romances, em estruturas diferentes que se repõem mais complexas. Os leitores estarão representados em uma linhagem que une Félix a Iaiá Garcia, personagens que se confundem com a ficção que leem. A linhagem de escritores, destruidores das convenções ficcionais, se inicia com Brás Cubas, personagem que lutará contra a obscuridade, buscando a posteridade nos rótulos do emplasto, e, em um delírio, irá se tornar um livro. Realizando assim o desejo supremo de Quixote.

CAPÍTULO 1. *Ressurreição*

“Como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então, pertence à primeira fase da minha vida literária.”

M.de A., Advertência da nova edição de *Ressurreição*, 1905

“Tudo nos parece melhor e mais belo, – fructo da nossa ilusão, – e alegres com vermos o ano que desponta, não reparamos que ele é também um passo para a morte.”

Machado de Assis, *Ressurreição*, 1872

A evocação do romance e o espírito suspeitoso

Ressurreição é o primeiro trabalho de Machado de Assis como romancista, atividade que o consagraria ainda em vida como o maior escritor brasileiro. Antes já gozava de grande notoriedade como crítico, a ponto de José de Alencar considerá-lo como “o único dos nossos modernos escritores, que se dedicou à cultura dessa difícil ciência que se chama a crítica⁸⁴.” Havia publicado alguns volumes de teatro (*Desencantos*, 1860, *Queda que as mulheres têm para os tolos*, 1860, *O Teatro de Machado de Assis*, 1863 e *Os Deuses de casaca*, 1866), poesia (*Crisálidas*, 1864, *Falenas*, 1870) e conto (*Contos Fluminenses*, 1870). Dentre toda esta produção apenas *Ressurreição* recebeu de Machado um advertência em que solicita à crítica um juízo sobre seu trabalho, o que demonstra o alto grau de expectativas e cuidado que o autor tinha em relação ao seu romance de estreia.

Alguns cuidados que o autor teve quanto ao método de composição de *Ressurreição* corroboram esta afirmação. O romance foi publicado diretamente em volume, sugerindo que Machado não ousou sujeitar-se “às urgências da publicação diária⁸⁵” em folhetim, procedimento que, a julgar pelo prefácio de *A mão e a luva*, seu romance seguinte, não era o de sua preferência. A partir de *A mão e a luva*, de 1874⁸⁶, tornar-se-ia rotina, ampliando seus ganhos duplamente, com os direitos de publicação no jornal e depois com a sua publicação em livro. O hábito, talvez necessário para a composição de sua renda⁸⁷, só seria quebrado mais de vinte anos depois com a publicação diretamente em livro de *Dom Casmurro* em 1899.

⁸⁴ ALENCAR, José. *Correio Mercantil*, 18/02/1868. Apud. ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis. Tomo I: 1860-1869*. Apresentação, coordenação e prefácio de Sergio Paulo Roaunet; organização e notas de Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2008, p. 229.

⁸⁵ ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 57.

⁸⁶ Em Advertência à primeira edição de *A mão e a luva*, de 1874, Machado se queixa dos atropelos da produção seriada: “Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor.” Veja-se ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 57.

⁸⁷ Baseio-me nas pesquisas de Jean Michel-Massa em seu *A juventude de Machado de Assis*. Machado trabalhou no *Diário Oficial*, um “lugar modesto”, entre 1867 e 1873, período de publicação de seus primeiros livros de contos e do romance *Ressurreição*. Massa supõe que no *Diário Oficial* Machado

De acordo com o contrato firmado com o editor B. L. Garnier⁸⁸, *Ressurreição* já estava em seus planos desde setembro de 1869, indicando mais uma vez que a gestão da obra foi gradual e representava para Machado um passo decisivo em sua carreira. De fato, *Ressurreição* é o romance que não parece se encaixar naquilo que viria imediatamente depois: a série de três romances de amor e interesse, focados na agitação melodramática a que Machado se dedicou, um pouco como contraponto ao romance regionalista que se produzia na época e muito como conciliação conflituosa aos modelos de romance europeu. O método de composição serializada em jornais de grande circulação e com um público heterogêneo talvez seja uma das explicações para esta diferença de tom. Trataremos desse tema nos capítulos dedicados a cada um desses romances. Por ora, o exercício consiste em empreender uma leitura no intuito de especificarmos em *Ressurreição* a concepção machadiana de romance que lhe dá unidade e coesão e traçar um elo que o coloque entre *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*. A evocação do romance parece rondar cada página do livro, seja como apoio metafórico na decifração de uma psicologia das personagens, seja como tensionamento dos diversos registros narrativos, na fetichização do objeto livro ou na demonstração de uma reflexão do romanesco e suas implicações enquanto motor das dinâmicas do real. Embora alguns temas de *Ressurreição* estejam muito próximos dos temas machadianos da fase “madura” como, por exemplo, o ciúme como mecanismo de destruição, o apagar do desejo em prol da aparência, a dinâmica entre o parasita social e o proprietário, todos eles são temas imbricados na questão do romance ficcionalizado, centrado em si e assunto da narração.

O grande tema do romance é o contraste entre duas potências e o molde que a dinâmica social dá a elas. Trata-se dos desejos indefinidos de Félix frente ao casamento e à

“balanceava as diferentes seções, revia os textos oficiais, escolhia os artigos na imprensa”. Este cargo, modesto, seria insuficiente para cobrir os gastos com o casamento com Carolina Augusta Xavier de Novais em 1869, embora Machado colaborasse esporadicamente em outras publicações. No mesmo ano de 1869, Machado fecha contrato com o editor Garnier para a publicação de cinco livros, o que demonstra “nitidamente o desejo ou a obrigação por parte de Machado de Assis de cobrir despesas cotidianas com a pena”. Por fim, ao compor o material que constituiria o livro *Contos Fluminenses*, Machado selecionou seis contos que “já haviam sido publicados no *Jornal das Famílias*. Machado de Assis, portanto, ganhou duas vezes pelo mesmo trabalho”. Cf. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, pp. 566-567, 596-597 e 612.

⁸⁸ Apud. *Catálogo da exposição Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e saúde, 1939, p. 178.

fidelidade, e da sagacidade disfarçada de sonho de Livia frente aos mesmos problemas, mas com um agravante, sua posição subalterna em uma sociedade patriarcal. O palco em que a ação ocorre é o do romance conservador e meloso, que Machado constrói perscrutando o gênero do romance romântico. Os subterfúgios açucarados e sentimentais serão acionados pelo narrador como elementos de literatura de segunda; mas, ao mesmo tempo em que ele os ridiculariza, há a sua valorização através da utilização desses recursos na construção narrativa, seja na forma de metáforas, nos sentimentos frustrados e reprimidos, nos diálogos teatrais. Tome-se como exemplo o primeiro capítulo. O espetáculo da natureza, com seus pássaros, nuvens, sons e harmonia, elementos de bem aventurança e otimismo, caminham invariavelmente para a morte que o tempo inflige a tudo o que é vivo. A imagem que o narrador nos dá é o retrato da inutilidade de ação diante do tempo, uma ideia formada a partir de quadros díspares. O otimismo do ano novo se manifesta através da pletora de imagens da natureza em perfeita comunhão, mas que ao mesmo tempo demonstram que o passar do tempo acentuado nesta data específica é um passo a mais para a derrocada. Morte e vida se entrelaçam enquanto o narrador empreende uma leitura do personagem Félix, que pouco antes lera um livro de ficção. É o início do processo de especulação sobre o gênero romanesco que está representado no flagrante da leitura de Henri Murger por Félix, misto de fascinação metafísica e do gosto comezinho de fumar charutos após o almoço. Na cena, Félix medita sobre um amor passado, influenciado pelo enfado do relacionamento que se apaga e pela influência da leitura do romance.

Sinal de que a vida é a mistura de posições interpretativas, de gêneros e processos narrativos e dos procedimentos que efetuamos para compreender e apreender um fato. A interpretação do corpo, da escrita, da fala, da desrazão, presentes na cena inicial, são também procedimentos de um gênero literário que almeja a realidade através dos registros narrativos de outros gêneros, uma literatura que se afirma como literatura, e sim a mistura de diversos registros dispostos em uma sequência de ações em determinado tempo sincrônico ou diacrônico e espaço. O século 19 viu florescer e predominar o romance realista obcecado pelos mecanismos da vida contemporânea, concentrado em descrever as minúcias da engrenagem social; a vida política, o comércio, as classes sociais, o embate entre natureza e sociedade. Foi uma era em que a História serviu como molde para o desenrolar das atribulações e esperanças humanas, e

o narrador discretamente buscava extrair o efeito de verossimilhança escondendo os fios da narrativa e da construção ficcional. O romance realista buscava uma verdade do embate entre homem e sociedade, cujo retrato se construía aos olhos do leitor que se via retratado no enredo. Daí a denominação de gênero literário que não se vê como literatura, e sim como espelho de uma determinada “verdade”, para evocar a célebre imagem de Stendhal. Diferentemente de gêneros literários clássicos como a epopeia, a lírica e o drama, que se construíram ao longo do tempo através de rígidas regras de composição, o romance representa a pluralidade da experiência moderna, e suas regras, se existem, são dadas pelos autores que se debruçam na construção do gênero ao longo de todo o século. Machado de Assis irá se valer da multiplicidade de registros narrativos possíveis no gênero romanescos para tratar da multiplicidade de registros possíveis na subjetividade humana, imbricando a composição multifacetada do romance com a da subjetividade dos personagens. Buscarei especificar o procedimento com a leitura de *Ressurreição* que início a seguir.

Ressurreição tem início com uma narração em panorâmica. O narrador nos apresenta o personagem principal, Félix, em seu despertar numa manhã de 1º de janeiro, enquanto temos a descrição do dia de ano bom. Inserido em uma perspectiva auspiciosa e idílica, o cenário se compõe de um dia esplêndido, de fresca bafagem do mar, de contrastes luminosos entre o branco das nuvens e o azul do céu. Aves cantam, acostumadas à vida semi-urbana, semi-silvestre do local. Apesar do cenário de aparente harmonia, a panorâmica narrativa reduz e focaliza o estado de espírito de Félix, modulando a “magnificência” da cena descrita com uma constatação fatal: o ano que desponta é também um passo adiante para a morte. O narrador constrói um cenário composto por dois sentimentos: a vida sugerida pelas imagens auspiciosas, e a morte, parte da vida, mas obscurecida pela ilusão do ano-bom. Estamos diante da concepção do sublime, que segundo Schiller se integra com o trágico em “um sentimento misto. Ele consiste numa

junção de um estado de dor, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um estado de alegria, que pode se intensificar até o encantamento.”⁸⁹

Vida e morte dão o tom de contrastes e modulações em busca de equilíbrio que a imagem nítida da abertura panorâmica do romance nos traz em seus três primeiros parágrafos; o espaço da ação é “semi-urbano”, “semi-silvestre”, as considerações de Félix estão entre a poesia quimérica e a objetividade da “prosa”, representada no gesto frugal de um acender de charuto e a tranquilidade que precede a hora do almoço. São deslocamentos e valores que pouco se assentam e que marcarão o tom da narrativa por todo o romance fazendo com que o atrito seja a forma pela qual o narrador trata de apresentar suas intenções na construção ficcional: parte-se de uma panorâmica que vai se desfazendo até enquadrar-se no gesto mundano do charuto antes do almoço. O viço da natureza e as boas expectativas que um ano novo promete, premissas de comunhão do homem com o meio, descambam para o tédio e o constrangimento do personagem:

Depois, fez um gesto de tédio, e parecendo envergonhado de se ter entregue à contemplação interior de alguma quimera, desceu rapidamente à prosa, acendeu um charuto, e esperou tranquilamente a hora do almoço.⁹⁰

Dado o comentário do narrador, pode-se imaginar um personagem entediado diante do sublime romântico que o cenário positivo sugere, pois o vemos descer da poesia à prosa, e caminhar da natureza para a morte. O deslocamento da natureza para a constatação de que a passagem do tempo nos leva à morte é o momento em que a experiência das limitações humanas se encontra diante do absoluto, e dele traz a constatação de “desordem espiritual⁹¹” diante da paisagem natural. O sublime é, no sentido dado por Schiller, um sentimento misto de horror e alegria. Félix deseja afastar-se da alegria que aquela experiência quimérica lhe sugere embora esteja completamente cercado por ela, assim como busca fugir da experiência da angústia, embora seja ela que ditará os passos de sua trajetória de suspeitas. Há dois choques de experiência que levam ao sublime na cena inicial a que me refiro. A natureza plástica da paisagem em harmonia e a Natureza, princípio que rege e organiza o que não se pode organizar, “desordem espiritual de uma

⁸⁹ SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sussekind e Vladimir Vieira. Minas Gerais: Autêntica, 2011, p. 60.

⁹⁰ ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 63.

⁹¹ Sobre o sublime romântico, veja-se: WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico. Estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

paisagem natural” e “a anarquia inconstante do mundo moral⁹²”. Trata-se de um movimento da imaginação à razão, que emula as tendências estéticas do romance no período, e irá reger os descaminhos de Félix. Assim, o romance ilustra o caminho da vida para a morte, da construção para a destruição. O embate será nos termos da maternidade de Lívia e da esterilidade de Félix, do gesto de construção nos termos burgueses de civilidade europeia de Lívia e da destruição egoísta do espírito suspeito de Félix. Veja-se que o romance, ao narrar em sua abertura a experiência, incomodada, de Félix com o sublime, comenta o grande tema do romance filosófico do século XVIII, influenciado por Rousseau, a conciliação entre natureza e homem, ao mesmo tempo em que aponta o conflito psicológico do personagem.

Poesia e natureza são duas das forças modelares do romantismo, movimento estético que alçou estes dois tópicos à categoria de temas identitários da prosa nacional. Recordemos de *Iracema*, romance de José de Alencar, um dos paradigmas da prosa romântica e indianista. Machado, em texto crítico sobre o romance, o classifica como “poema em prosa”, limitado a falar “ao sentimento” e em cujo estilo há “superabundância de imagens” que “prova em favor da poesia americana”.⁹³ O que chamou a atenção de Machado foi a liberdade com que Alencar construiu o seu romance, operando diversos gêneros literários em prol da narrativa. “Espera-se dele outros poemas em prosa. Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra prima.”⁹⁴

Félix é um personagem na contracorrente desta tendência, avesso às idealizações embutidas na prosa romântica. Recordemos também que a natureza, idealizada ou não, é parte do projeto literário proposto por romancistas contemporâneos a Machado em prol de um romance genuinamente brasileiro, iniciativa identitária e civilizatória. Acresce que escrever poesias é uma das atividades mais frequentes da elite letrada do século XIX. Uma rápida pesquisa em jornais e revistas do período surpreende pelo enorme espaço dado a este gênero. Para além da produção de poesias, há também o fato de que a leitura de poemas em saraus é parte essencial da socialização dessa elite. Local

⁹² SCHILLER, Friedrich Von. “On the Sublime” Apud. WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico. Estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 78.

⁹³ ASSIS, Machado de. “Iracema” In: _____. *Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1972, p. 848.

⁹⁴ Idem, *Ibidem*.

privilegiado para ver e ser visto. Ora, negar-se aos arroubos da poesia e da natureza é tanto um gesto de negação do sublime quanto um gesto de negação de uma vida social muito específica desta sociedade. Detalha-se aqui um personagem cuja medida se dá pela contrariedade às convenções sociais e de gosto. Resta saber se este comportamento é decorrente de um espírito de fato contestador, ou de um espírito conservador e recluso, pois este tédio à poesia não implica em agudeza de espírito ou em um personagem ensimesmado e entregue às ondulações de seu tempo. Momentos que poderiam sugerir reflexão, como a anotada abaixo, é logo relativizada com a afirmação de que grandes reflexões o envergonham.

Félix embebeu os olhos no horizonte e ficou largo tempo imóvel e absorto, como se interrogasse o futuro e revolvesse o passado.⁹⁵

Em dado momento, o narrador descreve o olhar de Félix, “olhar de ordinário e frio, e não poucas vezes morto.”⁹⁶ Olhar ordinário e morto sugere o vazio da paisagem que ele vislumbra, do caminhar para a morte. O olhar de Félix, que abre a narrativa e ao qual a perspectiva do narrador adere em algumas circunstâncias carrega a máxima do poeta alemão August Von Platen, “Quem a beleza olhou nos olhos/ Já se encontra entregue a morte”. Thomas Mann, em ensaio de 1925 sobre o matrimônio, cita esses versos como exemplo de todo esteticismo, que constitui uma relação de distanciamento da “esfera da vida”, aproximando-se dela apenas no intuito de crítica e correção. Trata-se de um princípio que se acha “profundamente ligado à ideia da morte e da infecundidade.”⁹⁷ A todo o momento os impulsos de concretização de casamento e adesão ao modelo de amor burguês são adiados por Félix, devido às suspeitas que se colocam quanto ao passado de Lívia, obstáculos que ferem os princípios da sociedade baseada na noção épica dada por Thomas Mann, “homem, mulher, crianças e criados”⁹⁸. O belo, da

⁹⁵ Idem, Ibidem.

⁹⁶ Idem, Ibidem.

⁹⁷ MANN, Thomas. “O casamento”. Tradução e adaptação de Paulo César de Souza. In: *Folha de São Paulo*, 06/12/1992.

⁹⁸ Para Thomas Mann, o casamento é um “problema de domínio e submissão. Uma das duas partes [...] deve ser a que tolera e serve, e, conforme o espírito patriarcal do velho, “clássico” casamento, esse papel era da mulher [...] “Ele será o seu senhor” [...] simplificava incomparavelmente o laço matrimonial. O mesmo ocorre com a relação patriarcal-autoritária entre pais e filhos, que graças à emancipação juvenil não se sustenta. Não é preciso falar dos “criados”, que, graças a regulamentações sociais e a um certo esfriamento da relação, tornaram-se “empregados domésticos”. No momento em que escreve seu ensaio, Thomas Mann detecta um momento de transição nessas relações, algo que não ocorre no período em que

paisagem, do ano que se inicia, é um caminho para a morte e impulsiona reflexões que “revolvem” o passado e futuro, que são rechaçadas por Félix. Trata-se de um sentimento de morte, e liberdade, que está presente no espírito do personagem no momento em que ele luta para sair do estado de “contemplação interior de alguma quimera”, atitude negligenciada e rebaixada por ele a todo o momento. A contemplação interior de Félix, abafada pelo próprio, manifesta-se através de sua imobilidade, e, de certa maneira, à infecundidade que Thomas Mann percebe na contemplação do belo. Ironicamente, o nome Félix tem como primeiro sentido aquilo que é fecundo, fértil.

Tudo comunga para o esvaziamento das imagens boas e otimistas; a contemplação do belo também quer dizer morte; aquilo que é fecundo, o casamento, por exemplo, contraria o caráter estético. Ao perscrutar o passado e o futuro, Félix não questiona o presente, denotando certa impossibilidade de realização. Olhar e paisagem querem sugerir expectativas alvissaras e, no entanto, descambam para o desencanto da morte. Este deslocamento do viço para a morte, a categorização de gêneros (quimera=poesia, prosa=objetividade), e a apropriação do discurso do literato é o meio pelo qual o narrador apreende a subjetividade do personagem, como se, para fixar a sua psicologia, tivéssemos que desvendar também a forte carga simbólica da literatura que o define. Félix pode ser apreendido em sua relação de tédio para com a poesia e pela busca da objetividade que supostamente repousa na prosa.

No momento em que o flagramos em sua casa, no primeiro capítulo, Félix já não necessita trabalhar graças à “providência de uma herança”. Com isso, deixara uma vida equilibrada entre a “elegia e o melodrama”, e pôde dedicar-se à “serenidade do repouso”. Aos deslocamentos e embates postos desde o início, entre natureza e urbanidade, prosa e poesia, vida e morte, soma-se agora “elegia e melodrama”. Elegia pode referir-se ao poema clássico grego composto por versos hexâmetros cujo tom é a de uma canção melancólica em homenagem a um herói morto. Melodrama trata, essencialmente, de um tipo de representação dos amores e emoções reprimidos que em determinado momento de intensa comoção, reverberação de sentimentos e reações catárticas, conclui-se com a realização amorosa e o apaziguamento das tensões. Envolve

transcorre a ação em *Ressurreição*. O que devemos fixar aqui é que a relação problemática do casamento no Brasil é mais intensa e aguda devido a escravidão, que permeou todas as relações sociais e institucionais de um sentimento de posse e desmando por parte do patriarca. Seria esse princípio criticado por Machado através de Félix? Veja-se MANN, op. cit., p.

a popularização da imprensa, da burguesia como classe consumidora de entretenimento e profunda exploração do *mise en scene*, do gestual e do olhar como instrumentos narrativos e manifestações dos sentidos. Ambos os gêneros, elegia e melodrama, clássico e moderno, compuseram a vida de amores e melancolia de Félix, até que a herança e o repouso o movessem para outra esfera social. Notemos que os deslocamentos, oscilações e categorizações pertencem ao repertório do universo literário e formam o desenho de um “herói”⁹⁹ cujo interesse se pauta por este não constituir um todo coeso, e sim partes fugidias que tentarão se unir ao longo da narrativa e que terá como um de seus alicerces o “espírito suspeito”¹⁰⁰ de Félix.

Do seu caráter e espírito melhor se conhecerá lendo estas páginas, e acompanhando o herói por entre as peripécias da singelíssima ação que pretendo narrar.¹⁰¹

Em paralelo à definição de um herói, notamos nas primeiras frases do romance o aceno crítico ao romance romântico de tendência nacionalista: *a contemplação e a natureza são caminhos para a morte e o tédio.*

Félix contou com a Providência para suprir suas questões financeiras e lançar-se para “toda a espécie de ocupações elegantes e intelectuais que um homem na posição dele podia ter.”¹⁰² Veja-se que ocupações elegantes são na verdade atividades de profunda inatividade, uma ruptura com sua vida pregressa, pois não sugerem grandes arroubos e inquietações que poderiam advir em contraponto ao seu passado repleto de “elegia e melodrama”. Diante da grande fortuna o que se tem definido no personagem é o esvaziamento decorrente de uma vida mundana de proprietário, sem grandes projetos que poderiam realizar-se agora que supostamente o seu destino está garantido com um lance da Providência. A transformação se deu no refinamento da paralisia e no encarceramento dos sentimentos; trata-se portanto de um dos primeiros “náufragos da existência” da galeria machadiana. Acaba-se, assim, de se definir um “herói”, e o uso desta expressão já o posiciona como um personagem que deve concluir uma trajetória de modo a expiar feitos do passado, como o herói de uma elegia, e assim redimir-se, pois este é o princípio clássico do herói. No entanto, apesar das evocações da figura do herói, no início e ao longo do romance ele estará profundamente engessado em suas

⁹⁹ A expressão é do próprio narrador.

¹⁰⁰ ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 180.

¹⁰¹ Idem, *Ibidem*, p. 64.

¹⁰² Idem, *Ibidem*.

suspeitas, vindas de experiências passadas cobertas de melodrama, numa contraposição e atualização da figura do herói. A multiplicidade de gêneros evocados na narrativa comungam e definem ironicamente a trajetória de Félix. Ironicamente pois a multiplicidade sugere vários caminhos possíveis para a sua trajetória, algo que não se realiza, pois o personagem se vê engessado em suas desconfianças.

Para além da definição de um personagem, o conjunto dos oito parágrafos iniciais em que o narrador nos apresenta o personagem Félix e nos informa sobre a ação que ele pretende narrar tem a função, como nos prólogos da maioria dos romances do período, de inserir o leitor no universo ficcional que se pretende construir. Podemos lê-lo como complemento à *advertência da primeira edição*, o mais explícito prólogo escrito por Machado. Os primeiros parágrafos do capítulo I, analisados, indicam um procedimento narrativo a ser desenvolvido por Machado de Assis: o diálogo entre obras literárias e a inserção de livros, geralmente romances, lidos por seus personagens, procedimento comum do gênero romanesco não fosse a insistência do autor em fazer as inserções e alusões de maneira enviesada e reflexiva. O comentário literário presente na narrativa age como um elemento definidor do personagem, da estrutura narrativa, da ação e do tempo.

Para tanto, Machado lança mão do romance como símbolo das oscilações e da multiplicidade de registros como parte da personalidade de Félix, construindo um personagem que será a síntese do gênero; “natural e espontâneo”, “calculado e sistemático” onde tudo “se confunde e baralha”, sendo, portanto, difícil “discriminá-lo e defini-lo”. É esta dificuldade de apreensão, proposta logo no início do romance, que sintetiza a trajetória de Félix. Trata-se da tentativa de definição de um herói por meio de um gênero, e a proposta de apreensão deste gênero por meio de um personagem de ficção. Vejamos um trecho do romance para ilustrar a questão.

Aquele dia, aurora do ano, escolhera-o o nosso herói para ocaso de seus velhos amores. Não eram velhos; tinham apenas seis meses de idade. E contudo iam acabar sem saudade nem pena, não só por que já lhe pesavam, como também porque Félix lera pouco antes um livro de Henri Murger, em que achara um personagem com o sestro

destas catástrofes prematuras. A dama dos seus pensamentos, como diria um poeta, recebia assim um golpe moral e literário.¹⁰³

Na aurora do ano, a morte de um amor é desencadeada pelo golpe moral do tédio e pela leitura de um livro, concluindo a apresentação do personagem ao leitor. Suas ações irão se pautar por esta máxima do golpe moral e literário. A complexidade de suas escolhas e seu arbítrio terá paralelo com a literatura. Se atentarmos para o fato de que o romance é um gênero que assume uma posição ambígua e parasitária diante dos outros gêneros e discursos para conceber-se como representação do real, veremos que ao dotar sua construção ficcional de um personagem que é, ele mesmo, súplica destas características, ambiguidade e parasitismo, podemos depreender que o autor ao tratar de especificar o seu personagem também está definindo o gênero romanesco.

Recordando a advertência da 1ª edição, Machado escreve que está se colocando à prova num “gênero novo”, e pede a atenção de um leitor especializado, a crítica, e é a ela que ele se dirige no intuito de “aprender” para produzir uma obra relevante.

Quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito, posto que isso mesmo nos esperte a ambição, não já presunçosa, senão refletida.¹⁰⁴

Apesar da prudência do comentário, percebe-se a “ambição refletida” de Machado. O projeto que se delineia é o de interferir no cenário literário através do romance, propondo nova abordagem, distanciando-se do romance de costumes e abraçando o conflito psicológico ou “o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres”. Após “versar” os modelos e penetrar as leis do gosto, Machado pretende iniciar uma carreira como romancista e dirige sua leitura para os críticos na intenção de aperfeiçoar-se e também definir alternativas para a produção de romances. Ao compararmos esta advertência a outros prefácios e advertências de romances do período, notamos o ineditismo da empreitada, mas também alguns pontos convergentes. Contemporâneo a *Ressurreição*, o romance *Sonhos D'Ouro*, de José de Alencar, tem como prefácio o conhecido texto “Benção Paterna”, em que o autor faz um balanço de sua produção romanesca, dividindo-a em três períodos “orgânicos”, que abrangeria a Literatura

¹⁰³ Idem, *Ibidem*, p. 64.

¹⁰⁴ ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 60.

Nacional. O primeiro período Alencar chamou de “aborígene”, uma fase primitiva a que pertenceria *Iracema*. O segundo período, histórico, dá conta dos primeiros contatos do invasor europeu com a chamada “terra americana”, onde o contato entre as duas culturas inicia a nova nação americana; são exemplos dessa fase *O Guarani* e *Minas de Prata*. A terceira fase, denominada de “infância da literatura brasileira”, inicia-se com a independência política do Brasil e estaria em processo ainda em 1872, tendo como representantes *O tronco do Ipê*, *Til* e *O Gaúcho*. Nesta fase, a formação da família brasileira é patente e começa a delinear-se de maneira “indecisa, vaga e múltipla”, constituindo-se a partir da importação de ideias e costumes estranhos ao país, devido à inclinação da jovem sociedade em receber o “influxo de mais adiantada civilização”. Argumentando que o romance, como forma importada, resulta do embate, próprio de toda a sociedade em formação, entre “o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira”, Alencar defende que os romances *Sonhos D’Ouro*, *Lucíola*, *Diva* e *A Pata da Gazela* mobilizam esta tensão, numa espécie de fotografia da sociedade que se vai formando através dos influxos estrangeiros e seu “eu próprio, que resiste ao prurido da imitação”. São argumentos em resposta aos críticos que leram esses romances alencarinos como romances de “confeição estrangeira”.

Tachar estes livros de confeição estrangeira é [...] não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erigido de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.¹⁰⁵

Se para Machado a questão se coloca em “versar os modelos” e extrair o interesse no embate psicológico, dialogando amigavelmente com a crítica no *prólogo a Ressurreição* sobre suas decisões estéticas diante do novo gênero que começara a praticar, para Alencar a questão se dava de acordo com a transposição realista dos costumes “tirando e copiando as feições” que via. Machado também se propõe a analisar as feições da sociedade fluminense em sintonia com os novos tempos. No entanto, o retrato extraído, longe de ser em larga escala, é concebido a partir do conflito e do atrito psicológico; trata-se de um romance de retrações, incapacidades, realizações pessoais e projetos frustrados de integração da família. A personagem Lívia se distancia das personagens casadoiras, virginais e ainda em formação, como o país, que Alencar retrata. Em

¹⁰⁵ ALENCAR, José de. “Benção Paterna” In: _____. *Sonhos D’Ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955, p. 36.

Ressurreição a ação se desenrola entre personagens já maduros; Lúvia é viúva e mãe de um menino pequeno, fato que assombra Félix e expõe sua perplexidade diante da contradição de uma personagem “romanesca” que já não é ingênua. Félix, por sua vez, é um personagem já vivido e que circulou por diversas esferas sociais, experiência que não resultou em amadurecimento, apesar de sua idade. São frustrações das expectativas de Félix em relação a Lúvia, e também da concepção de personagem romântico, que fazem com que o “versar” dos modelos resulte em expressões da subjetividade dos personagens, ou embate de caracteres, e não em retratos da elite fluminense.

No entanto, apesar do embate resultar muitas vezes em temas e formas romanescas inéditas no cenário nacional, é possível apreender algumas dificuldades de representação. No atrito entre os dois personagens, as nuances sociais muitas vezes saem diminuídas. Todos os personagens principais pertencem à elite, não havendo traços ou resquícios, ou qualquer tipo de menção, de conflito social possível, naquele universo entre Catumbi e Laranjeiras. A narrativa se concentra em uma parte da sociedade dividida entre proprietários e profissionais liberais, como se não houvesse a escravidão. Viana, o primeiro parasita dos romances machadianos, é um parasita proprietário, cujo penhor em parasitar é apenas um capricho sem maiores implicações. O termo escravo é utilizado duas vezes, ambas para designar um serviçal que se poderia confundir com um mordomo. Em outras ocasiões em que a presença de um escravo é pressentida, o narrador usa termos assépticos como “o menino” etc. A tensão social pode estar oculta ou simbolizada no “espírito suspeito” de Félix, característica que o narrador distancia do ciúme ao final do romance:

Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: “perdem o bem pelo receio de o buscar.” Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras.¹⁰⁶

As oscilações e inconstâncias amorosas de Félix decorrem de sua dificuldade em fixar seus desejos em um único objeto por muito tempo, o que explicaria a variada gama de elegias e melodramas de seu passado amoroso, bem como o cinismo de suas amizades e relações pessoais. O próprio Machado advertiu que procurou extrair o interesse do livro

¹⁰⁶ ASSIS, op. cit., p. 180.

no oposto daquilo que seria o romance de costumes, ou seja, a presença de personagens anedóticos sem dimensão subjetiva. Mas até onde esta restrição ao romance de costumes e a adoção de uma perspectiva concentrada em apenas um conflito não indica a sua dificuldade em conceber, neste primeiro romance, os paradoxos da elite fluminense? Certamente Machado já tinha consciência dos desníveis sociais e das peculiaridades que o contraste entre as “mais adiantadas civilizações” e a “cor local” operava na formação da sociedade nacional. Mas como representar estas variações e peculiaridades em forma de romance e processá-las esteticamente? Nesse primeiro ensaio romanesco, talvez, a maneira encontrada tenha sido pôr em laboratório o espírito suspeito e verificar seu comportamento sem, no entanto, especificá-lo. Machado registraria a existência desse traço constitutivo da subjetividade e o suspenderia até o momento de especificá-lo. A adoção desse recurso faz com que seu projeto romanesco distancie-se dos projetos literários de seu tempo, mas acaba por fazer com que caia, embora conscientemente, na mesma armadilha: o enredo se desenvolve como se despregado do restante da nação que o motiva.

Como dito anteriormente, a evocação do gênero romance está presente desde o início da narrativa, numa tentativa de apreensão do gênero como forma de definição do personagem. Se o romance é por definição um gênero misto, ambíguo, caprichoso, múltiplo e volúvel, Félix não será um personagem “inteiriço”, mas “complexo, incoerente, caprichoso” e mesmo assim a definição de uma única face: “natural e espontânea” ao mesmo tempo que “calculada e sistemática”, em uma mescla difícil de discriminar e definir¹⁰⁷. A apreensão do personagem por parte do narrador demanda uma série de perspectivas narrativas que vão se construindo a partir de uma imagem específica: a leitura de um livro por Félix. O narrador atrela a trajetória existencial de Félix à de um personagem de livro que ele leu, num jogo de perspectivas a partir de uma linha de fuga definida na própria construção romanesca. Este movimento acaba por definir o personagem. Retomemos a citação:

não só por que já lhe pesavam, como também porque Félix lera pouco antes um livro de Henri Murger, em que achara um personagem com o sestro destas catástrofes

¹⁰⁷ Idem, *Ibidem*, p. 64

prematuras. A dama dos seus pensamentos, como diria um poeta, recebia assim um golpe moral e literário.¹⁰⁸

O trecho parece fazer referência a um conto de Henri Murger¹⁰⁹ publicado no *Jornal da Tarde* entre 03/01/1872 e 11/01/1872, intitulado *Uma vítima da felicidade*. O conto, dividido em dez capítulos, trata das desventuras de Félix, jovem aristocrata que desde a infância nunca viu seus caprichos represados nem conheceu a desgraça, o que o incomodava devido à incompletude existencial decorrente desta situação e que o impulsionava em busca da infelicidade e tragédia.

Seus primeiros anos de adolescência ao lado de uma jovem amante foram um “idílio alemão”, um idílio romântico, portanto. Ambos despontavam para o amor e, após alguns meses de descobertas, separaram-se tranquilamente. Tão logo findou o idílio, Félix lançou-se à literatura: “fechou-se em casa durante seis meses, e escreveu um livro, e oito dias depois da publicação tornara-se célebre¹¹⁰”, sucesso literário e dos salões parisienses, nada parecia frustrar o jovem aristocrata.

Finalmente, de há 20 anos que estava no mundo, a felicidade não o tinha deixado. Tudo em que tocava era ouro, tudo o que via era belo, tudo o que fazia era bom.¹¹¹

No capítulo IV, *À cata da desgraça*, Félix se lança a procura da única experiência que não havia vivenciado. O anseio por esta experiência é o único capricho de Félix não atendido, único capricho não atendido pelo destino. Em sua jornada, buscou a desgraça de diversas maneiras, travando um duelo, mas

...no momento de dar-se o sinal de combate, o sol que até então estivera encoberto pelas nuvens surgiu dando em cheio nos olhos do seu adversário, que tremia e disparou ao acaso.

Félix estava calmo.

Na boca daquela arma tinha ele a vida de um homem e um remorso.

Deus o poupou.

Porque Félix errou o adversário.¹¹²

¹⁰⁸ Idem, *Ibidem*, p. 64.

¹⁰⁹ Henri Murger é citado em “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”, como exemplo de contista que ao lado de Trueba e Dickens “tão diversos entre si”, influenciaram o conto no Brasil. Veja-se: ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. In: _____. *Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1973, p. 804.

¹¹⁰ MURGER, Henri. “Uma vítima da felicidade” In: *Jornal da Tarde*, 03/01/1872.

¹¹¹ Idem, *Ibidem*.

¹¹² Idem, *Ibidem*. In: *Jornal da Tarde*, 04/01/1872.

Frustrado com o desfecho do duelo, Félix tentou arruinar-se através da especulação financeira, mas acabou por multiplicar seu patrimônio por seis. Por fim, diante das diversas tentativas frustradas, num “dia em que estava em veia de ironia”, concluiu que só o casamento o levaria à desgraça desejada. Acabou por casar-se com Celeste, jovem com a mesma origem aristocrática, única elo em comum entre os dois. No entanto, apesar da aparente incompatibilidade entre os dois, o destino conspirou novamente contra os planos de ruína de Félix. Celeste mostrou-se como a companheira perfeita, apoiando o jovem nos diversos momentos que ele criara para fomentar a discórdia em seu casamento. Em carta a seu melhor amigo, o poeta Raymundo, ele declara que:

Enfim, meu caro, para concluir, o Éden que acabo de descobrir, onde nenhum antes de mim tinha posto os pés, esta coisa fabulosa e paradoxal que para mim torna-se uma verdade, chama-se:

O amor no casamento.

A estas palavras, eu te vejo, – ou antes eu te ouço daqui, fazer exclamações que chegariam para concluir três tragédias.

O amor no casamento! Grande Deus! Pode-se admitir que um homem atreva-se a unir estas duas antíteses, a água e o fogo, o preto e o branco, os cães e os gatos, o amor e o casamento, enfim!¹¹³

A realização amorosa e pessoal através do casamento talvez seja uma das maiores construções ideológicas que o romantismo nos legou. Esta questão está relacionada ao sentimento de morte e ao espírito suspeito de Félix, o protagonista de *Ressurreição*. Amor e casamento, como bem disse o narrador no excerto acima, são antíteses inconciliáveis. No entanto, o personagem encontrou a felicidade no impossível desta conciliação idealizada.

Seu contrato de casamento, em vez de ser, como esperava, um rompimento definitivo com a felicidade, tinha sido ao contrário um novo arrendamento feito com ela...¹¹⁴

Após a lua de mel, o casal retornou à corte parisiense. Celeste protagonizou todos os olhares masculinos que a cobriram de flertes e homenagens. Félix, de olhos e ouvidos abertos acompanhou a distância as investidas dos “Don Juans”, sem jamais ter motivos para desconfiar da infidelidade de Celeste, que elegantemente evitava as investidas românticas. Investidas essas que orgulhavam Félix, senhor daquela beleza que tantos

¹¹³ Idem, *Ibidem*, 05/01/1872.

¹¹⁴ Idem, *Ibidem*, 09/01/1872.

cobiçavam. A evocação de *Otelo*, expressa como metáfora de infidelidade e ciúme, não se concretiza no romance, como sugere o narrador:

Félix que tinha seguido seus movimentos [de Celeste] riu-se quando voltavam [os pretendentes] desconsolados, e fechou o seu volume de *Othelo*.
Excepto ele, ninguém mais se conspirava (sic) contra a sua felicidade.¹¹⁵

Com a passagem acima, temos identificado o elo entre o conto de Henri Murger e o romance de Machado de Assis, não como transposição e glosa do modelo, mas como elemento narrativo que determina e adensa os motivos do personagem e estrutura a narrativa. Ambos os personagens ilustram a difícil conciliação entre amor e casamento e agem como conspiradores contra sua própria felicidade, fazendo eles mesmos o papel de Iago. No seguinte trecho de *Ressurreição* temos a mesma situação:

Qualquer outro teria motivo de se julgar superior ao resto dos mortais; mas era a natureza mesma da Victória que vinha travar a felicidade de Félix. A que propósito interviria o coração neste episódio, que devia ser curto para ser belo, que não deveria ter passado nem futuro, arroubos nem lágrimas?¹¹⁶

O princípio suspeito de Félix em *Ressurreição* e a busca por um sentimento desconhecido, e que se revelará suspeito também, do Félix de *Uma vítima da felicidade*, são sinais de insatisfação com a existência e da busca por um ideal que o capricho e o tédio fomentaram. O clímax no conto de Henri Murger se dá nos capítulos IX e X, quando Celeste recebe uma carta de Raymundo solicitando um encontro em nome “de nosso amor por Félix”. Raymundo pede que Celeste escreva uma carta de próprio punho e entregue a ele, para que com isso possa salvar a vida de Félix, que cometeria suicídio à meia-noite daquele mesmo dia, já que sua vida não fazia mais sentido diante do vazio que a felicidade lhe proporcionava. Celeste escreve rapidamente a carta e entrega a Raymundo, que parte ao encontro de Félix numa casa de campo afastada. Quinze minutos antes da hora crucial, Raymundo interpela Félix e entrega a carta de Celeste. Na carta, Celeste rompe o casamento e se diz apaixonada por um amigo próximo de Félix. O jovem aristocrata encontrava enfim a desgraça.

As reações de Félix, plenas de gestos e expressões melodramáticas, são pontuadas por Raymundo, num crescendo de sentimentos e frustrações até então desconhecidas por

¹¹⁵ MURGER, Henri. “Uma vítima da felicidade” In: *Jornal da Tarde*, 09/01/1872.

¹¹⁶ ASSIS, op. cit., p. 98.

Félix: *ciúme, ódio, amizade falsa, amor fingido, dúvida, insensatez* e, finalmente, *vingança* são as expressões e sentimentos registrados por Raymundo, que criara o subterfúgio da carta para salvar a vida do amigo. Ao final do conto o narrador acena para a leitora num convite para a releitura, pois a conclusão encontra-se no início da narrativa, “o que não pode deixar de agradar as pessoas que começam os romances pelo fim.” O ciclo de suspeitas e incompletudes fica, nesse gesto de fim e começo, num círculo ininterrupto.

O “sestro de catástrofes prematuras” que une os personagens é o sentimento suspeitoso e o caprichoso vazio da existência, matizado através da evocação de uma narrativa de folhetim, fazendo desse mote o interesse estrutural do romance. A presença do livro, objeto em que reside uma outra carga de experiência, é convocado como elemento da narrativa: um personagem dentro de um romance que está lendo uma narrativa cujo personagem é o seu símile existencial. O fato de a narrativa de Henri Murger concluir com o aceno ao leitor é mais significativo se atentarmos para o fato de que esse leitor é também o Félix, personagem de *Ressurreição*. O gênero que não se quer ver como literatura apropria-se das potencialidades de discurso, da vasta carga fetichizante presente no objeto livro, possibilitando o posicionamento de várias realidades dispersas em diversas camadas ficcionais.

Luís Baptista, o antagonista de Félix, em dado momento da trama filosofa: “A vida é uma ópera bufa com intervalos de música séria”. A definição sugere que a vida constitui-se da mistura, em intervalos regulares, do riso e da lágrima, de tragédia e comédia. Ou, seguindo a indicação de Brás Cubas, da “galhofa” e da “melancolia”. A leitura da existência humana proposta por Luís Baptista como uma mescla melodramática pode muito bem ser ilustrada por um episódio do romance. No capítulo IV intitulado “Prelúdio”, Félix encontra os irmãos Viana e Lívia no Ginásio Dramático, onde assistem ao final do 2º ato de uma apresentação teatral. Lívia, tocada pelo enredo da peça, mostrou-se distraída e reservada, como se remoesse os acontecimentos passados e aguardasse o desenrolar da trama. No início do terceiro ato, Félix movimenta-se para ir embora, mas instado pelos irmãos a ficar acaba acompanhando o final da peça. Sua concentração, entretanto, está voltada para as reações de Lívia diante

do que está sendo representado no palco. Félix inicia sua leitura de Livia através da fruição que a jovem faz do jogo teatral.

– Em que estará pensando, esta moça? dizia Félix consigo. Evidentemente não lhe importam os suspiros do galã, nem as facécias do gracioso. Olha, mas não vê a cena.¹¹⁷

Notemos que a interpretação de Félix não tem justificativa: por que é evidente que os suspiros do galã não importam para Livia? Trata-se de uma interpretação de Félix motivada pelo espírito suspeito, que constrói justificativas a partir de uma “lógica” própria, como um escritor que estabelece motivos para as ações de seus personagens. Há um processo de construção de narrativas e interpretações que alcança todos os níveis do romance. Livia lê a encenação da peça e imerge nos diálogos entre os atores e por sua vez é lida por Félix que cria conjecturas, “estará a espera de alguém?”, a partir da observação conjunta da fruição estética da jovem e do enredo do drama. No final destas diversas leituras de fruição (Livia frui a encenação, Félix frui e interpreta a leitura de Livia ao mesmo tempo em que temos a “leitura” de uma peça de teatro, a leitura dos gestos da viúva e a leitura de todos estes elementos pelo narrador), há ainda o leitor do romance. Ambos, leitor e personagens, estão imersos na dinâmica dos diversos registros narrativos e deles tentam extrair uma interpretação e sentido. Ao leitor fica a metáfora da ópera, didaticamente ofertada por Luís Baptista, ele mesmo um personagem típico do gênero. Ao olharmos este desejo narrativo feito de olhares percebemos as oscilações e instabilidades da realidade, que, como na ópera e no romance, consiste na apreensão de uma dinâmica, ordenada em tempo e espaço, como se a experiência do real fosse melhor compreendida se a confrontarmos com outras formas narrativas, e a partir delas construíssemos um romance. Veja-se que Félix instrumentaliza as feições de Livia enquanto ela absorve os diálogos da peça representada; desta instrumentalização Félix extrairá uma narrativa, com personagens, ações e consequências, alimentando assim sua natureza suspeitosa.

A ingênua da peça, que desde o acto anterior se sabia estar apaixonada pelo galã, como é de jeito no teatro e no mundo, entrou precipitadamente em cena e lançou-se nos braços do amado. Algumas palmas do público premiaram essa resolução inesperada e enérgica. Então começou entre a dama e o galã um diálogo de sentimento e paixão, um duelo de

¹¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 85.

suspiros, um protestar de fidelidade e constância, que a plateia ouviu com demonstrações de entusiasmo.¹¹⁸

Ao mesmo tempo em que a ação se desenrola no palco a recepção da peça é comentada pelo narrador. Assim, o que já estava explícito com a afirmação de que o que se vê no teatro é aquilo que se vê no mundo, se comprova através da sincronicidade entre público e obra. Félix, que se perguntava sobre “algum namorado remisso” que “deixa entristecer” os olhos de Lívia, amplia a sincronicidade ao responder às ações de Lívia diante do que é representado.

– Ama, não há dúvida, continuou Félix a dizer entre si; basta ver como lhe brilham os olhos a cada frase do diálogo. Agradam-lhe os protestos do namorado e as lágrimas da dama. Creio que sorri; é de aprovação. Oh! como está divina!¹¹⁹

A recepção de Félix às reações de Lívia durante o terceiro ato vai de encontro ao que o narrador vinha afirmando sobre ele ao longo do romance. Félix é descrito como um homem avesso à quimera e às entregas sentimentais. No entanto, durante a execução do terceiro ato, Félix age com grande sentimentalismo ao prever que as atenções da viúva diante da peça seria um sinal da paixão dela por ele, e não por um “lorpa” que a deixou entristecer. No final do capítulo, Meneses, um amigo que estava às voltas com um dilema amoroso, pede conselhos ao jovem. Félix se nega a aconselhá-lo, mas no final acaba por ceder.

– Dou-te enfim um conselho, disse Félix.
Meneses levantou os olhos com ansiedade.
– Qualquer que seja a resolução que tomares, continuou Félix, não recues um passo.
– Onde acharei esta resolução?
– Aqui, disse Félix pondo-lhe o dedo na testa.
– Oh! não! suspirou Meneses; a cabeça nada tem com isto; todo o mal está no coração.
– Recorre à cirurgia: corta o mal pela raiz.
– Como?
– Suprime o coração.¹²⁰

O contraste se coloca não apenas entre os personagens e suas motivações pessoais, mas também na subjetividade de Félix, que oscila entre a entrega sentimental e as resoluções categóricas de um racionalista. Afinal, um conselho como “não recues um passo” vindo

¹¹⁸ Idem, Ibidem.

¹¹⁹ Idem, Ibidem, p. 85.

¹²⁰ Idem, Ibidem, p.87.

de quem só recuou diante de suas resoluções só pode estar imbuído de grande ironia. Esta contradição nos faz questionar quanto a quem de fato cabe a alcunha de “ingênua da peça”? Será ela a atriz que representa no palco e que é assistida por todos? Lívia que assiste à atuação da atriz? Félix que lê a peça através das reações de Lívia e interpreta a partir de suas próprias expectativas? Ao final da peça, Lívia se retira obstinadamente, e Félix se deixa ficar em dúvidas e quimeras. Quimeras que talvez façam de Félix o ingênua da peça.

Félix constitui-se como um personagem-romance, reconstruído do molde do herói problemático típico do romance moderno. A apreensão de Lívia dá-se por um viés oposto, categorizado por seu irmão Viana:

- Os desejos de Lívia são ordens para mim. Contudo era talvez melhor que eu fosse só, porque uma senhora é sempre obstáculo aos desmandos de um pecador como eu. Não lhe parece?
- É então uma viagem de recreio? perguntou Félix.
- Ou de romance; Lívia tem esse defeito capital: é romanesca. Traz a cabeça cheia de caraminholas, fructo naturalmente da solidão em que viveu nestes dous anos, e dos livros que há de ter lido. Faz pena, porque é boa alma.¹²¹

Viana, que segundo o narrador, é “um homem pacato com a mania de parecer libertino¹²²”, é também um parasita social, “parasita da consideração e da amizade”. Suas opiniões e personalidade parecem se aderir às de Félix, que, considerando-se seus amores fugidios, tem uma vida libertina. Lívia, no entanto, é mais complexa. Félix e Viana são apresentados ao leitor no primeiro capítulo, quando o narrador trata de cada um deles, descrevendo-os de maneira a indicar a tônica de seus movimentos ao longo do romance; Félix será a oscilação e o capricho, dificultando a tarefa de apreensão de seu espírito suspeito; Viana terá a máxima de Sá de Miranda como adágio: “boa cara, bom barrete e boas palavras, custam pouco e valem muito...¹²³” e não fugirá desta

¹²¹ Idem, *Ibidem*, p. 68.

¹²² Idem, *Ibidem*, p. 65.

¹²³ A comédia *O estrangeiro*, fonte da citação de Machado, foi escrita entre 1526 e 1528 e publicada em 1559 e é considerada a precursora do teatro clássico português. Sá de Miranda a escreveu no intuito de renovar o teatro português, produzindo uma obra nos moldes do teatro clássico, respeitando categoricamente a lei das três unidades e opondo-se aos autos de Gil Vicente. Note-se que Viana é chamado pelo narrador, como costume nos autos quinhentistas, por seu tipo, ou arquétipo. Assim, Viana é

descrição. Lívia, por sua vez, é apresentada pelo olhar masculino que pressupõe solidão e leitura como sinônimos de “romanesco”, o que, por sua vez, é sinônimo de “fragilidade e tolice”. Ora, solidão e leitura são experiências da vida privada burguesa que sugerem reflexão e livre arbítrio, autonomia necessária diante da sujeição (e definições estereotipadas) ao mandonismo masculino. Trata-se de categorias que são confundidas por Viana com “desejos” e “caprichos” de romance e que devem ser atendidos de acordo com sua conveniência. Viana relativiza os desejos de Lívia.¹²⁴

Na tradição do romance europeu que provavelmente está no horizonte de Machado, o hábito de ler romances sugere dois tipos de personagem: o quixotesco, utópico portanto, que de tanto ler romances acaba por quebrar o pacto com a realidade; e a jovem sonhadora que não se contenta com a sua realidade e passa a exigir da existência algo além daquilo que a sociedade patriarcal e burguesa oferece. Os romances são perigosos, pois tanto educam como agem como um objeto de resistência à ordem de valores vigente¹²⁵, possibilitando liberdade ao espírito reprimido. As possibilidades de

chamado pelo narrador na maior parte do romance de o “parasita”, Félix é o “médico”, Lívia é a “viúva” e Raquel é a “filha do coronel”. É de se supor que a citação ilustre o intuito de Machado de tentar uma nova forma de romance, ao mesmo tempo em que, com o uso irônico do arquétipo, atualiza para a forma romanesca um procedimento moralizante medieval.

¹²⁴ Ser romanesco, no sentido dado por Viana, é sujeitar-se à censura masculina, prerrogativa do provedor da família nos moldes patriarcais. O depoimento de uma viajante do séc. XIX, Elizabeth Agassiz, sobre os hábitos de leitura das mulheres brasileiras é significativo por mostrar o quanto estas leituras eram proibidas ou passavam por uma espécie de censura masculina. Agassiz conta que ao visitar uma fazenda deparou-se com um livro em cima de um piano; curiosa por saber o conteúdo do livro, viu que era um romance; começou a folheá-lo quando o dono da casa a censurou em voz alta dizendo que aquela não era leitura conveniente para mulheres. Ler romances é uma atitude de resistência e subversão da ordem patriarcal, implica em pensar por si. Uma cena semelhante está presente em *Helena* (1876), quando a personagem sugere ter procurado na estante o romance *Manon Lescaut*, de Abbé Prévost. Estácio se horroriza dizendo não se tratar de um romance para moças solteiras. Apud. LEITE, Miriam Moreira (org.) *A condição feminina no Rio de Janeiro: séc. XIX. Antologia de viajantes estrangeiros*. São Paulo: Edusp, 1993, pp. 74-75.

¹²⁵ Susan Sontag, em ensaio publicado originalmente no *The New York Times* e republicado na *Folha de S. Paulo* em 18/03/2001, argumenta que a leitura de romances não é uma fantasia fútil, e sim uma realidade ideal e viciante. Para Sontag a leitura é um transe que nos dá a sensação de liberdade do ego. Pensar a leitura como libertação do ego, compreendendo o ego como o inconsciente coletivo do patriarcado e a precária condição feminina no séc. XIX, faz com que o romance torne-se um objeto de resistência. Eis a citação completa: “Perder-se em um livro - a velha frase - não é uma fantasia fútil, mas uma realidade ideal e viciante. Virginia Woolf disse celebradamente, em uma carta: “Às vezes acho que o céu deve ser uma leitura contínua e inesgotável”. Com certeza a parte celestial é que - mais uma vez, nas palavras de Woolf - “o estado de leitura consiste na total eliminação do ego”. Infelizmente nunca perdemos o ego, assim como não podemos pisar em nossos próprios pés. Mas a leitura, esse êxtase

compreensão da personagem contidas no diálogo entre Viana e Félix dão a medida do que veremos ao longo do romance. Lívia poderia transitar entre as expectativas de ação que a leitura de romances sugere: rebeldia, transgressão, emancipação, idealização da realidade e o que é de fato reservado a ela, o cálido conforto do casamento e o conservadorismo da elite. Notemos que a possibilidade de emancipação é relativizada; Lívia é apenas romanesca¹²⁶, quimérica portanto, merecedora de pena, apesar de “boa alma.”¹²⁷

Para Lívia não há trânsito entre a rebeldia de uma leitora de romances e o conforto do casamento, pois ela não é a heroína dos romances românticos aventados por Viana; ela já foi casada, é viúva e tem um filho. Sabe, portanto, que amor e casamento muitas vezes são incompatíveis¹²⁸. Referindo-se a sua experiência de casada, a viúva confessa:

– Estou explicando a situação da minha alma, continuou ela. Foi aflitiva e triste. Riu-se de mim. Era um homem apático e frio; honesto, é verdade, e bom coração, mas falávamos língua diversa e não nos podíamos entender. Confiei todavia na influência do amor. Empreendi a tarefa de o trazer à atmosfera dos meus sentimentos, errada tentativa, que só me produziu atribulação e cansaço. Fatigava-o com isso a que ele chamava pieguices poéticas; da fadiga passou à exasperação, da exasperação ao tédio. No dia em que o tédio apareceu conheci que o mal estava consumado.¹²⁹

Aí está a diferença entre ela e as idealizações romanescas. Seu interesse por Félix demonstra a expectativa da leitora por um amor impossível, tema dos romances folhetinescos; mas também, encoberto pelos desencontros do enredo, há a busca por um casamento por necessidade, familiar e psicológica. Um marido liberta Viana das responsabilidades para com a irmã e o sobrinho, contrariando o habitual das viúvas do século XIX, que com a viuvez ganham certa autonomia.

incorpóreo, é tão semelhante a um transe que nos faz sentir livres do ego.” SONTAG, Susan. “Mergulho num lago gelado” In: *Folha de São Paulo*, 18/03/2001.

¹²⁶ Segundo o Grande dicionário da língua portuguesa, de Antonio de Moraes Silva, romanescos, além de outras definições, dá como exemplo de utilização do termo um trecho de Ramalho Ortigão: “A mulher sensível, a mulher amante e amada, simples mulher romanescas” Apud. SILVA, Antonio de Moraes. *Grande dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, s/d, p. 675, vol. IX.

¹²⁷ A síntese dada por Félix ao final do capítulo não deixa dúvidas quanto à impressão que se quer fixar da personagem: Lívia é uma mulher cuja beleza amedronta e cujo poder imaginativo é lastimável. ASSIS, op. cit., p. 68.

¹²⁸ Silviano Santiago, em excelente ensaio sobre *Ressurreição*, trata de especificar as incompatibilidades entre amor e casamento no romance machadiano. Veja-se: SANTIAGO, Silviano. “Jano, Janeiro” In: *Teresa, revista de literatura brasileira*, n. 6/7. São Paulo: Editora 34; Imprensa Oficial, 2006.

¹²⁹ ASSIS, op. cit., p. 119-120.

O primeiro flerte entre eles traz à tona o conservadorismo de ambos. Félix corteja Livia em um baile, a rebeldia que se poderia esperar de uma leitora de romances é esvaziada por sua submissão ao discurso conservador de Félix.

- Gosto muito da valsa, disse ela. Não admira; é a primeira dança do mundo.
- Pelo menos é a única dança em que há poesia, acrescentou Félix. A quadrilha tem certa rigidez geométrica; a valsa tem todo o abandono da imaginação.
- Justamente! Exclamou Livia, como se Félix lhe tivesse reunido em poucas palavras todas as ideias a respeito daquele assunto.
- Demais, continuou o doutor, animado pelo entusiasmo da viúva, a quadrilha francesa é a negação da dança, como o vestuário moderno é a negação da graça, e ambos são filhos deste século, que é a negação de tudo.
- Oh! murmurou ela sorrindo.¹³⁰

Livia é romanesca, no sentido dado por Viana, e aproxima-se dos valores inerentes à valsa, “primeira dança do mundo”, “única em que há poesia”, e, mais significativo ainda, aquela em que há o “abandono da imaginação”. Ora, se a poesia da valsa é puro abandono da imaginação, não há carga reflexiva diante desse abandono, e onde não há reflexão, não há mudança, apenas o conforto do casamento. O romanesco de Livia é o abandono de suas convicções em prol das tradições arraigadas na condescendência de Félix. A oposição, o romance de ideias, seria a negação do conservadorismo e o levante contra o sentimentalismo familiar que reside no casamento. Nesse momento da dança, Livia se entrega à imagem romanesca dada por Viana, um romanesco que visa a conservação de costumes como a valsa, a manutenção do vestuário tradicional, do romanesco sentimental e escapista.

Romanesco¹³¹ é então idealização conservadora, em que os valores familiares, sem conflitos com os desejos pessoais, ou melhor, em que os desejos pessoais femininos, subalternos, são abafados em prol da valsa da existência e do abandono da imaginação. A mulher romanesca é aquela que se adequa às expectativas de casamento e integração na ordem familiar, como sugere o diálogo entre Félix e Moreirinha sobre Cecília. Cecília, “rapariga sossegada, carinhosa” e compreensiva, antigo capítulo amoroso de Félix que, ao ser abandonada pelo jovem, inicia um relacionamento com Moreirinha.

¹³⁰ ASSIS, op. cit., p. 80.

¹³¹ Romanesco, obviamente, nem sempre sugere valores tradicionais e conformistas. A carga pejorativa do termo é dada primeiramente por Félix e Viana, e revalorizada pelo narrador. Machado de Assis vai utilizar o termo em outra chave, como sinônimo de romance popular e de intriga, em sua advertência à 2ª edição de *Helena*.

Apaixonado, Moreirinha comenta com Félix sobre o seu novo amor. O comentário irônico de Félix diz exatamente o que se deve esperar de uma jovem romanesca.

Cecília não é positivamente uma alma perdida; não está na linha dessas outras mulheres com quem tenho despendido o meu dinheiro sem colher nada mais que alguns tardios remorsos. É uma moça de bons sentimentos, conserva certa dignidade no vício, tem uma alma nobre, elevada...¹³²

Ao iniciar um novo capítulo amoroso, Félix reluta, apesar do flerte e da fala persuasiva no baile, que contradiz suas convicções de não entregar-se à quimera da poesia. Lívia representa a concretização dos anseios da sociedade e de sua posição social, mas apesar do cenário ideal Félix reluta.

A viúva tornou a ocupar-lhe o espírito. Recapitulou então tudo o que se passara em Catumbi, as palavras trocadas, os olhares ternos, a confissão mútua; evocou a imagem da moça e viu-a junto dele, pendente de seus lábios, palpitante de sentimento e ternura. Então a fantasia começou a debuxar-lhe uma existência futura, não romanesca nem legal, mas real e prosaica, como ele supunha que não podia deixar de ser com um homem inábil para as afeições do céu.¹³³

O espírito do tempo, *real e prosaico*, assombra as expectativas conservadoras de Félix e reflete uma característica que em seu cerne dá o tom das contradições humanas e que o narrador metaforiza com o auxílio da potencialidade de sentido do romance. Félix almeja a satisfação do amor romanesco, um amor familiar, mas sofre com seu espírito suspeitoso que sabe dos reveses do real e prosaico da vida familiar. A modernidade de Félix está em sua paralisia diante da felicidade, incapaz de movimentos de transcendência pessoal, engessado em sua possibilidade de crítica, alheio ao sublime e impossibilitado de ceder à felicidade burguesa da paz doméstica, anseio burguês por excelência. Mas não por reflexão crítica, e sim pela simples inércia que o espírito suspeitoso produz. Este cria obsessões para adiar o passo adiante em sua relação com Lívia. Félix age como o seu próprio Iago, algo semelhante ao Félix de *Uma vítima da felicidade*. Instaura, por exemplo, um sentimento de competição com o falecido marido de Lívia, um “néscio” que escreve um bilhete de amor endereçado a Lívia, descoberto por Félix em um álbum. O bilhete, segundo Félix, cuja *forma* só perde em qualidade para o *pensamento*.

¹³² Idem, *Ibidem*, p. 83.

¹³³ Idem, *Ibidem*, p. 98. O grifo é meu.

O álbum da viúva, que o médico abria pela primeira vez, estava já alastrado de prosa e verso. Nem tudo era bom, como acontece nesses livros, que são às vezes verdadeiros asilos de inválidos do Parnaso, onde as musas reumáticas e manetas vão soltar os seus gemidos. Uma página havia que lhe pareceu misteriosa: era uma declaração de amor sem assinatura. Leu-a, e não pôde deixar de sorrir: só havia uma cousa pior que a forma, era o pensamento.¹³⁴

A vida é romance com tons obsessivos e desconcertantes, cuja *forma* de bricolagem de episódios e gêneros, prosa e poesia, requer interpretação e ponto de vista de um narrador. Félix, ao abrir o álbum-romance da viúva, nada viu de romanesco, antes uma visão amarga e sem brilho, onde a vida se configura como um “Parnaso de inválidos, asilo de musas reumáticas e manetas”. Evidenciam-se as oscilações de Félix diante da realidade amorosa, a leitura do bilhete de amor do falecido marido de Livia é o estopim de seu interesse por ela. Um interesse fugidivo que não se justifica por muito tempo, pois a cada acorde dissonante que desperta o mínimo de desconfiança, os caprichos de Félix são acionados em detrimento dos sentimentos da viúva, que se vê asfixiada pela clausura que Félix quer lhe impor.

Não bastava a força do amor para resistir à suspeita de todos os dias, que se apagava às vezes logo, mas que renascia depois, para de novo se apagar e renascer. Livia começou a fugir dos lugares que até então frequentava habitualmente. Raras vezes aparecia no teatro ou numa reunião.¹³⁵

Tal como o sudário tecido por Penélope, a dúvida e a suspeita de Félix se desfazia e refazia ao longo do tempo. A preservação do amor e da paz doméstica se impõe através da clausura e do isolamento. Lembremos que ao final do romance, qual herói moderno, Livia passa seus dias enclausurada na multidão, longe do convento que espera as heroínas românticas, mas igualmente penitenciada. A dúvida e o capricho suspeitoso de Félix engenham e naturalizam o constrangimento da perda do convívio social em razão da paz de espírito e do casamento.

O casamento me restituirá a confiança, pensava ele; quando estivermos juntos os dois, afastados da convivência e do contacto com estranhos, a paz morará no meu coração; só então seremos felizes sem amargura e remorso.¹³⁶

¹³⁴ Idem, Ibidem, p.101.

¹³⁵ Idem, Ibidem, p. 106.

¹³⁶ Idem, Ibidem, p. 113.

Clausura, para Félix, é o remédio para o remorso e amargura. Em outro momento, mais adiante, ele propõe a Lívia:

[...] – viveremos só para nós, fecharemos a nossa casa aos olhos de estranhos...¹³⁷

Nas primeiras linhas do romance, quando Félix admirava o céu e perscrutava o que o ano bom lhe reservava, o narrador acresce que o céu, coroado com o benfazejo início de ano, é também o caminho para a morte. Esta afirmação simbolizava o estado de espírito de Félix, sua propulsão à suspeita e sua determinação em engendrar nuvens no céu limpo, o espírito suspeitoso. Lívia confirma esta alusão à morte dada pelo narrador ao justificar a separação:

[...] seu espírito engendrará nuvens para que o céu não seja limpo de todo. As dúvidas o acompanharão onde quer que nos achemos, por que elas moram eternamente em seu coração.¹³⁸

As razões dadas por Félix para tal comportamento são obscuras e lacunares, foram as relações do passado repletas de “perfidia, hipocrisia e egoísmo” que o fizeram um homem suspeitoso, mas “perfidia, hipocrisia e egoísmo” não são os mesmos atributos com que ele acolhe a jovem? Como aponta o narrador:

Se a viúva não o escutasse só com o coração, poderia perceber alguma coisa mais do que ressentimento e amargura. Félix não era virtualmente mau; tinha, porém, um cepticismo desdenhoso ou hipócrita, segundo a ocasião. [...] A desconfiança dos sentimentos e das pessoas não provinha só das decepções que encontrara; tinha também raízes na mobilidade de espírito e na debilidade do coração. A energia dele era acto de vontade, não qualidade nativa: ele era mais que tudo fraco e volúvel.¹³⁹

A mobilidade de espírito e a debilidade do coração dão conta das motivações de Félix, que agrega o ciúme à incapacidade de entrega. A afirmação do narrador de que Lívia só escuta com o coração as oscilações e caprichos de Félix justifica a atitude pragmática da moça diante da “mobilidade de espírito e debilidade do coração”. Lembremos que no final ela previu as provações que o casamento traria e tomou a atitude ponderada, talvez o único gesto de reflexão de todo o romance, de afastar-se de Félix. Ao final, os polos se inverteram, desvelando a face de cada um. Lívia revelou-se sagaz, e Félix, o ingênuo atormentado.

¹³⁷ Idem, Ibidem, p. 177.

¹³⁸ Idem, Ibidem, p. 177.

¹³⁹ Idem, Ibidem, p. 122.

A sagacidade de Livia adivinhara as provações que lhe daria o casamento. Quando de todo se lhe calou o coração, Félix confessou ingenuamente a si próprio que o desenlace de seus amores, por mais que o mortificasse outrora, foi ainda assim a solução mais razoável.¹⁴⁰

Em um romance de contrastes e suspeitas o narrador comporta-se de maneira oblíqua, “*forma e pensamento*” exprimem as determinações do personagem.

O narrador de *Ressurreição* busca, na maioria das vezes, aproximar o seu ponto de vista ao de Félix, cobrindo a trajetória de seu “herói” entre o fim de um relacionamento e o início de outro, ocorridos num tempo específico, o dia do ano bom. O narrador é, como veremos, um autor de romance. A primeira manifestação de um “eu” que controla a narrativa vem do capítulo I, intitulado “No dia de ano bom”; nele o narrador justifica o ânimo de Félix, que poderia ser mal interpretado pelo leitor:

Era, se assim posso exprimir, um repouso ativo, composto de toda a espécie de ocupações elegantes e intelectuais que um homem na posição dele podia ter.¹⁴¹

Note-se que ele está justificando a posição social do personagem, o que pode sugerir identificação às mesmas prerrogativas de classe; acresce que no romance não há de fato nenhuma alusão a outra classe que não seja a de Félix, como disse páginas atrás. A impressão é que o espaço entre Catumbi e Laranjeiras, em que circulam as personagens, está dentro de uma redoma de vidro. Apesar da defesa de classe do narrador, que afirma que a inércia de Félix é fruto de sua classe e posição social e não de uma apatia vegetativa e indolente, o que salta aos olhos na trajetória de Félix é justamente o conservadorismo dos costumes, o discurso do proprietário e a indolência nas escolhas pessoais. Indolência com a qual o narrador irá tratá-lo ao longo da narrativa.

Decidam lá os doutores da escrita [romancistas] qual destes dous amores é melhor, se o que vem de golpe, se o que invade a passo lento o coração. Eu por mim não sei decidir, ambos são amores, ambos têm suas energias. O de Félix parecia ter criado no silêncio uma força invencível.¹⁴²

¹⁴⁰ Idem, Ibidem, p. 180. Os grifos são meus.

¹⁴¹ Idem, Ibidem, p. 64.

¹⁴² Idem, Ibidem, p. 103.

O narrador, ele mesmo o autor da narrativa, mostra-se em dúvida quanto à validade dos sentimentos de Félix, que depois de algum tempo se revelaram um “incêndio que lavrava e consumia tudo.” Assim como o episódio anterior em que tratava do estado vegetativo de Félix, que o narrador justifica como sendo “ocupações elegantes de sua posição social”, o incêndio será relativizado como uma força invencível, apesar de sabermos que um incêndio completo tem o seu prazo de validade, e, ao final, resta apenas destruição. Notamos então que este narrador-autor além de mostrar-se diletante como autor de romances, afinal há doutores da escritura com maior autoridade para decidir os amores de seu personagem, tenta a todo momento justificar os passos dados por Félix em direção à destruição, embora lamente a direção tomada. Ele urde sua trama com o fio do romance amoroso, mas, em pequenas ranhuras como a que comentamos acima, nota-se a parcialidade do narrador.

Nos capítulos finais do romance, o narrador entrega-se como que tentando imprimir verossimilhança ao subterfúgio da carta anônima, um recurso comum em tramas rocambolescas:

Entendamo-nos, leitor; eu, que te estou contando esta história, posso afirmar-te que a carta era efectivamente de Luís Baptista.¹⁴³

Ao afirmar a arbitrariedade de sua composição, o narrador destrói toda a formulação realista, não pela artificialidade da construção, que vinha sendo feita nas bases da evocação do romance e de seus dispositivos tradicionais de forja da realidade. O que se demonstra é uma espécie de autor que possui demasiado controle de sua narrativa, desfazendo o mecanismo que até então funcionava e trazendo para a frente do palco suas impaciências diante dos questionamento do leitor.

O que ocorre então é a confirmação de um movimento que se esboçava desde o primeiro capítulo; o narrador é um autor diletante de romances que fixa o seu olhar em Félix, e por ele nutre certa simpatia, justificando suas fraquezas e direcionando a trama ao clímax um tanto amargurado do ocaso do herói. É como se diante da ação do tempo, as simpatias e justificações fossem impossíveis para o narrador.

¹⁴³ Idem, Ibidem, p. 174.

Dez anos depois dos fatos principais narrados pelo autor-narrador, flagramos os personagens em relativo acerto com suas ações do passado. O epílogo traça rapidamente o destino dos personagens no intuito de extrair alguma lição moral; Raquel e Meneses estão casados e amantes, contrariando a expectativa de incompatibilidade entre amor e casamento; Lívia, em seu outono, dedica-se ao filho, já que seu sonho de plenitude romântica ruiu. O romanesco que lhe serviu de alcunha é atualizado pelo narrador, que sentencia:

No tempo em que os mosteiros andavam nos romances – como refúgio dos heróis, pelo menos, – a viúva acabaria os seus dias no claustro. A solidão da cela seria o remate natural da vida, e como a olhos profanos não seria dado devassar o sagrado recinto, lá a deixaríamos sozinha e quieta, aprendendo a amar a Deus e a esquecer os homens.¹⁴⁴

A clausura que a aguardava em um eventual casamento com Félix se concretiza em seu outono de amargura, e contrariando o romanesco de “pura imaginação” o tormento da solidão acaba por tornar Lívia na heroína amargurada dos romances românticos, atualizando o clichê da clausura em mosteiros.

Mas o romance é secular, e os heróis que precisam de solidão são obrigados a buscá-lo no meio do tumulto. Lívia soube isolar-se na sociedade. Ninguém mais a viu no teatro, na rua, ou em reuniões.¹⁴⁵

A evocação do clichê romântico, atualizado à realidade patriarcal e ao fracasso da viúva, opõe o destino da personagem ao tipo que permeia o romance romântico, caracterizando um procedimento que Machado irá perseguir ao longo de toda a sua obra romanesca: a atualização dos dispositivos narrativos do romance como comentário crítico da sociedade e do homem. A perenidade do amor, a desconfiança do outro, o isolamento do espírito e a violência velada da sociedade moderna serão trabalhados através do contraste irônico de situações da história literária, evocação e paródia de estilos literários. Através do diletantismo do narrador como autor de romances podemos observar a naturalização da violência infligida ao subalterno. O exílio ensimesmado que Lívia vivenciou ao final foi justamente a sentença social que ela tanto lutou para evitar. E os sortilégios de Félix e seus caprichos de classe continuavam a ser o que sempre foram, passados dez anos – caprichos de classe sem maiores consequências.

¹⁴⁴ Idem, *Ibidem*, p. 179.

¹⁴⁵ Idem, *Ibidem*.

A dolorosa impressão dos acontecimentos a que o leitor assistiu, se profundamente o abateu, rapidamente se lhe apagou.¹⁴⁶

Ao fim e ao cabo não lhe ficaram as marcas da experiência e do tempo que sulcaram a trajetória de Lívia. Félix continuou a ser o personagem estanque e vegetativo. Uma frase de “Uma vítima da felicidade” de Henri Murger, “ser demasiado feliz é começar a não sê-lo”, faz coro com uma sentença do narrador de *Ressurreição*:

... “perdem o bem pelo receio de o buscar.” Não se contentando com a felicidade exterior que o rodea, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras.¹⁴⁷

De maneira didática, o narrador insiste na sentença moralizante para concluir o destino de Félix. As duas sentenças sobrepostas, “ser demasiado feliz é começar a não sê-lo” e “perde o bem pelo receio de o buscar”, consolidam o procedimento do romance autorreflexivo ou metaficcional, aquele que faz eco com as diversas formas narrativas e não foge de sua precariedade de representação. Ele antes a confirma e a utiliza como mecanismo narrativo na construção do romance, linha de chegada de todos os gêneros. Tratando das incidências do gênero romanesco presentes no texto, enquanto forma, definição e história, busquei ao logo da análise especificar um elemento de composição ainda em formação, mas que contribui para a intensidade da ação dramática em *Ressurreição*, a ficcionalização do romance.

¹⁴⁶ Idem, ibidem, p. 180.

¹⁴⁷ Idem, Ibidem, p.180.

CAPÍTULO 2. *A mão e a luva*

“Se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lha deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa.”

M. de A., *A mão e a luva*, Advertência de 1907

“– Mas que pretendes fazer agora?

– Morrer.”

Machado de Assis, *A mão e a luva*, 1874

Um romance incompleto, natural e verdadeiro

A mão e a luva foi publicado em folhetins, entre os meses de setembro e novembro de 1874, do jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, e logo depois reunido em livro, pela “Biblioteca do Globo”, edição editada pela Gomes de Oliveira & C. Na edição em livro Machado acrescentou alguns parágrafos e uma advertência ao texto que se valeu das composições tipográficas do jornal.¹⁴⁸ Trata-se de seu segundo romance e a primeira experiência de publicação em folhetim, experiência, segundo o próprio, “sujeita às urgências da publicação diária¹⁴⁹” e fora dos seus hábitos. Menos ambicioso do que, *Ressurreição*, publicado dois anos antes, *A mão e a luva* trata de especificar um caractere: o do agregado imerso em situações de entrelhe amoroso e busca por autonomia. A situação é diferente do que vimos em *Ressurreição*, onde o autor se propôs a lidar com os paradigmas do gênero romanesco como parte dos contrastes entre os dois protagonistas: Félix, tomado pelo espírito suspeitoso, e Lívia, que ao final, tomada por sutil astúcia, o rejeita, optando por uma vida de reclusão. Como tentei demonstrar no capítulo anterior, o casal de protagonistas acaba por definir e personificar, cada qual a sua maneira, o romanesco. *A mão e a luva* leva adiante o tema do amor e introduz os ocassos da ascensão social, tendo como pano de fundo o ambiente da elite do Rio de Janeiro.

A tarefa de escrever romance-folhetim exigiu de Machado adaptações a um gênero que ele não dominava de todo. Contrariando as convenções do romance de grande movimentação ou de “cor local” e de costumes, típicos nesse espaço de difusão literária e entretenimento, ele opta por concentrar-se na caracterização de Guiomar, jovem agregada que deve decidir seu futuro amoroso entre os assédios de um jovem sonhador, um advogado ambicioso e um proprietário, que representa a continuidade da família de sua madrinha. Machado escreve a “advertência de 1874” tratando em poucas linhas do resultado alcançado. Ele afirma que devido às condições de composição, optou por

¹⁴⁸ Sobre as alterações das edições de *A mão e a luva*, veja-se a “Introdução crítico-filológica” presente na edição crítica organizada pela Comissão Machado de Assis: ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, pp. 27-52.

¹⁴⁹ ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 57.

“esboçar” o desenho de caracteres, sobretudo o de Guiomar, “servindo a ação apenas de tela” para “o contorno dos perfis”. “Incompletos embora, terão saído naturais e verdadeiros?”, questiona o autor. Como no romance anterior, a ação e as complicações da trama estão sujeitas ao tratamento psicológico dado aos personagens, que vão se sofisticando, apesar da precariedade das condições de composição.

A incompletude refere-se à composição psicológica das personagens, mas também sugere a natureza do romance enquanto gênero da insatisfação, dos limites demarcados pela estrutura formal, pelas lacunas que vão se formando e que Machado ficcionaliza, dramatizando as dificuldades encontradas na serialização de seu romance, responsável pelo “incompleto” do caractere que ele se propôs representar.

Ao desenvolver o perfil de seus personagens, Machado também salienta as engrenagens da ficção, e o modo como o suporte influencia a composição. Um autor como Stendhal, para quem o romancista é aquele que carrega o espelho nas costas em uma estrada enlameada, a composição do romance é uma questão de apreensão de uma moral que ele se presta a retratar, como um painel amplo da sociedade. O espelho que o romancista Machado de Assis carrega concentra-se no miúdo da psicologia humana, e muitas vezes concentra-se no modo como o espelho é carregado, e do que é feita a sua moldura, ou como o sujeito que carrega o espelho se relaciona com o próprio espelho.

Senhores, um romance é um espelho que é levado por uma grande estrada. Uma vez ele reflete para os nossos olhos o azul dos céus, e outras a lama da estrada. E ao homem que carrega o espelho nas costas vós acusareis de imoral! O espelho reflete a lama e vós acusais o espelho! Acusai antes a estrada em que está o lodaçal, e mais ainda o inspetor das estradas que deixa a água estagnar-se e formar-se o charco.¹⁵⁰

Não deixa de ser irônica a maneira pela qual Machado se distancia do procedimento do espelho nas costas. Ele assume a incompletude da representação. Os percalços da pressão da escrita seriada de um romance-folhetim, as demandas de um jornal diário e as dificuldades em adaptar-se ao formato, serão fatores que influenciam na caracterização das personagens. Guiomar terá que se adaptar à vida na casa da baronesa e aos novos espaços que se lhe apresentam.

¹⁵⁰ STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Trad. Casimiro Fernandes e Souza Júnior. São Paulo: Ediouro, 1998, p. 381.

O desejo de totalidade que o romance realista europeu almeja, se relativiza e se recobre de nuances. Para Machado haverá sempre algo que se esvai, de natureza fugidia, o que justifica o uso de termos de imprecisão tais como ensaio, esboço, contorno e desenho, que ele utiliza para tratar do gênero romanesco. Assim como em *Ressurreição*, o autor trabalha com esboços e contrastes de situações, pequenas manifestações do espírito humano como o ciúme e a ambição, envoltos por regras sociais muitas vezes silenciosas, outras escancaradas por gestos e conversas de corredor. Lívia está cerrada em sua condição de mulher e mãe, e os espaços de socialização que ela circula como teatro, encontros sociais e festas, deixam de existir no final do romance, quando ela opta pela reclusão. Guiomar está presa à sua condição de agregada e órfã. Seus espaços são definidos pelas demandas da baronesa: passeios pelo quintal pela manhã, serões de leitura na sala, teatro para socializar-se. A leitura de romances parece ser a salvação, mas a interrupção de suas leituras acaba por agravar a sensação de exílio. As leituras que a levam à interpretação do mundo são interrompidas por Estevão, personagem que representa um tempo em que o romanesco e a idealização condicionavam as relações amorosas. Esse atrito entre a leitora arguta e o romanesco (frívolo?), sugere um reposicionamento de conceitos. O termo “romanesco” é muitas vezes atribuído às mulheres leitoras de romance, uma expressão pejorativa de dizer que ao feminino não é dado o pensamento prático. O que Machado faz é inverter o polo desse conceito, retratando mulheres leitoras extremamente aparelhadas de juízo crítico e homens tomados por sonhos anacrônicos e expectativas de realização pessoal estruturadas em uma visão idealizada. Ler romances, e lê-los bem, dominar a sua linguagem, é uma forma de emancipação e autonomia intelectual.

Assim, o romance “incompleto” e, talvez, “natural” e “verdadeiro”, busca se adequar ao suporte do jornal, e irá gerar personagens igualmente incompletos, adaptados ao ambiente composto de leitores argutos e romanescos.

Diante da tensão contida na precariedade do método de composição, o autor da Advertência ao romance, M. de A., espera que a incompletude romanesca seja a) “natural”, ao representar os contrastes e ao definir os caracteres, e ao mesmo tempo b) “verdadeira”, adjetivo que parece exigir uma “verdade” da obra, ambição romântica que tem como princípio a revelação de uma verdade que singulariza o caractere representado e o representa enquanto indivíduo. Se pensarmos nos autores do período,

engajados na formação de um “romance brasileiro” em que a busca pela verdade se dá pela decifração do indivíduo em meio à especificidade da natureza e que esta natureza é a base de uma verdade definidora de um país, veremos a distância que Machado mantém dessa concepção de romance mesmo nos anos de 1870.

Machado de Assis trata a lacuna e a singularidade da representação romanesca como parte da representação psicológica e moral de seus personagens, em busca de uma verdade que podemos chamar de universal, mas que é singularizada pelo narrador como sendo parte da nossa verdade. Para pensarmos em distâncias e aproximações, associemos a “advertência de 1874” de *A mão e a luva* às palavras conhecidas de “Instinto de Nacionalidade”, que alertava os autores quanto ao sentimento íntimo, que faz do escritor “homem de seu tempo e de seu país.”¹⁵¹ A formulação é um dos nós que Machado deu à crítica para desatar. Diversas vezes em sua obra romanesca, como penso ser esse o caso, ele reformula a afirmação, muitas vezes em chave paródica. Ser homem de seu tempo e de seu país é aglutinar as condições de produção de ficção ao tecido ficcional e dele extrair uma verdade, apesar da precariedade do método de composição, “um pouco fora dos hábitos do autor”. Como em um jogo de despiste, Machado relativiza essa reflexão no parágrafo seguinte, em tom de desabafo: “talvez estou eu a dar proporções muito graves a uma cousa de tão pequeno tomo”, afinal trata-se de “uma novela” de “poucas páginas que o leitor esgotará de um trago, se elas lhe aguçarem a curiosidade¹⁵²”.

Apesar da gravidade autocondenatória de Machado, em *A mão e a luva* é possível acompanhar os pontos de imbricação entre o romance anterior e aqueles que o autor produziria nos próximos anos de 1870. Por outro lado, houve também recuos estratégicos do tom romanesco, que agora se volta ao entrecho amoroso e aos acasos da ascensão social, tema apenas transversal em *Ressurreição* e central nos três romances seguintes. O início desse “tom” coincide com o começo de sua colaboração como autor de romances-folhetim de *O Globo*, e o esforço em adaptar-se às condições do folhetim diário e às novas formas de circulação de sua obra de ficção pode ter determinado essa mudança. O tom grave com que Machado apresentou o seu romance de estreia,

¹⁵¹ ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. In: _____. *Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 804.

¹⁵² ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 57.

buscando intervir na produção romanesca de seu período, dá lugar à justificativa quanto ao padecimento da narração e estilo do romance. Foram “as urgências da publicação diária”.

O romance focado no contraste entre dois caracteres dá lugar ao romance-folhetim. O teatro, local de sociabilidade por excelência no dezenove, será aglutinado pela ficção, e a representação do real se dará através da dinâmica do palco e da observação como meio de interação dos personagens. Olhar é interpretar, e os personagens serão expostos à dinâmica de um narrador que interpreta, investiga e muitas vezes incita o leitor a aferir o significado dos silêncios e daquilo que os personagens acompanham. Pausas, frases proferidas no vazio, bilhetes e cartas confessionais, romances como objeto cênico e de alta carga simbólica. A narrativa se estrutura em subentendidos, elipses que o teatro explora através de gestos e olhares para sugerir tensões.

Amiúde os recuos estratégicos de composição e de tom, Machado ainda propõe o uso do romance e o arcabouço de significados que o gênero carrega. A definição do romanesco e todas as características propostas por determinado título ou leitor são utilizadas para caracterizar personagens, propor soluções na trama ou frustrar expectativas. Anos depois, na “Advertência de 1907”, quando da reedição de *A mão e a luva*, ao comentar as mudanças de “composição e de maneira do autor” ao longo do tempo Machado sugere que o romance pode ajudar a defini-lo, fazendo dele mesmo objeto de seu procedimento narrativo. Diz ele: “Se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lha deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa.”¹⁵³

Para nos situarmos na cena de prosa de ficção do período, convém resumir alguns projetos romanescos que se delineavam a partir de 1870 antes de tratarmos da relação de *A mão e a luva* com os demais romances do jornal *O Globo*, periódico responsável pela publicação de romancistas nacionais em revezamento com folhetins estrangeiros. A publicação de *Ressurreição* em 1872 indicava um momento da história literária brasileira em que temas característicos da prosa de ficção até então produzidos no país encontravam-se em momento de revisionismo crítico. *As cartas a Cincinato*, de

¹⁵³ Idem, *Ibidem*, p. 55.

Franklin Távora, reunidas em 1871, é um dos indícios de reorganização do pensamento e proposta de projeto de literatura. Manifesto inflamado contra a idealização romântica alencarina, as cartas propõem a documentação do espaço sem retoques mitificadores, concebendo o romance como um instrumento de conhecimento de uma realidade social. Note-se que as propostas de Távora alinhavam o romance à tradição do romance realista, em que a forma romanesca constrói-se como um documento da sociedade. Um romancista com o espelho nas costas, para usarmos a metáfora de Stendhal.

Embora propondo projeto diverso ao de Távora¹⁵⁴, o ensaio *Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade*, publicado em 1873, também ambiciona intervir criticamente na produção literária, orientando os autores de sua geração imbuídos do ímpeto da cor local, e propondo um projeto literário em que este ímpeto não limite e determine a produção literária. “Não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam”.¹⁵⁵ Machado sugeria aos romancistas, dando como exemplo o romance *Iracema* de José de Alencar, que estes utilizassem temas como os “puramente indianos”, dos “costumes civilizados”, “do tempo colonial” e da “natureza americana” e explorassem a imaginação como elementos de invenção do romance, não se limitando aos “assuntos que lhe oferece a sua região”, o que limitaria o alcance da obra. Machado

¹⁵⁴ Comparativamente são dois projetos de romance que abrem a década de 1870, o romance urbano machadiano seguirá um caminho sem a adesão de outros romancistas, ao contrário de Távora, que terá uma linha de continuidade muito mais nítida com autores em sintonia com sua proposta. Távora acena para uma elite letrada que vai se formando amparada na circulação de proposições científicas e de análise da realidade e que anseia por um romance que trate desse novo país que se descortinou a partir do conflito da guerra do Paraguai. Um terceiro projeto será proposto por Aluísio Azevedo na década de 1880 e irá, assim como Távora, ao encontro das ansiedades intelectuais de seu momento histórico. Aluísio atende aos anseios de modernização da prosa calcada no postulado naturalista, sem, no entanto, ser integralmente um autor naturalista. Sua obra forma-se na tênue linha da profissionalização do escritor, alternando folhetins, claramente escritos para um público sem pretensões além do entretenimento, com romances de tese, seu real interesse. Trato rapidamente destes autores para ilustrar um pouco o terreno em que Machado irá circular com sua obra romanesca. O mesmo se dará na grande década de 1880, década em que a “crise” pressentida por Machado em seus romances será substituída pela “destruição” formal de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O naturalismo formará escritores, e Aluísio terá autores em sintonia. Machado permanecerá em sua linha de composição romanesca, solitário. Mas essa solidão também lhe dará liberdade de composição. Em crônica de 1950, Carlos Drummond de Andrade atesta, com grande ironia, que Machado de Assis é antes ruptura do que continuidade. Diz o poeta: “Não é recomendável que se institua um modelo dessa ordem, num país ainda novo, que deve cultivar sobretudo as suas forças primitivas e telúricas. Ai de nós se tal exemplo frutificar! Mas, felizmente, não frutificará. Alguns dos mais belos nomes da nova geração assim o garantem.” Apud. ANDRADE, Carlos Drummond. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 106.

¹⁵⁵ ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. In: _____. *Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1973, p. 804.

também critica “os livros de certa escola francesa”, possivelmente referindo-se ao romance naturalista.

[...] ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é notável mérito. As obras de que falo foram aqui bem-vindas e festejadas, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa.¹⁵⁶

Esses princípios de orientação estética ainda estão no início; alguns anos depois, em texto sobre o romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, Machado volta ao debate sobre a “certa escola francesa” que chegara à literatura em língua portuguesa.

Ora bem, compreende-se a ruidosa aceitação d’*O crime do Padre Amaro*. Era realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. Víamos aparecer em nossa língua um realismo sem rebuço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar o camartelo no mármore da outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, uma tradição acabada. Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o – digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, – em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exaço de inventário. [...] Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada?¹⁵⁷

Os dois textos críticos de Machado tratam da liberdade de composição necessária ao romancista para que este empreenda uma obra permeada pela “verdade estética”, um princípio machadiano de integridade criativa. Pode-se aferir que o realismo como escola não lhe interessava.

Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.¹⁵⁸

Machado irá tratar do romanescos como matéria ficcional nos quatro romances seguintes de maneira um tanto quanto intuitiva, até realizar a contento seu projeto. Projeto que ao sabor das demandas de produção e circulação de literatura, do primeiro romance urbano lançado diretamente em livro, passando por romances-folhetins melodramáticos e autorreflexivos, vai exigir mudanças em seu método de trabalho, que serão evocadas

¹⁵⁶ Idem, Ibidem.

¹⁵⁷ ASSIS, Machado de. “O Primo Basílio”. In: _____. *Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1973, p. 904.

¹⁵⁸ Idem, Ibidem.

ficcionalmente, fazendo com que os percalços tornem-se elementos estruturais dos romances.

Na década de 1870, Machado está interessado nos limites existentes entre os vários gêneros a que se dedica, e em como eles mutuamente vão se contaminando. Crônica, romance e conto são gêneros em que ele irá testar os limites do paratexto, o uso do suporte como parte da experiência literária e as fronteiras entre gêneros. Em suas crônicas o procedimento é evidente, porque assim como no romance-folhetim, a velocidade determina o interesse do leitor, que deve ter sua atenção presa ao que se está narrando e com isso garantir a venda do jornal do dia seguinte. Ao mesmo tempo em que a velocidade da narrativa é acelerada, há outra velocidade em jogo, a velocidade com que o autor escreve sua crônica, pois ele deve atender à demanda diária para abastecimento dos folhetins de jornal. Essa dupla velocidade, intra(narrativa) e extra(narrativa) espelham e dão significado à enorme gama de assuntos tratados e modos de escrita com que o autor realiza seu texto. A mão dupla de temas e gêneros, em alta velocidade, acaba por fazer com que a contaminação de gêneros atinja também o artista, que é tanto autor quanto fornecedor de matéria a ser consumida e descartada logo em seguida. É tanto artista quanto operário da escrita, um misto de romancista, cronista, jornalista e poeta ao mesmo tempo.

Machado estende a estrutura da crônica até as bordas do suporte em que ela está inscrita, e congela o tempo da notícia, enquanto para fora de sua borda o jornal vai tratar de outros temas e assuntos. Há aí a multiplicidade de vozes, que vão seguindo enquanto o cronista, com a notícia arrancada do cotidiano, a reelabora por meio de fábulas, charadas, apólogos, dando ar de universalidade ao cotidiano da corte, encapsulada em seu eterno agora. Esse procedimento não deixa de fazer da crônica um gênero perecível, que ao leitor contemporâneo, em muitos casos, só é inteligível por meio de notas e contextualização. É no romance, cuja matéria é a própria ficção em recorte com a experiência humana, que a arte de Machado de Assis irá alçar voos de grande envergadura.

A gênese do romance machadiano está vinculada ao jornal como plataforma de difusão. Os principais romancistas da década de 1870 escrevem para *O Globo*, e em suas páginas é possível acompanhar as vertentes do romanesco praticadas no Brasil, da fidelidade à observação dos costumes, passando pela interpretação social de algumas regiões do país e ao estudo psicológico dos personagens. *O Globo* surgiu em 1874, sob a direção de Quintino Bocaiúva e Salvador de Mendonça num contexto de ebulição política e intelectual. Como se sabe, a guerra do Paraguai adensou o debate em torno das contradições expostas entre anseios burgueses e modo de produção escravo; com isso ganhou força o movimento abolicionista e republicano à medida em que a imprensa ampliava sua influência sobre a elite letrada. Somente entre 1870 e 1872, segundo Nelson Werneck Sodré, surgiram mais de 20 jornais republicanos.¹⁵⁹ Bocaiúva, companheiro de Machado de Assis e Bernardo Guimarães no *Diário do Rio de Janeiro*, onde era redator-chefe, foi responsável pela criação de jornais engajados na causa republicana como *A República* e *O País*. Desde o início de sua carreira como jornalista, Bocaiúva dedicou atenção especial à divulgação da literatura brasileira, como estratégia de desenvolvimento intelectual e difusor de ideias progressistas. Em 1862, ele cria, junto com “alguns homens de letras”, a *Bibliotheca Brasileira*, revista mensal que almejava ser “o centro da atividade literária no país.”¹⁶⁰ Projeto editorial inovador, a revista tinha como característica a publicação de autores nacionais de diversos gêneros e especialidades, do estudo econômico ao ensaio literário, da poesia ao romance. Machado de Assis, em crônica de 1862 publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, saúda a iniciativa, lembrando que o movimento literário no Brasil é insignificante, concentrando-se na “leitura superficial e palhenta do mal travado e bem acidentado romance” e que a publicação da Biblioteca serve a dois interesses.

[...] ao dos autores, a quem dá a mão, garantindo como base da publicação de suas obras uma circulação forçada; e ao do público, a quem dá, por módica retribuição, a posse de um bom livro cada mês.¹⁶¹

Como homem de letras, Machado estava obviamente interessado em iniciativas como a de Bocaiúva, que viabilizava um lugar de difusão de literatura e fazia circular os

¹⁵⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Maud, 1999, p. 242.

¹⁶⁰ *Bibliotheca Brasileira*, “Introdução”, Rio de Janeiro, Segundo Ano, Tomo 1, 1863, p. V

¹⁶¹ ASSIS, Machado de. Crônica de 24/03/1862. “Diário do Rio de Janeiro”. In: _____. *Obras Completas*. Chronicas. 1º volume. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1938, p. 157.

escritos de autores ainda desconhecidos, bem como os já consagrados¹⁶². Além disso, a formação de um público leitor culto também serviria às ambições de Machado, que considerava que a leitura superficial só produzia “instintos” e não ideias e convicções maduras e ponderadas sobre a própria literatura.

Esclarecer o espírito do povo de modo a fazer ideias e convicções disso que ainda lhe não passa de instintos, é por, por assim dizer, formar o povo.¹⁶³

A difusão de literatura de todo o tipo, em espaços como o da *Biblioteca*, ajudava a formar o leitor, pedra fundamental para o tipo de ficção que Machado produziria uma década depois.

O periódico foi responsável por publicar Manuel Antônio de Almeida, que assina as *Memórias de um sargento de milícias* pela primeira vez¹⁶⁴, e José de Alencar, com a primeira parte das *Minas de Prata*. Em sua segunda fase, em 1863, publicou romancistas menores que hoje caíram no esquecimento, como Joaquim Felício dos Santos, que lançou *Acayaca (romance indígena)*. Além de romances, o periódico também abriu espaço para a publicação de crônicas de Joaquim Manoel de Macedo, uma tradução de Heine por Machado de Assis, *As ondinas*, e críticas literárias de

¹⁶² Vale ressaltar a participação de Machado em outro periódico do mesmo período intitulado *O Futuro*. A revista, segundo a saudação de Machado na mesma crônica do *Diário do Rio de Janeiro*, tinha como objetivo estreitar as relações literárias entre Brasil e Portugal. Contando com a contribuição de Alexandre Herculano e Faustino Xavier de Novaes, editor e proprietário, a revista quinzenal contou com uma coluna de Machado de Assis, dedicada a apreciações literárias e comentários sobre os lançamentos da quinzena. Na crônica de estreia, de 15/09/1862, Machado faz uma apreciação de *As minas de prata*, de José de Alencar, cujo primeiro volume foi publicado por Quintino Bocaiúva na *Biblioteca Brasileira*. Em outra crônica, de 15/12/1862, ele exulta Leandro de Castilho, autor de um livro de contos intitulado *Contos do Serão*, a publicar um romance, gênero que “temos apenas dous mais assíduos cultores, os Srs. Macedo e Alencar”. Para Machado, o romance aguarda por novos autores, “porque tem ainda muitos recantos não investigados e talvez fontes de boa riqueza”.

¹⁶³ Idem, *Ibidem*, p. 158.

¹⁶⁴ A primeira edição em livro de *Memórias de um sargento de milícias* surgiu em dois volumes em 1854 e 1855, respectivamente. A segunda edição surgiu pela Tipografia do Comércio de Joaquim F. Nunes, em Pelotas. Ambas as edições vinham assinadas por “Um brasileiro”. A terceira edição foi a primeira a levar a assinatura de Manuel Antônio de Almeida. Foi publicada em dois volumes em 1863 pela *Bibliotheca Brasileira* de Quintino Bocaiúva. Em texto manuscrito de Rubens Borba de Moraes, encontrado junto à primeira edição das *Memórias* e pertencente ao acervo da Biblioteca Brasileira José e Guita Mindlin, o autor afirma que “Essa edição foi revista e prefaciada por Machado de Assis que diz: “...entendeu Quintino Bocaiúva dever fazer a reimpressão das Memórias..., hoje raras e cuidadosamente guardadas por quem possui algum exemplar.” ”

Quintino Bocaiúva. O objetivo da revista, segundo introdução ao segundo ano de publicação, era o de buscar autonomia literária diante das literaturas europeias, e mesmo as americanas. A dependência da literatura brasileira devia-se à precariedade material do Brasil e ao fato de que a língua portuguesa, entre os idiomas “civilizados”, é a menos conhecida e estudada. A relação entre desenvolvimento material e literário coloca a busca por autonomia literária no campo político, fazendo com que o desenvolvimento de uma língua literária própria fosse parte de uma estratégia de desenvolvimento nacional.

Por uma fatal concatenação de circunstâncias o progresso intelectual das nações segue o giro do seu progresso político. Se a sociedade é forte é inteligente; se tem poder tem brilho. Como instituição, a literatura serve também para revelar o grão (sic) de sua civilização e poder.¹⁶⁵

Assim, Quintino Bocaiúva e o grupo de literatos e intelectuais responsáveis pela *Biblioteca Brasileira* tinham por meta um projeto ambicioso: a institucionalização da literatura como forma de emancipação política. Como exemplo dessa relação entre poder e literatura, o texto cita o fato de a Espanha, país que em termos literários se achava em superioridade relativa em comparação ao Brasil, após um período de apropriação e imitação, expandiu sua influência sobre a literatura francesa, que passou a utilizar temas e assuntos para “os seus dramas e romances¹⁶⁶”, demonstrando assim a força da língua espanhola. Mesmo Portugal, após a derrocada de seu vasto império, ainda se mantinha politicamente devido a sua literatura.

Mas, o que não acontece entre nós, aconteceu em Portugal e a glória das letras portuguesas perdurou e salvou do naufrágio político a própria autonomia social. O gênio fecundo e poderoso da nação desde que não pode mais derramar sua seiva superabundante sobre as conquistas que perdera, concentrou-se e irradiou sobre o país uma luz fulgurante. A causa das letras tornou-se a causa do patriotismo. E ainda há pouco tempo, quando presunções pouco plausíveis, irritaram de novo a altivez e o orgulho nacional português um dos argumentos e uma das armas com que se procurou defender de um jogo estranho a soberania e a integridade da nação, foi a sua literatura, a índole de sua organização social revelada pela índole de sua linguagem própria.¹⁶⁷

¹⁶⁵ *Bibliotheca Brasileira*, “Introdução”, Rio de Janeiro, Segundo Ano, Tomo 1, 1863, p. IV-V.

¹⁶⁶ Vale salientar que Machado de Assis não aderiu completamente a questão dos temas nacionais. Em *Instinto de nacionalidade* ele defende autonomia plena para os escritores, inclusive na utilização de temas e assuntos.

¹⁶⁷ *Bibliotheca Brasileira*, “Introdução”, Rio de Janeiro, Segundo Ano, Tomo 1, 1863, p. IV-V.

Ainda segundo a “introdução”, a diferença entre Portugal e Brasil na institucionalização de sua literatura residia no fato de que em Portugal a literatura havia se profissionalizado, o que demoraria décadas para ocorrer no Brasil.

Se, porém, sob este ponto de vista, Portugal está bem: o Brasil não o está. Dois nomes como Alexandre Herculano e Garrett bastam para salvar do abatimento e do olvido a literatura de uma nação. Mas dois nomes desse mesmo valor seriam impotentes, entre nós, para tornarem o Brasil conhecido. E a razão é simples. Em Portugal a literatura é uma profissão. No Brasil não o é. Lá o exercício das letras é honrado e apreciado. Aqui passa por um ócio. E para que a indiferença nacional tivesse no exterior uma triste reprodução, nem mesmo em Portugal se lê o que aqui se escreve.¹⁶⁸

Institucionalização, autonomia da literatura e profissionalização do escritor são temas caros a Machado de Assis, e ele irá militar por eles nas décadas seguintes, como atesta a criação da Academia Brasileira de Letras décadas mais tarde, o resultado mais visível, do ponto de vista político e institucional, dessa militância. A profissionalização será uma bandeira discreta, que terá em Aluísio Azevedo um defensor, e estrategista, ferrenho. O projeto de difusão de Bocaiúva se estende por toda a década e culminará na fundação do jornal *O Globo*. Nele, Bocaiúva leva a experiência de publicação de autores nacionais adiante, lançando romancistas em seu rodapé e depois reunindo os capítulos na coleção da *Bibliotheca do Globo*. Trata-se de uma iniciativa pioneira em profissionalizar o escritor e fomentar temas progressistas em consonância com o gosto do público por folhetins. A lista de autores publicados pelo *Globo* representa o que de melhor havia no período, reunindo autores como Machado de Assis, que estreava no gênero romance-folhetim, Bernardo Guimarães e Visconde de Taunay. Além de Salvador de Mendonça, tradicional colaborador de Bocaiúva.

Timidamente, começa a se esboçar uma produção de romances de autores nacionais para abastecer os rodapés e assinalar diferenças na abordagem da realidade nacional. Sintonizados com os novos tempos, os romances passam a tratar da cor local, temática consagrada, sob um novo ângulo, com sensível mudança de tom e abordagem realista, com lampejos de tratamento psicológico. A exceção se dará com o romance de Machado de Assis, que tratará de tema urbano e psicológico em crise com a aparente

¹⁶⁸ *Bibliotheca Brasileira*, “Introdução”, Rio de Janeiro, Segundo Ano, Tomo 1, 1863, p. IV-V.

conciliação com o formato do folhetim e com a representação da cor local, realçando o problema da representação romanesca.

No período de 1874 a 1875, além de *A mão e a luva* (26 de setembro a 3 de novembro), foram publicados os seguintes romances de autores nacionais, em ordem de publicação: *A escrava Isaura* (3 de setembro de 1874 e 6 de setembro, publicação interrompida), de Bernardo Guimarães, *Ouro sobre Azul* (8 de novembro de 1874 a 28 de março de 1875), de Silvio Dinarte (Visconde de Taunay), *Marabá* (23 de dezembro de 1874 a 9 de fevereiro de 1875), de Salvador de Mendonça, e *Dr. Benignus* (01 de julho de 1875 a 01 de dezembro de 1875), de Zaluar.

A estratégia de publicação de *O Globo* consistia em lançar os seus folhetins e logo em seguida publicá-los em livro pela coleção “Biblioteca do Globo”, dos editores Gomes de Oliveira & C.. Os livros eram vendidos nas principais livrarias da corte e distribuídos em algumas capitais, servindo também como brinde para novos assinantes do jornal; dessa forma, embora incipiente ainda, a produção de romances se modernizava e difundia-se entre a gente letrada. Com exceção de *A escrava Isaura*, publicado pela “Bibliotheca Universal”, da editora Garnier, todos os romances saíram pela coleção d’*O Globo*. Machado de Assis foi o primeiro a ter um volume publicado pela coleção, seguido por Salvador de Mendonça, que substituiu Visconde de Taunay, que publicava *Ouro sobre Azul*, mas teve que se ausentar da corte, interrompendo o folhetim na primeira parte¹⁶⁹. As interrupções na publicação de alguns romances-folhetim, assim como a dificuldade de Taunay em manter a periodicidade, explicita o fato de que o escritor ainda não alcançara a tão almejada profissionalização e que a literatura ainda era uma prática diletante. Machado de Assis, apesar das queixas quanto “às urgências da publicação diária” e ao trabalho como funcionário público, manteve o ritmo diário de *A mão e a luva*, entregando o romance em três meses. Bernardo Guimarães desistiria da publicação em pedaços logo após publicar alguns capítulos, lançando meses depois *A escrava Isaura* em livro pela prestigiosa Garnier. Salvador de Mendonça publica o seu romance-folhetim em dois meses, reunindo a obra em livro imediatamente depois de

¹⁶⁹ “Tendo ontem terminado a primeira parte do formoso romance de Sylvio Dinarte, *Ouro sobre Azul*, suspendemos a sua publicação durante o tempo em que se ausenta da corte o autor. Segunda feira próxima encetaremos o romance *Marabá*, de Salvador de Mendonça.” *O Globo*, 18 de dezembro de 1874.

concluído, manifestando no prefácio “ao leitor” seu desagrado quanto às pressões da publicação diária.

Embora delineado há três anos, foi o presente livro escrito quase à proporção que ia aparecendo no *Globo* em folhetins.

Não se diz isto no só intuito de atenuar as faltas do autor, que é ele o primeiro a i-las conhecendo; mas principalmente por amor a arte e culto sincero do belo que certo requeriam trabalho mais assentado.¹⁷⁰

Marabá foi o primeiro e único romance escrito por Salvador de Mendonça, jornalista e literato que se dedicou à tradução de autores como Théophile Gautier e Alfred de Musset, e dezenas de outros autores de romance-folhetim francês, bem como do clássico *A retirada da Laguna*, de Taunay, escrito originalmente em francês. Mendonça foi cônsul em Nova York, experiência que se deixa notar no enredo de *Marabá*, romance de trama folhetinesca que trata do empenho de um jovem recém-chegado dos Estados Unidos em divulgar seu ideal liberal e progressista em uma sociedade escravocrata. No prefácio, Mendonça sublinha que cada “forma” demanda um tipo de leitura e fruição da obra; no folhetim, onde a obra vai se construindo ao sabor das urgências, os acontecimentos “enfileiravam-se amparados uns aos outros nas colunas do jornal”, contando com o fato de que o leitor não teria condições de voltar a página e conferir a coerência da narrativa, pois os capítulos da edição anterior não estariam à mão. A fugacidade da publicação em jornal, segundo Mendonça, exime o romancista de parte da responsabilidade artística de uma obra. Diferentemente do que ocorre quando o romance-folhetim é reunido em livro, suporte em que os capítulos se encontram enfileirados e permitem a leitura cuidadosa, contribuindo o voltar à página anterior e a busca de uma estrutura que sustente a narrativa. Sem tempo de corrigir o que ele chama de “asperezas” do romance, o autor se desculpa pela pouca qualidade da obra, justificando a sua publicação em nome do “desenvolvimento da literatura nacional.”

Natural é, porém, que concorram todos, na proporção de suas forças, para o desenvolvimento da literatura nacional, e é muito provável que, no meio da geral indiferença por tais cometimentos, o presente romance nunca viesse a lume, se tivesse de esperar mão mais detida, e não nascesse da própria necessidade de expansão que é dote do espirito humano.¹⁷¹

¹⁷⁰ MENDONÇA, Salvador de. *Marabá*. Rio de Janeiro: Gomes de Oliveira & C., 1875, p. I.

¹⁷¹ Idem, *Ibidem*, p. VI.

A termo expansão refere-se ao desenvolvimento da literatura nacional e demonstra que a produção de romances é um novo degrau nesse desenvolvimento. O prestígio que esse gênero literário alcança em meados da década de 1870 coloca o autor como produtor de material ficcional para dois suportes específicos, o jornal e o livro, exigindo do autor planejamento e consciência das especificidades desses dois suportes. A julgar pelos comentários de Machado de que a narração e o estilo de *A mão e a luva* padeceram com o método de composição que o folhetim exigia, podemos supor que essa dificuldade inicial foi sentida por parte dos autores, que se adaptavam a essa nova dinâmica, fazendo com que Machado de Assis meditasse sobre as possibilidades narrativas que cada um dos suportes oferecia, e sobre o modo como a literatura tornava-se mercadoria de consumo, adaptável às exigências do pequeno mercado livreiro nacional.

Com isso se vislumbra, em germe, indícios que formariam a imagem machadiana do livro como objeto fetichizado e de grande poder simbólico, que servirá tanto para apequenar o bacharel diletante que faz uso do universo livresco para alimentar a oratória vazia e o monólogo sem compromisso dos discursos de sobremesa, quanto para promover uma fissura na linguagem como dificuldade de apreensão do mundo. O mundo pode ser apreendido enquanto livro que comporta o mundo. O romance em seu suporte livro é uma espécie de universo encapsulado, que representa a diversidade linguística e de forma apreendidas em nossa experiência. O processo de fragmentação do romance no suporte do jornal, e a organicidade que o suporte livro oferece exigem estratégias de leitura específicas, mas “tudo pode servir a definir a mesma pessoa”¹⁷², são processos que podem ser compreendidos como metáfora da subjetividade humana, que Machado a princípio chamou de caráter.

Da mesma forma que o romance se encontra fragmentado em pedaços diários no suporte do jornal, vitimado por um autor atento às demandas do editor, as experiências amorosas e sociais fragmentadas dos personagens serão rearranjadas por meio do capricho do narrador. O autor ficcional que irá surgir a partir da década de 1880 radicalizará o processo. Ele irá fragmentar não somente a narrativa como também inverterá a cronologia em que os fatos serão narrados. Seus caprichos atenderão a uma

¹⁷² ASSIS, Machado de. “Advertência de 1907” In: _____. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 55.

demanda por notoriedade, e seus conhecimentos literários farão de seu depoimento um misto de sofisticação e sinceridade. A forma de diário e autobiografia dará peso de sinceridade às confissões mais descabidas. O *status* da palavra escrita como detentora de uma verdade revelará uma série de sujeitos cuja subjetividade se sustenta nos fios soltos do romance; duvidar desse narrador é tanto duvidar da idoneidade de uma classe social quanto da forma romanesca como espelho da realidade objetiva: Bentinho em seu projeto de autobiografia fragmenta os episódios de infância e vida adulta na tentativa de unir as duas pontas de sua existência em seu projeto de livro; Brás Cubas se multiplica em autor, personagem e rótulo de remédio contra a melancolia, serializando a si mesmo num desesperado desejo de nomeada; o conselheiro Aires distribui em cadernos consecutivos suas memórias, que encontrados por um editor, são organizados e publicados num primeiro volume (*Esaú e Jacó*) como romance, e em seguida (*Memorial de Aires*) como diário íntimo, proporcionando diversos pontos de fuga narrativos.

Para chegar a essa destruição de expectativas e de convicções romanescas, Machado passou pela experiência de ter sua escrita condicionada ao mercado de romances-folhetim, que assumiu como missão o desenvolvimento da literatura nacional¹⁷³. A dupla face desse gesto, a do mercado e a da missão da literatura nacional, certamente ilumina o momento de crise que o romance machadiano fez questão de sublinhar, em chave criativa, filiando-o ao romance metaficcional.

Como conciliar esses dois processos com um terceiro que Machado fez questão de comentar no prefácio ao seu primeiro romance *Ressurreição*? Sua ambição foi a de pôr em ação o embate de caracteres a partir do princípio shakespeariano da dúvida.

Minha ideia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

¹⁷³ Machado de Assis, em crônica já citada, escreve que a iniciativa da Bibliotheca Brasileira de publicar autores nacionais “esclarece o espírito do povo de modo a fazer ideias e convicções disso que ainda lhe não passa de instintos.” A própria revista publica uma introdução em que explicita o seu objetivo de, assim como em Portugal, desenvolver uma “língua literária”, contribuindo para o desenvolvimento nacional. Por fim, Salvador de Mendonça, em prefácio ao seu romance *Marabá*, assume para si a difícil missão de publicar romances-folhetim em prol do “desenvolvimento da literatura nacional”. Em comum a estas publicações, o fato de todas participarem de projetos editoriais capitaneados por Quintino Bocaiúva. Veja-se: ASSIS, Machado de. Crônica de 24/03/1862. “Diário do Rio de Janeiro”. In: *Obras Completas de Machado de Assis. Chronicas*. 1º volume. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1938, p. 157. *Bibliotheca Brasileira*, “Introdução”, Rio de Janeiro, Segundo Ano, Tomo I, 1863, p. I-IV. MENDONÇA, op. cit., p. II.

Our doubts are traitors,
And make us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt.¹⁷⁴

Ou seja, o objetivo era propor um romance de ideias, calcado em um modelo à margem do modelo adotado por seus pares naquele momento, sugerindo assim independência artística. A leitura dos romances iniciais nos mostra um autor desconfortável com as determinações realistas. Trata-se do desconforto de um autor que busca conciliar suas reflexões literárias com a matéria social e histórica que encontra e põe-las em funcionamento em seus romances; os recuos e readequações feitas na narrativa a partir desse conflito nos servirão para compreender melhor suas escolhas posteriores. Mas, sobretudo, espero que a ficcionalização dessas escolhas estéticas coloquem os primeiros romances de Machado em uma nova perspectiva de leitura e inquietação.

Outra questão que esses romances apresentam é a tentativa de mudança do paradigma da cor local, do romance de costumes e de sensibilidade romântica. Embora ainda apresentem o tema da província e do sertão e das particularidades dos costumes, os autores vão tomando gosto pela discussão política e pelo adensamento do debate progressista, trazendo à baila temas até então pouco frequentes na ficção. Entre as observações feitas por José de Alencar ao romance de Salvador de Mendonça, está a ressalva quanto ao “drama fisiológico” do romance, que lhe inspirou dúvidas e ressalvas. Alencar se referia ao tema da prostituição, levantado pelo narrador, em meio à discussões sobre o desenvolvimento das ferrovias, a abolição, a igualdade entre os sexos e outros temas caros a Salvador de Mendonça.

Apesar da ressalva, Alencar defende que temas devam ser tratados sem levar em conta a crítica, pois isso faria do autor um títere, prisioneiro dos caprichos do censor. Assim, Alencar defende a imaginação como parte constitutiva do romance. “Pois a imaginação é também a natureza; e carece de espontaneidade.” É natural que Alencar fizesse ressalvas ao tipo de romance que Mendonça propunha. Embora o tema da mulher fatal fosse um tema romântico por excelência, o próprio Alencar fez uso desse tema em *Lucíola*, romance de 1862. No entanto, o tratamento dado por Mendonça estava distante da idealização romântica utilizada por Alencar, já que suas bases fixavam-se nas

¹⁷⁴ ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 61.

discussões sobre a democratização das instituições e reformas estruturais na sociedade brasileira, que estavam na ordem do dia. No trecho abaixo, em que a idealização da natureza dá lugar ao trem a vapor, note-se como a natureza vai abrindo caminho para a locomotiva, símbolo do progresso e do engenho humano.

Entrou a raça invasora e cortou na epiderme do colosso a senda sinuosa, por onde subiram por mais de dois séculos os seus descendentes.

Hoje o monstro está totalmente domado: os nervos de aço da indústria atravessaram-lhe sobre o dorso rendido os comboios do caminho de ferro.

De ambos os lados da estrada árvores seculares tecem festões e grinaldas de enredanças ou escondem os galhos sob as folhas e bulbos das orquídeas. As bromélias várias memoram ainda os cocares dos guerreiros autóctones. Mal percebido do viajante de vias férreas, em cuja retina sucedem-se rapidamente as imagens dos objetos, quase sem tempo de se fixarem...¹⁷⁵

Os romances que retratavam o passado histórico, valorizando as antigas tradições e costumes e buscando delinear um herói nacional nascido do cruzamento do índio e do colono europeu, começavam a decair em nome de novas propostas, deixando claro para o leitor atento as contradições dessa idealização. Na mesma década Távora romperia com o modelo de romance histórico de Alencar propondo um romance cuja legitimidade gravitava na documentação científica sobre usos e costumes regionais. Machado de Assis, consciente das limitações que tal prática acarretaria, defende a autonomia na escolha de temas, e, por conseguinte, a contribuição de Alencar: “não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecem”, diz ele sobre os excessos da literatura que se alimenta tão somente dos assuntos de sua região. Imerso no ambiente literário de seu tempo, e dedicando-se ele mesmo a um projeto de romance, Machado não defendia a ruptura total, e sim o uso do que ele chamou de “pecúlio comum”. Para alguns autores esse pecúlio comum constituía em manter o tom moralizante e de costumes e introduzir teses progressistas, sem, contudo, aprofundar o debate. Não por acaso um romance como *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, lançado no mesmo período de *A mão e a luva* e *Marabá*, recebeu boa acolhida mais por tocar em tema sensível à parcela progressista do público leitor que pela complexidade literária.

Comungando com os anseios abolicionistas do *Globo* e atendendo às expectativas de romance de colorido romântico, *A escrava Isaura* foi recebida como libelo da luta abolicionista. Em artigo publicado em *O Globo*, de 10 de julho de 1875, para a

¹⁷⁵ MENDONÇA, Salvador de. *Marabá*. Rio de Janeiro: Gomes de Oliveira & C., 1875, p. 2.

divulgação do romance que saía pela prestigiosa editora Garnier, o autor era recebido como um dos “dois americanos distintos” a escrever sobre o tema da escravidão; o segundo era Harriet Beecher Stowe, autora estadunidense de *A cabana do pai Tomás*, romance traduzido no Brasil desde 1853 e que causou comoção ao descrever as agruras de um escravo em busca da liberdade¹⁷⁶. A estratégia era a de vender o romance ao público que havia lido ou conhecia *A cabana de Pai Tomás* e se comovido com o sofrimento do protagonista, estratégia reforçada com a conclusão do artigo: “O Sr. Bernardo Guimarães soube traçar com mão firme e tintas carregadas, mas verdadeiras, infelizmente, algumas cenas horripilantes da escravidão”. O chamariz para o público leitor era encontrar em *A escrava Isaura* o mesmo calvário de tortura e violência, entremeada por forte convicção cristã, de *A cabana do pai Tomás*. *A escrava Isaura* cumpria assim duplo papel, o de oferecer entretenimento folhetinesco, com sua trama repleta de romantismo e evasão, e um quadro de participação política e social, discutindo as questões de seu tempo. O romance destoava do conjunto da obra romanesca de Guimarães concentrada no equilíbrio entre a prosa simples e a concentração nos tipos brasileiros como o homem interiorano mestiço, centrado em suas lendas e casos, unindo os pedaços de Brasil que a literatura de José de Alencar não alcançara de todo, ou no drama histórico. *Isaura* narra as agruras de uma jovem escrava de aparência branca, bem educada e altruísta que sofre o assédio de um senhor cruel, caricatura dos vilões libidinosos das novelas francesas. Ao final tudo se conclui sem muitas consequências; os maus são punidos, e o sofrimento de Isaura encontra a redenção no amor burguês. Esse novo enquadramento se deve, penso, à tentativa de produzir romance popular em sintonia com o debate por novas formas de representação da sociedade brasileira, propondo mudanças de paradigma em relação ao romance produzido até então, mas sem modificar a estrutura narrativa, que segue calcada no modelo romântico e melodramático.

O periódico *O Novo Mundo*, publicado em Nova Iorque, em artigo de 23 de agosto de 1875, tratava do tema da literatura nacional defendendo a “elevação do nível dos estudos preparatórios” para com isso dotar os liceus das províncias, ao molde do liceu Dom Pedro II, da “faculdade de conferirem diplomas de bacharéis em letras”. Esta

¹⁷⁶ *A cabana do pai Tomás, ou a vida entre os humildes*, foi publicado em partes no jornal *National Era* entre 1851 e 1852 e publicado em Língua Portuguesa em 1853.

proposta pretendia criar novos quadros de professores em regiões afastadas da corte, desenvolvendo-as e democratizando o acesso à literatura. A defesa do ensino das letras servia de preâmbulo para a apreciação crítica do romance de Bernardo Guimarães, que defendia que nas cenas de assédio de Isaura por parte de Leôncio, estava representado o cotidiano de muitas famílias.

...cenas que infelizmente se reproduzem no interior de nossas famílias sem o mínimo de recato, confessamos haver ali encontrado lances da mais pura moral, e exemplos dignos de meditação.¹⁷⁷

O equilíbrio entre trama folhetinesca e temática escravista é valorizado pelo autor da resenha que vê como positiva a conclusão da trama em que a família e os bons sentimentos são assegurados através de dispositivos legais.

Não é possível numa resenha esboçar todos os lances dramáticos desse interessantíssimo romance; mas não podemos deixar de mui especialmente aplaudir o desfecho em que a virtude perseguida pela volúpia encontra recompensa, personificada na vida de Álvaro, munido do mandato de penhora e sequestro de todos os bens de Leôncio, ainda a tempo de impedir o monstruoso consórcio da bela Isaura com o homúnculo Miguel.¹⁷⁸

É interessante apontar que a virtude está contida no dispositivo legal de penhora e sequestro, enquanto a fisiologia da escravidão fica em segundo plano, suplantada pela solução do conflito do casamento indevido. A moral familiar, muito mais do que a escravidão, é a questão em suspenso, e a virtude da jovem mestiça (branca) é restabelecida. Veja-se que a modernização pede dispositivos legais para valer o direito ao amor e ao restabelecimento da virtude fazendo com que o exercício do poder sobre o subalterno se faça presente através da civilidade legal; um testamento ou uma declaração de posse, e não mais a violência ou a simples imposição é que resolvem a questão; entretanto, as coisas permanecem as mesmas, e até mais sólidas. O subalterno, escravo ou mulher, no caso de Isaura os dois, passa a ser vítima de formas de assédio mais sofisticadas que a literatura ainda terá de superar. A criação de instituições modernas de ensino como os liceus com cursos de bacharéis em letras apenas coloca a questão da mesma forma que a escravidão e o assédio ao subalterno são tratados em A

¹⁷⁷ *O Novo Mundo*, número 59, Agosto de 1875, p. 268.

¹⁷⁸ *Idem*, *Ibidem*.

escrava Isaura; o esvaziamento e pouca valorização do autor e de sua obra será substituída pelo discurso esvaziado do bacharel e do mantra do autor diletante.

Dois romances irão tratar do tema do subalterno, em outra chave, e terão resultados distintos, mais interessantes que o romance de Bernardo Guimarães. *Helena*, de Machado de Assis, romance de que tratarei em capítulo à parte, aborda a questão do subalterno, e do ranço que a instituição da escravidão lançou sobre as relações sociais. Helena em tudo se parece com a jovem assediada e indefesa de outros romances do romantismo. Sua entrada na família Vale se dá pelo testamento deixado por seu suposto pai, que a tivera com uma amante, o que fere o decoro cristão da família tradicional; ela é assediada pelo suposto irmão, afinal como ilegítima ela deve sofrer todas as provações até redimir-se de sua origem impura; ela é forçada a angariar simpatias para sobreviver na casa grande, palco tanto das tensões sexuais que lhe são infligidas quanto das leis silenciosas da família tradicional; ela é vítima do moralismo cristão e, por fim, é imposta à família de seu pai por um testamento, logo no início do romance. Mais uma vez a vontade se faz valer através da civilidade legal. No entanto, a estrutura do romance força as prerrogativas melodramáticas ao limite da paródia, sustentando-se em binarismos como o do anjo/demônio, desejo/casamento etc. O romance popular machadiano soube fazer uso do pecúlio comum em chave paródica e reflexiva.

O segundo romance a tratar do tema do subalterno, esse mais próximo da polêmica de *A escrava Isaura*, é *O mulato*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1881. Escrito em sintonia com o idealismo que o tema levanta, *O mulato* narra o retorno do jovem Raimundo a São Luís do Maranhão, depois de uma temporada de estudo na Europa. Filho do traficante de escravos José da Silva, morto quando o rapaz ainda era criança, e de Domingas, sua escrava negra, que enlouquece ao ser torturada. Raimundo desconhece sua origem, o narrador o descreve como de “cor amulatada” e “olhos azuis”, e acaba por encantar a jovem prima Ana Rosa. O amor proibido dos dois é vítima do preconceito da sociedade maranhense, que sabe da origem humilde de Raimundo. No final do romance, Raimundo é morto covardemente, Ana Rosa, grávida de Raimundo, sofre um aborto. Anos depois, encontramos Ana Rosa casada, feliz e mãe de três filhos. A ordem estava restabelecida. Assim como em *Helena*, o fruto do adultério tentou desestabilizar a rotina da tradição cristã e da lógica patriarcal. A morte é o preço a se pagar pela afronta, e com ela o paternalismo e as práticas autoritárias se restabelecem e

voltam a funcionar, até que novamente haja um levante, e a roda volte a girar ao contrário.

As circunstâncias de publicação em seus diversos suportes e o horizonte de expectativas em que se inscrevem esses romances foram fundamentais para Machado de Assis traçar o seu projeto romanesco e amadurecer seu processo narrativo que vai paulatinamente adensando a ficcionalização do romance em sua obra, como gênero reflexivo, como metáfora da existência e como mercadoria fetichizada; o livro é uma mercadoria repleta de sentidos que se vê circunscrita a um círculo limitado de leitores, assim como as liberdades individuais das heroínas e subalternos machadianos, que circulam pelo patriarcado tendo como arma o simulacro, a fala irônica, o dizer entre duas linhas de sentido, a condição de exilado em sua própria casa, as promessas de emancipação frustradas, o conter de expectativas mais amplas de sua subjetividade. Em última análise, a literatura como metáfora de existência serve para canalizar a força represada de significados contidos na condição do subalterno, das limitações de espaço. A literatura, assim como os anseios do exilado, contém força questionadora e imaginativa que não se prende aos espaços delimitados pelo senhor (ou marido, amante, pretendente) aos subalternos.

Em *A mão e a luva*, a serialização do romance e a sua inclusão em um processo industrial de produção de ficção, questões da ordem do dia e aparentemente na margem do processo narrativo, é aglutinada à narração através da reflexão sobre a literatura, da representação dos espaços de sociabilidade (o teatro, sobretudo) como parte do processo de ver e ser visto (ou de ser e parecer). São espaços narrativos que representam o pecúlio comum como chave para a interpretação narrativa e da humanidade dos caracteres. Assim como a literatura é parte de um processo industrial, que pode ser e não ser alienante, a condição humana também o é. Em seu cálculo, Guiomar se liberta do processo, pois se conscientiza dele, e se singulariza. É o que Machado chama de desenho dos caracteres. Guiomar foi o “objeto principal, senão exclusivo” desse desenho.

Dois jovens discutem sobre as decepções amorosas. Um deles, Estevão, está desconsolado diante da frustração amorosa que uma jovem lhe infligira. Ao ser questionado sobre o que fazer diante do amor não correspondido, Estevão responde categórico: Morrer. Se a imagem da morte nas primeiras páginas de *Ressurreição* vem carregada de forte ironia, lembrando ao leitor que o ano novo é um passo adiante em direção a morte, em *A mão e a luva* ela é construída a partir do lugar comum romântico, imediatamente pulverizado por Luís Alves, interlocutor de Estevão.

- Mas que pretendes fazer agora?
- Morrer.
- Morrer? Que ideia! Deixa-te disso, Estevão. Não se morre por tão pouco...
- Morre-se. Quem não padece estas dores não as pode avaliar.¹⁷⁹

Os dois dramatizam o velho tema da morte por amor, representando em diálogo o conhecido poema de Gonçalves Dias *Se se morre de amor*. O diálogo surge sem preâmbulos, tenso e impositivo, jogando-nos no meio do drama, aguçando o contraste entre os dois jovens. Estevão “dotado de extrema sensibilidade” e “fraqueza de ânimo” e Luís Alves, jovem egoísta que sabia guiar as emoções ao seu “próprio interesse”.¹⁸⁰ Há alguns deslocamentos que devem ser anotados. O primeiro que devemos assinalar é o deslocamento temporal. Logo após apresentar o diálogo acima, o narrador estabelece o tempo e o espaço em que transcorre a ação: 1853, rua da Constituição, casa de Luís Alves, e informa que os fatos narrados ocorreram vinte anos antes.

[...] então, isto é, em 1853, uma bagatela de vinte anos que lá vão, levando talvez consigo as ilusões do leitor, e deixando-lhe em troca (usurários!) uma triste, crua e desconsolada experiência.¹⁸¹

O narrador volta seu olhar para o passado no intuito de compreendermos os fatos que serão narrados no tempo presente. Esse voltar os olhos para o passado implica em compreendermos o tempo como uma engrenagem que transforma ilusões em experiência. Experiência esta que necessariamente carrega em si o desconsolo e a contenção de arroubos românticos. Há vinte anos Estevão desejara morrer por um amor frustrado, e a distância temporal fez com que esse desejo fosse relativizado pelo

¹⁷⁹ ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 59.

¹⁸⁰ Idem, *Ibidem*, p. 61.

¹⁸¹ Idem, *Ibidem*, p. 59

narrador, que trata o diálogo como paródia de um verso romântico, e, em cumplicidade com o leitor, comenta que o desejo de morte é substituído pelo desconsolo da experiência.

O segundo deslocamento diz respeito à experiência que o usuário leitor adquiriu nos últimos vinte anos de leitura e como ela interfere na percepção daquilo que está sendo narrado. O olhar do narrador, em convergência com a experiência do leitor, acompanha a cena de vinte anos atrás, em que o romantismo dava a tônica, com o olhar experiente e desiludido de vinte anos de leitura e desconsolo. É esse desconsolo que concorda que não se morre por tão pouco. Machado utiliza como ferramenta de constituição das subjetividades de seus personagens a experiência acumulada do leitor usuário, que substituiu as ilusões pela depuração do tempo. O leitor sabe que a morte não decorre de um amor frustrado, e quem lhe ensinou isso foi o tempo, que viu amadurecer a sensibilidade, através da leitura que se desloca em vinte anos de Gonçalves Dias a Machado de Assis. O anacronismo da cena é assinalado pelo narrador no intuito de demonstrar o quão Estevão é parte de um passado idealizado, em que as frustrações da vida são apaziguadas com a morte. A experiência literária de vinte anos, em perspectiva, é atualizada, convergindo para o desconsolo adquirido com o tempo, mediando a subjetividade dos personagens num símile entre vida e leitura. As ilusões adolescentes se transformaram em ironia, herança do romantismo: “não se morre por tão pouco.” O tempo desmascara a ilusão, evidenciando a tristeza e o desconsolo. As datas sugerem mudanças de paradigma nas manifestações de subjetividade e no modo como a matéria é tratada pelos autores. Em 1853, o movimento romântico engendrava uma lírica cuja subjetividade se pautava no individualismo e na inadequação diante das frustrações amorosas. O mal de amor dava o tom da lírica. Ao amor não correspondido havia apenas a morte como opção. A expectativa do leitor de 1873, período de revisão da proposta romântica, é de desconfiança diante das conquistas do romantismo, como demonstram as polêmicas suscitadas pela obra de José de Alencar, para ficarmos em um exemplo pontual, feitas por Franklin Távora e Joaquim Nabuco¹⁸². O idealismo do mal de amor se esvai, e o saldo que a experiência nos deixa é a da ironia. Estevão, nesse sentido, é parte dos valores românticos que persistem, mas que agonizam na

¹⁸² Sobre o tema vejam-se *as cartas a Cincinato* de Franklin Távora, uma série de artigos críticos às idealizações do romance de José de Alencar escritas no jornal “Questões do dia” entre 14 de setembro de 1871 e 22 de fevereiro de 1872 e reunidas em livro logo depois. TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Organizado por Eduardo Vieira Martins. São PAULO: Editora Unicamp, 2011.

relativização engendrada pelo narrador desencantado. Luís Alves é a outra ponta do drama amoroso que terá em Guiomar outro vértice do triângulo. Por ora quedemos com a constatação de que há algo em desalinho em uma trama cuja ação se movimenta lentamente, com frases de efeito repletas de lugares comuns, e o narrador não trata de esconder o fato, antes explicita a sensação de que um enredo de entrecho amoroso só pode estar em descompasso com a expectativa do leitor de 1873, explicando ironicamente que, apesar do descompasso, as histórias de amor se perpetuam “velhas como Adão e eternas como o céu.”¹⁸³ A solução escolhida por Machado foi tratar do tema dos descaminhos amorosos parodiando antigos clichês românticos, pondo-os em desalinho: o comportamento de Estevão, tamanha inadequação amorosa, causa desconforto em Luís Alves e enfado em Guiomar, propondo com isso uma realocação das ansiedades românticas no âmbito da autonomia subalterna. Guiomar sabe exatamente aquilo que lhe cabe no universo patriarcal e não se furtará em escolher seu pretendente dentro de critérios próprios. Para tanto, irá defrontar-se com pretendentes, escolhas e determinações de vontades alheias que terão que se moldar às suas. Ao invés do tratamento pitoresco e da comédia de costumes, o romance trata sem idealizações dos percalços do amor feminino. No início da trama, o tempo é utilizado como relativizador das sensações amorosas e como ponto de fuga para a reflexão sobre a representação do amor e do interesse – serão eles complementares? Afinal trata-se da “barganha” entre a perda das ilusões e a desconsolada “experiência”. Fixemo-nos por agora, para especificarmos as tensões e deslocamentos, no conhecido poema de Gonçalves Dias, *Se se morre de amor*, que serve de mote ao romance. As circunstâncias em que o poema foi escrito é uma das muitas que se tornaram “lenda” na história do nosso romantismo. Escrito em fevereiro de 1852, portanto contemporâneo aos dissabores amorosos de Estevão, o poema teve como inspiração um pedido de casamento negado. O poeta havia se apaixonado por Ana Amélia, jovem da elite maranhense, e enviado uma carta solicitando a mão da jovem à sua mãe, Dona Lourença Ferreira do Vale. A resposta negativa veio seca e em poucas linhas quando o poeta estava em um sarau em Recife, debatendo entre os convivas se era possível morrer de amor. Sob o impacto da carta e da discussão proposta, nasceu o poema.

¹⁸³ ASSIS, op. cit., p. 59.

Sintomático o fato de a epígrafe adotada por Gonçalves Dias para o poema ser os versos de *Die Räuber (Os bandoleiros)*, primeira peça de Schiller, escrita em 1781. Marco do romantismo alemão, a obra influenciou sobremaneira os românticos europeus com sua defesa profunda das liberdades individuais e da construção complexa de personagens atormentados e contraditórios, impulsivos e desafiadores. O drama representa um dos paradigmas do movimento romântico alemão *Sturm und Drang*, e tem na mistura de gêneros e quebra das convenções clássicas, a favor do melodrama como elemento dramático, seu eixo estrutural. A epígrafe, na tradução de Manuel Bandeira, diz o seguinte: “Mares e montanhas e horizontes separam os amantes – mas as almas escapam às masmorras poetas e se vão encontrar no paraíso do amor.” O poema lírico de Gonçalves Dias se aproxima da prosa ao discutir e argumentar a possibilidade da morte por amor, buscando argumentos e refletindo sobre a metafísica da morte romântica, tema da alienação por excelência que no *Werther* de Goethe encontrou sua definição mais fina. O poema se concentra em definir o que é amor, para então decidir sobre a morte. Segundo o eu-lírico não se morre de amor:

Quando é fascinação que nos surpreende
De ruidoso sarau entre os festejos;
Quando luzes, calor, orquestra e flores
Assomos de prazer nos raíam n’alma,
Que embelezada e solta em tal ambiente
No que ouve, e no que vê prazer alcança!¹⁸⁴

Ou, nas palavras de Luís Alves, “não se morre por tão pouco” diante de um amor que antes é apenas fascinação de luzes, orquestra e flores. A paixão de Estevão é fruto de uma idealização transitória, cuja chama é alimentada por ilusões típicas do romanesco, aqui no sentido de ilusório e idealizado. Luís Alves acompanha as peripécias de Estevão, “história de amor, agora malgrado... suas esperanças, desalentos e glórias”¹⁸⁵, como um leitor acompanha as aventuras amorosas de um folhetim. Ao ver malograr suas expectativas amorosas, “o pobre rapaz”, que pensava folhear “o capítulo mais delicioso do romance – no sentir dele – caiu de toda a altura das ilusões na mais dura,

¹⁸⁴ DIAS, Gonçalves. “Se se morre de amor”. *Antologia*. Seleção e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Agir, 1955, p. 59.

¹⁸⁵ ASSIS, op. cit., p. 61.

prosaica e miserável realidade.”¹⁸⁶ Aqui o narrador apresenta um dado para a especificação da realidade em oposição ao romanesco. Romance, pelo menos um tipo de romance, é idealização e se opõe à realidade, “dura, prosaica e miserável”. Nesse sentido, a realidade se aproxima da desilusão que o tempo proporciona e que acaba por apagar as marcas da idealização, tão definidora do anacronismo de Estevão. Seu amor por Guiomar deu-se à primeira vista, seis meses antes dos pensamentos suicidas.

[...] a verdade é que Estevão no mesmo ponto em que a viu logo a amou, como se ama pela primeira vez na vida – amor um pouco estouvado e cego, mas sincero e puro.¹⁸⁷

Como no poema, a ilusão de Estevão vem das “simpáticas feições, cintura breve/Graciosa postura, porte airoso” de Guiomar. Trata-se da mesma ilusão que o narrador finalmente alude ao referir-se à flor murcha e sem cheiro dada por ela a Estevão, estendendo a imagem da flor *entre os cabelos que num engano de amor pode arrebatá-los* do poema de Gonçalves Dias, as duas flores opõem e reforçam a ideia de amor fugidio, iludido e desconsolado, que de tão efêmero não justifica a morte. Guiomar, feita de matéria mais prática do que o jovem Estevão, ao prever as intenções do rapaz “franziu a testa e fitou nele o seu magnífico par de olhos castanhos, com tanta irritação e dignidade, que o pobre rapaz ficou atônito e perplexo.”¹⁸⁸ Diante da investida de Estevão, foi categórica: “Esqueça-se disso.” Mesmo conselho de Luís Alves que sugeriu a mudança de polo, do romanesco para “o direito romano e filosofia”, melhor “remédio para tais achaques”. Estevão ainda cultivava a ilusão, “espécie de tosse moral”, que intermitente era evocada pela imaginação e caminhava livre pela autocomiseração. A tosse moral teve seu auge no momento em que ele se depara com um volume de *Werther*, de Goethe, e ao fim de meia dúzia de linhas o desespero se intensifica. Ironizando o romance epistolar de Goethe, Luís Alves faz a primeira definição de amor a contrariar as expectativas idealizadoras de Estevão.

– O amor é uma carta, mais ou menos longa, escrita em papel velino, corte-dourado, muito cheiroso e catita; carta de parabéns quando se lê, carta de pêsames quando se

¹⁸⁶ Idem, Ibidem.

¹⁸⁷ Idem, Ibidem.

¹⁸⁸ Idem, Ibidem, p. 62.

acabou de ler. Tu que chegaste ao fim, põe a epístola no fundo da gaveta, e não te lembres de ir ver se ela tem um “post-scriptum”...¹⁸⁹

Para Luís Alves o tempo é o motor de mudanças e gerador de desilusões, endossando as afirmações do narrador. Nada parece resistir ao tempo, nem a vida, nem as ilusões e muito menos o amor que se desloca no fio do tempo entre os parabéns e os pêsames. O arquétipo do amor romântico representado no volume de Werther e que representa a morte é substituído por algo mais amargo que o sublime do amor romântico, e talvez mais cruel: o desconsolo do tempo, que cura tudo e deixa no lugar uma espécie de vazio de não sentimento. A ironia desta conclusão fecha o primeiro capítulo do livro quando o narrador acena com o sorriso irônico das desproporções.

Era melhor, – mais romântico pelo menos, que eu o pusesse a caminho da academia, com o desespero no coração, lavado em lágrimas, ou a bebê-las em silêncio, como lhe pedia a sua dignidade de homem. Mas que lhe hei-de eu fazer? Ele foi daqui com os olhos enxutos...¹⁹⁰

Se Goethe não perdera um leitor em Estevão, certamente não ganhara um leitor arguto. Dois anos depois o jovem retornou a corte revigorado, com o diploma de bacharel em ciências jurídicas e sociais, tendo passado uma temporada de extrema imersão nos haveres de estudante da primeira metade do século XIX. A temporada incluiu discussões e polêmicas em torno do teatro lírico e suas cantoras, “uma página da *Ilíada*”, tamanha a dedicação na causa; poemas em jornais acadêmicos, “repassados do mais puro byronismo”, que culminaram em sextilhas à “sua juventude perdida”. Apesar da vocação literária, não digeria nada. “Tinha leitura de uma e outra cousa, mas leitura veloz e à flor das páginas.” Suas opiniões políticas mantinham-se ao sabor do vento e da situação, afinal “não era abastado para pagar o luxo de uma opinião lírica.” Note-se que a complexidade de Estevão vai se formando a partir de sua formação literária e intelectual. O narrador constrói sua *persona* a partir de particularidades livrescas e da dedicação (pouca) do rapaz ao fazer poético – desenha-se com isso uma personalidade em que tudo é transitório e fugidio, cuja disposição de espírito não se fixa em ações concretas. A literatura é acessório, não objeto de reflexão.

¹⁸⁹ Idem, *Ibidem*, p. 64.

¹⁹⁰ Idem, *Ibidem*.

Ao assistir a uma apresentação de *Otelo*, obra pela qual Machado tinha grande apreço, o jovem aplaude, aclama exageradamente a peça para em seguida, à saída do teatro, assistir às moças, “uma procissão de rendas, e sedas, e leques, e véus, e diamantes, e olhos de todas as cores e linguagens.”¹⁹¹ A gradação de acessórios femininos sem rosto ou identificação (apenas peças e olhares) postos em sequência pelo narrador não esconde o interesse erótico do rapaz e o seu verdadeiro interesse na representação de *Otelo*. O teatro é o lugar privilegiado para exercer o olhar e socializar, e o narrador deixa a pista para o leitor atento quanto às sutilezas da narrativa. Estevão entusiasma-se por uns olhos azuis, “infelizmente uns olhos casados”, quando depara com Luís Alves; enquanto Estevão fala ao amigo em prosa, não deixando de lado suas metáforas poéticas, Luís Alves cumprimenta alguém que passara.

Estevão volveu a cabeça para ver quem era. Era uma moça, que ele não chegou a ver, porque já descia as escadas; mas tão elegante e gentil que os olhos lhe fuzilaram de admiração.¹⁹²

O triângulo amoroso (imperfeito, veremos) se configura pela primeira vez através do viés do olhar na “desfilada do teatro”. A moça elegante e gentil que cumprimentara Luís Alves e que fuzilara Estevão de admiração era Guiomar. Assim, começa a se esboçar o argumento que o eu-lírico do poema de Gonçalves Dias construía. Haverá outro amor que se constrói.

Guiomar é introduzida na narrativa através de um diálogo entre Estevão e Luís Alves. Ambos são descritos rapidamente. Estevão é “dotado de extrema sensibilidade, e não menor fraqueza de ânimo, afetuoso e bom, não daquela bondade varonil, que á apanágio de uma alma forte, mas dessa outra bondade mole e de cera”¹⁹³; Luís Alves, por sua vez, “não era mau rapaz, mas tinha o seu grão de egoísmo, e se não era incapaz de afeições, sabia regê-las, moderá-las, e sobretudo guiá-las ao seu próprio interesse.”¹⁹⁴ Tratava-se de uma amizade nascida para um na simpatia, para outro no costume.

¹⁹¹ Idem, *Ibidem*, p.68.

¹⁹² Idem, *Ibidem*.

¹⁹³ Idem, *Ibidem*, p.61.

¹⁹⁴ Idem, *Ibidem*.

Mediada pelo narrador em terceira pessoa, Guiomar é citada no diálogo estabelecido entre o deslocamento de temperamentos: entre a alma “mole e de cera” e o egoísmo e o cálculo, entre simpatia e o interesse. Fixando-se como parte do romance da vida de Estevão, a passagem é a primeira alusão na narrativa ao romanesco como gênero do escapismo, que confrontado com a realidade, se dilui “na mais dura, prosaica e miserável realidade.”¹⁹⁵ A queda das ilusões juvenis do jovem, cujo romance da vida é lido pelo pragmático Luís Alves, propicia ao narrador o contraponto perfeito para caracterizar com profundidade a psicologia de Guiomar. Se no poema de Gonçalves Dias o amor é caracterizado nas primeiras estrofes como sendo um sentimento de arrebatamento através do delírio, devaneio e ilusão advinda de objetos exteriores, de forte carga sensual, “Uma fita, uma flor entre os cabelos,/Um quê mal definido”, sendo que por este tipo não se morre, nas estrofes seguintes ele irá caracterizar o amor como um conjunto de intensidades que contabilizam na experiência humana reveses como morte, tristeza, solidão e pranto. Versos como “Conhecer o prazer e a desventura/No mesmo tempo, e ser no mesmo ponto/ O ditoso, o misérrimo dos entes:/ Isso é amor, e desse amor se morre!” dão a medida de um sentimento amoroso em que se espera do tempo não só as decepções próprias de sua passagem, mas também a consciência de que o amor existe em sua reciprocidade, comprovado pelos versos: “Se tem na terra galardão devido/ Em recíproco afeto; e unidas, uma, /Dois seres, duas vidas se procuram.”¹⁹⁶ No romance de Machado, a figura feminina de Guiomar se constrói a partir da relativização dos objetos de fetiche próprios ao universo feminino. Engendrando-se, as imagens vão se formando e desconstruindo-se.

¹⁹⁵ “O pobre rapaz, que folheava o capítulo mais delicioso do romance – no sentir dele – caiu de toda a altura das ilusões na mais dura, prosaica e miserável realidade.” A passagem demonstra que uma leitura superficial do gênero romanesco pode levar a interpretações apressadas e que não coincide necessariamente com a realidade. Note-se que o narrador diz que o amor por Guiomar era capítulo mais delicioso do romance no sentir de Estevão, o que supõe arbitrariedade na interpretação dos fatos por parte do rapaz, que mais uma vez sofre com a causticidade do narrador Apud. ASSIS, op. cit., p. 61.

¹⁹⁶ Manuel Bandeira assinala o efeito de estilo que alguns versos proporcionam. “O Poeta fala de **dois seres, duas vidas** que se amam, se procuram, se confundem, e faz as concordâncias ora com o substantivo feminino (duas vidas **unidas, uma**, isto é, formadas numa só, **juntas**, as **torna estranhas**), ora com o substantivo masculino (os **duplica, unidos, ambos**), dando assim na construção sintática a impressão daquela mistura de duas almas que se entendem, confundem e penetram.” No romance temos representados os dois tipos de amor do poema de Gonçalves Dias, na forma de Estevão, com seu amor de almanaque, e Luís Alves, cujo afeto por Guiomar construiu-se através de afinidades e interesses em comum, formando, como no poema, a união entre duas almas, como bem sugere o título “A mão e a luva”. Apud. BANDEIRA, Manuel. *Gonçalves Dias*. Antologia. Rio de Janeiro: Agir, 1955, p. 59.

[...] o coração de Guiomar – chamava-se Guiomar – não era surdo à paixão do acadêmico. Mas, fora disso, nada mais, ou pouco mais.

O pouco mais foi uma flor, não colhida do pé em toda a original frescura, mas já murcha e sem cheiro, e não dada, senão pedida.

– Faz-me um favor? disse um dia Estevão apontando para a flor que ela trazia nos cabelos; esta flor está murcha, e, naturalmente, vai deitá-la fora ao despentear-se; eu desejava que ma desse.¹⁹⁷

A flor murcha dos cabelos de Guiomar era tudo quanto Estevão teria de realização amorosa ao longo da narrativa – e do romance que era sua vida, cujo capítulo dedicado ao seu enlace com Guiomar, ele julgava ser o mais belo. A poesia contida na flor murcha entre os cabelos da amada reafirma e ilumina a ideia central dos primeiros capítulos: o tempo se encarrega de acabar com nossas ilusões da mesma forma que o tempo fez murchar a flor que adornava os cabelos de Guiomar. A imagem que salta aos olhos é a da despoetização da figura feminina talhada com ironia, próxima da realidade dura e prosaica; flores murchas nos cabelos, a desfazer as expectativas anacrônicas de Estevão. Logo adiante, em uma passagem em que a oposição entre os dois é mais aguda, pode-se aferir com mais clareza a construção da personagem. Estevão passa a noite na casa de Luís Alves, vizinha à casa da baronesa, madrinha de Guiomar e sua benfeitora. Envolto pela atmosfera poética da noite, o jovem começa a devanear, no que o narrador cruelmente o ironiza:

A casa de Luís Alves ficava quase no fim da praia de Botafogo, tendo ao lado direito outra casa, muito maior e de aparência rica. A noite estava bela, como as mais belas noites daquele arrabalde. Havia luar, céu límpido, infinidade de estrelas e a vaga a bater molemente na praia, todo o material, em suma, de uma boa composição poética, em vinte estrofes pelo menos, obrigada a rima rica, com alguns esdrúxulos rebuscados nos dicionários. Estevão poetou, mas poetou em prosa, com um entusiasmo legítimo e sincero.¹⁹⁸

Pela manhã, após o café, Estevão foi para o jardim “sobraçando um livro que acaso topou ao pé da cama”, sentou-se em um banco, acendeu um charuto e abriu o livro. Ao notar que se tratava da *Prática Forense*, um pedaço bem vivo e característico do pragmatismo de Luís Alves naquele universo de sonho, lançou ao chão o volume e passou a observar as flores e os cantos dos pássaros. Eram as primeiras horas da manhã.

¹⁹⁷ Idem, *Ibidem*.

¹⁹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 69.

Sob a influência de sua imaginação em sintonia com o cenário idílico, numa atmosfera de sonho, equilíbrio entre natureza e imaginação, ele vê “algo” surgir da casa vizinha.

Da casa vizinha saíra um roupão, – ele não viu mais que um roupão, – e seguira pela rua que enfrentava com a casa, a passo lento e meditativo. Estevão, que adorava todos os roupões, fossem ou não meditativos, deu graças à Providência, pela boa fortuna que lhe deparava, e afiou os olhos para contemplar aquela graciosa madrugadora.¹⁹⁹

Guiomar, tal como as mulheres na saída do teatro, personificadas através de vestimentas e acessórios do universo feminino – “uma procissão de rendas, e sedas, e leques, e véus, e diamantes, e olhos de todas as cores e linguagens” –, é reduzida a um objeto, um roupão que sai pela manhã para ler no quintal. Assim como na equivalência da natureza dos pássaros e flores que por si só valem a imaginação tomada dos clichês românticos, a idealização que Estevão faz do universo feminino concentra-se naquilo que simboliza o seu desejo em toda a sua carga simbólica. São peças de carga fetichista que não simbolizam as pessoas que a carregam, e sim a vontade do rapaz.

Graciosa, ainda ele não sabia se o era; mas assentou que devia de ser, justamente porque desejava que o fosse.²⁰⁰

Estevão recria o mundo de acordo com o seu desejo, calcado nas idealizações romanescas e poéticas de seu mundo de superficialidade livresca. A graciosa madrugadora era graciosa justamente porque o jovem “desejava que o fosse.” À revelia desses desejos, Guiomar, que até então fora chamada pelo narrador de “moça com o roupão”, passa a harmonizar com o ambiente, tornando-se a alma da paisagem. “O elemento humano vinha coroar a natureza”²⁰¹ é o que nos diz o narrador sem as marcas de ironia com que vinha tratando Estevão, cuja imaginação se preenchia com lugares comuns de pouca reflexão. Observe-se que o narrador informa que Estevão equivalia a natureza, seu contentamento com as flores e pássaros do jardim valiam tanto quanto sua imaginação. O mundo subjetivo de Estevão se expande, forçosamente, até a comunhão com a natureza, através de sua imaginação, que aqui se mistura com expectativas e desejos pessoais. A equivalência sugerida é trabalhada pelo narrador no nível da paródia

¹⁹⁹ Idem, Ibidem.

²⁰⁰ Idem, Ibidem, p. 70. O grifo é meu.

²⁰¹ Idem, Ibidem, p. 70.

do sublime da natureza, enquanto a complementação física de Guiomar, com seu livro em punho e no silêncio da reflexão em meio ao jardim, parece apontar para a atualização dos ideais românticos da comunhão com a natureza.

A forte carga simbólica se desloca das roupas de Guiomar (evocadas pelo desejo de Estevão) para o livro que ela empunha, objeto que representa a reflexão e interpretação de enredos, tramas e situações. Ao invés de apontar para a reposição dos desejos românticos e apagar-se nas equivalências propostas pela presença de Estevão na natureza, o livro e a leitura apontam para um passo adiante no processo civilizatório. A leitura, o corpo prostrado e concentrado, complementa a natureza. O romance em seu suporte livro, com sua tipografia específica, folha de rosto, espaços entre letras, seus sentidos expostos em parágrafos e linhas, elemento de modernidade, individualidade, autonomia e concentração reivindica um tipo de personagem astucioso que se distancia daquele personagem típico que buscava a natureza como refúgio e evasão das determinações e demandas da sociedade. Guiomar foge para uma natureza forjada pelo engenho humano, em que flores e plantas são organizadas por um gesto consciente e não pelo acaso, em busca de concentração e leitura, a fim de engendrar, não chamarei de cálculo, mas uma reflexão sobre sua situação de exilada em seu próprio mundo, um mundo patriarcal cujas perspectivas são complexas e as nuances são intermitências da vontade de quem está no poder. Ela não busca a natureza para evadir-se do mundo, e sim para apurar-se dele. Na passagem em que a “alma” complementa a “natureza, algumas intenções ficam claras quanto ao desenho que discretamente se delinea. Primeiro, a alma da paisagem não está condicionada a nenhum elemento metafísico, e sim a um elemento humano, físico e concreto; a presença de Guiomar naquele espaço. Friso que o que o narrador chama de natureza é algo projetado pelo engenho humano, um quintal com suas cercas, delimitações, ornamentos, calçadas e bancos. Há a intervenção humana na concepção desse espaço e tanto o ensejo humano de organizar a vida quanto a presença de Guiomar complementam essa natureza forjada pela vontade. Completude é a palavra que vai definir não só a relação que Guiomar busca para si, dentro do labirinto representado pelo jardim em que se encontra, e os caminhos que levam tanto para a casa da baronesa, e sua vida de agregada, quanto para as escolhas a fazer entre Luís Alves e Estevão. Pode também definir o verdadeiro amor, cantado por Gonçalves Dias e perseguido por Guiomar ao longo da narrativa.

Diferente da equivalência anacrônica de Estevão, que em última análise quer dizer que sua vontade equivale à da natureza. Sujeitando, inclusive, a literatura romântica para subordinar flores, pássaros e mulheres, utilizada por ele como ferramenta para justificar seus desejos.

A novidade de tom na narrativa se dá na predicação da cor local contida na corporificação de Guiomar em sua leitura solitária. Ela dedica as primeiras horas da manhã para a leitura e meditação. Ao mesmo tempo em que é observada e diminuída à caracterização romântica, essa dupla visualização do corpo, objeto de reflexão junto ao livro e objeto de desejo romântico, traça a complexidade da personagem e avalia o saldo romântico do período, com suas crises de representação do sujeito.

O capítulo III, “Ao pé da cerca”, dilui o ponto de vista com que o leitor observa Guiomar. Ao mesmo tempo em que narra o ponto de vista de Estevão, o narrador se dedica a preencher os espaços não alcançados pelos olhos do rapaz. No episódio em questão, acompanhamos o perfil de Guiomar, entremeado entre as árvores do jardim, e a cada passo seu, um detalhe que se descortina; a face cor de leite, “a cor escura dos cabelos, não penteados de vez, mas frouxamente atados no alto da cabeça” e o roupão de musselina branca, finamente bordado, cobrindo a moça até o pescoço, “onde o roupão era preso por um broche de safira”. Estevão, do ponto em que se encontrava, tem uma visão precária da moça, não conseguindo abranger todas as minúcias apontadas pelo narrador, que se apressa em recordar que é seu dever de contador de histórias dar ao leitor (ou talvez leitora?), todos os detalhes. Como na cena do teatro, em que se representava Otelo, espetáculo que Estevão consumiu com entusiasmo forçado, e a cena ao final da peça, em que as moças desfilavam na saída do espetáculo, momento que mereceu genuína devoção do rapaz, Estevão observa Guiomar ao longe, sem reconhecê-la, fruindo o mistério daquele corpo com a expectativa de um enlace amoroso. Note-se como componente estruturante de Estevão o fato de que o rapaz tem em relação à arte e literatura um “entusiasmo forçado”, servindo apenas como trampolim para a fruição de corpos femininos e enlances amorosos na saída do teatro. O episódio em que flagra Guiomar no quintal funciona da mesma forma: parte-se de um clichê da literatura romântica (natureza, flores e pássaros) para o interesse sexual representado pelo “roupão” de Guiomar.

No episódio, Estevão “via-lhe o perfil, em cada aberta que deixavam as árvores”. A intermitência do perfil entre as árvores é completado pelo narrador, que informa ao leitor o que efetivamente não foi visto por Estevão. A linguagem objetiva, detalhando o modo como Guiomar está vestida, não deixa de complementar o também objetivo olhar de Estevão, que se detém nos aspectos na altura da moça; alta, mas um pouco menos do que parecia com o vestido. Outro detalhe importante que Estevão nota é que a moça estava acompanhada por um livro, detalhe que destoa dos outros detalhes físicos dados pelo narrador.

O que ele viu, além do perfil, dos cabelos, e da tez branca, foi a estatura da moça, que era alta, talvez um pouco menos do que parecia com o vestido roçagante que levava. Pôde ver-lhe também um livrinho, aberto nas mãos, sobre o qual pousava os olhos, levantando-os de espaço a espaço, quando lhe era mister voltar a folha, e deixando-os cair outra vez para embeber-se na leitura.²⁰²

Desse momento em diante, Guiomar deixa de ser um roupão entre as árvores, e passa a ter autonomia, deslocando-se do olhar de Estevão, que até então mediava o olhar do leitor em direção a sua concepção de mulher, o que tornava difusa a caracterização de Guiomar. O leitor, mediado pela interação dela com Estevão, a vê num primeiro momento, *irritada e digna*, no episódio em que Estevão colhe a flor murcha de seus cabelos, ato por si só desmistificador. Num segundo movimento da narrativa, Guiomar é descrita como *gentil e elegante*, no episódio em que, *au passant*, ela cumprimenta Luís Alves na saída da apresentação de Otelo. Por fim, no episódio em que Estevão a acompanha com o olhar, ela está em um estado de fruição estética, lendo um romance, e a imaginação romanesca de Estevão define esse momento comparando a aparição do vulto de Guiomar com o momento em que Acteon flagra Diana no banho. Veremos que essa construção idealizada se desconstrói: Guiomar não está no banho e o que se revela são seus atributos de leitora atenta, cujos olhos se dedicam a percorrer a página do livro em sinal de reflexão. Se por um lado Estevão insiste na concepção feminina idealizada, construída ao longo de sua temporada como estudante e poeta diletante em São Paulo, evocando suas reminiscências literárias em busca de uma imagem que possa materializar suas expectativas amorosas: um anjo de Klopstock, fadas de Shakespeare e “a tudo quanto na memória dele havia mais aéreo, transparente, ideal²⁰³”, por outro,

²⁰² Idem, *Ibidem*, p.71.

²⁰³ Idem, *Ibidem*.

nada mais concreto do que a imagem de Guiomar atravessando a chácara em seu roupão com um livro nas mãos.

Pode ver-lhe também um livrinho, aberto nas mãos, sobre o qual pousava os olhos, levando-os de espaço a espaço, quando lhe era mister voltar a folha, e deixando-os cair outra vez para embeber-se na leitura.²⁰⁴

Enquanto Estevão detém-se congelado nas elaborações vencidas de uma poética diletante, Guiomar movimentava-se pela chácara, flanando pelos cantos alheia às expectativas do rapaz que lhe persegue com o olhar. Em seu passeio em busca de um canto de leitura, ela se detém entre vários caminhos; seguindo o caminho em que estava, que lhe levaria aos fundos da chácara, à direita, na direção do rapaz, e à esquerda, no caminho oposto, dando as costas para Estevão. Guiomar decide caminhar à esquerda, vagarosamente, seguida sempre pela ansiedade do olhar de Estevão, que passa a ler os movimentos da moça, leitura forçosamente equivocada e mediada por suas concepções de amor romântico. Note-se que ambos realizam o ato da leitura: Estevão lê o corpo, filtrando as imagens que capta com seu arcabouço idealizado; Guiomar lê um romance, que a absorve em sinal de fruição estética e reflexão.

A moça entretanto, chegando ao fim, parou alguns instantes, pousou a mão nas costas de um banco rústico que ali havia e enfrentava com outro, colocado na extremidade oposta. A outra mão descaíra-lhe, e os olhos também, o que magoou o seu curioso observador. Seriam saudades de alguém?²⁰⁵

O olhar de Guiomar, repousado e absorto com a leitura, caído em prostração diante de um pensamento que lhe surge, se contrapõe às construções do olhar de Estevão, olhar suspeito, como o ciúme de Félix em *Ressurreição*, mas que aqui é desnudado pelo narrador, que chama-lhe de “invejas da alheia fortuna”. Assim, o que em *Ressurreição* configura-se como ciúme e suspeita, aqui toma outra tonalidade. O ciúme pode também ser inveja, da propriedade de outrem, daquilo que não se pode ter para completar a lógica patriarcal do exercício da vontade. Esta inveja é claramente amortizada pelo narrador, que a naturaliza.

²⁰⁴ Idem, *Ibidem*.

²⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

A inveja é um sentimento mau; mas nele, que nascera para amar, e que, além disso, tinha em si o contraste do nascimento com o instinto, um berço obscuro e umas aspirações à vida elegante, – nele a inveja era quase um sentimento desculpável.²⁰⁶

O desejo de uma vida burguesa confortável, condizente com as aspirações liberais e potencializado pela idealização literária, sintoma notável em personagens femininas, leitoras e imaginativas, é deslocado para o personagem masculino, que sonha sem a densidade das leituras, cobiça sem a força de espírito de conquistar. A regra de três é curiosa e abala as expectativas do leitor: o feminino lê e não idealiza, antes calcula seus passos; o masculino não lê, mas idealiza, fazendo de seu destino um acaso de aspirações frustradas.

O olhar de cobiça de Estevão, enquanto a jovem transita pela chácara em busca de um lugar para a leitura, ação que se desdobra em momentos demarcados no espaço da chácara pelo gestual da leitura, ilustram, como num teatro, os caminhos que a jovem irá percorrer até encontrar seu espaço dentro da estrutura social e familiar em que está envolvida.

[...]um livrinho, aberto nas mãos [...] o livro fechado, e os olhos ora no chão, ora nas andorinhas e camaxilras que esvoaçavam na chácara [...] Abriu novamente o livro, e continuou a leitura do ponto em que a deixara tão só consigo, tão embebida no livro que tinha diante, que não a despertou o rumor, aliás sumido, dos passos de Estevão nas folhas secas do chão.²⁰⁷

À distância ele a vê em busca de um espaço para concretizar a leitura. Em gradações que irão resultar no encontro dele com ela, sempre pontuados pelo gestual da leitura, os passos de Guiomar pela chácara de propriedade da baronesa representará as escolhas que ela terá que fazer dentro do espaço ficcional.

[...]ela seguia lentamente e chegara à encruzilhada das duas grandes ruas da chácara.²⁰⁸

Está dada a representação que irá estruturar toda a narrativa. As comparações poéticas de segunda mão de Estevão denotam sua superficialidade enquanto, em paralelo, Guiomar deve escolher entre as encruzilhadas da chácara, espaço determinado do poder patriarcal, o melhor caminho. A busca de um lugar para “embeber-se na leitura”, exercício que exige privacidade, tempo e certa autonomia irá resultar em interrupções,

²⁰⁶ Idem, Ibidem.

²⁰⁷ Idem, Ibidem, p. 70-72.

²⁰⁸ Idem, Ibidem.

fragmentações e a lembrança de que seu espaço é delimitado pela cerca da casa ao lado, cujas escolhas se dão entre Luís Alves e Estevão.

Guiomar caminha pensativa pelas ruas pequenas da chácara, pousa a mão em um banco; seu olhar denota, na interpretação apressada de Estevão, saudades de um possível namorado. Ela continua caminhando, agora com o rosto nitidamente quieto e pensativo, “sem a menor sombra de pena ou tristeza”. O livro continuou fechado. Ao longe, Estevão se posicionou para melhor observar a moça. O narrador, avançando e retrocedendo a visão, através do olhar de Estevão, enuncia as qualidades da moça esquecidas pelo rapaz que a reconhece. “Não era ela uma dessas belezas que, ao mesmo tempo, que subjagam o coração, acendem os sentidos; falava à inteligência primeiro do que ao coração”. Guiomar finalmente se acomoda em uma cadeira, de costas à cerca e ao jardim de Luís Alves. Absorta na leitura, não se deu conta dos passos altos de Estevão em sua direção até ouvir chamar seu nome. Ao ouvir Estevão, levantou-se rapidamente e soltou um grito de surpresa, deixando entrever, talvez, “algum ar de cólera” em seu rosto. Esse encontro veio a reacender a velha paixão de Estevão por Guiomar, e fazer funcionar a engrenagem da trama amorosa.

O diálogo entre Estevão e Guiomar ao pé da cerca durou “cerca de três quartos de hora”, tempo em que a distância entre os dois é mais uma vez estabelecida. Estevão, tomado pelo clima idílico proporcionado pelo jardim em que se encontravam, esperava que Guiomar também estivesse envolta por esse clima; ela, no entanto, projetava com a voz e postura uma distância elegante de seu interlocutor, que admirava suas maneiras “que não lhe eram *desnaturais*”. *Desnatural* é o termo usado pelo narrador como forma de acentuar a postura distante de Guiomar em desalinho com a natureza ao seu redor. Embora não retribua às investidas de Estevão, embora se encontre no jardim para exercitar a mente, embora esteja em um labirinto e tenha que escolher um caminho, suas maneiras não são *desnaturais*. O termo *desnatureza* sugere algo que esteja fora da ordem em um determinado espaço social e cultural, ou longe das expectativas que guardamos para atitudes dentro da normalização. No entanto o narrador utiliza o termo para tratar de um estado que se encontra entre o aceitável e o que, apesar de singular, não está de todo fora da ordem das coisas, sugerindo uma “natureza” possível entre esses dois polos; uma espécie de comportamento que, ainda que seja estranho, não está longe do possível dentro do ambiente em que Guiomar se encontra. Talvez desse

ambiente tenha se extraído essa mulher desnatural que Guiomar se tornou aos olhos de Estevão e que o narrador vai descortinando aos olhos do leitor. Com seu comportamento elegante e irônico para com Estevão, “O senhor tem sempre um cumprimento de reserva: vejo que não perdeu o tempo na academia²⁰⁹”, Guiomar com sua ironia fina e temperamento voluntarioso distancia-se do amor frágil e momentâneo das saídas do teatro e dos flertes de salão. Sua condição de marginalizada a aparelha com a ironia da vida, exercício de causticidade e consciência de seu estado de protesto, que embora destoe dos outros personagens, não deixa de ser parte do jogo social. A ironia faz parte de sua desnatureza. Não a vemos, como leitores, entregue a um amor de salão, fugidio, que surge “de ruidoso sarau entre festejos”. Há uma sagacidade de leitora arguta, em sintonia com a Lívia ao final de *Ressurreição*. O desenho que Estevão faz da moça é idealização desde o início, e vai se tornando ridículo e caricato a cada instante, até o auge da mistificação desse simulacro de Werther, para quem a distância do objeto amoroso faz com que os dias corram “alternados de confiança e desânimo, tecidos de ouro e fio negro, um lutar de todas as horas²¹⁰”. À tosse moral de outrora, sintoma de um amor passageiro, soma-se agora o ciúme e a “inveja da alheia fortuna”, resultando em obsessão.

nenhum meio, dos que tinha à mão, lhe esqueceu para ver Guiomar. As janelas da casa estavam quase sempre desertas. Duas ou três vezes aconteceu vê-la de longe; ao aproximar-se-lhes, sumira-se o vulto na sombra do salão. Não perdia teatro; mas só duas vezes teve o gosto de a ver: uma no Lírico, onde se cantava *Sonâmbula*, outra no Ginásio, onde se representava os *Parisienses*, sem que ele ouvisse uma nota da ópera, nem uma palavra da comédia. Todo ele, olhos e pensamento, estava no camarote de Guiomar. No lírico foi baldada essa contemplação; a moça não deu por ele. No Ginásio, sim; o teatro era pequeno; contudo, antes não fora visto, tão tenazmente desviou ela os olhos do logar em que ele ficara.²¹¹

A perspectivação dos olhares e a construção de tensões e deslocamentos entre a fruição do gênero dramático e a obsessão de Estevão em localizar o olhar de Guiomar resulta em múltiplas camadas de significação da cena romanesca. O olhar de Estevão, como no episódio da cerca, busca a figura de Guiomar, que agora está em outro espaço, público e de socialização, contida entre as representações do teatro, deslocando-se entre o lírismo de *Sonâmbula*, ópera de Bellini, e a comédia *Parisienses*, de Théodore Barrière; entre a

²⁰⁹ Idem, *Ibidem*, p. 75.

²¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 86.

²¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 87

expectativa da visão do objeto de desejo e a sua consumação. Consumação que não se concretiza, pois o olhar de Estevão não é correspondido, mesmo assim ele não deixa de solicitar “audazmente os olhos e a atenção” de Guiomar, na saída do teatro, cuja “estreiteza” é propícia à abordagem.

O amor de Estevão é construído no tumulto dos lugares públicos e nas idealizações de heroína romanesca, apesar das reiteradas vezes em que o narrador afirma que Guiomar está longe dessas idealizações. Com o olhar centrado, ela vaga pela multidão sem fitar ninguém, gozando sem ver as homenagens da admiração pública. Estevão busca em Guiomar, a musa dos versos românticos, aquela que com “Simpáticas feições, cintura breve,/ Graciosa postura, porte airoso,/ Uma fita, uma flor entre os cabelos, / Um quê mal definido” conquista os corações. Em contraste com as expectativas de Estevão, o narrador constrói uma musa de flores murchas no cabelo, com feições irônicas que antes falam à inteligência do que ao coração.

Até aqui pudemos observar o modo como os olhares recaem sob Guiomar em dois espaços distintos: o público e o privado, em ambos ela foi objeto de leitura e interpretação. Os espaços privados são claramente delimitados; o quintal da chácara da baronesa, o salão de leitura, o seu quarto, os corredores da casa, locais que não lhe pertencem de todo e que ela espelha e representa um indivíduo social oprimido. O teatro, por sua vez, é o espaço em que ela personifica a idealização de um desejo masculino, seu trânsito por esse local se dá por um corredor de olhares (masculinos) para uma vitrine de acessórios femininos fetichizados. Notemos que os espaços delimitados em sua vida pessoal são repletos de cercas e limites bem traçados, cada qual com sua função: o jardim para o passeio matinal, os serões de leitura, o quarto em que é assediada por Ms. Oswald. Nos corredores, uma espécie de intervalo entre um espaço e outro, ela se permite entrever alguma autonomia, no intuito de engendrar maneiras de resistência. O romance, lacunar, em episódios, cortado, adequado a cada espaço e tipo de leitura, serve como reflexão desse acúmulo de espaços e procederes. Há, em todos eles a leitora absorta, meditativa e consciente de seu espaço, ao passo que cada personagem mantém alguma relação com um livro. Avatar de sua condição de ficção que se quer realidade, é Guiomar a única a manter com o romance uma relação de salvação, único objeto que não exprime desejo e vontade incontornável, mas sim liberdade e interpretação do mundo. O romance para Guiomar é um objeto de reflexão.

No teatro, onde o corpo das mulheres não lhes pertence enquanto unidade coesa – são antes buços, saias, rendas – a interpretação não é reflexão, e sim representação de vários arquétipos femininos encenados em melodramas populares. Personagens e peças cujos enredos, cenas, temas e maneiras sugerem modelos de feminilidade.

Modelos que Guiomar não atende, como se deslocada desse procedimento social. De alguma maneira, ainda em silêncio e nas entrelinhas, o romanesco vai demonstrando desconforto com a matéria ficcional, e Guiomar presente esse desconforto, exilada em si mesma.

Os ambientes por onde a história vai sendo narrada formam espaços onde a cisão entre capítulos converge para as cisões de tempo e espaço. Ao soar a sineta para o almoço, a narrativa transfere-se para o passado de Guiomar, fazendo com que o transcorrer real entre um dia e outro (na versão seriada em folhetim), e mudança de capítulos (na versão em livro), simule a transferência temporal que a narrativa propõe para contar a infância de Guiomar.

A sineta do almoço chamou-os a outros cuidados, e a nós também, amigo leitor. Enquanto as três almoçam, relanceemos os olhos ao passado, e vejamos quem era esta Guiomar, tão gentil, tão buscada e tão singular, como dizia Mrs. Oswald.²¹²

O parágrafo acima, o último do capítulo IV (publicado em 30/09/1878), sinaliza a mudança temporal através do som de uma sineta, instando o leitor a seguir o percurso no dia seguinte (01/10/1878). A esse deslocamento temporal que interrompe a leitura em um dia, soma-se o fato de uma mudança temporal ficcionalizada, o “relançar” os olhos para o passado da jovem. Os dois movimentos flagram a preocupação de Machado em reconstruir o famoso “gancho” dos folhetins, artifício usado para garantir o suspense e assim instar o leitor a acompanhar o próximo número. Se em folhetim, o recurso cria um deslocamento real pelo tempo, por parte do leitor, e ficcional, ao viajarmos para o passado da personagem, em livro, o recurso ganha em dramaticidade através do efeito sonoro da sineta do almoço e o movimento dos olhos em direção ao

²¹² Idem, *Ibidem*, p. 81.

passado e ao próximo capítulo, que a depender do suporte, pode estar na próxima página ou no episódio do dia seguinte. É como se o som da sineta disparasse a viagem pelo tempo, onde descobrimos a singularidade da personagem.

O olhar para o passado revela traços de Guiomar e acaba por ilustrar a máxima de Maquiavel, suavizada por Shakespeare e equacionada por Mrs. Oswald: “Todos os meios se não de tentar se se trata de fazer a felicidade sua e dela. Bem está o que bem acaba.”²¹³ Órfã de um empregado subalterno “não sei de que repartição do Estado” e de uma mulher “enérgica e resoluta”, a jovem desde cedo mostrou-se capaz de absorver com inteligência os sinais que a sua condição subalterna lhe apresentava.

Na idade de dez anos, tinha Guiomar uns desmaios de espírito, uns dias de concentração e mudez, uma seriedade, a princípio intermitente e rara, depois frequente e prolongada, que desdiziam da meninice e faziam crer à mãe que eram prenúncios de que Deus a chamava para si. [...] A primeira vez que esta gravidade da menina lhe tornou mais patente foi uma tarde, em que ela estivera a brincar no quintal da casa. O muro do fundo tinha uma larga fenda, por onde se via parte da chácara pertencente a uma casa da vizinhança.²¹⁴

O quintal é a representação física da delimitação social, e a fenda por onde é possível vislumbrar os horizontes largos do mundo evidencia que os pressentimentos da jovem eram reais, servindo como estopim do ensimesmamento, da mudez, da solidão e da consciência de seus limites sociais, fisicamente marcados pelo muro. O que para a mãe era prenúncio de morte, na verdade era o aguçamento de seu despertar. A larga fenda no

²¹³ Idem, *Ibidem*, p. 78.

²¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 82. O muro separando classes sociais e visões distintas de mundo é um tema constante no romance machadiano. Veja-se, como exemplo largamente conhecido, o muro que separava as casas de Bentinho e Capitu, e que ela marca como deles, propondo uma união, através do amor, entre os dois mundos. O muro é o suporte em que se insere o desejo de transposição e a narrativa que se quer imprimir, evidente no caso da casa de Guiomar, com a fenda, e na casa de Bentinho, com a porta construída e com a intervenção de Capitu com os dizeres ‘Bento e Capitolina’ . “[...]as pernas também são pessoas, apenas inferiores aos braços, e valem de si mesmas, quando a cabeça não as rege por meio de ideias. As minhas chegaram ao pé do muro. Havia ali uma porta de comunicação mandada rasgar por minha mãe, quando Capitu e eu éramos pequenos. A porta não tinha chave nem taramela; abria-se empurrando de um lado e puxando de outro, e fechava-se ao peso de uma pedra pendente de uma corda. [...]Nisto olhei para o muro, o logar em que ela estivera riscando, escrevendo ou esburacando, como dissera a mãe. Vi uns riscos abertos, e lembrou-me o gesto que ela fizera para cobri-los. Então quis vê-los de perto, e dei um passo. Capitu agarrou-me, mas, ou por temer que eu acabasse fugindo, ou por negar de outra maneira, correu adiante e apagou o escripto. Foi o mesmo que acender em mim o desejo de ler o que era”. ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 85.

muro é um dos sinais da fragmentação, da elipse e do descompasso que a narrativa apresenta entre diversos pontos da representação romanesca. A partir desse sulco na delimitação do espaço, o olhar sensível e interpretativo constrói sua consciência, do mesmo modo como o olhar de leitora irá construir sua interpretação do mundo. Se na infância o muro será o suporte para a enorme fenda, lida e interpretada por Guiomar como um outro mundo possível, em sua vida adulta, também em um quintal, ela terá o livro como o suporte e o romance como fenda para a ampliação de sua subjetividade, desnaturalizando sua precariedade material e conscientizando-se de sua condição à margem.

[...] tinha uma força de vontade superior aos seus anos. Com ela, e a viveza intelectual que Deus lhe dera, logrou aprender tudo o que a mãe lhe ensinara, e melhor ainda do que ela o sabia, desde que o tempo lhe permitiu desenvolver os primeiros elementos.²¹⁵

Note-se a concepção arcaica da mãe, já evidenciada ao presumir que o ensimesmamento da filha era um chamado de Deus, e confirmado pelo narrador ao creditar a “viveza intelectual” de Guiomar ao desígnio divino. No entanto, o arcaico é superado pelo fato de que Guiomar superou os ensinamentos da mãe. Aos treze anos fica órfã, nessa mesma época já conta com os favores de sua madrinha, que a matricula em um colégio “onde aperfeiçoava o que sabia e onde lhe ensinavam muita coisa mais.”²¹⁶ Nesse período a convivência com a madrinha e a filha, Henriqueta, aumenta, fazendo com que os laços puramente espirituais se estreitassem. Aos dezesseis, Guiomar confia para a madrinha que pretende ser professora, afinal “a cada qual cabe uma obrigação” e o dela é o de ganhar o pão. O paralelo entre as duas moças, Guiomar e Henriqueta, é claro: ambas são belas, inteligentes, adoradas pela baronesa, mas o muro da condição social se evidencia: Enquanto para a filha da baronesa “o cada qual” é a vida em sociedade e o ócio que sua condição proporciona, para Guiomar resta a vida subalterna de professora, condição confessada por ela com rubor nas faces. O muro irá quebrar-se em parte com a morte súbita de Henriqueta, golpe quase mortal para a baronesa, que é atendida nessa hora difícil por Guiomar, que com sua alma “terna e enérgica, afetuosa e resoluta”, cuida tanto de consolar a pobre madrinha como a de cuidar das demandas da casa. As circunstâncias e o coração haviam designado Guiomar e a baronesa uma para outra, tanto foi assim, que a baronesa decreta que Guiomar fosse morar com ela.

²¹⁵ ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, p. 83.

²¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 83.

– Você será a filha que eu perdi; ela não me amou mais, nem eu já agora teria outra consolação.²¹⁷

Guiomar desloca-se para o outro lado do muro social, sem, no entanto, perder o estigma de sua origem subalterna, fato que será lembrado por toda a narrativa.

Ninguém adivinharia nas maneiras finamente elegantes daquela moça, a origem mediana que ela tivera; a borboleta fazia esquecer a crisálida.²¹⁸

Viver à margem implica adotar técnicas de resistência, e nunca perder de vista o fato de que se é exilado em seu próprio mundo.

Tendo presenciado, durante algum tempo, e não breve, o modo de viver entre a madrinha e Henriqueta, Guiomar pôs todo o seu esforço em reproduzir pelo mesmo teor os hábitos de outro tempo, de maneira que a baronesa mal pudesse sentir a ausência da filha.²¹⁹

O dispositivo da mimese, estratégia adotada por Guiomar, faz com que ela represente o papel da filha perdida, mesmo sabendo que essa estratégia apenas lhe garante uma existência transitória e sem autonomia, pois na representação não lhe cabem os mesmos obséquios da herdeira legítima. Há também um espelhamento de leitor e leitura: como um leitor caprichoso, a baronesa deseja um simulacro que represente a filha e lhe sirva de âncora na existência. Por meio da mimese, Guiomar aceita essa representação da filha perdida, mas não sem ironizá-la com questionamentos e o desejo de livre arbítrio. O fato é que ao transitar entre os muros que separam os ambientes sociais, Guiomar se adequa às situações que lhe são postas, pondo-as em relevo. Talvez o título *A mão e a luva* seja a grande ironia machadiana, funcionando perfeitamente, em diversos níveis de sentido na representação do romance. Ao tratar destes deslocamentos de classe, nas transposições e substituições de maternidade, deslocamentos de suporte e vida entre muros subjetivos, ele está fazendo referência às profundas adequações que o personagem à margem deve fazer para sobreviver em um contexto que não lhe pertence

²¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 84.

²¹⁸ Idem, *Ibidem*.

²¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 85.

de todo, no qual ele deve moldar-se às prerrogativas da vontade senhorial, como uma luva perfeitamente moldada para a mão que empunha um chicote.

Enquanto se dava o diálogo entre Estevão e Guiomar, em que se renovava a paixão de Estevão por ela; enquanto ele a observava ao longe, Luís Alves a tudo acompanhava “da janela de seu quarto, que dava para o jardim, enfiando os olhos pela fresta das cortinas²²⁰”. O ponto de observação de Luís Alves denota não só a sua condição social elevada, homem livre e proprietário, como também a compreensão das diversas dinâmicas em jogo no ambiente à margem em que as outras duas pontas do triângulo se encontram. Do alto ele pode acompanhar o desenrolar da trama. Nesse sentido ele se configura como o grande leitor dos ocasos que se sucedem na chácara da baronesa, próximo do perfil dos processos contidos nos volumes de prática forense que lhe servem de ícone. Quando a taça da indiferença de Guiomar enchera de todo, era no seio do amigo Luís Alves que Estevão vinha entornar seu desgosto, ciente de que em sua posição Luís Alves era a chave para o encontro entre ele e Guiomar. Prático, Luís Alves oferece ao amigo um cargo de juiz municipal, o trabalho e a distância o fariam esquecer do amor contrariado. A proposta vinda de Luís Alves, “homem que estava prestes a entrar na vida política, que esperava daí a algumas semanas o resultado de uma eleição, com a certeza ou quase, de haver triunfado”²²¹, era de se considerar, levando em conta a situação de Estevão; no entanto a reflexão é tomada pelo sentimento, e Estevão insiste no assédio a Guiomar. Luís Alves chega a prevenir o amigo de que Guiomar e ele “não nasceram um para o outro”, o que se confirma páginas adiante. A entrada de Estevão no universo familiar de Guiomar faz com que os planos de casamento e felicidade traçados pela baronesa para a jovem se acelerem; é imperativo que a felicidade tenha contornos de continuidade com a lógica existente na casa. Um casamento com Estevão, por mais apreciado fosse o rapaz, não faria justiça à atual situação de Guiomar, que não é mais “simples herdeira da pobreza de seus pais”²²², mas alçada a filha da baronesa. Assim, o casamento articula-se através dos obséquios de Mrs. Oswald, “inferior e mercenária²²³”, para atender ao último desejo de velhice da baronesa, unir através do casamento “as

²²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 86.

²²¹ Idem, *Ibidem*, p. 88.

²²² Idem, *Ibidem*, p. 79.

²²³ Idem, *Ibidem*, p. 92.

suas duas afeições principais”: sua afilhada Guiomar e o seu sobrinho Jorge. Jorge, como um verso preciosista e vazio, personificava a figura do jovem mimado ao mesmo tempo em que parece aludir a um tipo de literatura *démodé* e puramente ornamental. Suas palavras saíam “lentas e contadas, como a fazer sentir toda a munificência do autor”, enquanto as ideias “orçavam pelo modo de as exprimir; eram chochas por dentro, mas traziam uma côdea de gravidade pesadona, que dava vontade de ir espaiar o ouvido em cousas leves e folgazãs.”²²⁴ As palavras lentas e contadas que formavam ideias chochas por dentro descreviam o senso de Jorge em forma e conteúdo, dando a medida do seu parasitismo.

O nome que lhe deixara o pai, e a influência da tia podiam servir-lhe nas mãos para fazer carreira em alguma coisa pública; ele, porém, preferia vegetar à toa, vivendo do pecúlio que dos pais herdara e das esperanças que tinha na afeição da baronesa.²²⁵

Tanto o “vegetar à toa” como a “gestão da coisa pública” são, no contexto do romance, prerrogativas masculinas e de proprietários, o que exclui do processo decisório os que vivem à margem: Guiomar e Mrs. Oswald, na triangulação feminina da chácara da baronesa; e Estevão, em sua relação de clientelismo com Luís Alves. As mulheres adotam estratégias de autonomia e resistência dentro da casa da baronesa. Mrs. Oswald dilui seu pragmatismo, adocicando Maquiavel com Shakespeare, “Todos os meios se hão de tentar[...]Bem está o que bem acaba”²²⁶, ou pulverizando as expectativas de romanesco de Walter Scott com as agruras do purgatório de Milton, “Milton[...]esta manhã foi dedicada a Milton”²²⁷, ao passo que Guiomar destila ironia e contestação, manobrando nas entrelinhas, barganhando o quanto pode, para burlar os mandos da baronesa. Estevão, como vimos, com sua verve anacrônica, naufraga em sua existência de ilusões.

No momento em que Jorge é inserido na trama, o romance adquire maior velocidade, e os acontecimentos vão se acumulando num crescendo de suspense romanesco. O narrador, assim como Machado faria na “Advertência” ao romance reunido em livro, se

²²⁴ Idem, *Ibidem*.

²²⁵ Idem, *Ibidem*, p. 93.

²²⁶ Idem, *Ibidem*, p. 78.

²²⁷ Idem, *Ibidem*, p. 77.

desculpa pelo fato de se ocupar do desenho de “um ou dois caracteres, e de expor alguns sentimentos humanos”. O narrador confessa que não se animaria em fazer outro tipo de narrativa que não fosse essa, e apela para a compreensão do leitor:

Não será preciso dizer a um leitor arguto e de boa vontade... Oh! sobretudo de boa vontade, porque é mister havê-la, e muita, para vir até aqui, e seguir até o fim, uma história, como esta, em que o autor mais se ocupa de desenhar um ou dous caracteres, e de expor alguns sentimentos humanos, que de outra qualquer cousa, porque outra cousa não se animaria fazer; – não será preciso declarar ao leitor, dizia eu, que toda aquela jovialidade de Guiomar eram punhais que se lhe cravaram no peito ao nosso Estevão.²²⁸

Na advertência do livro, publicada meses depois, Machado se desculpa pelo prejuízo que a narração e o estilo sofreram devido às urgências da publicação diária. Como se consciente da precariedade que as condições externas infligiam ao texto e disposto a utilizar o espaço para estudo de personagem, o narrador pausa o romance para se dirigir ao “arguto e de boa vontade” leitor. Vistos em perspectiva, livro e jornal, autor e narrador, se fundem em seus constrangimentos na aclimatação e desenvolvimento do romance, o narrador com o conteúdo que se desenvolvia até então, o autor com as condições materiais de produção, fazendo da perspectivação de vozes e deslocamentos – do jornal para o livro, do narrador para o autor, do desenvolvimento de caracteres para a ação romanesca – parte da estrutura narrativa. A partir do capítulo IX o narrador aumenta as interpelações ao leitor, muitas vezes instigando-o a acompanhar a trama ao final do capítulo, conhecida estratégia para angariar simpatia e estabelecer cumplicidade.

[...] um leitor perspicaz, como eu suponho que há-de ser o leitor deste livro, dispensa que eu lhe conte os muitos planos que ele teceu, diversos e contraditórios, como é de razão em análogas situações.²²⁹

Ou então contando com o interesse do leitor, prevendo sua impaciência em saber o desenrolar da trama.

Paciência leitor; sabê-lo-às daqui a nada. Contenta-te com a notícia de que, ao cabo de vinte minutos daquela abstração, Luís Alves volveu a si, proferindo em alta voz esta simples palavra:
– Não há dúvida; é uma ambiciosa.²³⁰

Outras vezes, ainda, colocando o leitor como parte do processo de construção do personagem.

²²⁸ Idem, *Ibidem*, p. 100.

²²⁹ Idem, *Ibidem*, p. 116.

²³⁰ Idem, *Ibidem*, p. 120.

Ninguém a observava; mas é privilegio do romancista e do leitor ver no rosto de uma personagem aquilo que as outras não veem ou não podem ver.²³¹

O uso irônico da literatura como modo de construção da personalidade do personagem se explicita. Ao ser convencido pela baronesa de que Guiomar poderia estar interessada nele, Jorge²³² é comparado pelo narrador a um poeta árabe.

Durante esse tempo, Jorge olhava para ela, enlevado deveras na contemplação de toda aquela nobre figura, agora mais bela que dantes, desde que se lhe tornara possível a aliança há muito sonhada. Havia nos olhos de Jorge uns tais ou quais vestígios lúbricos, donde se podia colher que, se ele fosse poeta, e poeta arcádico, editaria pela milionésima vez a comparação da Venus e dos seus infalíveis amorinhos; comparação detestável, sobretudo, porque a casta beleza de moça, se alguma cousa pagã lhe podia ser chamada, seria antes Diana convertida ao evangelho.²³³

Assim como Estevão, romântico anacrônico, Jorge também é comparado a aspectos repisados de escolas literárias passadas, desta vez o arcadismo e suas figuras tomadas da mitologia envolta pela simplicidade da natureza. Como bem alerta o narrador, nada mais distante dessa imagem do que Guiomar, que não se encaixa nas expectativas de mau leitor de literatura romântica que é Estevão, nem nas expectativas egoístas de Jorge, que se fosse poeta arcádico, “editaria pela milionésima vez a comparação da Vênus e dos seus infalíveis amorinhos”, o que sugere que a comparação detestável de Jorge, representante da continuidade, reeditaria com seu casamento com Guiomar, a manutenção do estado de coisas a que ela repele com todas as suas forças.

É nesse momento da trama que Jorge faz uso da materialidade da escrita, inserida na narrativa por meio de uma carta. Ela se configura na economia da narrativa como uma forma de o personagem tornar-se autor de sua própria história, interferindo com sua escrita nos rumos da ação. A cena tem o livro e a leitura como motor de reflexão, como no encontro de Guiomar e Estevão no jardim, acrescido agora da participação de outros personagens que interagem cada qual com seu livro e leitura. O acesso de Jorge a esse ambiente, e o modo como ele irá interferir na leitura de Guiomar, inserindo sua carta

²³¹ Idem, *Ibidem*, p. 124.

²³² “Todas estas palavras da baronesa lisonjeavam o sobrinho, em cujos lábios pairava agora um sorriso de íntima satisfação. De quando em quando não ouvia ele nada do que lhe dizia a tia; seus ouvidos voltavam-se para dentro; ele escutava-se a si próprio. O amor de Guiomar começava a parecer-lhe possível; tudo quanto a baronesa lhe dizia era razoável, com a vantagem de lhe esclarecer as faces obscuras da situação. Demais, até que ponto a baronesa conjecturava ou revelava? Bem podia ser que ela tivesse lido mais fundo no coração da moça.” ASSIS, *op. cit.*, p. 104.

²³³ Idem, *Ibidem*, p. 104.

diretamente no romance que ela está lendo, só são possíveis pela condição social do rapaz, que faz uso de seus privilégios. Vejamos a cena:

Guiomar lia, para a madrinha ouvir, um romance francês, recentemente publicado em Paris e trazido pelo último pacote. Mrs. Oswald lia também, mas para si, um grosso volume de Sir Walter Scott, edição Constable, de Edimburgo.

Jorge veio interrompê-las um pouco, mas só interromper, porque a leitura continuou logo depois, ajudando ele próprio a Guiomar naquela filial tarefa. Veio o chá, veio depois a hora de recolher, e a baronesa deu por findo o serão, ainda que o livro estava quase findo.²³⁴

Guiomar lê para a baronesa um romance francês da moda enquanto Mrs. Oswald lê para si um grosso volume de Walter Scott. Através do modo como cada personagem absorve o romance é possível estabelecer a relação que elas têm entre si e o papel representado por cada uma no pequeno mundo da chácara. Guiomar transfere o universo letrado do romance francês, recém chegado da França, para o universo da oralidade, adaptando e conduzindo o universo ficcional para o deleite da baronesa, enquanto isso, à margem da oralidade, Mrs. Oswald frui da leitura de um velho romance de Walter Scott, um dos pais fundadores do romance moderno burguês.²³⁵ O triângulo feminino da casa, com suas tensões e especificidades culturais está à mostra, como ferida. Guiomar, à margem, lê para a madrinha a última novidade romanesca. A experiência que requer autonomia e privacidade que é a de se ler romances retrocede à experiência coletiva da narrativa compartilhada pela comunidade, envoltos com a épica do mito e das lendas, ambas coexistem nessa cena, entre Guiomar que lê, e tem o poder de transmitir o conhecimento, e a baronesa, que frui do romance de forma anacrônica. Entre elas, para um observador de fora, poderia se pensar que a relação de poder pende para a leitora Guiomar, mas na realidade é o contrário, é Guiomar quem está à margem do processo de autonomia. Da outra ponta do triângulo, a baronesa preserva-se em seu exílio cultivando a leitura silenciosa e seu pragmatismo inglês, através de um clássico de sua terra. As subalternas leem modernamente a literatura, como um intelectual salvaguarda a civilização, enquanto a baronesa, que interfere sutilmente no destino de ambas, está

²³⁴ Idem, *Ibidem*, p. 105.

²³⁵ Vale anotar que em “Instinto de nacionalidade”, Machado de Assis faz alusão a Walter Scott como sendo um autor universal e escocês ao mesmo tempo. Veja-se: ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade.” In: _____ *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973, v. III, p. 804.

imersa no pré-moderno, como Jorge, e possivelmente é uma má leitora, como Estevão.

A cena prossegue:

E enquanto Guiomar se dispunha a acompanhar a madrinha até à porta do quarto, e Mrs. Oswald marcava a página e fechava o seu livro, Jorge igualmente fechava o outro, mas com tal demora e cuidado, que deu muito o que entender à inglesa. [...] o certo é que o livro foi enfim entregue a Guiomar, tendo a página marcada, não com a fita que lá estava pendente, mas com um pedacinho de papel.²³⁶

A carta insere-se materialmente no romance, marcada como objeto, torna-se símbolo do assédio a que Guiomar é vítima, e se encapsula no abismo do livro, a carta está contida no romance que Guiomar está lendo que está contido no romance que conta a história dela que está contido em um suporte físico, jornal ou livro. A reação de Guiomar ao se deparar com a carta contida no romance transita entre o fastio e a lástima, “mescla difícil e rara.”²³⁷ A carta torna-se no romance um texto objeto, construída como um espaço próprio na narrativa²³⁸, cortando-a.

“Guiomar! Perdoe-lhe se lhe chamo assim; as convenções sociais condenam-me decerto, mas o coração aprova, que digo? ele mesmo escreve estas letras. Não é a minha pena, não são os meus lábios que lhe falam deste modo, são todas as forças vivas da minha existência, que em alta voz proclamam o imenso e profundo amor que lhe tenho. Antes de o ler neste papel, já a senhora o há-de ter visto, pelo menos adivinhado nos meus olhos, na doce embriaguez que em mim produz a presença dos seus. Persuado-me de que todo o meu esforço em recalcar este afeto é vão; por mais que eu sinceramente deseje esquecê-la, não o alcançarei nunca; não alcançarei mais que uma aflição nova. O remorso de o tentar virá coroar os demais infortúnios.

Por que razão rompo hoje o silêncio em que me tenho conservado, medroso e respeitoso silêncio que, se me não abre o caminho da glória, ao menos conserva-me a palma da esperança? Nem eu mesmo saberia responder-lhe; falo porque uma força interior me manda falar, como transborda o rio, como se derrama a luz; falo porque morreria talvez se me calasse, do mesmo modo que morreria de desespero, se além do perdão que lhe

²³⁶ Idem, *Ibidem*.

²³⁷ Idem, *Ibidem*.

²³⁸ O mesmo procedimento pode ser visto no conto *Miss Dólar*, publicado em 1870 na coletânea intitulada *Contos Fluminenses*. No conto, Mendonça enfeixa uma carta num romance de George Sand, integrando a leitura da carta e do romance no mesmo universo ficcional. “A carta foi escrita com febril impaciência; no dia seguinte, logo depois de almoçar, Mendonça meteu a carta dentro de um volume de George Sand, mandou-o pelo moleque a Margarida. A viúva rompeu a carta de papel que embrulhava o volume, e pôs o livro sobre a mesa da sala; meia hora depois voltou e pegou no livro para ler. Apenas o abriu, caiu-lhe a carta aos pés”. In: ASSIS, Machado de. “Miss Dólar”. In: _____ *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, v. II, P. 37.

peço, me não der uma esperança mais segura do que esta, que me faz viver e consumir.
– Jorge”²³⁹

A reação de Guiomar à carta de Jorge foi a de leitora experiente, próxima do leitor arguto a que se referia o narrador. Leu duas vezes, primeiro por curiosidade e a segunda para análise e reflexão. Em seguida pôs a carta de lado e continuou a ler o romance interrompido. O resultado da reflexão foi a indignação.

Guiomar sentia-se humilhada com aquela declaração, assim feita, de emboscada e sobressalto, para arrancar-se-lhe um consentimento que o coração e a índole repeliam. Nenhuma consulta, nenhuma autorização prévia; parecia-lhe que a tratavam como ente absolutamente passivo, sem vontade nem eleição própria, destinado a satisfazer caprichos alheios.²⁴⁰

Nessa passagem fica claro o que até então se lia nas entrelinhas, a condição à margem “sem vontade nem eleição própria” da protagonista, bem como sua consciência de sua condição subalterna, o que a faz murmurar: “reduzir-me à condição de simples serva, nunca.”²⁴¹ Este murmúrio, dito entre dentes, assim como o intermitente das intervenções do narrador, os diálogos sussurrados em pequenos espaços, nichos e cercas, é parte da forma e do conteúdo do romance e da condição servil e de resistência da personagem.

²³⁹ Idem, *Ibidem*, pp. 106-107.

²⁴⁰ Idem, *Ibidem*, p. 147.

²⁴¹ Idem, *Ibidem*.

CAPÍTULO 3. *Helena*

“Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias”.

Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, 1958

“O conselheiro Vale morreu às 7 horas da noite de 25 de Abril de 1850. Morreu de apoplexia fulminante, pouco depois de cochilar a sesta, – segundo costumava dizer, – e quando se preparava a ir jogar a usual partida de voltarete em casa de um desembargador, seu amigo.”

Machado de Assis, *Helena*, 1876

A ciranda dos livros²⁴²

Helena é o terceiro romance de Machado de Assis, o segundo publicado em folhetins no jornal *O Globo*, entre agosto e setembro de 1876, e reunido em livro logo depois, ainda no mesmo ano. A obra foi uma espécie de contraponto à concepção de romance que estava em voga entre os escritores da época, engajados na discussão em torno da construção de um romance “nacional”. O debate sobre as linhas temáticas e abordagens que o romance escrito no Brasil deveria adotar para aclimatar-se às realidades nacionais atingindo assim a qualidade de “romance brasileiro” surgiu desde as primeiras tentativas de escrever ficção por parte dos romancistas brasileiros, e foi ressurgindo com intensidades distintas ao longo de nossa história literária. A partir da década de 1870 a discussão sobre os rumos do romance no Brasil teve a contribuição de Machado de Assis. Primeiro com o já citado ensaio *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*, publicado em 1873, onde lança a reflexão do sentimento íntimo do autor, e depois em ensaios seminais como *O Primo Basílio*, de 1878 e *A Nova Geração*, de 1879. Como venho defendendo ao longo desse ensaio, o que o autor postulava em sua crítica se tornou matéria ficcional, aliando à tradição do romance autoconsciente.

A própria formulação machadiana que relativiza o uso da cor local na literatura brasileira, “*Mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam*”, é ficcionalizada em seus romances. Personagens que tem por hábito flexibilizar conceitos, citações, condutas morais, de acordo com a sua vontade, como é o caso de Brás Cubas, a utilizam para justificar sua volubilidade: “não me ocorre nada que seja fixo nesse mundo: talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica²⁴³”. As linhas mestras do romance realista, gênero predominante durante o século XIX, faziam parte das expectativas do leitor de prosa de ficção. Machado, como já vimos, via com desconfiança o procedimento de cópia da realidade sem a devida mediação estética. Em uma crítica ao romance *O culto do dever*, de Joaquim Manuel de Macedo, ele defende a imaginação como recurso essencial para o romancista:

²⁴² Retomo e amplio aqui argumentos e dados apresentados em minha dissertação de mestrado dedicada ao romance *Helena*. Veja-se: SANTOS, Rogério Fernandes. *O reflexo de Helena. Modelos literários e nacionalidade em Helena (1876), de Machado de Assis*. Dissertação de mestrado. DLCV, FFLCH, USP. 2010.

²⁴³ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 104.

[...] o autor tem diante de si uma tela vasta e própria para traçar um grande quadro e preparar um drama vivo. Por que o não fez? O autor dirá que não podia alterar a realidade dos fatos; mas esta resposta é de poeta, e de artista? Se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação; *O culto do dever* deitava abaixo *Corinna*, *Adolpho*, *Manon Lescaut*.²⁴⁴

Machado apontava como erro de composição o fato de Macedo utilizar como recurso dramático o encontro entre um personagem e o conde d'Eu, personagem histórico real, como justificativa para que este fosse à guerra. Para ele, o romance deveria ser uma obra de imaginação, unindo “o estudo das paixões humanas” aos “toques delicados e originais da poesia.”²⁴⁵ O comentário vai ao encontro de reflexões que Machado faria sobre *Iracema*, de José de Alencar. Para Machado, *Iracema* era um exemplo de liberdade de composição, unindo poesia e prosa: “Poemas lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance.”²⁴⁶ O intuito dessa crítica de Machado é a de “ver cultivado, pelas musas brasileiras, o romance literário.”

Dez anos depois destas considerações, Machado lançaria *Helena*, romance que dramatizada em sua ficção o “estudo das paixões humanas” como paródia do romance-folhetim. Os debates acerca dos rumos que a ficção brasileira deveriam seguir ainda dominam o centro do debate sobre o romance no Brasil. Não no plano da composição, e sim no plano do tema e da abordagem dos conteúdos nacionais. A grande maioria dos romancistas não está interessada em discutir o sistema de códigos convencionais que constituem o romance, sua composição ou mesmo a maneira como a gramática romanesca se aclimatou no campo literário nacional. A “poesia” solicitada por Machado dez anos antes, que poderíamos entender como linguagem literária, ou elementos narrativos que estruturam a ação do romance, não só não estavam no centro do debate como não eram cogitados. Franklin Távora, para defender suas escolhas para o romance, faz uso do recurso da carta aberta em *O Cabeleira*, mesmo recurso dramático que José de Alencar utilizava em vários de seus romances. A convenção romanesca é aceita sem maiores estranhezas.

²⁴⁴ ASSIS, Machado de. Crônica de 16/01/1866. “Diário do Rio de Janeiro”. In: _____. *Obras Completas. Chronicas*. 1º volume. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1938, p. 73.

²⁴⁵ Idem, *Ibidem*.

²⁴⁶ Idem. Crônica de 23/01/1866. “Diário do Rio de Janeiro”. In: _____. *Obras Completas. Chronicas*. 1º volume. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1938, p. 86.

Por mais extraordinário que pareça – ele na realidade não se mede pelos moldes vulgares e conhecidos – *O Cabeleira* não é uma ficção, não é um sonho, existiu, e acabou como aqui se diz. [...] Não obstante terem sido numerosas as trovas de que foram assunto sua vida e morte, e haver eu metido as minhas melhores forças por conseguir todas elas, ou pelo menos tantas quantas bastassem para dar, com notícia mais larga do célebre valentão, uma amostra por onde pudesse ser devidamente aferida a musa popular do norte há um século, não pude obter mais do que as que entremeei no texto.²⁴⁷

Távora colecionou farta documentação sobre as tradições e costumes do norte e a vida do cangaço, romanceando a história de José Gomes, *O Cabeleira*. A concepção de romance que Távora adotou é visivelmente retirada da tradição do romance realista. O uso de documentação e estudo para embasar a narrativa como “verdade”, e não como uma série de ficções que se construíram através da arbitrariedade do autor. Afinal, *O Cabeleira* obedece ao “pacto” firmado entre autor e leitor de que o uso de dispositivos narrativos compõe um retrato da realidade. A indicação da fala dos personagens através de travessão; descrição detalhada da paisagem e dos cenários para situar a ação no espaço; foco narrativo na terceira pessoa, indicando um “distanciamento do narrador”, são indícios desse “pacto” em considerar a ficção como um fato real, tomado de depoimentos históricos, ou pessoais facilmente comprováveis. Enfim, Távora apoia-se no conceito de realismo para conceber o chamado “romance do Norte”. Um projeto literário dedicado a equilibrar o campo literário nacional cuja produção concentrava-se no sul do país, especialmente Rio de Janeiro.

A adoção de uma tradição realista não significa que o romancista está alheio a outras possibilidades romanescas. Adiante, Távora justifica sua posição, lembrando que há outras possibilidades de construção ficcional:

Não me atrevi a mudar-lhe uma só palavra, uma vírgula sequer. Para o fazer, se eu quisesse, acharia apoio nos exemplos dados por autorizados engenhos e nomeadamente por Garrett no seu Romanceiro.

Não quis usar desta faculdade. Fez-me escrúpulo tocar no legado que tem por si a consagração de algumas gerações; e como eu o recebi dos maiores, assim o receberá de mim a posteridade...²⁴⁸

Távora reconhece o romance de Almeida Garrett como sendo um tipo de construção ficcional diversa daquela que ele adotou e um modelo de romance diferente do seu. Um

²⁴⁷ TÁVORA, Franklin. “Posfácio”. In: _____. *O Cabeleira*. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 137.

²⁴⁸ Idem, *Ibidem*.

romance em que a imaginação está autorizada a modificar não somente palavras e vírgulas, mas toda a convenção de realidade que ele se propôs a representar. Távora provavelmente se referia às *Viagens na minha terra*, obra em que Garrett faz uso sistemático da paródia, da crítica literária, e da sátira às convenções literárias para compor um romance que demonstra a instabilidade das realidades ficcionais. A obra de Garrett faz parte da tradição do romance autoconsciente. Um romance que poderíamos associar às expectativas de romance de Machado de Assis, explicitadas em crítica escrita dez anos antes da publicação de *O Cabeleira* e *Helena*: liberdade de composição, unindo o estudo das paixões ao toque da poesia.²⁴⁹

²⁴⁹ Compare-se *Helena* às propostas literárias da chamada literatura do “Norte”, iniciada com a publicação do romance *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora. Távora propunha que no intuito de retratar com precisão a complexa realidade nacional, o gênero romanesco deveria considerar em sua narrativa, através de rigor científico e escrupulosa investigação, as especificidades regionais da região que tratava. Influenciada pela corrente de novas ideias, sobretudo do positivismo europeu, essa abordagem foi criticada por Machado de Assis, como nos revela carta escrita por Machado anos depois a José Veríssimo. Publicado no mesmo ano que *Helena*, *O Cabeleira* propunha uma nova abordagem na representação da cor local, unia observação histórica e pesquisa etnológica a uma trama aventureira. Em contrapartida, *Helena*, apesar de sua temática melodramática – e talvez por isso mesmo – foi alçada pela crítica da época à condição de romance de padrão internacional. Era dessa forma que o já citado Joaquim Serra, em artigo publicado na *Imprensa Industrial* em 25/10/1876, respondia ao comentário debochado de Camilo Castelo Branco que referia-se à literatura brasileira, sobretudo ao romance de José de Alencar, como uma literatura da “cor local”, que suspirava “*mimices de sotaque*”. Ao utilizar o romance de Machado de Assis como resposta às provocações de Camilo, no lugar do romance “nacional” de Távora, que é citado no artigo muito rapidamente, o autor põe em relevo indagações quanto aos critérios pelos quais uma obra literária pode ser considerada como “modelo” de literatura de seu país, ou “modelo” de uma literatura “internacional”, ou ainda se o romance machadiano em seus primeiros momentos pode ser compreendido através dos critérios do local versus universal. A maneira pela qual Machado de Assis lida com a questão dos modelos literários, questão pela qual todo o escritor se depara para produzir a sua própria ficção, talvez lance luz sobre o problema. A chamada “literatura internacional” chegou até a corte carioca em traduções nos folhetins. E o horizonte de expectativa evocado por esse tipo de literatura, inserido nesse espaço de difusão tão específico, foi levado em conta por Machado de Assis em *Helena*, que tratou de incorporar no romance dispositivos próprios aos folhetins. A narrativa, como em uma corda, ora tesa, ora esgarçada, oscila entre a ruptura e a conciliação com os modelos folhetinescos e românticos, em uma atitude crítica de acúmulo das experiências narrativas do romance e das especificidades locais. Da experiência do modelo importado, estampado nos rodapés, distante da realidade do centro produtor forjou-se um romance consciente de sua inserção em um campo literário mundial. Essa consciência, veremos, é fundamental para compreendermos o modo como o romance é singularizado, pois deixa entrever a “realidade de sua diferença” em relação ao modelo do centro. Sobre a recepção aos romances de Machado de Assis no período de sua publicação, consultar: 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/EDUSP, 2004. Sobre a relação do romance *Helena* com o melodrama e o romance-folhetim, veja-se: SANTOS, Rogério Fernandes. *O reflexo de Helena. Modelos literários e nacionalidade em Helena* (1876), de Machado de Assis. Dissertação de mestrado. DLCV, FFLCH, USP. 2010.

Em relação ao romance anterior, *A mão e a luva*, *Helena* apresenta um raio de ação mais amplo, se expandindo para além dos jardins da casa principal, embora a narrativa se passe na maior parte do tempo na propriedade da família Vale e seus arredores. Aqui, diferentemente das rígidas cercas que continham Guiomar em *A mão e a luva*, a heroína Helena circula com desenvoltura pelos espaços da propriedade, valendo-se de sua astúcia e a prerrogativa de ser herdeira do conselheiro Vale. Se o raio de ação da heroína se expande, também é ampliado consideravelmente “o contraste”²⁵⁰ e “o colorido” entre os caracteres, procedimento que Machado vinha perseguindo em sua produção romanesca desde *Ressurreição* e que, segundo ele mesmo, teria faltado em *A mão e a luva*. Os personagens ganham tonalidades e nuances. Dona Úrsula é um personagem mais acabado do que a baronesa, que sequer possuía nome próprio. Estácio leva adiante o espírito suspeitoso presente em Félix, personagem de *Ressurreição*. Característica praticamente inexistente em Luís Alves. Mendonça, a outra ponta do triângulo amoroso de *Helena*, assim como Estevão o era em *A mão e a luva*, tem plena consciência dos desníveis sociais que o cercam, “não sou capitalista, nem meu pai tão pouco”,²⁵¹ o que o faz um personagem menos anacrônico que Estevão.

A instrumentalização do universo romanesco sofisticou-se, confluindo para retratar a subjetividade dos personagens e montar estruturalmente o romance, que se sustenta sob os mecanismos do romance de peripécias e reviravolta. O arsenal de referências literárias é utilizado como parte da constituição dos personagens, notadamente os do círculo principal da chácara. Aos demais, subalternos, agregados e miseráveis, a ausência de uma referência explícita desenvolve a constituição subjetiva pelo negativo; reconhecemos a precariedade de inserção nos círculos mais sofisticados, a aridez da satisfação amorosa e a expectativa de ascensão reduzida a cálculo quando na narrativa as referências literárias são lacunares e incompletas. A possibilidade de realização pessoal constantemente frustrada encontra sua forma na ausência de livros: quem são os autores de Mendonça? Nos livros sem título: qual o título do livro lido por Salvador quando Estácio o viu ao longe, entregue à leitura? Na generalização dos autores: Padre Melchior dedica-se à leitura de Tertuliano, Santo Agostinho, e “outros de igual

²⁵⁰ Os termos são do próprio Machado, em Advertência à *Ressurreição* e *A mão e a luva*, respectivamente.

²⁵¹ ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 114.

envergadura”, fazendo com que a equivalência desses autores os generalizassem e anulassem.

A diversidade de gêneros lidos, acumulados e representados ao longo da narrativa atua como um motor da pluralidade psicológica dos personagens, acenando ao leitor, que interpreta a narrativa de acordo com as expectativas que determinada obra, relacionada a determinado personagem, cena ou ação dramática, sugere ou representa. O conselheiro Vale, cuja morte dá início à trama, tem nas *Máximas e reflexões*²⁵² do marquês de Maricá o cerne de sua composição psicológica, que influi na construção de uma subjetividade coletiva. No catálogo de 1848 dos livros da editora Laemmert, encontra-se a seguinte apreciação das *Máximas*:

[...] Todas as classes da sociedade acharão neste livro, sem dúvida o mais interessante e o mais bem escrito que se tem publicado no Brasil, Máximas e Pensamento dignos de leitura e meditação, que se espalham com um estilo encantador sobre todos os objetos do humano saber e conhecimentos e deixam o leitor espantado de tanta instrução e experiência, reunida em um único homem que tão generosamente comunica seu tesouro, o fruto de uma longa vida, estudo e leitura intensa, para o aproveitamento de seus concidadãos.²⁵³

As *máximas* abrangem com seu estilo “encantador” todos os objetos do humano saber, compondo uma espécie de súplica ética e moral do cidadão brasileiro da primeira metade do século XIX. Sônia Brayner observa que o volume de máximas supre a carência de uma tradição de pensamento da “incipiente sociedade brasileira”.

[...] supria-se a lacuna com fórmulas filosofantes, povoadas de pirronismos, falsas evidências e lugares comuns, através de um verbalismo paramentado com suportes rítmicos e eufonias que induzissem a memorização.²⁵⁴

Assim, valores e ideias circulavam por entre as elites que ao repeti-las, multiplicavam esse conhecimento através dos recursos rítmicos que permitiam a propagação oral das

²⁵² As *Máximas e reflexões* surgem em 1813, nas páginas do periódico *O Patriota*, assinadas sob o pseudônimo de “Um brasileiro”. Seu autor é Mariano José Pereira da Fonseca (1773-1848), estudou filosofia em Portugal, regressando para o Rio de Janeiro em 1793. Com a Independência, serviu a Dom Pedro I como Ministro do Estado, Conselheiro e Senador. As *Máximas* ganharam edição definitiva em 1850, pela Editora Laemmert, depois de circular gratuitamente ao longo dos anos por meio de fascículos distribuídos pelo autor.

²⁵³ Apud. BRAYNER, Sônia. “Helena ou na transversal do tempo”. In: *Travessia*. Florianópolis: UFSC, 1989, p. 39-55.

²⁵⁴ Idem, *Ibidem*, p. 40.

máximas. Este registro coletivo torna viva a multiplicação de saberes da lógica patriarcal que são adoçados pela legitimização que o livro e a palavra impressa proporcionam, dando-lhes ar de valores inquestionáveis. Apesar da repetição através da oralidade, as máximas tem origem na palavra escrita, primeiro nos jornais e em seguida reunidas em livro. As máximas perfazem assim um trajeto próprio das escrituras sagradas, que foram reunidas em livro e depois difundidas através de sermões e da pregação sistemática.

A ideologia patriarcal é naturalizada pela aura civilizatória das tipologias impressas, que comportam em seu suporte filosofia e barbárie. Seja no livro ou no jornal. Assim como as máximas difundem sabedoria e ideologia patriarcal a preço módico, atendendo a uma demanda de naturalização de um quadro social de escravidão e mandonismo.

Como exemplo desse movimento, vejamos o seguinte recorte do jornal *O Globo*, publicado em 28 de setembro de 1875, contemporâneo de *Helena*:

O GLOBO, - Rio de Janeiro, Terça-feira 28 de Setembro de 1875

<p>A Escrava Isaura PELO DR. BERNARDO GUIMARÃES Editor B. L. Guvier</p> <p>Um trapão é o quadro da paixão que Isaura (que não passava de uma escrava) pôde souber inspirar a Álvaro, mandando-o a fugir, paixão cujo primeiro efeito foi a primeira a experimentar. Neste ponto revela o autor grande talento de observação e conhecimento preciso desse imperioso sentimento, que não reconhece a desigualdade das condições humanas.</p> <p>Não é possível em uma resenha bibliográfica abarcar todos os pontos interessantes deste interessantíssimo romance, verdadeiramente fisiológico da escravidão, mas não podemos deixar de mais especialmente applaudir o desfecho em que a virtude peregrina pela vulgária sensibilidade recupeza, personificada na vida de Álvaro, mandando a mandado da pombosa e sequestrando de todos os boões de Leoncio, ainda a tempo de impedir o monstruoso casamento da bella Isaura com o honzonhido Miguel. Infelizmente não dá a fermosura da toca e sangue separado pelo suicídio de Leoncio.</p> <p>(Do <i>Novo Mundo</i>, de Agosto de 1870)</p>	<p>CAIXA DEPOSITARIA Rua de S. Pedro n. 224</p> <p>Continúa a receber dinheiro em conta corrente por cadernetas a juros de 7% ao anno, pagando os interessos á vista, tambem recebe qualquer quantia a prazo fixo (mínimo de 30 dias) a juro de 8% / pago adiantado. Desconta lettras de Thezouro e dos Bancos; faz commissoes sob caution de apolices da divida publica, açoes de Bancos e Compañias de juro garantidas e hypothecas de predios urbanos.</p> <p>Costa Guimarães & C.</p> <p>Praça de um predio Sexta-feira 1 de Outubro, ás 10 horas, pelo juizo da 2ª Vara da Orphão, á rua da Constitucão n. 48 será posto em praça o predio terreo de duas portas, á rua de Herculano n. 225, pertencente ao inventario dos herdeiros Maria Antonia da Cruz Godinho e seu marido José Soares Leite Godinho, avaliada em \$3000, cujo preço póde ser visto, e igualmente sua descripção no cartorio do cartorio Meneses.</p> <p>Irmãdade de Nossa Senhora do Rosario e S. Benedicto Domingo, 2 do futuro mez de Outubro, celebrar-se-ha com a solemnidade do costume a festa de nossa padroeira, com a seguinte pompa e despesa: luto devido aos corpos da actual administração e devotos da mesma Senhora, e no dia 10 do mesmo mez será luto a de S. Benedicto.</p> <p>Roga-se a todas as pessoas a quem se indicam certos pedidos para ajudar a mesma Irmãdade, hajam de entender suas esportivas á casa de irmão thesoureiro de Irmãdade e rua da Imperatriz n. 148, ou á secretaria da Igreja, em mão de irmão secretario, todos os dias á qualquer hora.</p> <p>Constituição da Irmãdade de Nossa Senhora do Rosario e S. Benedicto, 28 de Setembro de 1875.—O secretario interino.</p>	<p>Pinho e madeiras</p> <p>DE</p> <p>LEI</p> <p>IMPORTANTE LELLÃO</p> <p>HOJE</p> <p>terça-feira 28 do corrente</p> <p>AS 11 HORAS DA MANHÃ</p> <p>No caso do Pharoix</p> <p>EM FRENTE AO N. 9</p> <p>por conta e ordem dos Illms. Srs.</p> <p>Francisco Pereira de Andrade & C.</p> <p>que receberam intimação offi- cial para descompararem a referida praça em curto prazo.</p> <p>ROBERTO GREY</p> <p>autorizado pelo mesmo senhoras vendendo lã, hoje terça-feira 28 do corrente</p>	<p>ANNUNCIOS</p> <p>D. PITADA JUNIOR</p> <p>ESTUDOS LITTERARIOS</p> <p>O ROMANCE</p> <p>Preço..... 18000</p> <p>No Livraria de J. G. Asvedo.</p> <p>38 RUA DA URUGUAYANA 38</p> <p>AOS SRS. FAZENDEIROS</p> <p>MACHINA A VAPOR</p> <p>Vende-se muito em conta por se precisar de fazer uma excellente machina com caldeira tubular, tubulada de metal, força de dois cavallos, com pouco uso, propria para qualquer fazenda, para ver e tratar no Casa da Pinha com Guimarães & Coral.</p> <p>PINCE-NEZ PERDIDO</p> <p>Perdeu-se um de ouro com um nome de senhora gravado no pé; quem o achar e quiser restituir será gratificado com 300; á rua dos Ourives n. 52.</p> <p>HORROCKSES MILLER & C.</p> <p>Mortas haas de 49 jardas e 20 polegadas de largura.</p> <p>Mortas trapadoas 2, 0 e 1/2.</p> <p>Mortas encoroadas para lampos de 70, 80, 90, 100, 108 polegadas de largura.</p> <p>Vendem-se nos principaes casas de atacado e a varejo.</p>	<p>IMAGENS</p> <p>Santas Pa- rous de C. cor- das de recor- das, com rize e o illogio de lo- das se lentes abstrahidas da differença para: com- ptes de ma- chas e de meta- llicas; juro de 10% para avar- palmas de di- versos para elar; lampadas, cal- deras, etc.</p> <p>102 Rua do Hospicio 102</p> <p>ESCRAVO FUGIDO</p> <p>Fugio, no dia 8 do corrente mez, o preto Antonio, de magro, com os seguintes signos: 50 annos de idade mais ou menos, estatura regular, muito magro e tem falta de cabelos no alto da cabeça, costuma embriagar-se a menudo, e com bastante eguadade por ser forte de corpo e não costuma facilmente; costuma andar ao penho- lhas ruas desta cidade; quem o apprehender e levar á rua Municipal n. 1, receberá a gratificação de 30000.</p>
---	---	---	--	---

No recorte da página, podemos flagrar a multiplicidade de componentes que formam a subjetividade socialmente construída da sociedade oitocentista e que, não obstante, cria fragmentos que contam uma história, como dividida em capítulos de um romance fragmentado. Na primeira coluna à esquerda, vemos uma apreciação crítica do romance *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, retirada das páginas da revista *Novo Mundo*, publicada em Nova Iorque. A resenha salienta o quadro das paixões que Isaura inspira no jovem Álvaro. Chamando a atenção para o fato de que Isaura “não passava de uma escrava fugida”. As considerações do resenhista vão ao encontro do senso comum,

lembrando que as paixões desconhecem as desigualdades das condições humanas. A resenha ainda chama a atenção para o fato do romance de Bernardo Guimarães ser uma verdadeira “fisiologia da escravidão”. Ao ler o romance, o leitor interessado irá notar que a “fisiologia da escravidão” foi suplantada e posta em segundo plano pelo desfecho melodramático em que a virtude é recompensada pela vinda de Álvaro com a carta de alforria, salvando Isaura da volúpia de Leôncio. A escravidão fica sendo apenas parte de uma origem humilde que pode ser superada pela virtude de um amor sincero. Ou nos dizeres de um dos personagens:

– És rico, Álvaro, e a riqueza te dá bastante independência, para poderes satisfazer os teus sonhos filantrópicos e os caprichos de tua imaginação romanesca.²⁵⁵

Postos lado a lado, a resenha e o trecho selecionados demonstram que há uma naturalização da escravidão, apesar do tema “abolicionista” propor o contrário. A “fisiologia da escravidão” é suavizada através do enredo que valoriza as virtudes do amor e que credita o anseio abolicionista a uma “imaginação romanesca”. Em Helena, o trânsito é semelhante, mas em chave paródica. Os caprichos da ideologia senhorial são expressos através da civilidade contida em um testamento, também exemplo de uma verdade, pois se trata de um texto escrito e juramentado. Certamente o conselheiro Vale, grande leitor das *Máximas e reflexões do Marquês de Maricá*, sabe que o uso do poder patriarcal pode ser suavizado através da utilização de meios legais, civilizados, portanto, mas que não deixa de ser manifestação de uma vontade patriarcal.

Ao invés da escrava branca, Machado faz uso da mulher agregada, construída ficcionalmente como arquétipo da heroína romanesca, órfã e pobre. Mas os percalços pelos quais ela irá passar, sobretudo no nível do constrangimento social, estão espelhados nas páginas dos jornais que servem de suporte para a ficção romanesca. As páginas de jornal servem ao romance como suporte, assim como *Helena* usufrui do grande poder do jornal de propagar um modo de vida civilizado, mas que não deixa de demonstrar o quanto se tem de representação de vida civilizada nas em suas narrativas. Penso que *Helena* é um exemplo de como essas narrativas do jornal se confundem com o romanesco, e o modo pelo qual Machado estava atento ao fato de que a ideologia patriarcal é uma construção, assim como o romance. E uma forma de difusão

²⁵⁵ GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 94.

de ambos é o jornal. Robert Alter chama a atenção para o fato de como o gênero romance proporciona uma medida instrutiva “de uma cultura apanhada na dinâmica de seus próprios instrumentos tecnológicos”. Isso porque o romance é o único gênero importante a surgir após a invenção da imprensa. E cujo “próprio desenvolvimento – tanto estrutural ou temático quanto econômico – está intimamente ligado à imprensa.”²⁵⁶

A continuidade desse quadro de naturalizações e deslocamentos, que Machado tratou com ironia na composição de seu romance, está presente na quarta coluna da direita para a esquerda. Na seção reservada aos anúncios, encontra-se em destaque a obra de D. Pitada Júnior, *Estudos Litterários*, dedicado ao estudo do gênero romance. Logo abaixo, temos o anúncio de venda de uma máquina a vapor “com a força de doze cavalos [...] própria para qualquer fazenda”. Na sequência, vemos a notícia da perda de um *pince-nez* de ouro “com um nome de senhora gravado no pé”. Na coluna ao lado, o anúncio de uma coleção de imagens de santos à venda, com oratórios de diversos gostos e castiçais. O endereço é sintomático: Rua do hospício, 102. Por fim, em letra maiúscula, logo abaixo das ofertas de santos e castiçais, o anúncio “Escravo Fugido”. O anúncio dá conta da fuga de um escravo de cerca de 50 anos, o preto Antônio, muito magro e um tanto quanto calvo, que costuma embriagar-se a miúdo e com bastante aguardente, pois costuma ser forte da cabeça. O anúncio dá conta, ainda, que o escravo “andava ao ganho²⁵⁷” pelas ruas da cidade, ou seja, vivendo como vendedor ambulante. Com a liberdade que a condição de ambulante lhe conferia, podia dedicar-se à bebida, num

²⁵⁶ ALTER, Robert. “O espelho da cavalaria e o mundo dos espelhos.” In: _____. *Em espelho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 106.

²⁵⁷ De acordo com Luiz Carlos Soares, a escravidão no Rio de Janeiro do século XIX, atravessou dois períodos distintos. O primeiro de grande desenvolvimento e aumento da população escrava, situação que perdurou até 1850. O segundo momento iniciou-se com a abolição do tráfico negreiro, o que caracterizou o declínio da instituição até a Lei Áurea em 1888. Neste segundo momento, o comércio ambulante era o único trabalho permitido aos escravos, alforriados ou descendentes de escravos na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, havia uma série de regulamentações no intuito de controlar o comércio ambulante e proteger os interesses do comércio formal. Uma das medidas foi a criação de uma licença de “escravo de ganho” emitida pela Câmara Municipal. Com a licença, o vendedor ambulante era obrigado a portar uma chapa de metal numerada, exibindo-a em lugar visível. Nem todos os escravos e vendedores ambulantes quiseram se submeter às normas regulamentares, que limitavam a obtenção de renda suplementar. Veja-se: SOARES, Luís Carlos. *O povo de “Cam” na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX*. Rio de Janeiro: 7letras, 2011, p. 220.

gesto de rebeldia e liberdade diante de seus algozes, da mesma forma que Vicente, pajem de Helena, “fumava um grosso charuto havanês, tirado às caixas do senhor²⁵⁸”.

Estes anúncios são recortes que formam uma narrativa da vida social, que se deixa narrar: no romanesco da virtude em conflito com a volúpia; no diletantismo do estudo literário; no prosaico da perda de um objeto singularizado com o nome de uma senhora; no paradoxo da força de trabalho representada no anúncio da venda da máquina a vapor, capaz de substituir a força de doze cavalos; na fuga do escravo cuja cabeça é tão forte que o faz resistir ao álcool (podemos interpretar que, na verdade, é o álcool que o faz resistir às imagens que devem lhe passar pela cabeça).

As narrativas de grande ironia que as imagens de modernização da máquina a vapor, das senhoras de *pince-nez* e do poder civilizatório do romance fornecem, em contraste com o comércio de santos e altares, e o humor involuntário do comentário sobre o escravo fugido, não passaram despercebidos por Machado. A narrativa do preto Antônio, o drama da senhora que perdeu o *pince-nez*, o lançamento de um estudo literário são narrativas que se estruturam pela lógica do comércio, da propriedade e da naturalização dos deslocamentos sociais. Ali, naquela página, transitam através da organização arbitrária da tipografia, o escravo, o intelectual, o abolicionista, a velha matrona. Naturalizados, cada qual em sua coluna, pelo espaço de cultura de massa que é o jornal. Da mesma forma, Machado constrói seu romance com o procedimento de registrar as incoerências das narrativas e sua artificialidade, costurando romances, falares, registros e tradições literárias, sempre com a costura à mostra, precarizando não só a noção de realidade, como a construção de um discurso coeso por parte de seus personagens, desencantados com o tempo que é um passo para a morte ou ingênuos o suficiente para acreditar no amor romanesco.

As Máximas, pensamentos e reflexões do Marquês, divididas em fascículos ao longo da primeira metade do século XIX, reunidas em livro na década de 1850 e memorizadas com a convicção das grandes verdades para reprodução oral, são a liga que mantém coeso o tenso e silencioso universo do mando e das vontades reprimidas de *Helena*. Último livro, talvez o único, lido pelo conselheiro, reverenciado com um beijo por

²⁵⁸ ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 141.

Helena, onipresente ao longo da narrativa. É o livro em que o conservadorismo se perpetua, formando o pecúlio comum da elite.

O Marquês de Maricá teve leitores assíduos entre os membros das elites letradas, formadoras de opinião e dirigentes dos destinos do país. Estabeleceu-se, através dessa linguagem elaborada, uma comunicação com os princípios e práticas da monarquia que construía a Nação. O primeiro Reinado é abastecido por esse manancial de conservadorismo, com ares de tradição perpetuada [...] ²⁵⁹

São diversos os ecos da sabedoria do Marquês ao longo do livro. Desde as considerações de Estácio sobre casamento, “O marido fará a mulher” ²⁶⁰, até conjecturas sobre o seu relacionamento com Eugênia, que ouve do rapaz verdadeiros sermões sobre afetos e condutas. “Quer saber a verdadeira razão do mau sucesso de suas afeições? É deixar-se levar mais pelas aparências que pela realidade.” ²⁶¹ Ou ainda, na fala de Salvador: “Felizes os que sabem o caminho reto da vida e nunca se arredaram dele.” ²⁶² São reflexões repetidas sem a devida relativização, mas que constroem uma subjetividade que trafega nas diversas esferas sociais. Máximas que poderiam constar em compilações de sabedoria.

Estas frases de efeito moral, misturam-se com frases interpretadas como expressões romanescas, retiradas de romances-folhetins. Dona Úrsula ao ouvir de Estácio a frase de efeito melodramático, dita por Helena: “sou uma pobre alma lançada num turbilhão” ²⁶³, conclui que “A frase de Helena é achada em algum dos muitos livros que ela lê.” ²⁶⁴ No entanto, a frase de efeito de Helena é parte da constituição da trama e a define sim enquanto personagem romanesca, mas que obedece a lógica interna de ocultação e posterior descoberta de um segredo que fere a norma patriarcal da família. Exterioriza uma inquietação da personagem que teme ver seu mundo ruir com a descoberta de não ser filha legítima do Conselheiro. É a única máxima e reflexão questionada no romance, como se as inquietações do *pundonor* e as agruras do romanesco não tivessem espaço no universo de desconsolo dos pensamentos conservadores.

²⁵⁹ BRAYNER, op. cit., p. 43.

²⁶⁰ ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 104.

²⁶¹ Idem, *Ibidem*, p. 77.

²⁶² Idem, *Ibidem*, p. 212.

²⁶³ Idem, *Ibidem*, p. 91.

²⁶⁴ Idem, *Ibidem*, p. 93.

As doses de sabedoria sem compromisso com a complexidade do desejo humano são códigos dos valores de uma elite que vê representada seus valores e idiossincrasias.²⁶⁵ Retificadas pelo Marquês de Maricá em frases como: “A mulher cigarra e irascível é o maior flagelo de uma família”²⁶⁶, ou então “A economia com o trabalho é uma rica mina de ouro.”²⁶⁷

A própria imaginação, elemento essencial para a construção estética, é rebaixada em favor da razão na obra do Marquês de Maricá: “A imaginação é uma louca estouvada que tem a razão por curadora”, ou “A imaginação sendo uma louca, tem a razão por enfermeira”. O contrapelo do romance machadiano nesse sentido é interessante: as personagens que se entregam à imaginação, como leitoras de romance, são as mais argutas e conscientes de sua condição marginalizada, e instrumentalizam o universo romanescos ao seu favor. Lúvia é chamada de “romanesca”, embora tenha plena consciência de que as fraquezas e volubilidades relacionadas a esse adjetivo estão presentes em Félix. Guiomar é uma leitora assídua de romances, embora seja Estevão o sonhador anacrônico que não compreende a complexidade das relações amorosas entre classes sociais assimétricas. Helena, veremos, faz uso de seu conhecimento literário para manipular as expectativas de Estácio, péssimo leitor de romances.

Para concluirmos essa passagem sobre as *Máximas*, deixo anotado aqui uma reflexão retirada do livro, e que pode ilustrar o tipo de ideologia presente no livro. “Um homem virtuoso e moral sem princípios e sentimentos religiosos seria um fenômeno singular. Pretendem alguns que os há, como outros que existe a fênix.”²⁶⁸ Machado prova que existe a fênix.

A leitura das *Máximas*, eminentemente masculina, encontra sua contraparte feminina, conservadora e moralizante, na leitura (no singular) de Dona Úrsula, velha matrona “eminente severa a respeito de costumes”. A irmã do conselheiro distrai-se das

²⁶⁵ BRAYNER, op. cit., p. 42.

²⁶⁶ FONSECA, Mariano José Pereira da. *Máximas, pensamentos e reflexões*. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958. Máxima 3239.

²⁶⁷ FONSECA, Mariano José Pereira da. “Máximas, pensamento e reflexões”. *O patriota*, edição 02. Rio de Janeiro, 1813, p.80.

²⁶⁸ Idem, edição 03, p.78.

horas infinitas de solidão com a leitura contínua do romance *Saint-Clair das Ilhas*, livro “enfadonho e maçudo, como outros de seu tempo”. Vejamos a cena.

Na seguinte manhã, Estácio levantou-se tarde e foi direito à sala de jantar, onde encontrou D. Úrsula, pachorrentamente sentada na poltrona de seu uso, ao pé de uma janela, a ler um tomo do *Saint-Clair das Ilhas*, enternecida pela centésima vez com as tristezas dos desterrados da ilha da Barra; boa gente e moralíssimo livro, ainda que enfadonho e maçudo, como outros de seu tempo. Com ele matavam as matronas daquela quadra muitas horas cumpridas do inverno, com ele se encheu muito serão pacífico, com ele se desafogou o coração de muita lágrima sobressalente.²⁶⁹

Trata-se do paradigmático romance *Saint-Clair das Ilhas ou Os desterrados da ilha da Barra*, da autora inglesa Elisabeth Helme. Romance cujo fio editorial remonta ao começo da história do romance no Brasil²⁷⁰, perpassando como objeto afetivo as memórias literárias de José de Alencar, escritas em 1873, em que o autor de *Senhora* relembra a leitura coletiva do romance como estopim para a sua vocação de romancista.

Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras, entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outros de que já não recordo.

Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiça contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária [...]²⁷¹

Assim como Alencar, Dona Úrsula leu e releu, através de muitos invernos, serões e lágrimas, o “enfadonho e maçudo” romance. Diferentemente de Alencar, que não possuía uma biblioteca em casa, Dona Úrsula tinha à disposição diversos romances e livros, que vão-se apresentando na narrativa como instrumento de subjetivação de personagens, contundências de cenas e principalmente como avatares de seus leitores. O tempo, motor de desilusão e experiência no leitor, para usarmos uma definição dada pelo narrador de *A mão e a luva*, parece não surtir efeito na experiência de leitura de Dona Úrsula, que ainda cultivava os mesmos hábitos, e o mesmo romance, ao longo dos anos. Como no *Saint-Clair*, cujas memórias do tempo mítico e aventureiro, à sombra do Rei Jaime II, fincado no sobrenatural das *Highlands*, subsiste na trama repleta de

²⁶⁹ ASSIS, op. cit., p. 65.

²⁷⁰ Sobre a trajetória editorial de *Saint Clair das Ilhas* no Brasil do século XIX, veja-se o incontornável ensaio de Marlyse Meyer: “O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas?”. *Revista do Instituto de Estudos Avançados*. São Paulo: IEB, 1973, n. 14, pp. 37-63.

²⁷¹ ALENCAR, José. *Como e porque sou romancista*. Edição de Mário de Alencar. Rio de Janeiro: Tipografia de G.Leuzinger & filhos, 1893, p. 21.

reviravoltas e suspense, “[...] para manter seus personagens na rédea conservadora da impossibilidade de uma ação que poderia levar à desordem, e tornar verossímil a reconciliação que sela as sempre neutralizadas peripécias”²⁷², Dona Úrsula revive através da leitura um tempo congelado, em que se reprisa constantemente uma época cuja identificação se dá pela possibilidade abafada de mudanças, mas que ao final do ciclo de leitura, continua o mesmo. A perpetuação de um modo de vida familiar e circunscrito aos mesmos atores sociais, o hábito de “descansar e ler” o mesmo livro, na “poltrona de seu uso”, “ao pé de uma janela”, como que congelada a cena doméstica e familiar, “da boa gente” de moralíssimos costumes, chancela com o silêncio da leitura solitária do *Saint-Clair* o funcionamento das *Máximas*. Note-se que há dois tempos estabelecidos pela moralidade evocada dos livros: o tempo congelado de Dona Úrsula, consolada pelas aventuras dos desterrados, e a velocidade das ações patriarcais do conselheiro, que ocultas pelo livro das *Máximas*, consumiu as melhores páginas da mocidade das matronas que o levaram à cova.²⁷³

Ao saber da existência de sua sobrinha até então desconhecida e reconhecida através dos “impulsos naturais” e “licenças jurídicas” do conselheiro, Dona Úrsula lança uma série de conjecturas acerca das origens obscuras da relação do irmão com a desconhecida mãe de Helena. “Em que atalho sombrio da vida a encontrara o conselheiro?” Ela seria filha de um encontro fortuito ou “nasceria de algum afeto irregular embora, mas verdadeiro e único?”. Está em ação a sabedoria do livro das *Máximas*, já diluído no cotidiano e na repetição oral, repousando no lugar comum do controle da tradição familiar. Atenta a essas indagações que lhe perturbavam o espírito e ameaçava a quebra de sua letargia cotidiana, a matrona respondia com “tédio e irritação”. O tédio ao novo, estimulado pela petrificação da vida através do livro massudo lido ao infinito, é o sintoma da repetição dos mesmos costumes familiares, as mesmas conversas, os mesmos serões, o mesmo círculo de conhecidos e agregados. Estamos no terreno do romance doméstico, em que o romance-objeto *Saint-Clair das Ilhas* é utilizado como instrumento narrativo que pontua a paz doméstica, equilibrada pelo fio das aparências e das leis morais contidas nas *Máximas e reflexões* – veja-se que

²⁷² MEYER, Marlyse. “Machado de Assis lê Saint-Clair das Ilhas”. In: *Literatura e sociedade* n. 3. São Paulo: DTLCC/USP, 1998, p. 23.

²⁷³ “Se nenhuma saudade partidária lhe deitou a última pá de terra, matrona houve, e não só uma, que viu ir a enterrar com ele a melhor página da sua mocidade”. ASSIS, op. cit., p. 53.

estas leis silenciosas, avalizadas pela compilação em livro, tem no romance um valor de lei maior que a Bíblia, depositário secular das leis cristãs que muito influíram na constituição da família brasileira. As *Máximas* do marquês recria o conservadorismo da Bíblia para o contexto patriarcal de *Helena*, deixando em segundo plano qualquer outra forma de prescrição moral. Em outros termos, a *Bíblia* como depositário das leis morais é substituída, – atualizada? – pelo livro das *Máximas e reflexões*. Sob sua égide, pairam todas as demais instituições, e livros.

Padre Melchior não tem a Bíblia como livro característico, e sim a indefinição de “algum Tertuliano, Santo Agostinho”, “ou qualquer outro da mesma estatura”²⁷⁴, o autor ou título não importa, ou parece não importar. Ao evocar autores clássicos em sua leitura solitária, limitada entre quatro paredes e com a visão do mundo exterior bloqueada pelos arbustos e flores do jardim, o narrador apresenta o personagem em sua totalidade, preso ao passado, sem diálogos para com o presente, em um claustro auto imposto, saindo para a vida exterior apenas para legitimar o compromisso com a manutenção da família e com a vontade do conselheiro Vale, figura evocada pelo padre tanto quanto os ensinamentos cristãos. Mais acintosamente que a perpétua leitura de *Saint-Clair das Ilhas*, que estabelece a ordem familiar acima de todas as coisas, a leitura dos clássicos pelo Padre Melchior o coloca na condição do remediado e anacrônico, “esquecido ou estranho a todas as cousas do seu século.”²⁷⁵ O Padre-mestre instalou-se como capelão na chácara do Andaraí na época em que o conselheiro se casou.

De compostura quieta e grave, austero sem formalismo, sociável sem mundanidade, tolerante sem fraqueza, era o verdadeiro varão apostólico, homem de sua Igreja e de seu Deus.²⁷⁶

O temperamento conciliador do Padre constrói para si um Deus e uma Igreja específica, construída em um “sítio de repouso após trabalhosa mocidade”. A escritura que ele tentava inculcar no conselheiro, escrita na “areia”, era apagada pelo primeiro vento do coração do patriarca. Assim Melchior tratou de projetar sua religião, moldada com pragmatismo nos critérios difundidos pela moralidade flexível do livro das *Máximas*. É o único a possuir uma biblioteca, em uma espécie de retiro auto imposto. Veja-se que a imagem evocada pelo título de *Saint-Clair das Ilhas, ou os desterrados da Ilha da*

²⁷⁴ Idem, *Ibidem*, p. 164.

²⁷⁵ Idem, *Ibidem*.

²⁷⁶ Idem, *Ibidem*, p. 72.

*Barra*²⁷⁷, lança luz aos outros desterrados e solitários que gravitam pela chácara do Andaraí.

Melchior habitava uma casinha, situada no centro de um jardim diminuto, a algumas braças da residência de Estácio. Tinha duas salas o prédio, janelas por todos os lados, uma porta na frente e outra nos fundos. A da frente abria entre duas janelas de venezianas. A sala de visitas era ao mesmo tempo gabinete de estudo e de trabalho. Simples era a mobília, nenhuns adornos, uma estante de jacarandá, com livros grossos in-quarto e in-fólio; uma secretária, duas cadeiras de repouso e pouco mais. [...] Melchior passeiava de um lado para outro, com um livro aberto nas mãos, algum Tertuliano ou Agostinho, ou qualquer outro da mesma estatura, porque o padre amava contemplar os grandes do passado, quando não encarava os mistérios do futuro. [...] Entre as quatro paredes da casa, limitada a vista pelos arbustos e as flores do jardim, Melchior olvidava o tempo e eliminava o espaço, vivendo a vida retrospectiva ou profética, doce e misteriosa volúpia das almas solitárias. [...] amava sobretudo estar separado dos homens. Nessas horas, que eram a maior parte do tempo, lia ou meditava, esquecido ou estranho a todas as cousas do seu século.²⁷⁸

A chácara do Andaraí, como em muitos outros locais nos romances de Machado, constitui-se como ilha dos desterrados. Com suas leis e tradições próprias, os moradores dessa ilha de sonâmbulos vivem em suspenso, uns desejosos de cruzar o muro – Guiomar almeja atravessar a cerca de sua casa para ascender socialmente, e após cair nas graças da baronesa, busca constituir seu próprio espaço de domínio, a mão para a sua luva – Livia se exila no retiro de seu lar, num auto imposto exílio de introspecção romântica, após as decepções amorosas com o suspeito Félix – Helena através da vontade testamentária passa a viver na casa dos Vale, cobiçada por Estácio, faz uso de seus predicados para transitar no delimitado espaço patriarcal, seu refúgio foi a morte.

A lista é extensa e pode chegar a Capitu, que enfrentou o muro físico que a separava da casa de Bento Santiago e o transpôs, sugerindo, mas não resolvendo, mudanças na lógica apequenada da família patriarcal. No final, desterrada de seu próprio país e local de cultura, é esquecida pelo narrador que reconstrói a casa/muro de sua infância.

²⁷⁷ Marlyse Meyer, sobre o título do romance de Elisabeth Helme: “Neste sentido, foi muito feliz a escolha do cenário e do título, pela sua potencialidade sugestiva. A ilha, e mais ainda, as ilhas, na sua indefinição extra-limites, é o espaço dos mil e um significados. As de Mistriss Helme têm, como se viu, o seu valor literário [...] donde abrir-se também o livro ao imemorial simbolismo da ilha: centro primordial, morada dos bem-aventurados, lugar de refúgio e paz, abrigo contra as convulsões e agitações do mundo.” MEYER, op. cit., p. 25.

²⁷⁸ ASSIS, op. cit., pp.163-164.

[...] fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimir-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu.²⁷⁹

Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça. Uma professora do Rio Grande, que foi conosco, ficou de companhia a Capitu, ensinando a língua materna a Ezequiel, que aprenderia o resto nas escolas do país. Assim regulada a vida, tornei ao Brasil.²⁸⁰

O tempo, para os desterrados, ora se congela, ora se torna combustível para as desilusões. Todos são leitores, alguns poucos são autores. Aqueles conscientes de que a existência é como um romance fragmentado cujo sentido se perde diante do desejo do outro, ou da suspeita, ou do interesse, impõe sua narrativa aos demais, que são retirados do jogo, como Helena e Lúvia, de *Ressurreição*, ou pragmaticamente vive seu exílio, como Padre Melchior.

Assim, a experiência do tempo produz efeitos diversos. Nos primeiros capítulos de *A mão e a luva*, o leitor arguto é definido como o indivíduo que com o passar do tempo e das leituras, perde as ilusões de juventude e pratica o desencanto como método de encarar as atribulações da vida. Por outro lado, a petrificação de Dona Úrsula, atenta aos costumes e à moralidade, faz com que o passar do tempo seja um contínuo caminho sem sobressaltos em direção à morte, assim como as ilusões do ano bom, tratadas no primeiro parágrafo de *Ressurreição*, em que “tudo nos parece melhor e mais belo”, e “alegres com vermos o ano que desponta, não reparamos que ele é também um passo para a morte.” Os consolos da leitura de *Saint-Clair* e as agruras daquele bom povo retratado no romance equivalem aos auspícios do ano bom, e congelam a passagem do tempo como motor de mudanças e atualização dos costumes. Tempo e romance são ferramentas que auxiliam na construção da percepção do mundo. As múltiplas leituras e o passar dos anos criam um certo ar de desilusão que fazem com que enfrentemos a vida sem o entusiasmo da juventude, e cultivemos a ironia. Por outro lado, a leitura reiterada de um único romance atenua a passagem do tempo, fornecendo com a imaginação da trama narrada e os acasos do sofrimento ficcionalizado no romance, as ilusões e o

²⁷⁹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 68.

²⁸⁰ Idem, *Ibidem*, p. 251.

consolo para as noites perpétuas. O menor sinal de interrupção nesse ciclo constante, por novos elementos no jogo social; a entrada de uma “intrusa, sem nenhum direito ao amor dos parentes”, uma estranha no cotidiano dos afetos, ao universo familiar, irrompe na velha matrona o “tédio” e a “irritação”. Tédio por não haver interesse em vivenciar uma nova trama em seu cotidiano de afetos, irritação por ter que ceder aos dispositivos legais do irmão e ter assim que receber Helena como parte da família. Presa no claustro familiar e nos costumes e máximas que conduz o comportamento social das aparências, a leitura perpétua é parte de sua petrificação. Sem acúmulo de experiências de leitura ou vida, o que restou foi o amargo de um coração que sentencia as leviandades do irmão e abomina a expectativa de partilhar espaços.

“Saiba que detesto igualmente a filosofia da obscuridade e a retórica dos poetas. Sobretudo, gosto que me respondam em prosa quando falo em prosa.”
Machado de Assis. Fala de Dr. Camargo em *Helena*.

Dr. Camargo é o único personagem do romance a instrumentalizar a aura conservadora que emana do livro das *Máximas e reflexões* a seu favor. Note-se que enquanto Dona Úrsula, com seu *Saint-Clair*, caracteriza-se pela imobilidade da leitura perpétua, Dr. Camargo, por meio das sábias máximas repetidas à exaustão e provavelmente colhidas na relação com o conselheiro Vale, trata de subverter o aprendizado no intuito de alçar-se, através da aliança de sua família com a do conselheiro, a posições sociais mais vantajosas. São mesclas de literaturas e narrativas que se propagam ao longo da trama, evocando em sua tessitura o procedimento de mescla do gênero romanescos.

Camargo demonstra grande compreensão do mecanismo social ao instrumentalizar *As Máximas*, escritas como meio de fixar e reiterar a moral e o poder do patriarca, por meio da oralidade, e assim conseguir a tão almejada ascensão social. Ele constrói com isso sua própria interpretação do lugar em que cada personagem representa no mundo patriarcal, aproximando-se do pai do personagem Janjão, do conto *A teoria do medalhão*, escrito por Machado de Assis em 1881, publicado na *Gazeta de Notícias* e reunido em livro em 1882, no volume *Papéis Avulsos*. O conto leva como subtítulo o termo “diálogo” aventando a possibilidade de proporção na conversa entre pai e filho. O

que salta aos olhos, no entanto, é a desproporção desse diálogo, cabendo ao pai o uso do discurso paterno para prescrever ao filho, que pontua incidentalmente o diálogo com exclamações, conjecturas e indagações, os requisitos básicos para o ofício de medalhão. Ao longo da breve narrativa, o pai detalha a teoria apresentando “um certo caráter de sùmula, a cujos tópicos nunca falta a exemplificação que os detalha e materializa na vida”²⁸¹, constituindo uma série de pré-requisitos para a prática do medalhonismo. Todos os pré-requisitos apresentados pelo pai de Janjão no conto são parte integrante e constitutiva do Conselheiro Vale no romance *Helena*, o que nos possibilita flagrar na prática o que Machado teorizaria em 1881. Podemos, com o conto, compreender a força irônica com que Machado especifica o medalhão como representante de uma classe, ao passo que no romance o conhecemos como força ideológica cuja influência se faz sentir mesmo depois de sua morte.

Um dos requisitos do medalhonismo é a gravidade provinda do corpo em detrimento daquela outra provinda do espírito, fenômeno que ocorre aos quarenta e cinco anos após um rigoroso “regime do aprumo e do compasso”²⁸². Para definir essa característica, o pai lança mão da máxima 257 do filósofo e moralista francês La Rochefoucauld (1613-1680): “*La gravité est un mystère du corps, inventé pour cacher les défauts de l’esprit*”. Os “defeitos do espírito” a que se refere La Rochefoucauld são devidamente relativizados quando o pai cita a máxima pela metade, ocultando parte da máxima e utilizando apenas a parte que lhe interessa no seu exercício retórico, “a gravidade é um mistério do corpo”. O uso da máxima quebrada é parte do procedimento de corte, montagem e interpretação para uso argumentativo e defesa de uma ideologia. Assim como são instrumentalizadas as *Máximas e reflexões* pelo Dr. Camargo. Se a gravidade do medalhão reside no corpo, matéria concreta, em detrimento da gravidade do espírito, cuja imaterialidade não acrescenta nada ao aprumo e equilíbrio que o corpo do medalhão deve apresentar em seu devido tempo (a idade em que se dá o fenômeno é entre os quarenta e cinco e sessenta e cinco anos), e o objetivo do medalhão é o

²⁸¹ Sobre a especificação do procedimento narrativo adotado por Machado no conto, e a imbricação irônica desse procedimento com *O príncipe*, de Nicolau Maquiavel, livro que inaugurou a teoria política moderna, veja-se: VILLAÇA, Alcides. “Janjão e Maquiavel: a ‘Teoria do medalhão’”. In: GUIDIN, Márcia Lígia. GRANJA, Lúcia. RICIÉRI, Francine Weiss (Org). *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*, São Paulo, Editora Unesp, 2008, p. 31-54.

²⁸² ASSIS, Machado de. “Teoria do medalhão”. In: _____. *Papéis Avulsos*. Prefácio de John Gledson. Notas de Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das letras, 2011, p. 100.

equilíbrio através da materialidade de sua presença, a conclusão de Rochefoucault, “*inventé pour cacher les défauts de l’esprit*” é prejudicial à constituição do medalhão, pois sendo seu eixo de reflexão dialético, o efeito da máxima contraria o intuito propagado pelo pai de Janjão de se reduzir o intelecto, “por mais pródigo que seja, à sobriedade, à disciplina, ao equilíbrio comum.”²⁸³

Não fiquemos alheios à grande ironia presente no fato de que ao manipular, montar e interpretar a máxima, para estratégia retórica, o pai se distancia da figura que sempre almejou ao longo da vida e passa a integrar o seletivo grupo dos cáusticos machadianos que observam a tudo com seu olhar atento ao detalhe, numa espécie de hiperconsciência. O personagem carregado de leitura e desilusão. Ao prescrever ao filho os percalços do controle das paixões do espírito, do abafar da originalidade e do silenciar das ideias, o pai descreve o movimento da ideologia conservadora que depende:

[...] fundamentalmente, de um meio social cujos princípios mais conservadores são também os mais estratificados, em uma compreensão da História como eterna repetição do mesmo, apenas variada nas circunstâncias que nada afetam a substancial imobilidade.²⁸⁴

Consciente da impossibilidade de mobilidade real, e aparentemente desfrutando de um posto materialmente privilegiado, o pai almeja para o filho o proveito advindo do exercício da vontade conservadora e autoritária em seu mais depurado sentido. A decantação final do medalhão, princípio segundo o qual Machado reconhece o quanto há “de objetivo desfrute e claro prazer nos beneficiários do sistema, tão infensos aos dilemas éticos ou morais, tão protegidos das crises de consciência.”²⁸⁵ A descrição desse tipo recai sobre o Conselheiro Vale, que desde o primeiro parágrafo do romance obedece categoricamente os princípios do medalhonismo.

O conselheiro morre em pleno exercício de seu ofício: “Pouco depois de cochilar sesta, – segundo costumava dizer, – e quando se preparava a ir jogar a usual partida de voltarete em casa de um desembargador, seu amigo.”²⁸⁶ O voltarete, assim como o dominó e o *whist*, segundo os princípios da teoria do medalhão, é um jogo excelente

²⁸³ Idem, *Ibidem*, p. 103.

²⁸⁴ VILLAÇA, op. cit., p. 44.

²⁸⁵ Idem, *Ibidem*.

²⁸⁶ ASSIS, op. cit., p. 53.

para aparelhar fortemente o espírito contra ideias próprias, assim como a companhia de um amigo, pois “o espírito deixado a si mesmo, embora no meio da multidão, pode adquirir uma tal ou qual atividade.” Veja-se que o espírito deixado a si mesmo, figura central do individualismo moderno, em que o herói é um solitário envolto nas engrenagens do mundo burguês e tem diante de si a conquista de seu próprio espaço, é completamente rechaçado em prol dessa figura inerte cuja gravidade do corpo é o seu ponto de equilíbrio e base de dominação. Nesse ponto, podemos compreender o medalhão como um anti-herói romanesco, e a sua caracterização por parte de Machado serve como comentário crítico a esse personagem e ao tipo de narrativa cujo herói romanesco é um personagem entregue às determinações da modernidade. Vindo de um romance como *Helena*, cujas bases são o romance-folhetim e o romanesco, o comentário crítico ganha densidade metaficcional, pois pontifica o dispositivo da composição e demonstra o ceticismo sobre a “realidade” ficcional.

O exilado, o herói ensimesmado, o indivíduo sem raízes ou lugar, a solidão compulsória, são imagens constantes do romance machadiano que acompanhamos até aqui. Em algum momento, o personagem se reconhece como uma figura marginalizada e deslocada, até mesmo fora de contexto, diante da fúria da imobilidade de classe e triunfo do medalhonismo. Salvador, pai biológico de Helena, se retira da trama para não constranger ainda mais a situação da filha junto à família Vale. Helena pagará com a morte a indevida inserção no espaço familiar, preço maior que o exílio. Em *Ressurreição*, Livia se retira da vida social e o narrador a compara com o herói moderno. A modernidade e suas urgências sociais, e as regras do romanesco, são ressaltadas e contrafeitas.

Mas o romance é secular, e os heróis que precisam de solidão são obrigados a buscá-la no meio do tumulto. Livia soube isolar-se na sociedade. Ninguém mais a viu no teatro, na rua, ou em reuniões.²⁸⁷

Em *A mão e a luva*, Estevão tem o mesmo fim, isolado ele observa o triunfo do casamento de Guiomar, enquanto seus devaneios românticos se desmoronam.

Na noite do casamento, quem olhasse para o lado do mar, veria pouco distante dos grupos de curiosos, atraídos pela festa de uma casa grande e rica, um vulto de homem sentado sobre uma laje que acaso topara ali. Quem está afeito a ler romances, e leu esta narrativa desde o começo, supõe logo que esse homem podia ser Estevão. Era ele.

²⁸⁷ ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 179.

Talvez o leitor, em lance idêntico, fosse refugiar-se em sítio tão remoto, que mal pudesse acompanhá-lo a lembrança do passado.[...] Defronte dele refulgia de todas as suas luzes a mansão afortunada; detrás batia a onda lenta e melancólica, e via-se o fundo da enseada, escuro e triste. Esta disposição do lugar servia ao plano que ele concebera, e era menos do que matar-se ali mesmo, quando já não pudesse sofrer a dor [...] Mas este plano não podia realizar-se, pela razão de que era mais um devaneio, que se lhe dissipou como os outros.²⁸⁸

As imagens sugeridas no trecho destacado buscam ilustrar a frustração de Estevão, e não poderiam ser mais contundentes. O mar, as ondas melancólicas em comunhão com a batida de seu coração, o fundo da enseada “escuro e triste”, emolduram o quadro reconhecível a “quem está afeito a ler romances”. O herói solitário em meio à multidão, imagem evocada para si por Estevão, não se conclui, pois é apenas “mais um devaneio”, impossível de se concretizar com o suicídio. Machado parece acenar ao leitor com o esfacelamento do herói romântico, imbricado com o sublime da natureza, mas incapaz de realizar o derradeiro ato. Esticando ao máximo as marcas do amor romântico, com suas expectativas e procedimentos, o narrador frustra qualquer possibilidade de redenção do personagem, ocupado em sua comisseração, no limite do suicídio não realizado. O medalhonismo como reiteração do casamento e ferramenta de manutenção da ideologia familiar, persevera. Aos ingênuos, a solidão e a frustração dos devaneios mortos na praia. Defronte ao patético da cena, destacam-se as luzes da mansão afortunada, ocupada por Guiomar, a heroína que esboça a inversão dos polos das expectativas românticas, transpondo o simbólico muro entre as classes. Leitora experiente de romances, e ciente do diminuto espaço de manobra que o patriarcalismo lhe reserva, ela também instrumentaliza as ideologias a seu favor, tratando de construir sua própria narrativa, contrariando o modelo romântico das heroínas calcadas na ingenuidade romanesca. Estevão, levado pelo levado pelo “vasto e escuro” mar do anonimato, viu-se condenado ao pior dos destinos possíveis a um personagem machadiano, a obscuridade.

Os anos passaram depois, e à medida que vinham, ia-se Estevão afundando no mar vasto e escuro da multidão anônima. [...] Se ele ainda vegeta em algum recanto da capital, ou se acabou em alguma vila do interior, ignora-se.²⁸⁹

²⁸⁸ ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 160.

²⁸⁹ Idem, *Ibidem*, p. 161.

Em *Iaiá Garcia*, romance que trataremos no próximo capítulo, Estela exila-se em São Paulo no final da narrativa, abdicando das possibilidades de ascensão social, simplesmente retirando-se do jogo do qual nunca concordara com as regras. Ao indagar ao seu pai sobre se tomara a decisão certa, o velho comerciante lamenta o desperdício.

– Nunca fizeste bem em cousa nenhuma, disse tristemente o pai. E pegando-lhe nas mãos: – Tão moça! tão bonita!²⁹⁰

Machado subverte o modelo da heroína romântica, ora colocando-a em suspenso na multidão e no tumulto da modernidade, ao invés de um convento, ora substituindo o papel de tola, sonhadora e ingênua leitora de romances por um personagem masculino. Ora sentenciando a heroína à morte melodramática, ora retirando a personagem de cena, entediada com as regras vexatórias da família e do favor.

Retomemos a caracterização do medalhão, agora tentando estender o conceito. A maneira pela qual o narrador vai descrevendo o conselheiro Vale é praticamente a súpula do medalhão. “Posto não figurasse em nenhum grande cargo do Estado, ocupava elevado lugar na sociedade, pelas relações adquiridas, cabedais, educação e tradições de família.”²⁹¹ Recordemos que o ofício do medalhão é considerado um “sobressalente para os *déficits* da vida”, como bem apontou Janjão.²⁹² Sua prática é um remédio para purgar as agruras da vida, daí a possibilidade de dedicar-se a outras atividades, combinando-a com as atividades cotidianas como um elixir social para a melancólica existência. O exercício do medalhão, no entanto, não deve infringir algumas regras e condições capitais.

Podes pertencer a qualquer partido, liberal ou conservador, republicano ou tramontano, com a cláusula única de não ligar nenhuma ideia especial a esses vocábulos, e reconhecer-lhes somente a utilidade do *scibboleth* bíblico.²⁹³

O único reconhecimento necessário é a singularização que a prática propicia ao medalhão. Acima de ideologias, aderente a formas simples, reduzindo pensamentos

²⁹⁰ ASSIS, Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 235.

²⁹¹ ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 53.

²⁹² ASSIS, Machado de. “Teoria do medalhão”. In: *Papéis Avulsos*. Prefácio de John Gledson. Notas de Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das letras, 2011, p. 108.

²⁹³ Idem, *Ibidem*, p. 108-109.

sofisticados ao mínimo do reconhecimento da ideia, a sofisticação desse ofício contra a mediocridade pode ser vista na tentativa de materializar o conceito na forma de um remédio, o emplasto Brás Cubas. Além de notoriedade ao seu criador, a fórmula traria a cura para a melancolia do mundo, que resiste em se perpetuar na obscuridade do “mar vasto e escuro da multidão anônima”. Assim, o emplasto é a personificação da busca humana para o mal moderno da desilusão, da pequenez da existência, ao mesmo tempo em que é retificação de uma ideologia patriarcal. A melancolia é a síntese da obscuridade, da solidão e da impossibilidade de amar. Sintomas que vimos acompanhando em todos os romances machadianos até aqui. O medalhão aplaca esses sintomas com o uso de diversas estratégias de propaganda, atuando arduamente em pequenos encontros, comícios, jantares e encontros oficiais. Com isso, ele evidencia-se diante dos demais.

Trata-se de um paliativo contra as dores da existência, enquanto não há um remédio proposto pela ciência para sanar o mal. São recursos que não cabem ao subalterno. Estes devem contar com boa dose de lucidez diante dos desmandos senhoriais. Os espaços da casa são vigiados, as palavras medidas, as leituras são condescendentemente tidas como refúgio de sonhadores, as alianças são pouco prováveis. O romance machadiano faz uso do romanesco, esse gênero de desconfianças – adido moral ou manual de perversões? – e de mistura de gêneros, une as narrativas em constante ruptura, lembremos a quantidade de cartas que propõem casamentos, alianças, cobram posições, revelam a verdadeira face de personagens, suas origens, seus segredos, e o uso que Machado faz dos diálogos marcadamente teatrais. Assim é com a melancolia, a desilusão e o ciúme. Elementos da subjetividade coletiva ao mesmo tempo em que é elemento da singularidade dos personagens, ao mesmo tempo em que é causa e efeito do paternalismo, são partes estruturais do romance, enquanto evocação do romance.

A estratégia do conselheiro Vale para sanar as dores da existência foi ocupar *elevado lugar na sociedade*, através de *habilidade* e *decoro* (lembremo-nos do *aprumo* e *equilíbrio* da teoria do medalhão), conquistando a carta do conselho e a estima dos homens públicos. Esta habilidade da qual alude o narrador no romance pode ser a razão pela qual “preciosas amigas de ambos os partidos, apesar do ardor político do período, fossem lhe prestar as últimas homenagens.” Para o medalhão, vale mais o equilíbrio entre as ideologias do que a radicalidade de uma opinião que o fizesse

obscurer. Como nos lembra o conto, em política, a questão crucial “é não infringir as regras e obrigações capitais.” No romance, o conceito permanece inalterado.

Tinha, entretanto, tais ou quais ideias políticas, colhidas nas fronteiras conservadoras e liberais, justamente no ponto em que os dous domínios podem confundir-se.²⁹⁴

Já está claro que a instrumentalização dessas ideias, a ponto de conciliar rivais e colocar-se acima dos demais partidos e ideologias, constitui *o modus operandi* do medalhão. A liga que une os dois domínios da ideologia está no esvaziamento de conceitos obtido através da repetição. O uso constante de “sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas [...]” faz com que o lugar comum das ideologias – liberais ou conservadoras, pouco importa o partido, o que se retém é sobretudo a ideologia senhorial – , penetre no inconsciente das massas e ganhe *status* de verdade, sendo retomadas ao longo do tempo, legitimando o discurso de dominação do medalhão, que as lança em momentos de consolidação de seu poder. Dessa forma, a petrificação dos costumes e o não questionamento de verdades incutidas pela lógica senhorial são repostas, como novidade.

– Vejo por aí que vosmecê condena toda e qualquer aplicação de processos modernos.
– Entendamo-nos. Condeno a aplicação, louvo a denominação. O mesmo direi de toda a recente terminologia científica; deves decorá-la. Conquanto o rasgo peculiar do medalhão seja uma certa atitude de deus Término, e as ciências sejam obra do movimento humano, como tens de ser medalhão mais tarde, convém tomar as armas do teu tempo.²⁹⁵

Aparelhado do vocabulário moderno, o medalhão renova o seu conservadorismo e sua rede de influência e poder, valendo-se do seu posto para amplificar sua vontade. A atitude do deus Término, responsável por proteger os limites da Antiga Roma, tem como princípio a imobilidade; no contexto de *Helena*, a imobilidade que confirma e exerce a vontade patriarcal está representada nas disposições testamentárias (prerrogativa moderna, sustentada na razão e ponderação jurídica), que sacraliza a palavra do conselheiro e faz de sua narrativa a mais potente do romance. Como na seguinte cena.

Entraram os dous. Tudo estava do mesmo modo que no dia em que o conselheiro falecera. Estácio deu algumas indicações relativas ao teor da vida doméstica de seu pai;

²⁹⁴ ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 53.

²⁹⁵ ASSIS, Machado de. “Teoria do medalhão”. In: _____. *Papéis Avulsos*. Prefácio de John Gledson.

Notas de Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das letras, 2011, p. 105.

mostrou-lhe a cadeira em que ele costumava ler, de tarde e de manhã; os retratos de família, a secretária, as estantes; falou de quanto podia interessa-la. Sobre a mesa, perto da janela, estava o último livro que o conselheiro lera: eram as *Máximas* do marquês de Maricá. Helena pegou nele e beijou a página aberta. Uma lágrima brotou-lhe dos olhos, quente de todo o calor de uma alma apaixonada e sensível; brotou, deslizou-se e foi cair no papel.²⁹⁶

A cena é eloquente. Tudo estava em seu lugar, e as repetições de Estácio ao longo do romance comprovam a força dessa imagem. “A estricteza justiça é a vontade de meu pai”, é a sentença que se repete ao longo do romance, exaustivamente. Os objetos da sala são articulações muito bem dispostas entre a imagem de erudição que um escritório de um grande proprietário pode sugerir e o conhecimento miúdo que a imagem final de Helena beijando o volume das *Máximas* do marquês sugere. A cadeira para a leitura, de tarde e de manhã, a secretária e as estantes são objetos que sugerem o cotidiano de um homem estudioso e dedicado ao universo das letras, diferente da descrição dada pelo narrador páginas antes de que o conselheiro fora um homem cuja vida não foi uma “página de catecismo”. Imediatamente, sobre a mesa, o volume que representa toda a erudição do medalhão elimina o tom de reflexão, a ironia começa a destilar para o leitor a relativização dos conceitos. Está lá, com as páginas abertas, o livro que é todo um tipo social e uma ideologia. Após a imagem do livro aberto, o movimento de Helena sela a o compromisso do subalterno a continuidade da vontade patriarcal. O grande pai se perpetua, naquele momento, nas páginas do livro beijado pela filha.²⁹⁷

Qual o papel de Estácio na representação do medalhão? É nesse ponto que as situações ficcionais entre romance e conto se distanciam. Como se sabe, no conto a teoria é passada de pai para filho, na forma de um receituário de procedimentos que deve ser adotado pelo requerente ao ofício. Com a morte do conselheiro, esse papel cabe ao Dr.

²⁹⁶ ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, p. 69.

²⁹⁷ O parágrafo seguinte dá continuidade ao desmantelamento do tom solene presente no escritório do conselheiro. A sequência de tão bela merece ser anotada. “Depois sentou-se na mesma cadeira em que o conselheiro costumava dormir alguns minutos depois do jantar, e olhou para fora. O dia começava a aquecer. O arvoredo dos morros fronteiros estava coberto de flores de quaresma, com suas pétalas roxas e tristemente belas.” A cadeira que um parágrafo antes servia para a leitura, também serve para o cochilo de depois do jantar, reforçando o desmantelamento da expectativa de erudição que a gravidade do gabinete do conselheiro sugeria. Mais interessante é o gesto de Helena, que depois de beijar o volume na mesa, senta-se na cadeira, olha para fora e fita as flores e arvoredos. A melancolia que permeia a personagem por todo o romance sutilmente se delineia em cenas como essa, em que a tristeza diante da morte do conselheiro se mistura com a melancolia de sua situação em suspenso. O olhar pela janela é um desejo de liberdade que se cruza com as flores “tristemente belas”. Veja-se: ASSIS, op. cit., p. 69.

Camargo. O médico tenciona casar sua filha Eugênia com Estácio, e com isso receber os privilégios de classe através da união dos jovens. Camargo substitui o conselheiro Vale na tarefa de apresentar a Estácio os pressupostos do medalhonismo, alertando o rapaz dos perigos da obscuridade. O jovem Estácio está mais aparelhado materialmente do que Janjão, que ao receber os conselhos do pai na noite de seus vinte e um anos, contava apenas com “algumas apólices, uns namoros e longos bigodes” e a mais completa “inércia mental”. Estácio, por sua vez, está plenamente aparelhado materialmente, contando com a herança do conselheiro, composta por propriedades que lhe rendem aluguéis. Há, ainda, dentro da esfera da inércia mental, certa desconfiança quanto a capacidade intelectual de Estácio, comprovada pela desconfiança irônica de Camargo quanto a vocação científica do rapaz.

A ciência é árdua e seus resultados fazem menos ruído. Não tem vocação comercial nem industrial. Medita alguma ponte pênsil entre a Corte e Niterói, uma estrada até Mato Grosso ou uma linha de navegação para a China? É duvidoso. Seu futuro tem por ora dous limites únicos, alguns estudos de ciência e os aluguéis das casas que possui. 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.²⁹⁸

O pragmatismo de Camargo se assemelha ao do pai de Janjão, ambos estão cientes das limitações intelectuais de seus discípulos e trabalham com essa questão como requisito necessário para o pleno exercício do cargo. Ambos não tiveram o privilégio de receber ainda jovem os conselhos e orientações sobre a obscuridade da vida. Tanto um como o outro se agarram aos filhos como única possibilidade de fuga da melancolia e desilusão do anonimato. Os esforços de Camargo concentram-se em convencer Estácio a trilhar os caminhos de seu pai, fazendo com que recaia sobre si, sogro em potencial do rapaz, um tanto da notabilidade pública destinada ao aspirante a político. São malabarismos familiares com os quais o pai de Janjão não precisa lidar, visto que ele possui um filho, adulto, proprietário, rico e branco. O mais alto patamar possível na hierarquia senhorial, o que possibilita também a franqueza com que ele se dirige a Janjão em seu diálogo/monólogo doutrinário. Conclui-se com isso que a completude existencial que a vida pública confere é eminentemente masculina. A Eugênia cabe o papel subalterno de comprometer-se com os trâmites engendrados por Camargo, candidato indireto a medalhão, e proporcionar a continuidade dos predicados senhoriais da família Vale. Os

²⁹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 95.

conselhos dados a ela são de outra esfera, igualmente afetados por frases e conceitos conservadores. Tratam de economia doméstica e não de amores, ciência ou fuga da obscuridade. Assim como Dona Úrsula, Eugênia está destinada à monotonia dos serões, da mesmice e manutenção das aparências e costumes. Parte, e vítima, da engrenagem familiar.

A riqueza não deve ser dissipada, mas é certo que impõe obrigações imprescindíveis, e seria da maior inconveniência viver a gente abaixo de seus meios. Não farás isso nem cairás no extremo oposto; procura um meio termo, que é a posição do bom senso. Nem dissipada, nem miserável.”²⁹⁹

A economia doméstica torna-se parte da filosofia do equilíbrio e da aparência, prerrogativas até agora reservadas ao homem candidato a medalhão, demonstrando que para a manutenção senhorial, a mulher tem papel fundamental, cumprindo com as “obrigações imprescindíveis” de companheira do medalhão. Veja-se que para as mulheres é negada a possibilidade, reservada aos homens brancos e proprietários, da mímese rasa da filosofia de almanaque. A vida intelectual de fachada e a gravidade do corpo esta reservada aos “grandes homens”. Daí os malabarismos de Camargo em concretizar seus planos por meio do casamento de sua filha. Trata-se de lugares rigidamente estabelecidos para cada um dos atores sociais do romance.

Vimos que as figuras do patriarca, da família e da igreja são evocadas por livros e romances, maçudos, pragmáticos e conservadores e esses romances corroboram com a petrificação dos costumes e pouca ou nenhuma mobilidade simbolizam aos personagens-leitores. Trata-se de livros que evocam o limitado espaço de ação desses personagens-leitores, que se concentram dentro das casas, dos jardins que cercam estas casas, das salas de visita e corredores, pequenas ilhas de conservadorismo por onde circulam os “heróis” antes de entregarem-se ao exílio ou esquecimento.

Se estas “ilhas de desgarrados sociais” ao mesmo tempo constroem e garantem segurança social, pois são terras e propriedades que emanam e garantem o poder senhorial, e reproduzem sua ideologia, ao mesmo tempo em que também emanam um

²⁹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 134.

simulacro de cultura romanesca e civilização através das parcas leituras compartilhadas e a leitura perpétua de romances de aventuras, qual romance será evocado para trazer à narrativa, elementos que problematizem a normatização das convenções sociais e literárias?

Machado introduz uma personagem composta por evocações de romances modelares de comportamentos femininos no século XVIII, que representam a sùmula do pensamento romântico, moderno e conservador, cada qual ao seu modo. A subjetividade de Helena transita entre a instrumentalização de duas expectativas; o romance agrídoce e rousseauiano *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre e *Manon Lescaut*, de Abbé Prévost, romance libertino, que não é para “moças solteiras”, segundo Estácio, e que serviu como exemplo de como uma moça não deve se comportar.³⁰⁰ Note-se que os dois romances também definem o modo pelo qual o romance no Brasil transita; o romance da idealização amorosa e da valorização da natureza e o romance urbano e do universo mundano do dinheiro. Não por acaso, José de Alencar, o patriarca do romance nacional, cultivou esses dois gêneros, especificamente em romances como *O Guarani* e *Iracema*, para ficarmos no exemplo da natureza idealizada, e *Lucíola* e *Senhora*, para ficarmos no exemplo do romance urbano e mundano. Sendo assim, não me parece acaso o fato de o cavalo que leva Helena a exercer sua autonomia chamar-se Moema.

Num olhar em profundidade, dentro do campo simbólico da literatura, e diante das intenções machadianas de compor um romance crítico e consciente de sua presença no campo literário e ficcional, a imagem de Helena conduzida por Moema para além dos limites da chácara da família Vale até a casa de Salvador é extraordinária do modo como as estruturas do romance vão se articulando e propondo formas em que podemos flagrar as forças literárias em jogo na constituição da literatura brasileira. Helena representa a comunhão dos romances modernos na forma do duplo ambíguo de *Manon Lescaut* e *Virgínia*, modelos literários exaustivamente utilizados no romance nacional. Moema é o nome símbolo do romantismo indianista, que conduz Helena para além dos limites da chácara da família Vale, representada pelas *Máximas e reflexões* e pelos

³⁰⁰ Em capítulo de minha dissertação de mestrado, desenvolvi uma leitura desses dois romances. SANTOS, Rogério Fernandes. “Uma luz ambígua: os modelos literários em *Helena*”. In: _____. *O reflexo de Helena. Modelos literários e nacionalidade em Helena (1876), de Machado de Assis*. Dissertação de mestrado. DLCV, FFLCH, USP. 2010, pp. 57-69.

romances enfadonhos. Todos convergem até a casa de Salvador, personagem cuja indigência está representada no fato de ele ler um livro sem título. Um romance nacional que se constrói, superadas as etapas dos modelos literários, do indianismo e do arcaico das *Máximas e reflexões*.

A uma das janelas estava um homem, com a cabeça inclinada, atento a ler o livro que tinha sobre o peitoril. Nessa atitude não era fácil examiná-lo; afigurava-se, entretanto, uma criatura máscula e bela. [...] o indivíduo levantou a cabeça, e cravou em Estácio um par de olhos grandes e serenos; imediatamente os retirou, baixando-os ao livro.³⁰¹

Some-se a isso Mendonça, cujo *pundonor* é acionado pelo livro encontrado ao acaso e lido por Estácio. Trata-se da *Bíblia*, cujo exemplar foi aberto ao acaso por Estácio, enquanto debatia com o Padre Melchior sobre o destino de Mendonça e Helena. O capítulo encontrado não poderia ser mais significativo: *Provérbios*, cujo versículo sentencia que “Quem quer abrir mão de seu amigo, busca-lhe as ocasiões[...]”³⁰². Veja-se que os provérbios e máximas, da religião e da pretensa cultura, vão tratando de avalizar a posição social dos bem nascidos, chamam à consciência alguns desmandos cometidos, mas não o suficiente para que se mude de ideia, e sentenciam o destino dos remediados com sua sabedoria moldada aos interesses da família Vale. Helena espertamente evoca duas possibilidades de posição social e de subjetividade, manipulando assim as expectativas e preconceitos de Estácio; Salvador, personagem que optou pela liberdade que a quase mendicância proporciona, tem como expressão de sua subjetividade um livro sem nome enquanto Mendonça segue o seu orgulho ferido e pauta-se pela cultura do patriarca. Vai para onde o leva o *pundonor*. Note-se que estes três exemplos tem como elo de ligação a leitura e a disposição que Estácio faz de seu mundo e suas fronteiras. De sua biblioteca saíram os volumes de *Paulo e Virgínia* e *Manon Lescaut*, foi ele que ao longe encontrou Salvador com seu livro sem nome, foi ele que leu nos provérbios a sentença que iria marcar Mendonça e o destino dos demais: “tem consciência de suas ações; teu abraço enforca; teus escrúpulos fazem-te odioso; tua solicitude é pior que a cólera.”³⁰³

³⁰¹ ASSIS, op. cit., p. 120.

³⁰² Idem, Ibidem, p. 167.

³⁰³ Idem, Ibidem, p. 169.

Estácio é o detentor da biblioteca, representação física da vontade patriarcal. Formado em matemáticas, ele sistematiza e organiza os volumes que ali vão chegando, da mesma forma como busca influir e organizar a vida dos que vivem em torno da chácara do Andaraí, substituindo assim o conselheiro Vale. Estácio difere do pai, que sempre soube equilibrar em proveito próprio “o ardor político” de seu tempo, através da síntese de ideias “colhidas nas fronteiras conservadoras e liberais, justamente no ponto em que os dous domínios podem confundir-se”. Ele não tomará para si o espírito político e conciliador, suas ações irão se pautar, quando da leitura do testamento do pai, em fazer valer a vontade impressa até o amor inesperado por Helena, que fará com que flua suas obsessões, medos e desmandos numa versão sofisticada do espírito suspeitoso.

O amor faz fluir o cuidado, o cuidado é simulacro de desejo, e o desejo descamba para o controle, por mais que Helena-Penélope tente refazer os fios de sua autonomia, no fim do dia os fios serão desfeitos por Estácio, na tentativa de enredar a jovem no claustrofóbico universo da biblioteca.

Durante dous dias não saiu ele de casa. Tendo recebido alguns livros novos, gastou parte do tempo em os folhear, ler alguma página, colocá-los nas estantes, alterando a ordem e a disposição dos anteriores, com a prolixidade e o amor do bibliófilo. Helena ajudava-o nesse trabalho, – um pouco parecido com o de Penélope, – porque a ordem estabelecida ao meio-dia era às vezes alterada às duas horas, e restaurada na seguinte manhã. Estácio, entretanto, não ficava todo entregue aos livros; admirava a solicitude da irmã, a ordem e o cuidado com que ela o auxiliava. Helena parecia não andar; o vulto resvalava silenciosamente, de um lado para outro, obedecendo às indicações do irmão, ou pondo em experiência uma ideia sua. Estácio parava às vezes fatigado; ela continuava imperturbavelmente o serviço. Se ele lhe fazia algum reparo, a moça respondia erguendo os ombros ou sorrindo, e prosseguia. Então Estácio segurava-lhe nos pulsos e exclamava rindo:
– Sossega, borboleta!³⁰⁴

Talvez seja a cena mais sensual do romance. A ordem e a desordem representada pela tentativa de organização da biblioteca. Estácio desfaz os fios tecidos por Helena, a progressiva construção da obra tombada em ruína no dia seguinte, enquanto o olhar do jovem admira a o vulto silencioso que flutua pelo espaço da biblioteca, obedecendo o

³⁰⁴ ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 100.

ritmo do irmão, mas impondo o seu próprio ao experimentar alguma ideia. A cadência do parágrafo, que se prende nas tentativas de ordenação de Helena e na sensualidade com que o narrador usa os substantivos nas frases em que descreve a diligência de Helena no auxílio ao bibliófilo; silêncio, moça, ombros, sorrisos, borboleta.

Páginas adiante, o mesmo espírito desordenador de Estácio se manifesta. Agora entre operários que cuidavam de uma obra em sua propriedade.

[...] Estácio sacudiu do espírito o assunto e seguiu a examinar as novas obras da chácara, entre as quais figurava um vasto tanque. Já ali estavam os operários; ia começar o trabalho do dia. Estácio viu a obra e deu várias indicações novas. Algumas eram contrárias ao plano assentado; como lhe fizessem tal observação, Estácio retificou-as. Depois admirou-se de não ver um vaso, que aliás dous dias antes mandara remover; enfim, recomendou a rega de uma planta, ainda úmida da água que o feitor lhe deitara nessa manhã.³⁰⁵

A desordem imposta por Estácio, muito como reflexo de seu espírito em ebulição diante dos mistérios de Helena, mas também como parte constitutiva de sua subjetividade de incompletude, toma mais um degrau, agora em sua vida prática. Antes, a desordem e a lacuna se manifestavam no arrumar e desarrumar dos livros, agora afeta o trabalho dos operários, a rega das plantas, a ordenação lógica do espaço na chácara. Em seguida, um novo passo.

Enquanto ela falava, Estácio, que tirara o chapéu de Chile, ocupava-se em fazer circular na copa larga que o cingia. Houve entre ambos grande silêncio. Pela beira do tanque seguia uma longa carreira de formigas, conduzindo as mais delas trechos de folhas verdes. Com um galho seco, Estácio distraía-se em perturbar a marcha silenciosa e laboriosa dos pobres animais. Fugiam todas, umas para o lado da terra, outras para o lado da água, enquanto as restantes apressavam a jornada na direção do domicílio. Helena arrancou-lhe o galho da mão; Estácio pareceu acordar de largas reflexões; ergueu-se, deu alguns passos e voltou a ela.³⁰⁶

O painel de deslocamentos e rumos alterados representado no romance é posto em miniatura, na forma de pequenas formigas que tem seu caminho alterado pelo galho e distração de Estácio. Uns para o lado da terra, outros para o lado da água, os restantes apressam a jornada na direção do domicílio.

³⁰⁵ Idem, *Ibidem*, p. 103.

³⁰⁶ Idem, *Ibidem*, p. 163.

A noite caiu logo; Estácio foi dali vestir-se. Não tendo enviado o bilhete de Helena, meteu-o na algibeira para entregá-lo ele próprio; depois tirou-o e releu-o; tendo relido, fez um gesto para rasgá-lo, conteve-se e perpassou-o ainda uma vez pelos olhos. A mão, à semelhança de mariposa indiscreta, parecia atraída pela luz; resistiu, resistiu algum tempo; enfim chegou o bilhete à vela e queimou-o.³⁰⁷

Esta cena finaliza o que se iniciou na biblioteca de Estácio, a volubilidade do jovem e a profunda relação com a palavra, com a profusão de colagens de diversos tipos envoltos numa ideia central que as une como narrativa. A biblioteca como universo repleto de vozes e discursos organizados de acordo com a vontade de um narrador, que se entendia com a narrativa, com os cursos da história e busca outras distrações, outros fios narrativos que o entretenham. Dessa grande metáfora do amor do bibliófilo, caminhamos pela cena dos operários, em que Estácio desfia o trabalho e o retifica, como fez com os livros das estantes. Note-se que são dois mundos, o dos livros e o do trabalho, o da cultura livresca e o do saber prático, que se sujeitam a esse amor paternal. Em seguida, a cena das formigas, também interrompidas em seu labor pela distração do bibliófilo, que agora afeta a maquete do seu universo, metaforizada nas formigas, grande força de trabalho abalada pelo tédio do jovem. Por fim, unindo as pontas, a carta de Helena queimada pela mariposa indiscreta.

Os símbolos se entrecruzam: as formigas, força coletiva, representam tanto os livros dispostos e desarranjados na biblioteca quanto Helena e os operários da chácara; a mariposa, força individual destruidora, representa Estácio, que rege a biblioteca onde estão depositados os livros, rege a chácara onde trabalham os operários, rege a família e o destino de Helena. E é nesse último ato, em que Estácio queima com uma vela a carta de Helena endereçada à Mendonça, que o grande círculo se fecha. A carta seria a narrativa de Helena, um monólogo inserido no romance, expondo o seu desejo de autonomia. O gesto de Estácio é significativo. Ele lê, relê, e depois queima a carta. O romance torna-se em definitivo um local para as ficções do medalhão.

³⁰⁷ Idem, *Ibidem*, p. 172.

CAPÍTULO 4. *Iaiá Garcia*

“Mas uma vez que não me entendiam, podiam lançar mão de um destes dois meios:
reler-me ou calar.”

Machado de Assis, *Literatura realista – O Primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queirós*, 30/04/1878

“Não era frade, mas queria como eles a solidão.”

Machado de Assis, *Iaiá Garcia*, 1878

“A técnica dos seus romances, - tentativas falhas em prol de um estado de equilíbrio subjetivo que se não alcança, de um repouso que jamais se logra, de uma felicidade que sempre foge, - também revela de modo inequívoco o elo que logicamente lhe prende a obra à visão teórica.”

Alcides Maya, *Machado de Assis. Algumas notas sobre o humour*, 1912

O romance da bailarina

Iaiá Garcia veio a público em folhetim a partir do primeiro número do jornal *O Cruzeiro*, em uma série de 39 pedaços publicada entre 1º de janeiro de 1878 a 2 de março de 1878. Trata-se do último romance machadiano da década de 1870. A julgar pelo derradeiro capítulo, em que o autor coloca como data de término “setembro de 1877”, a obra foi concluída três meses antes de publicada. Segundo Magalhães Júnior, *Iaiá Garcia* teria sido uma encomenda do “grupo que então se preparava para lançar o novo jornal.”³⁰⁸ A iniciativa sugere que a contribuição de Machado foi pensada como estratégia para a promoção do jornal e construção de credibilidade, “conforme se observa pela reciprocidade legitimadora que se articula entre o jornal e a imagem pública do escritor.”³⁰⁹ *Iaiá Garcia* foi o único romance brasileiro a sair nas páginas de *O Cruzeiro* no ano de 1878 e, tão logo concluído, as seguintes traduções foram publicadas no espaço reservado ao folhetim: *O capitão satanás*, de Luiz Gallet; *A bruxa*, de Emanuel Gonzalez; *Os sete homens vermelhos*, de Armand Lapointe e, *O filho das Hervas*, de Emílio Richebourg. Pelos títulos percebe-se o tom de aventura e imaginação desenfreada, típicas do romance-folhetim.

Logo após a conclusão de *Iaiá Garcia* no *Cruzeiro*, o romance foi reunido em livro, editado pela tipografia do jornal. Ao fim desta primeira edição em livro, segue-se a suposta data de conclusão do romance por Machado, “setembro de 1877” e a palavra “fim”, sinal de que a composição tipográfica do jornal foi aproveitada nessa primeira edição. Nas duas edições seguintes, publicadas ainda em vida do autor, foram suprimidas as indicações de data e refeita a composição tipográfica, que serviu de base para a composição seguinte das edições Garnier. Observe-se que diferente do que foi

³⁰⁸ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. “Prefácio” In: ASSIS, Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 12.

³⁰⁹ Segundo Jaison Crestani “Ao final da década de 1870, com três romances e dois volumes de contos publicados, a obra de Machado de Assis começava a se consolidar como uma referência também no campo da prosa. Dessa forma, decidido a reunir os intelectuais mais renomados da corte carioca, *O Cruzeiro* corroborou a legitimação desse prestígio e filiou a sua própria imagem à competência do escritor, ostentando no programa de abertura do periódico a escolha de ‘um dos nossos mais distintos escritores, o Sr. Machado de Assis’.” Sobre a inscrição do romance *Iaiá Garcia* no corpo do periódico *O Cruzeiro*, veja-se: CRESTANI, Jailson Luís. “A materialidade da literatura: a inscrição do romance *Iaiá Garcia* no “folhetim do *Cruzeiro*”. In: *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro. v. 6, n. 12, p. 46-65, dezembro 2013.

feito nas reedições de sua obra, Machado não incluiu nenhuma advertência ou prefácio. Não há indicações, como fora de praxe nas reedições dos três primeiros romances, ao leitor sobre as decisões do romancista durante a “primeira fase” de sua vida literária, às “diferenças de composição e de maneira”, ou “ao capítulo da história” de seu espírito. Um silêncio por parte de Machado marcou a reedição de *Iaiá Garcia*, que se furtou de brincar com a ficcionalização de sua biografia e a maneira de composição romanesca que “adotara” durante a década de 1870. Talvez (e só podemos supor nesse caso) por não ver unidade entre os romances anteriores e *Iaiá Garcia*, Machado preferiu não se pronunciar a respeito.

As citações e alusões de obras literárias são mais modestas em relação aos romances anteriores. Em passagens discretas, estão presentes as citações do *Eclesiastes*, Voltaire, Shakespeare e *Jerusalém Libertada*, poema épico do italiano Torquato Tasso. Raimundo Magalhães Júnior pressente “ecos” de Castro Alves no primeiro capítulo do romance³¹⁰, referindo-se à inserção das cantigas africanas e a relação do escravo-liberto Raimundo com a família Garcia. *Otelo*, tema fundamental para a caracterização da dúvida e da suspeita nos três romances anteriores, não se faz presente.

Iaiá Garcia constitui-se como um romance em que o gênero romance não está ficcionalizado através da evocação de um livro, romance ou escola literária. Estas intermediações dão lugar à personificação dos personagens como entidade ficcional que adota as características do gênero romanesco. Assim, Jorge se configurará como aquele que se lançará para a busca do romanesco como expressão de subjetividade, afetividade e ideal amoroso. Reiteradas vezes o narrador irá tratar dessa procura, que indica também uma busca pelo ideal romântico, que nunca se realiza. A imaginação irá se impor como elemento para “dissipar” a melancolia da existência burguesa ao projetar como razão de vida o ideal romanesco. Um misto de aventura e mistério que Jorge idealiza diante da iminência de participar da guerra do Paraguai. Observe-se que Machado coloca em paralelo a construção do ideal do cavaleiro medieval, figura central do romance histórico, e comenta a influência desse tipo de narrativa e sua aclimação no Brasil. Como Quixote, que tomado pela leitura dos romances de cavalaria se lançava a combater moinhos de vento, Jorge idealiza o combate em terras estrangeiras.

³¹⁰ MAGALHÃES JÚNIOR, op. cit., p. 14.

A imaginação começava a dissipar a melancolia. Ele via já naquilo uma aventura romanesca e misteriosa; sentia-se uma ressurreição de cavaleiro medievo, saindo a combater por amor de sua dama, castelã opulenta e formosa que o esperaria na varanda gótica, com a alma nos olhos e os olhos na ponte levadiça. A ideia da morte ou da mutilação não vinha agitar-lhe ao rosto suas asas pálidas e sangrentas.³¹¹

Há um exercício de crítica literária e uma reflexão sobre a aclimação do romance histórico. A História configura-se como elemento de ficção, em que são inseridas narrativas individuais que se moldam à experiência histórica, formando assim ficções. Do pressuposto de verossimilhança que o relato histórico imprime, Machado desestabiliza a ideia de verdade do condicionamento histórico. Não são os fatores históricos que irão determinar a mudança do personagem. É sim a vontade de Valéria, mãe de Jorge, que busca reorientar o destino do filho mandando-o à frente de Guerra. História e ficção são assim, elementos de elaboração ficcional, combustível para a construção de um gênero romanesco (o romance histórico) que serve de impulso ao personagem para o engajamento definitivo e entrega aos desígnios de sua mãe. Enquanto o grande evento da guerra define a narrativa racional do historiador, o romance se propõe a pensar o espaço que essa narrativa ocupa na construção de subjetividades, dando voz aos relatos feitos à margem do processo.³¹² “O irremediável conflito das cousas humanas”, passa a ser, nesse sentido, as narrativas que se constroem à margem do grande evento histórico. A marca da história surge como elemento intertextual e estruturador do romanesco. O romance está consciente desse efeito ao comentar em seu tecido ficcional o gênero do romance histórico.

A outra ponta da personificação do gênero romance repousa em Iaiá Garcia, cuja volubilidade e multiplicidade de sentidos a alinha à tradição do romance metaficcional. Iaiá Garcia, assume várias representações ao longo da narrativa, dificultando, sobretudo para Jorge e Procópio Dias, a apreensão de seu caráter e desejos. A personagem é ora retratada como “original, misteriosa ou romanesca”³¹³, ora como franca e reticente, agressiva e meiga³¹⁴.

³¹¹ ASSIS, Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 91.

³¹² Sobre as relações entre história e ficção, consulte-se: HUTCHEON, Linda. “Metaficção historiográfica: ‘o passatempo do tempo passado’” In: _____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, pp. 141-162.

³¹³ Idem, *Ibidem*, p. 173.

³¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 180.

Esta multiplicidade de *personas* e registros presentes em *Iaiá Garcia* vão ao encontro das experimentações que Machado vinha fazendo no periódico *O Cruzeiro*. Foi no espaço reservado ao folhetim desse jornal que Machado publicou não só *Iaiá Garcia*, mas uma série de textos “de natureza variadíssima.”³¹⁵ É desse período a série de crônicas *Notas semanais*; o ensaio “Literatura realista”, sobre o *Primo Basílio*; bem como textos como *O bote de rapé* e *Elogio da vaidade*, obras que devido à singularidade de composição são muito difíceis de enquadrar em qualquer gênero, mas que, segundo a disposição de Machado em assinar todos com o pseudônimo de Eleazar, possuem certa unidade.³¹⁶ Segundo Gledson e Granja, o que vinculava esses textos é o esforço criativo de Machado:

[...] que atravessava então um período de crise – o mais importante de sua vida, sem dúvida. Ele estava prestes a escrever *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, seu primeiro grande romance, o primeiro a incursionar na experimentação formal [...] Só o fato de esses textos serem, por vezes, experimentais e zombarem de classificações genéricas devia ter despertado mais interesse do que despertou.³¹⁷

As *Notas semanais* permitem ver a consciência de Machado de Assis diante “das muitas dimensões do dilema” que estavam diante dele após a escrita de *Iaiá Garcia* e que “ele reagiu” a eles de uma forma criativa. Gledson e Granja analisam as tensões presentes em uma crônica em que Machado escreve que a verdade se torna inacessível, sugerindo que há um pacto entre a sociedade e as diversas ficções em torno dela que conferem verossimilhança aos relatos. “A sociedade mantém sua coesão pelo fato de que essas ficções são comumente aceitas”. Apontam, ainda, que na insistência de Machado na “ficcionalidade – ou universalidade do artificial”, repousa o cerne do questionamento da realidade e “os sistemas de pensamento pretendidos para explicá-la”.³¹⁸ Essa constatação leva os autores a concluir que “os modelos que Machado tinha disponíveis – resumindo, o romântico e o naturalista – eram simplesmente insatisfatórios”, pois envolviam distorções simplórias da realidade. Por estarem ligados

³¹⁵ Sustento-me na introdução escrita por John Gledson e Lúcia Granja ao conjunto de crônicas “Notas Semanais”, que Machado publicou em *O Cruzeiro*. Organizado e anotado pelos dois pesquisadores, o volume constitui precioso material de pesquisa. GLEDSON, John; GRANJA, Lúcia. “Introdução” In: ASSIS, Machado de. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja. São Paulo: Editora Unicamp, 2008, pp. 13-85.

³¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 14.

³¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 15.

³¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 76.

à estética romântica, os contos e os quatro romances escritos até então já estariam no limite desse impasse de representação ficcional. Como sintoma desse problema, Machado passou a experimentar nas páginas do *Cruzeiro* uma série de formas, muitas inspiradas em escritores da tradição menipéia³¹⁹. *Iaiá Garcia* representava assim, um “beco sem saída ficcional”, condição explicitada pela experimentação artística e investigação formal das *Notas semanais* e das “fantasias” publicadas no *Cruzeiro*.³²⁰

Proponho uma leitura que busque demonstrar que embora *Iaiá Garcia* não possua as extravagâncias formais de *Memórias Póstumas*, tampouco está inserida na série de romances anteriores a ela, pelo fato de tratar a metaficcionalidade de outra maneira. O uso da história como elemento intertextual e a caracterização dos personagens o filiam como nenhum outro à ficção de *Memórias Póstumas*, mas também lhe confere um lugar *sui-generis* entre os romances que Machado escreveu nesse período.

Os primeiros parágrafos de *Iaiá Garcia* entregam a toada que a narrativa irá seguir ao longo da trama. Uma carta é entregue a Luís Garcia, viúvo e funcionário público. Na carta, Valéria, viúva de um desembargador a quem Luís Garcia deveria “alguns obséquios e a quem este prestara outros”³²¹, solicita a visita do antigo amigo da família, para aconselhá-la e, talvez, prestar alguns obséquios. Entre a entrega da carta e a revelação quanto aos laços que unem Luís Garcia a Valéria, o narrador executa um corte aparente na narrativa: “No momento em que começa esta narrativa, tinha Luís Garcia quarenta e um anos.”³²² O corte possibilita ao leitor lançar um olhar para o viúvo e convida o “observador atento” a refletir sobre a ação do tempo na constituição moral do caráter de Luís Garcia: “A experiência, que foi precoce, produziu em Luís Garcia um estado de apatia e cepticismo, com seus laivos de desdém.”³²³ Trata-se mais uma vez dos efeitos do tempo na construção do desengano, tema que vimos em detalhes nos romances anteriores. O narrador conta com o olhar atento do observador-leitor no

³¹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 78.

³²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 79.

³²¹ Idem, *Ibidem*, p. 80.

³²² ASSIS, Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 73.

³²³ Idem, *Ibidem*, p. 73.

reconhecimento do tempo como agente de mudanças sutis no quadro congelado da vida comezinha de Luís Garcia.

Até a abertura da carta recebida no dia 5 de outubro de 1866, a rotina de Luís Garcia resumia-se ao trabalho; à releitura de algum tomo truncado (assim como era relido em *Helena* o tomo truncado do massudo *Saint-Clair das ilhas*); aos finais de semana com a jovem Lina (Iaiá Garcia); e à companhia servil e quase invisível do escravo-liberto Raimundo.

Pontuando o marasmo da vida cética e inofensiva de Luís Garcia (mais por cálculo que por temperamento), o ritmo da marimba entoada por Raimundo enfeixa esse mundo solitário. Observe-se que dois mundos se encontram no registro feito pelo narrador. A narrativa ritualística de Raimundo com suas velas e instrumento musical “a cantarolar baixinho umas vozes de África, memórias da tribo em que nascera”, encontram a solidão do viúvo, que também alimenta no silêncio (desfeito pelo narrador) uma narrativa sustentada na memória apagada da mulher que morrera anos antes.

O tempo, esse químico invisível, que dissolve, compõe, extraia e transforma todas as substâncias morais, acabou por matar no coração do viúvo, não a lembrança da mulher, mas a dor de a haver perdido.³²⁴

Entre o abrir e o fechar da carta de Valéria, o narrador nos transporta ao passado e presente, remetendo o leitor ao silêncio do cotidiano de Luís Garcia, a reler um velho tomo truncado; à narrativa “desigual e truncada, mas cheia de um colorido seu” de Iaiá Garcia; e às cantigas do velho Raimundo que revelam umas “memórias da África”. O tempo, como bem observa o narrador, possui uma química invisível que dissolve e compõe, extraindo todas as substâncias morais. O mesmo efeito do primeiro capítulo do romance, que como o tempo, congela o movimento de abrir a carta e nos apresenta cada um dos personagens (Luís Garcia, Raimundo e Iaiá) em suas ficções. Ao descongelar a cena no final do capítulo, o leitor se volta ao presente, “quando a carta de 5 de outubro de 1866 veio chamá-lo ao drama que este livro pretende narrar”.

Notemos que o personagem é chamado ao drama que o livro pretende narrar, sendo solicitado a participar do livro como um ator é solicitado pelo diretor a participar da peça a ser encenada. A artificialidade da narrativa é desmontada no momento em que

³²⁴ Idem, *Ibidem*, p.80.

não há nenhuma mediação entre a ficção e o leitor. A convocação contida na carta de Valéria funciona como uma carta de convocação do romance a Luís Garcia, que deixará sua solidão e entrará na ficção para participar do “drama” para o qual o livro o convoca.

O obséquio que Valéria pedia a Luís Garcia era o de fazer uso de sua influência junto a seu filho Jorge e convencê-lo a ir para a guerra. Com isso, o jovem poderia “voltar coronel, tomar gosto às armas, segui-las e honrar o nome de seu pai”. Luís Garcia argumenta sobre os perigos de uma guerra, no entanto Valéria acaba por convencer Luís Garcia a tratar do assunto com Jorge. Embora o argumento de Valéria para enviar o filho à frente de batalha fosse o de protegê-lo da obscuridade, Luís Garcia conjecturou que a ação poderia conter alguma intenção não revelada.

Luís Garcia abriu velas à reflexão e conjecturou muito. Afinal não duvidava do empenho patriótico de Valéria, mas perguntava a si mesmo se ela queria colher da ação que ia praticar alguma vantagem especialmente sua.³²⁵

Na verdade, o leitor acaba por descobrir que a estratégia de Valéria é a de separar Jorge de Estela, jovem por quem o rapaz romanticamente se apaixonara. Estela era protegida de Valéria, a quem devia “educação e carinho” e “podia talvez vir a dever-lhe um dote, um marido e consideração.”³²⁶ A trama sentimental e romanesca que vai se construindo é comentada através da inserção de Jorge, personagem cuja subjetividade personifica o romanesco, fazendo-o quase como paródia dos personagens sonhadores e *dandies* do romance-folhetim.

Possuindo muitos bens, que lhe davam para viver à farta, empregava uma partícula do tempo em advogar o menos que podia – apenas o bastante para ter o nome no portal do escritório e no almanaque de Laemmert. Nenhuma experiência contrastava nele os ímpetos da juventude e os arroubos da imaginação. A imaginação era o seu lado fraco, porque não a tinha creadora e límpida, mas vaga, tumultuosa e estéril.³²⁷

O jovem dândi da rua do ouvidor, local “onde podia ter nascido”, e um dia talvez morrer, caracteriza-se pela imaginação fraca, vaga e estéril. Uma imaginação que mais “abrange que penetra” e que o narrador associa ao “almanaque Laemmert”, com a frivolidade e futilidade que identificamos nesse tipo de publicação. Jorge vai se constituindo de pedaços de narrativas e publicações pertencentes ao seu meio social,

³²⁵ Idem, Ibidem, p. 84.

³²⁶ Idem, Ibidem, p. 93.

³²⁷ Idem, Ibidem, p. 85.

fazendo com que a realidade forme-se a partir de uma página de almanaque. Na iminência de partir para a frente de guerra, ele vai até Luís Garcia para despedir-se. Ao ver o jovem fardado, Luís Garcia “pareceu-lhe descobrir por trás dele o perfil da morte, com o eterno sorriso sem lábios”. A essa imagem melancólica, a imaginação de Jorge insere um comentário sobre o romance histórico, dissipando o sorriso da morte.

A imaginação começava a dissipar a melancolia. Ele via já naquilo uma aventura romanesca e misteriosa; sentia-se uma ressurreição de cavaleiro medievo, saindo a combater por amor de sua dama, castelã opulenta e formosa que o esperaria na varanda gótica, com a alma nos olhos e os olhos na ponte levadiça. A ideia da morte ou da mutilação não vinha agitar-lhe ao rosto suas asas pálidas e sangrentas.³²⁸

A imaginação de Jorge aproxima-nos do personagem metaficcional descrito por Robert Alter, em que “as linhas divisórias entre o papel e a identidade são muitas vezes indistintas”, e o personagem “aprende as deixas de seu papel na literatura que leu.”³²⁹ Para dissipar a melancolia evocada pelo perfil da morte, Jorge se vê no papel de um cavaleiro medieval, “saindo a combater por amor de sua dama”. Observe-se que Luís Garcia vê o perfil da morte em Jorge a partir da imagem do rapaz vestido como soldado. Ele não divide com ele sua percepção. Ficando para o leitor a melancolia da imagem. As conexões entre as duas sensações, a morte pressentida por Luís Garcia e a perspectiva romanesca da Guerra imaginada por Jorge, é feita pelo narrador, que adentra o pensamento de ambos, que não estão sintonizados. Reside aí, penso, a diferença entre os personagens metaficcional descritos por Alter e que seguem a tradição europeia do romance metaficcional, e o romance autorreflexivo machadiano. No *Quixote*, para ficarmos no exemplo clássico de metaficcção, Dom Quixote repetidas vezes se depara com pessoas que “podem representar os papéis complementares porque são tão versados quanto ele [Dom Quixote] na linguagem, nas convenções e nas ações da literatura cavaleiresca.”³³⁰ Isso se dá porque o romance de cavalaria havia se disseminado na Europa alcançando um número significativo de leitores. Mesmo o mais improvável dos personagens revela-se um conhecedor dos códigos do romance de cavalaria, levando a cabo a representação romanesca dentro da representação romanesca. Na cena que vimos, Jorge e Luís Garcia não compartilham do mesmo universo de leituras, o que faz

³²⁸ Idem, *Ibidem*, p. 91.

³²⁹ ALTER, Robert. “O espelho da cavalaria e o mundo dos espelhos” In: _____. *Em espelho crítico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, p. 108.

³³⁰ Idem, *Ibidem*.

com que o narrador descreva a cena de duas perspectivas, em descompasso. Um dos motivos para esse descompasso de leituras talvez seja o diminuto número de leitores de literatura no Brasil do século XIX. Segundo o censo de 1872, 18,6% da população livre sabia ler e escrever, “esses dados indicam o leitorado potencial, o que significa que o número de pessoas efetivamente capazes de ler e escrever era certamente menor.”³³¹ Menor ainda seria o número de leitores de literatura.

Assim, a metaficcionalidade no romance machadiano caracteriza-se por blocos de metaficção que não compartilham as mesmas experiências de leitura, o que acaba por estimular o desacordo entre as representações de realidade e os desníveis sociais entre os personagens. Por não ter com quem vivenciar a sua imaginação romanesca, Jorge segue calado, e sabemos de seus desejos através das intervenções do narrador. Ao longo do romance, Luís Garcia vai se cultivando no universo das letras e da leitura, aprimorando-se lentamente enquanto compartilha experiências de biblioteca com Jorge.

O romanesco como ideal amoroso caracteriza Jorge, que repetidas vezes coloca como condição de realização amorosa a idealização que o termo sugere.

Não bastava ser elegante e bonita, discreta e mansa; era preciso alguma coisa mais, que exatamente correspondesse à imaginação dele; faltava-lhe um grão de romanesco.³³²

Esse grão romanesco que Jorge busca, faz com que ele rejeite a ideia de casamento com Eulália, e comece a se interessar por Estela, agregada a sua família. É interessante anotar que Machado, na versão em folhetim do *Cruzeiro*, compara Estela à musa Melpômene, uma das nove musas da mitologia grega, símbolo da tragédia. Melpômene é a personificação das representações do discurso dramático, símbolo que certamente é associado a trajetória austera de Estela, bem como de sua figura sem ornamentos.

Estela, posta entre as musas seria Melpômene. Tinha as formas; restava só que o destino fizesse correr sobre ela o frêmito das paixões trágicas.³³³

Ao comparar Estela a uma das musas, justifica-se o interesse romanesco de Jorge por ela, deixando em segundo plano a imagem da personificação da tragédia. Na versão em

³³¹ Sobre o tema, consulte-se: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankim Editorial/EDUSP, 2004, pp. 59-82.

³³² ASSIS, Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 94.

³³³ Idem, *Ibidem*, p. 95.

livro, Machado substituiu Melpômene por Diógenes de Sinope, filósofo grego que fez da pobreza um gesto de virtude, acentuando assim o efeito de desprendimento material e altivez moral da personagem, aumentando a distância entre ela e o romanesco representado por Jorge.

Apesar da altivez de Estela e seu desinteresse por Jorge, o rapaz continua alimentando expectativas.

Jorge começou a achar mais agradável a casa do que a rua; e as noites, quando não havia pessoas de fora, passava-as à volta de uma mesa, lendo ou jogando com as duas, ou vendo-as trabalhar, enquanto contava anedotas da academia, lia as correspondências do Paraguai e de Buenos Aires, ou simplesmente alguma página de romance. Nessa vida, meio patriarcal, as horas corriam depressa, tão depressa, que ele não as sentia.³³⁴

A vida cotidiana de Jorge e os acontecimentos históricos ao seu redor, assim como fora com as páginas do almanaque Laemmert, seguem o ritmo dos registros escritos. À volta da mesa, estão dispostas as correspondências e alguma página de romance, configurando a vida do jovem como uma página de narrativas que ele vai assimilando e abastecendo de diversas narrativas suas idealizações romanescas. Note-se que as notícias do Paraguai e de Buenos Aires estão no mesmo nível de sentido que “alguma página de romance” e da vida patriarcal. As horas passam depressa, como na fruição de alguma narrativa de aventura, típica dos romances-folhetim. Assim, especifica-se uma espécie de romanesco patriarcal, em que os diversos registros narrativos: correspondências, almanaques, periódicos e romances, estão no mesmo nível de representação ficcional, contribuindo para a formação desse personagem “romanesco”. Todos os desejos do rapaz passam necessariamente por sua visão de mundo, patriarcal e romanesca.

Jorge não a amaria nunca; e conquanto, não a visse no casamento uma página de romance, entendia que a antipatia ou total indiferença era o mais frouxo dos vínculos conjugais.³³⁵

Jorge não poderia se casar com Eulália, pois ela não atende a suas expectativas romanescas. Da mesma forma, suas investidas em Estela deram em nada. Rejeitado por ela, sua consciência debate sobre as “sensações contrárias” de sua alma. Em um diálogo consigo, o jovem pondera sobre a dualidade do espírito:

³³⁴ Idem, *Ibidem*, p. 96.

³³⁵ Idem, *Ibidem*, p. 104.

– Tua mãe é quem tem razão, bradava uma voz interior; ias descer a uma aliança indigna de ti; e se não soubesse respeitar nem a tua pessoa nem o nome de teus pais, justo é que pagues o erro indo correr a sorte da guerra. A vida não é uma égloga virgiliana, é uma convenção natural, que não se aceita com restrições, nem se infringe sem penalidade. Há duas naturezas, e a natureza social é tão legítima e tão imperiosa como a outra. Não se contrariam, complementam-se; são as duas metades do homem, e tu ias ceder à primeira, desrespeitando as leis necessárias da segunda.³³⁶

Estamos próximos da explanação metafísica sobre a alma humana, tema do conto *O espelho*. No conto, Jacobina, um homem “astuto e cáustico”, defende que o ser humano possui duas almas.

Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... [...] A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação.³³⁷

Da mesma forma, uma das almas de Jorge defende a dualidade da alma humana. “São duas metades do homem”: a alma exterior que complementa a interior são as convenções sociais, que o rapaz teima em desrespeitar por conta da “égloga virgiliana”, a alma interior romanesca que pulsa com desejos idealizados emprestados dos romances. Jacobina, em sua juventude, já havia passado pela experiência do embate entre as duas almas e as vicissitudes de conciliar as duas subjetividades e as demandas que cada uma delas exige. Com o tempo, passado algumas décadas de desencanto, o alferes soube equilibrar as partes. É esse embate que Jorge sofria agora com as frustrações de seus desejos.

– Quem tem razão és tu, dizia-lhe outra voz contrária, porque essa mulher vale mais que seu destino, e a lei do coração é anterior e superior às outras leis.³³⁸

A lei do coração obedecia à alma interior de Jorge, representada por seu espírito romanesco. O conflito entre a convenção social, a alma externa, e o espírito romanesco, a alma interna, tomará outra tonalidade quando Jorge partir para o conflito historicamente datado da Guerra do Paraguai, evento que irá determinar uma nova etapa nas aventuras do jovem rapaz, ou nos termos do narrador; o embarque para a guerra representa o final da “primeira lauda de seu destino”, iniciando-se outra etapa para a

³³⁶ Idem, *Ibidem*, p. 108.

³³⁷ ASSIS, Machado de. “O Espelho. Esboço de uma nova teoria da alma humana” In: _____. *Papéis Avulsos*. Prefácio de John Gledson. Notas de Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das letras, 2011, p. 100.

³³⁸ ASSIS, Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 108.

composição do espírito romanesco de Jorge e a insistência do narrador na artificialidade das convenções ficcionais:

[...] sentiu Jorge que dobrara a primeira lauda de seu destino, e ia encetar outra, escrita com sangue.³³⁹

Distante dos acontecimentos do Rio de Janeiro, Jorge irá compor sua narrativa, que repercutirá por todo o romance. A carta de Jorge a Luís Garcia revela uma nova faceta do espírito romanesco; o de escritor. Embora não se coloque no papel de autor de romances, sua carta irá inserir-se no romance como uma ficção dentro da ficção, repercutindo ao longo da trama. Em seu escrito confessional, Jorge revela a consciência de uma nova percepção do amor, que se mostrava como saudade sem esperança ou desespero. “É o que me basta”.

“Meu amor não sabe já o que seja impaciência ou ciúme, ou exclusivismo: é uma fé religiosa, que pode viver inteira em muitos corações. Talvez o senhor me não compreenda. Os homens graves ficam surdos a estas sutilezas do coração. Os frívolos não as entendem. Eu mesmo não sei explicar o que sinto, mas sinto alguma coisa nova, uma saudade sem esperança, mas também sem desespero: é o que me basta.”³⁴⁰

A recepção de sua carta projeta a expectativa de dois tipos de leitores: os frívolos e os graves. Como autor, Jorge trata de refletir sobre o que acabara de compor. Achou sua escrita ora “clara demais”, ora “obscura”. “Hesitou ainda algum tempo; enfim, dobrou a carta, fechou-a e remeteu-a para o Rio de Janeiro.”

Alguns termos ligados à composição de Jorge remetem imediatamente ao que Machado de Assis faria em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Da mesma forma que Jorge pressupõe uma audiência e uma recepção aos seus sentimentos, Brás Cubas pressupõe dois tipos de leitores: os frívolos que não entendem as sutilezas do coração estão ligados aos frívolos que não encontrarão no livro de Brás Cubas o seu romance usual. Do mesmo modo, os graves que ficam surdos às sutilezas estão vinculados aos graves que encontrarão no livro “umas aparências de puro romance”. As duas pontas da opinião estão atadas em ambos os livros nestas sequências que tratam da recepção de uma narrativa e a hesitação do autor frente ao seu trabalho. Jorge hesita diante do texto “ora claro demais, ora obscuro”. Ao passo que a composição de Brás Cubas suscita no autor

³³⁹ Idem, Ibidem, p. 109. O grifo é meu.

³⁴⁰ Idem, Ibidem, p. 112.

hesitações de outra natureza, mas igualmente ligadas à composição: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo principio ou pelo fim...”

As intenções de Jorge e a consciência quanto ao destino e a qualidade da escrita se equiparam com as estratégias de Brás Cubas em alcançar “as simpatias da opinião”. Brás Cubas está consciente de que a escrita de um prólogo ganha em qualidade quando “contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado”. Jorge, escritor menos experiente, não domina a escrita da mesma forma que Brás Cubas, fato comprovado pela oscilação da escrita entre a claridade e a obscuridade. O fato é que dias depois Jorge entregou-se à vida no exército e à solidão moral em que viveu “muita página de Plutarco.”³⁴¹ O romanesco ainda domina seu espírito, mas adquire tonalidades mais complexas. A realização amorosa que antes necessitava do complemento ideal, agora contenta-se com a desilusão de uma “amor sem cônjuge”³⁴².

As páginas de Plutarco, termo ainda prenhe de idealizações literárias, tonaram-se no final da guerra um aprendizado sobre o “irremediável conflito das cousas humanas.” O antigo leitor e personagem de almanaque, tornou-se autor, refletindo sobre a recepção de seu texto/sentimento, e ponderando sobre as desilusões e frustrações que o seu espírito romanesco sofrera.

Pela primeira vez meditou; admirou-se de achar em si uma fonte de ideias e sensações, que nunca lhe deram os recreios de outro tempo. Contudo, não se pode dizer que viera filósofo.³⁴³

O espírito romanesco passa a refletir sobre os mecanismos à sua volta, sofisticando-se, não a ponto de tornar-se filósofo, mas o suficiente para penetrar “um pouco abaixo da superfície das cousas.” Esse “pouco abaixo da superfície” recai sobre a hesitação entre escrever ou não um romance. Romance que, a julgar pelas efusões líricas e das proporções da anedota, configurava-se provavelmente como um romance de costumes.

Uma vez, uma só vez, lembrou-se de escrever um romance, que era nada menos que o seu próprio; ao cabo de algumas páginas, reconheceu que a execução não correspondia ao pensamento, e que não saía das efusões líricas e das proporções da anedota.³⁴⁴

³⁴¹ Idem, Ibidem, p. 113.

³⁴² Idem, Ibidem.

³⁴³ Idem, Ibidem, p. 128.

³⁴⁴ Idem, Ibidem, p. 131.

Observe-se que o pano de fundo para essa mudança do romanesco para uma atitude reflexiva é a guerra do Paraguai, episódio da história que descortinou para o país a sua verdadeira extensão e diversidade cultural e geográfica. Em certa medida, a guerra apresentou ao Brasil sua própria engrenagem e mecanismos de funcionamento. Assim como apresentara a Jorge os mecanismos de funcionamento de seus desejos e as engrenagens do espetáculo humano. Desse modo, flagramos o movimento que torna o espírito romanesco parte da engrenagem ficcional. O romance metaficcional descortina e comenta os mecanismos da ficção e se faz através da consciência do romance histórico como detentor de convenções e discursos de transformação subjetiva. Jorge passou de romanesco a uma fonte de “ideias e sensações, que nunca lhe deram os recreios de outro tempo.”³⁴⁵

Nesse ponto, em que o romanesco evocado por Jorge vai se cobrindo de nuances, devido a sua experiência na guerra, tratemos de especificar a outra ponta da configuração ficcional: a filha de Luís Garcia. Na passagem a seguir, em que a encontramos na narrativa, Estela casou-se com Luís Garcia, através de arranjos pragmáticos orquestrados por Valéria e obedecendo às reviravoltas do romance-folhetim.

A lei dos contrastes tinha ligado essas duas criaturas, porque tão petulante e juvenil era a filha de Luís Garcia, como refletida e plácida a filha do Sr. Antunes. Uma ia para o futuro, enquanto a outra vinha já do Passado; e se Estela tinha necessidade de temperar a sua atmosfera moral com um raio da adolescência da outra, Iaiá sentia instintivamente que havia alguma cousa que sarar ou consolar.³⁴⁶

Iaiá Garcia, desde sua primeira aparição no romance, era caracterizada como detentora de uma narrativa múltipla e de forte personalidade. “Desigual e truncada, mas cheia de um colorido só seu.”³⁴⁷ Vale ressaltar mais uma vez o modo como o narrador vai retratando suas personagens. As metáforas ligadas ao mundo da literatura e dos livros,

³⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p. 128.

³⁴⁶ Idem, *Ibidem*, p. 121.

³⁴⁷ Idem, *Ibidem*, p. 77.

bem como ao universo da reflexão decorrente do convívio com os livros são a base para definir a psicologia, ou caractere, dos personagens. Assim, o universo ficcional do romance se expõe e ganha balizas de referências oriundas de sua própria ficcionalidade.

Jorge seguiu para casa, contente e arrependido da visita que acabava de fazer. Gastou as primeiras horas da noite a folhear dez ou doze tomos, lendo a trancos duas ou três páginas de cada um. Quando os olhos estavam mais atentos na página aberta, o espírito saía pé ante pé e deitava a correr pela infinita campanha dos sonhos vagos. Voltava de quanto em quando; e os olhos que haviam chegado mecanicamente ao fim da página tornavam ao princípio, a reatar o fio da atenção. Como se a culpa fosse do livro, trocava-o por outro, e ia da filosofia à história, da crítica à poesia, saltando de uma língua a outra, e de um século a outro século, sem outra lei mais que o acaso.³⁴⁸

Um personagem como Luís Garcia, convocado pela ficção a participar do drama do livro, passa a sofisticar sua personalidade reclusa, pragmática e desiludida com o cultivo dos livros. Nesse sentido, Jorge serve como ponte entre a ficção do romanesco e a desilusão de Luís Garcia cuja longa solidão o aparelhou à reflexão.

Jorge apreciava agora melhor as conversações que não eram puros nada, e os dous trocavam ideias e observações. Luís Garcia era homem de escassa cultura, sobretudo irregular; mas tinha os dons naturais e a longa solidão dera-lhe o hábito de refletir. Também ele ia à casa de Jorge, cujos livros lia de empréstimo. Era tarde; já não estava moço; faltava-lhe tempo e sobrava-lhe fome; atirou-se sôfrego, sem grande método nem escrupulosa eleição; tinha vontade de colher a flor ao menos de cada cousa. E porque era leitor de boa casta, dos que casam a reflexão à impressão, quando acabava a leitura, recompunha o livro, incrustava-o por assim dizer, no cérebro; embora sem rigoroso método, essa leitura retificou-lhe algumas ideias e lhe completou outras, que só tinha por intuição.³⁴⁹

Iaiá Garcia, por sua vez, dispensa intermediações, por personificar ela mesma as potencialidades de representação da realidade, próprias do romance.

Iaiá estava então em toda a limpidez de uma aurora sem nuvens. Era leve, ágil, súbita, – com um pouco de destimidez; às vezes áspera, mas dotada de um espírito ondulante, esguio e não incapaz de reflexão e tenacidade.³⁵⁰

O modo pelo qual Iaiá é descrita aproxima da justificativa de Antonio Candido para a razão de ser do romance. Para Candido, o “romance representa o desejo de fabulação, com a sua própria verdade.” Não se tratando de um “recurso estratégico para reforçar os valores sociais, ideologicamente conceituados; mas de resposta a uma necessidade do

³⁴⁸ Idem, *Ibidem*, p. 140.

³⁴⁹ Idem, *Ibidem*, p. 145.

³⁵⁰ Idem, *Ibidem*, p. 151.

espírito, que se legitima a si mesma.”³⁵¹ Da mesma forma, a autonomia de Iaiá Garcia se sustenta por si. Não sendo necessário, como foi feito por muito tempo pela crítica machadiana, creditar a sua construção múltipla a máscaras ou cálculo necessário para ascensão social. Sua composição sugere antes, uma personagem caprichosa, que assim como o romance, agrega as diversas narrativas ao seu redor no intuito de representar a si mesma enquanto espírito livre de determinações quaisquer.

Observe-se que a “limpidez de uma aurora sem nuvens” do trecho acima, utilizado para descrever a personagem, não deixa de entrever “um espírito ondulante e esguio” capaz de reflexão e tenacidade. Sua “destimidez” palavra apropriada para abarcar um gênero que “não incapaz de reflexão”. São qualidades tais que a aproximam e auxiliam na especificação do gênero romance. Em meio à decifração de Jorge como romanesco, logo convencional, Iaiá Garcia surge como de liberdade de composição de uma nova narrativa, metaficcional.

[...] não animava nunca a adoção de qualquer projeto que viesse dele; não lia os romances que ele lhe emprestava. Se era convidada a dizer o que pensava de um ou outro desses livros, fazia descair os cantos da boca com um gesto de indiferença.³⁵²

A indiferença pensada de Iaiá diante dos romances oferecidos por Jorge sugerem a iniciativa da jovem em engendrar sua própria composição subjetiva. Se Jorge possui esse espírito romanesco, é natural que os livros indicados por ele a Iaiá compartilhem de sua visão de mundo, ao que Iaiá, sensualmente debocha fazendo “descair os cantos da boca com um gesto de indiferença.”

É dentro desse contexto de atração e confluências de tradições de romance que a trama complica-se. A carta escrita por Jorge anos atrás é revelada ao acaso a Estela por Luís Garcia. A visão em abismo se explicita com essa narrativa dentro da narrativa que servirá como ponto de fuga para a construção autorreflexiva.

Na secretária, ao pé deste, havia um maço de cousas que serviam, um maço pequeno; a grande maioria era a dos destroços inúteis. Não é isso mesmo a imagem do passado?

³⁵¹ CANDIDO, Antonio. “A timidez do romance”. In: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 120.

³⁵² ASSIS, op. cit., p.150.

Luís Garcia desdobrava às vezes um jornal, avaramente guardado havia anos; duas cruzes ou alguns traços indicavam o trecho que nesse tempo lhe chamara a atenção. Relia-o agora; buscava o motivo da reserva e sorria. A impressão que comunicara algum interesse ao escrito desaparecera de todo; o escrito era um esqueleto. Também as cartas eram assim. Raras escapavam à destruição; as mais delas eram dilaceradas, umas em dois pedaços, – as ínfimas, – outras em trinta, as que podiam ter alguma gravidade. Estela, que o ajudava, pegou casualmente em uma carta, cuja letra do sobrescrito lhe não pareceu estranha.³⁵³

Veja-se como do monte de “destroços inúteis” vindos do tempo da guerra surge uma narrativa que irá recalculer o rumo do romance. O expediente é conhecido dos leitores de romance do século XIX: de uma pilha de papéis velhos, são selecionadas algumas cartas que compõe uma narrativa sobre um amor do passado, ou o “perfil de mulher”. O procedimento que muitos romancistas utilizam para imprimir verossimilhança a sua ficção é parodiado e posto de maneira a pensar-se nas consequências reais desse descobrimento de uma narrativa que antes se supunha morta. Note-se que Luís Garcia vai se desfazendo de várias cartas, narrativas ínfimas que se partiam em dois pedaços, outras graves dilaceradas em trinta para ocultamento de uma verdade incômoda. Da mesma forma que Estácio (des)organizava os livros em sua biblioteca e contava com a ajuda de Helena, Luís Garcia se desfaz dos destroços inúteis com ajuda de Estela. “A impressão que comunicara algum interesse ao escrito desaparecera de todo”, ou “as cartas também eram assim”, desprovidas de interesse após o contexto em que elas foram escritas ter se dissipado. Em ambos os casos, trata-se de uma tentativa de conferir organicidade a um depósito de narrativas em que várias ficções aguardam (e perdem) o momento de serem lidas.

A cena prossegue, com o reconhecimento do relato de Jorge. Luís Garcia faz uma apreciação crítica do relato: “Vou restituí-la, disse ele depois de curta pausa; talvez se envergonhe de haver escrito estas cousas...” Após essa breve ponderação, ele manifesta o interesse em restituir a carta a Jorge. Em seguida, dá a carta para Estela. Note-se o modo sedutor e inquisitivo de Luís Garcia.

Lê, que é interessante [...] – Lê; é curioso [...]

Estela, sem levantar a cabeça, olhou ainda de esguelha para ele, como a procurar-lhe na frente a intenção escondida, se porventura havia alguma, e esse gesto era tão travado de receio e hesitação, era sobretudo tão dissimulado, que ela própria o sentiu e arrependeu-se. [...]

³⁵³ Idem, *Ibidem*, p. 154.

– Leste?³⁵⁴

Com a revelação da narrativa de Jorge, a relação entre Estela e Iaiá se deteriora.

Nem Luís Garcia nem Jorge poderiam supor que sobre a cabeça da madrasta e da enteada a carta de 1867 agitava as suas letras de fogo. Essa carta importuna, poupada da destruição imediata, era a centelha subitamente lançada no amor adormecido de uma e no ódio nascente da outra.³⁵⁵

É quando Jorge passa a ser seduzido pelas maneiras indecifráveis de Iaiá Garcia, cujo espírito vai se tornando mais e mais reflexivo diante da revelação da narrativa de Jorge.

O estado de espírito de Iaiá assemelha-se à forma do romance reflexivo:

Suas frases eram longas, deduzidas, iam até o fim do pensamento, sem as interrupções e saltos do costume. De costume, parecia que a moça pensava aos fragmentos, porque era quase impossível ter com ela uma conversa inteira e ordenada com a sua variedade própria. Naquele dia era o contrário. Como que a alma despira a roupa de bailarina, para enfiar um roupão caseiro, simples, apertado, subido até o pescoço. Era melhor assim? era peor? Nem uma nem outra cousa; era aparência nova.³⁵⁶

Note-se como Iaiá, à maneira de um narrador caprichoso típico da tradição metafictional, vai parodiando o discurso hegemônico, com frases inteiriças e longas, sem os sobressaltos e fragmentos anteriores. A paródia se explicita na comparação feita pelo narrador: sua alma se despira da roupa de bailarina para enfiar-se num roupão caseiro, simples, apertado, subido até o pescoço. No fim, a conclusão do narrador sobre a capacidade paródica de Iaiá: “era aparência nova”.

Procópio Dias, um arrivista que Jorge havia conhecido durante a guerra, e candidato ao coração de Iaiá Garcia, define bem os caminhos do espírito da moça, definindo-a quase como um narrador dos romances de Machado a partir de Brás Cubas:

– O senhor naturalmente conhece-a e sabe que obra de contradição é aquela mocinha, disse ele. Há ocasiões em que sua familiaridade comigo chega quase à sedução. Talvez exagero; mas que hei-de pensar de uma moça que me pede instantemente que vá lá, em certo dia, com um modo grave e cheio de promessas? digo-lhe sim; vou, recebe-me com um epigrama, ri-se de mim, abusa da complacência e não sei se do amor, porque, conquanto não lhe haja dito nada, acho natural que ela o tenha descoberto nos meus olhos. Se fico despeitado e resolvido a não voltar lá, ela torna-se mansa, como uma

³⁵⁴ Idem, Ibidem, p. 155.

³⁵⁵ Idem, Ibidem, p. 162.

³⁵⁶ Idem, Ibidem, p. 162.

pomba, carinhosa, macia, e o meu despeito evapora-se, e eu continuo a minha viagem interminável.³⁵⁷

Procópio ao tentar apreender a forma complexa e repleta de lacunas e construções de Iaiá Garcia, acaba decifrando o tipo de romance que temos diante de nós e que Machado vai tecendo ao longo da década. Um romance que é obra de contradição, que recebe o leitor com epigramas, citações eruditas e outras nem tanto, que parodia o romance-folhetim. Ri do leitor, abusa de sua complacência e o envolve em seduções para depois o rejeitar. Se o leitor se cansa, lá vem o romance com novas seduções. O cansaço vai embora e continuamos a “viagem interminável” de apreensão da narrativa.

Jorge, por sua vez, interessa-se pela em desvendar aquela “alguma coisa original, misteriosa ou romanesca” da constituição múltipla de Iaiá.

Naquelas duas semanas tivera tempo de apreciar um pouco as qualidades da moça, que lhe pareceram boas, conquanto lhe achasse também alguma coisa original, misteriosa ou romanesca, muito acima da compreensão ou do sentimento de Procópio Dias.³⁵⁸

Em busca de interpretação dessa mulher imperiosa como uma matrona, travessa como uma criança, incoerente e enigmática, Jorge se põe a ler a personagem.

Enquanto ela tinha os olhos no taboleiro, Jorge buscava ler-lhe a alma na fronte lisa e cândida; mas não via a alma, via só uns fiapos castanhos do cabelo, que lhe caíam sobre a testa e esvoaçavam levemente ao sopro da aragem que entrava pela janela, e lhe davam um ar de puerícia.³⁵⁹

A sedução de Iaiá está em sua capacidade de parodiar os diversos registros e expectativas que o leitor Jorge tem do espírito feminino, todas retiradas do gênero romanesco.

Iaiá atirou-se ao xadrez com um ardor incompreensível, e dizendo-lhe Jorge que era preciso ler alguns tratados, ela pediu-lhe um, e porque ele só os tivesse em inglês, Iaiá pediu que lhe ensinasse inglês. [...] O professor é o pai intelectual do discípulo; Jorge contemplava paternalmente aquela inteligência fina, paciente e tenaz servida por dous olhos de pomba e duas mãos de arcanjo.³⁶⁰

³⁵⁷ Idem, *Ibidem*, p. 166-167.

³⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 173.

³⁵⁹ Idem, *Ibidem*, p. 180.

³⁶⁰ Em nenhum outro romance Machado usou tanto o termo romanesco para designar, ora os arroubos românticos, ora a capacidade transformadora da imaginação. Além dos exemplos citados, anoto outro: “[...] Não é só o coração que lhe fala, é também a imaginação, e a imaginação, se é boa amiga, tem seus

A realidade mostra-se também passível de interpretações. Munido de material para a decifração da jovem Iaiá, Jorge reúne as peças no intuito de compreender o seu espírito múltiplo.

O acaso propusera-lhe um enigma; o tempo dava-lhe a decifração. Seria a decifração? O espírito do moço recuava, não dava crédito à realidade, pelo menos à realidade aparente; mas esta impunha-se-lhe de quando em quando, e Jorge recompunha todas as circunstâncias daquelas últimas semanas e ainda dos meses anteriores.³⁶¹

Observe-se que há duas realidades, uma profunda, escondida sob a realidade aparente. Mesmo a realidade possui camadas que o tempo ajuda a decifrar. O tempo, e o real, torna-se assim uma peça em que os acontecimentos são relativizados de acordo com a maneira que o interpretamos. A ilusão se descortina com o tempo; o espírito se revela com o tempo, descortinada a realidade aparente, surgindo a recomposição do ponto de vista. Esse rearranjo em busca de sentido faz com que a decifração de Iaiá ganhe os mesmos princípios da análise literária. Jorge recompõe o modo como Iaiá foi interpretada ao longo do tempo em busca de uma unidade de sentido.

Que era a esquivaça, a rispidez, a hostilidade de Iaiá, senão a máscara de um sentimento contrário, a vingança de um coração atordoado pelo suposto desdém de outro? Esta reflexão vinha tão de molde com os factos dos últimos tempos, que era difícil achar mais ajustada explicação. [...] Mas esse impossível tornava a descer às regiões da probabilidade, até galgar os limites da certeza. [...]³⁶²

As conjecturas de Jorge transitam em diversas categorias na tentativa de apreender a unidade formal de Iaiá. Num mesmo plano interpretativo ele se vale de termos operacionais retirados da observação de Iaiá para decifrar a questão: audácia x imprudência, estoicismo x rebeldia. Ao final da análise, a conclusão girava em torno do cálculo ou do sentimento. Em ambos os casos, Jorge buscava temperar o romanesco que ele erroneamente via em Iaiá com romanesco “com uma forte dose de realidade”.³⁶³

Assumindo que a personagem é a sùmula das oscilações e caprichos do gênero romance

dias de romanesco; o romanesco é pérfido. Eu, eu lhe falo, lastimo não ter já essa ordem de sentimentos em flor, e contudo não sei se ganharia com eles.” Idem, *Ibidem*, p. 181 e 196.

³⁶¹ Idem, *Ibidem*, p. 199.

³⁶² Idem, *Ibidem*.

³⁶³ Idem, *Ibidem*, p. 201.

autorreflexivo, podemos concluir que Machado ao abordar a questão da multiplicidade de registros de Iaiá em termos de imaginação versus realidade, coloca em evidência a tensão entre as duas tradições de romance: o romance realista e o romance metaficcional.

Ao perscrutar sua consciência diante das negativas de Iaiá, Jorge separava a sua experiência em duas fases distintas, a do tempo da guerra e o momento de sua “opressão moral”. A consciência desvendava-lhe a realidade.³⁶⁴ E, ao sujeitar a realidade às oscilações de sua consciência, Jorge aproxima-se do sujeito moral de que fala Machado em sua crítica ao romance de Eça de Queirós. A realidade não é absoluta, ela é passível de interferências da subjetividade.

À força de pensar naquilo, chegou a entrever a realidade; perguntou a si mesmo se a declaração da moça não seria antes um stratagem. Podia ser; tinha-a visto corar, inclinar o colo, ficar por algum tempo acanhada e comovida. Essa conjectura desabafou-lhe um pouco o espírito, e, por isso que era a conjectura da esperança, não tardou em transferir-se a evidência. Relembrou todas as ações de Iaiá, suas palavras e circunstâncias e os termos de reconciliação, as lágrimas sem motivo, a paciência, o interesse, o gosto de conversar; finalmente, esse quê misterioso que divulga a uma alma a preferência de outra. [...] Queria escrever-lhe e recuou; queria lá voltar, mas resolveu o contrário.³⁶⁵

A realidade é a interpretação dos deslocamentos de espírito, oscilações de humor, mudanças de discurso presentes em Iaiá e agora desvendadas por Jorge. A realidade é, em suma, uma página de romance, com seus recuos narrativos e estratégias ficcionais com o intuito de convencer o leitor de uma realidade. Iaiá, assim como o gênero romance, é constituída de representações de subjetividades.

Não por acaso, a resolução do conflito entre os dois se dá por um bilhete escrito por Jorge a Iaiá. No universo de leituras compartilhadas entre os dois, a narrativa de Jorge encontrava-se dentro de um livro:

– [...] é um romance, creio que lhe falei nele uma vez.

³⁶⁴ Idem, *Ibidem*, p. 203.

³⁶⁵ Idem, *Ibidem*, p. 204.

Iaiá tomou-lhe o livro, abriu-o, folheou-o com sofreguidão, como certa de achar uma página marcada. Estava marcada uma página, e a marca era um bilhete. Abriu-o; dizia assim “A senhora deu-me uma vez um título que eu esperei que viesse a ser verdadeiro. Diga se me enganei, se o céu lhe destinou outro noivo, ou se meu coração pode ter ainda uma esperança. Não lhe custará muito; não custa muito uma simples palavra.”

[...] a carta era das que não permitem a presença do autor; precisam do prestígio da ausência; são para assim dizer, expressões truncadas que a imaginação perfaz e amplia.³⁶⁶

Substitua a palavra carta pela palavra romance e está feita a definição do gênero pelo narrador. A narrativa fragmenta-se em pequenas outras, expressas em cartas e bilhetes, relatos individuais que fazem com que o autor dessas cartas se torne protagonista de sua própria ficção. Assim, a narrativa transita na ambiguidade da autoria e da autoridade do narrador em terceira pessoa, que orchestra o romance como um emaranhado de identidades ficcionais colhidas de objetos e escritas. Ao final do romance, uma derradeira intervenção narrativa encerra a chamada “primeira fase” de Machado de Assis e acena para a destruição formal que virá. Iaiá fora depositar flores no túmulo de Luís Garcia, o personagem convidado no início do romance a participar do drama ficcional. Lá havia uma coroa com uma dedicatória. “– Ao meu marido.” O romance encerra com uma dedicatória a um morto. “Alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões.”³⁶⁷

³⁶⁶ Idem, *Ibidem*, p. 205.

³⁶⁷ Idem, *Ibidem*, p. 237.

CAPÍTULO 5. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

“Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta feira do mês de agosto de 1869,
na minha bela chácara de Catumbi.”

Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1880

“Normalmente se diz que *Tristram Shandy* não é um romance; é como dizer que só a
ópera é música, e a sinfonia é uma desordem.

Tristram Shandy é o romance mais característico da literatura universal.”

Victor Chklovski, *A teoria da prosa*.³⁶⁸

“O romance aqui é simples acidente.”

Capistrano de Abreu.

“Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero,
que está longe de vir dos seus modelos.”

Machado de Assis, prólogo da quarta edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*,
1899

³⁶⁸ Na tradução francesa: “On affirme ordinairement que *Tristram Shandy* n’est pas un roman; affirmer cela, c’est dire que seul l’opera est de la musique, et que la symphonie est du désordre. *Tristram Shandy* est le roman le plus caractéristique de la littérature universelle.” CHKLOVSKI, Victor. Sur la théorie de la prose. Lausanne: Editions L’age d’Homme, 1975, p. 244.

Romance acidental ou laboratório de procedimentos narrativos?

O romance é conhecido. Brás Cubas, pertencente à elite fluminense do século XIX, resolve narrar sua vida de desencontros amorosos e ambições frustradas após sua morte aos “sessenta e quatro anos, rijos e prósperos”. O tom de estranheza do enredo, narrado por um morto, se alia à não menos estranha narrativa fragmentada, composta por pequenos episódios comentados com graça e ironia pelo autor defunto. Ao final, cnicamente melancólico, ele aponta o saldo de sua vida:

Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguia nem sobra, e conseguintemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a êste outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma creatura o legado de nossa miséria.³⁶⁹

Entre o lançamento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, aos pedaços, em 1880, depois reunidos em livro em 1881, e *Ressurreição*, lançado em 1872, há uma grande distância temporal, quase 10 anos os separam. No entanto, é a abordagem reflexiva do gênero romanescos que acentua a distância.

Se em *Ressurreição* Machado, estreante em romances, escreve uma advertência para angariar a simpatia da crítica, cumprindo o protocolo dos novos autores que apresentam sua obra em uma advertência ansiosa de orientações ao procedimento adotado, em *Memórias Póstumas* o prefácio vai diretamente ao leitor, espezinando a crítica com o

³⁶⁹ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 301. A relação paterna no romance de Machado é sempre problemática. Em geral, a ausência do pai, ou a rejeição do filho resulta da violência velada, de origem patriarcal, manifestada em todas as esferas sociais e desenvolve, muitas vezes, o espírito suspeitoso, cujo primeiro exemplo, embora ainda incipiente, encontra-se no personagem Félix, de *Ressurreição*. Lembremos a reação deste ao descobrir que Lívia tinha um filho, e que ele seria um potencial substituto do pai da criança: “A comoção embargou-lhe a voz; a reflexão impôs-lhe silêncio.” Em *Dom Casmurro*, Bentinho, criado em uma casa de mulheres religiosas e atenciosas aos bons costumes da família, é mais um cuja ausência do pai perpetua o espírito suspeitoso, que resulta na negação de seu filho Ezequiel. Em uma das mais duras passagens escrita por Machado, intercalada entre um capítulo e outro, o desejo de morte e repulsa pelo filho são intensificadas pela elegância da narrativa, desenvolvida entre quebras e fragmentos: “... antes lhe pagasse a lepra... Quando esta ideia me atravessou o cérebro, senti-me tão cruel e perverso que peguei no rapaz, e quis apertá-lo ao coração, mas recuei... Não houve lepra, mas há febres por todas essas terras humanas, sejam velhas ou novas. Onze meses depois, Ezequiel morreu de uma febre tifoide...” São episódios construídos com frases lacunares e fragmentárias, como são os afetos familiares e tem consequências na forma fragmentada, lacunar e autodestrutiva do romance machadiano.

desdém irônico de um autor defunto. A materialidade do suporte onde vai impresso o romance torna-se parte da narrativa com o uso do *paratexto* como método narrativo; a série impressa nas páginas da *Revista Brasileira* em 1880 pode muito bem ter sido lida por leitores-autores como Franklin Távora, Alfredo Taunay, Sílvio Romero, José Veríssimo, Macedo Soares e muitos outros, colaboradores da revista e que também publicam suas obras, contribuindo para a mais plural das revistas literárias do século 19.³⁷⁰ O assunto do romance é de bazar, lição anotada quando de sua experiência como cronista e autor de romance de folhetim, com suas prosaicas aventuras amorosas e filosofia de feira, mas o tom geral do bazar está disfarçado com o tom grave, irônico, das grandes correntes filosóficas de seu tempo, as inquietações naturalistas e o verniz da erudição. As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* lidas na *Revista Brasileira* causam um efeito arrebatador de sátira aos seus iguais³⁷¹, o dileitante autor que civiliza e ilustra o comentário político do momento, o aparte do poeta sensível³⁷².

³⁷⁰ A multiplicidade de temas e autores da *Revista Brasileira* faz eco na composição de *Memórias Póstumas*, cuja leitura seriada revela uma dimensão que acaba por ilustrar e comentar o próprio método de composição e a densidade psicológica do narrador. A erudição de almanaque do narrador se complementa na revista que publica, ao lado dos capítulos de suas memórias, artigos como “Estudos Lexicographicos do dialecto brasileiro”, de Macedo Soares, “Pesquizas sobre os primitivos habitantes da América”, de Rangel Paio, e a tradução de “O Tartufo”, de Molière, feita por Joaquim José Teixeira. Como um exemplo da pluralidade da revista anoto o comentário de Franklin Távora, que bem poderia ser um capítulo de *Brás Cubas*: “Que a *Revista* não tem horror à polêmica litteraria evidencia-se da publicação dos artigos do Dr. Baptista Caetano em resposta ao Dr. Macedo Soares sobre a etymologia da palavra *emboada* (ns. De 15 de novembro de 1879, e 1º de janeiro); do conselheiro Beaurepaire Rohan discutindo proposições do Sr. Pacheco (n.o citado de 15 de outubro); do que no presente fascículo publica o mesmo conselheiro em relação ao que sobre a palavra – capoeira – escreveu o Dr. Macedo Soares no dia 15 de fevereiro; do trabalho do Sr. Machado de Assis sobre a nova geração, dos artigos do Sr. Dr. Sylvio Romero, dos do Sr. Dr. Souza Bandeira Filho intitulados *Uma renovação litteraria entre nós*, e de outros.” TAVORA, Franklin Et alii. *Revista Brasileira*, tomo III, 15 de março, 1880, p. 433.

³⁷¹ As *Memórias Póstumas* foram publicadas entre 15 de março a 15 de dezembro de 1880, em dezessete partes, chamadas pela Comissão Machado de Assis, em sua “Introdução Crítico-filológica”, como folhetins. A maneira como se organizou os folhetins para eventual encadernação são comentados na introdução: “Cada folhetim [...] foi – como se pode depreender pela numeração citada *supra* – cuidadosamente iniciado em página nobre, vale dizer, ímpar, com abertura de branco amplo, tudo revelando a preocupação de permitir que os leitores viessem a fazer, eventualmente, separatas, que, reunidas e encadernadas, dariam um volume íntegro.” No entanto, apesar do cuidado, algumas páginas não terminavam em número par, fazendo com que a reunião da obra abrigasse “matéria impressa estranha” à obra. Não é possível afirmar categoricamente que Machado de Assis tinha em mente a possibilidade de sua obra vir acrescida, quando encadernada, de textos alheios, no entanto, o desenho que temos é a de uma multiplicidade de registros, gêneros e intertextos que *Memórias Póstumas* se vale internamente para compor sua narrativa, como uma colcha narrativa agregadora de formas. Outra informação que corrobora o fato de que talvez não tenha sido um descuido é o fato de que o romance cita

Em sua versão em livro, acrescido do prefácio “Ao leitor”, a sátira é amplificada. O suporte agora corporificado em objeto de fetiche é um livro. O romance antes era um periódico, cujos fragmentos se espalhavam pelos números da Revista Brasileira. Em livro, o romance ganha um corpo, da mesma forma que Brás Cubas se torna um livro, a *Suma Theológica*:

Logo depois, senti-me transformado na *Summa Theológica* de S. Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; ideia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade.³⁷³

Como Brás Cubas, ser fictício feito de palavras, o romance possui substância, uma alma que se corrige ao longo do tempo como uma errata pensante. Possui espessura, assim como temos um temperamento, ora em in-folio, ora em “in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado”. É romance, enfim.

Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas...principalmente vinhetas...³⁷⁴

Em *Brás Cubas*, o livro e suas reedições forjam a metáfora que remete às diversas fases da trajetória humana

muitas vezes o universo das gráficas, impressões e erratas. Além disso, ainda segundo a “Introdução Crítico-Filológica”, a “primeira redação tornada pública do romance”, apesar de sofrer alterações relevantes, não as teve de maneira substancial. Isso pelo cuidado da composição que apresentou pequenos erros episódicos, levando-se em conta “que a matéria era para uma revista quinzenal”. Ou seja, houve atenta revisão, diminuindo a falta de intencionalidade do autor. Veja-se HOUAISS, Antonio. “Introdução Crítico-Filológica”, In: ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, pp. 43-44.

³⁷² É sintomático o capítulo XLVIII, “Um primo de Virgília”, onde Brás Cubas narra a vinda do primo de Virgília, Luís Dutra, um jovem poeta que “também privava com as musas. Os versos dele agradavam e valiam mais do que os meus; mas ele tinha necessidade da sanção de alguns, que lhe confirmasse o aplauso dos outros. Como fosse acanhado, não interrogava a ninguém; mas deleitava-se com ouvir alguma palavra de apreço; então criava novas forças e arremetia juvenilmente ao trabalho.” À medida que o poeta vai apresentando seus versos, Brás Cubas vai mudando de assunto, discutindo sobre o “último baile do Catete, da discussão das câmaras, de berlindas e cavalos”. A intenção era a de desanimar o pobre rapaz que era melhor poeta que ele.

³⁷³ ASSIS, op. cit., p. 108.

³⁷⁴ Idem, Ibidem, p. 144.

Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.³⁷⁵

Apesar de alguns acertos e erratas feitas pelo autor ao longo do tempo, por meio da metáfora moderna da reprodução à exaustão, deixa claro que há uma parte, chamemos de essência, que não se modifica. Moderno em sua capacidade de reprodutibilidade, a essência humana do egoísmo se assemelha ao produto mercadológico massificado. Ao encontrar-se na outra ponta do chicote, o negro Prudêncio, vítima das travessuras do jovem Brás Cubas que lhe cavalgava quando criança³⁷⁶, emula a violência a que foi submetido quando escravo, utilizando, inclusive, o mesmo “Cala a boca, besta” diante dos pedidos de clemência de sua vítima. A essência se reproduz com a exatidão da massificação de um comportamento e alguns caprichos do drama romanesco que usa da ironia para acentuar a reprodução do quadro e naturalizar a violência. Dessa forma, o moderno é ao mesmo tempo arcaico, por pautar-se pela lógica violenta da sociedade patriarcal e desconhecer a liberdade individual da qual a modernidade faz parte. Numa encruzilhada de sentidos, os desdobramentos da errata pensante se imbricam; a materialidade do livro é a materialidade da pessoa e também constitui a materialidade do romance, gênero agregador da mistura dos diversos componentes constitutivos desse sujeito feito livro e erratas.

O ineditismo de *Memórias Póstumas* faz eco a um movimento que se esboça na América Latina em meados da década de 1880. Segundo Adriana Rodriguez Pésico, que descreveu o fenômeno moderno através de um mapeamento das narrativas latino-americanas nas últimas décadas do século 19 e começo do século 20, período de amadurecimento e maior influência do romance machadiano, a década de 1880 viu crescer as ondas migratórias vindas da Europa, sobretudo na Argentina, Brasil e Uruguai, representando um salto no projeto modernizador que duplicou a população da América Latina de 30 milhões a pouco mais de 60 milhões em 1900. No entanto, a modernização econômica que se supõe com o aumento das ondas migratórias não

³⁷⁵ Idem, *Ibidem*, p. 152

³⁷⁶ “Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, - algumas vezes gemendo, - mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um - “ai, nhonhô!” – ao que eu retorquia: - “Cala a boca, besta!” ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 118.

coincide com a modernização estética; pelo contrário, as ondas adensam um desenvolvimento desigual que estimula a multiplicidade de formas discursivas muitas vezes anacrônicas. Fazendo um paralelo entre os estudos sobre a modernidade de Perry Anderson e Ángel Rama, a autora conclui que:

...o modernismo Europeu floresceu em um espaço compreendido entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível. Emergiu na intersecção entre uma ordem dominante semiaristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento trabalhador semiemergente ou semi-insurgente. O prefixo assinala a transição. No entanto, onde Anderson vê coerência entre as diferentes esferas, na América Latina devemos anotar assincronia. Nesse sentido, recorreremos a Ángel Rama que pensou a formação das culturas latino-americanas como a superposição e convivência de distintas estéticas e tempos diferentes. Essa ideia é um ponto de partida: o caráter acumulativo – que configura a peculiaridade dos processos culturais latino-americanos – se materializa em uma multiplicidade de formas discursivas.³⁷⁷

A multiplicidade de formas discursivas acumuladas nos processos culturais latino-americanos revela um artista que “ainda que cultive diferentes gêneros e textualidades, aceita o desafio de constituir-se como sujeito da descontinuidade”³⁷⁸, refletindo sobre os abismos presentes entre a literatura, o seu papel civilizador e mercantil, e a vida prática. Adriana Pérsico dá como exemplo a obra de Ruben Darío, que em dois momentos lapidares coloca a questão em discussão. Em “El velo de reina Mab”, quatro artistas pobres lutam para pôr em prática o seu ideal artístico, as ansiedades em fazer prevalecer uma arte que talvez não tenha mais lugar no utilitarismo do capital. “O dilema se dá em torno da escolha de modelos anacrônicos, de uma arte que não corresponde ao tempo presente e à incapacidade de plasmar a ideia em uma obra”³⁷⁹.” Assim, no conto de Darío, é discutido o uso, por parte de um escultor, de modelos artísticos de outras épocas, que alimentam as aspirações da burguesia; o ecletismo de um pintor que atende às leis do mercado; um músico incompreendido por sua música; um poeta que adere às formas antigas da epopeia, do canto lírico e da égloga sem atualização crítica. Em última instância, Darío desromantiza o papel do artista e o coloca em contato com o seu tempo, desenhando um sujeito, o artista da fome, que deve se profissionalizar se quiser

³⁷⁷ PÉRSICO, Adriana Rodríguez. *Relatos de Época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010, p. 37.

³⁷⁸ Idem, *Ibidem*, p. 42. Tradução minha.

³⁷⁹ Idem, *ibidem*, p. 46.

sobreviver³⁸⁰. *El rei burguês*, escrito em 1888, cujo título por si só traduz a sensação de incongruência, narra uma fábula sobre um rei que captura um poeta e o faz calar para sempre e girar a manivela³⁸¹ de uma espécie de caixa de música. A narrativa trata de alienação, das condições de produção artística e da prostituição do autor em tempos de produção massificada³⁸². Embora não sejam textos reflexivos, ambos apontam para o descompasso que o processo modernizador causava nas concepções artísticas e no novo papel que o escritor devia assumir neste universo, para não falarmos no estrato social como um todo, e expõem um nó narrativo difícil de desatar: como tratar a multiplicidade de formas discursivas sem correr o risco do anacronismo ou do puro pastiche moralizante?

Talvez por sua característica porosa de aglutinar tanto a materialidade histórica como a subjetiva, e por ser o gênero de maior difusão comercial entre o público leitor, e o de maior prestígio, o romance se tornou o gênero em que Machado de Assis tratou da multiplicidade de formas discursivas acumuladas nos processos culturais, adotando assim uma forma autorreflexiva que o distanciou de seus pares europeus. Gênero que nasceu com a modernidade, e cuja morte é anunciada desde o seu nascimento, o romance, tal qual o capitalismo, se adéqua às diversas configurações históricas e ajuda a compreender o processo de mudança e velocidade que a modernidade adota. Nesse sentido, a concepção de literatura dada por Adriana Pérsico ajuda-nos a compreender o primeiro movimento de crise em direção ao romance machadiano da chamada “fase madura”, que coincidiu, como disse anteriormente, com as grandes modificações sociais da América Latina a partir dos anos 1880. Diz Pérsico que

³⁸⁰ Em prólogo às obras completas de Ruben Dario, Angel Rama comenta sobre a desromantização da arte e da profissionalização do artista: “Se tratava da restauração da consciência da produção da obra de arte, verdadeira oficina onde se estudava e compunha; se examinavam as lições poéticas nativas ou estrangeiras, muitas vezes com alarde de precisão técnica; se exploravam as reclamações, mais as profundas que as superficiais, do meio cultural; se vigiava a elaboração responsável e cuidadosa do objeto estético que devia colocar-se no centro da sociedade. De um extremo a outro de sua obra não deixou de alertar sobre esta indispensável cerebração (consciente ou inconsciente) que era uma das justificativas da profissionalização requerida para a nova arte [...]” RAMA, Ángel. “Prólogo” In: DARÍO, Rubén. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 11. Tradução minha.

³⁸¹ *Manubrio* no original.

³⁸² Sobre o tema, veja-se PÉRSICO, Adriana Rodríguez. “Escribir la modernidad latinoamericana” In: *Relatos de Época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.

[...] o poder da literatura se revela na configuração de um espaço de correção e propostas para a vida inteira. Autoconcebida como sistema simbólico central, a literatura busca imprimir sua lógica em outras esferas, ao mesmo tempo em que interroga a prática específica, detectando e dividindo momentos de autorrepresentação. Como instituição, e de acordo com suas próprias leis, questiona ou afirma instituições em conjunturas de modernização. Deste espaço autônomo, se põem em marcha políticas anti, pro ou a-institucionais. A imaginada posição central permite julgar o institucionalizado e as instituições. O espaço literário se faz espaço de intersecção de práticas discursivas que pertencem a outros campos; recolhe discursos e os transforma.³⁸³

A concepção de literatura moderna compreende o jogo literário como meio de reflexão simbólica da subjetividade em meio às ondas de mudança que a história impõe. O romance, compreendido aqui como o gênero que não se quer literatura, e sim um apanhado de experiências e discursos dispostos de maneira a se extrair um sentido, é aqui a súpula deste conceito, pois ele faz uso da “intersecção de práticas discursivas que pertencem a outros campos” para fazer-se literatura. Fixemos este conceito e lembremos de *Ressurreição*, um romance em que o narrador, timidamente, quer-se mostrar ao leitor como autor de romances, ainda que grande parte da história seja narrada em 3ª pessoa, e plasma sua experiência de leitor na descrição de seus personagens. Machado, em seu prólogo, escreve o que o seu narrador insinua: afastar-se do romance de costumes e tentar “o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres”. A crise de representação já se constitui nesses primeiros parágrafos, na medida em que o contraste de *dous caracteres* é na verdade a tensão decorrente de um ambiente patriarcal envolto em atmosfera de salão parisiense, o que o narrador acaba por chamar de “espírito suspeito”. Machado rompe com o romance de costumes embora busque conciliação com o romance realista europeu e tente acomodar-se ao horizonte de expectativas do período, ávido consumidor das traduções dos folhetins estrangeiros. Note-se que Machado personifica durante a década de 1870 o dilema do artista proposto por Rubén Darío nos dois textos comentados anteriormente: a dificuldade em tornar a ideia em obra e o dilema do modelo a ser adotado. Machado viria a solucionar o dilema em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, tornando a dicotomia de discursos e a multiplicidade de práticas sociais e culturais em objeto ficcional. O diletantismo tímido do narrador de *Ressurreição* é substituído pelo narrador cínico de *Memórias Póstumas*. O romancista torna-se memorialista, entediado que está

³⁸³ Idem, *ibidem*, p. 29.

com a experiência do além-túmulo. A memória, ferramenta da cultura oral, substitui a pesquisa em documentos para validar-se enquanto ciência e será a régua em que se medirá um período histórico, o período Brás Cubas. Esse será o norte para a revisão da história e do passado do personagem, e, sobretudo, das formas do romance que vai adotando em sua narrativa. O gênero moderno e de prestígio será o veículo e a síntese das mudanças e se constituirá em repertório de técnicas narrativas para os próximos romances de Machado. O gênero será evocado em suas minúcias estruturais, emulando a peculiaridade dos processos culturais e a proliferação de vários tempos e discursos³⁸⁴. A experiência de vivenciar uma ordem que se está mudando e de experimentar outra que começa a se desnudar frente aos olhos será o sentimento geral em todos os romances a seguir; no entanto, esta experiência nunca se concretizará por inteiro, como em uma grande peça remodelada com elementos trazidos do passado. O sentimento suspeito se une agora à ansiedade da mudança que não se perpetua, e o romance se faz valer do fragmento que a sua forma propicia para ser o grande comentário deste impasse ficcional, que Machado observa em seus colegas romancistas e comenta em sua obra.

O problema do romance e de sua composição, explicitados no prólogo “ao Leitor”, assinado pelo autor Brás Cubas, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é de alguma maneira uma reescrita da “Advertência”, assinada pelo autor Machado de Assis, de *Ressurreição*. Em ambos os casos, o autor busca se distanciar da maneira como o romance vinha sendo escrito à época de suas respectivas publicações. Machado de Assis se apresenta à crítica afirmando não saber “o que deva pensar deste livro”, ignorando, inclusive, “o que pensará dele o leitor”. Brás Cubas, sem modéstia, sabe exatamente o

³⁸⁴ Em crônica famosa, “O autor de si mesmo”, Machado trata de comentar a questão dos diversos tempos e registros que constitui a nossa formação. Uma criança, Abílio, é deixada à própria sorte dentro de uma caixa de madeira numa estrebaria. A partir desse incidente de extrema crueldade, o cronista chama para a discussão Schopenhauer e passa a comentar o caso de “gazetilha” à luz da filosofia, parodiando o pensamento do filósofo. O arcaico da violência imputada ao menino é relativizado até extrair-se o ridículo do descompasso entre civilização e barbárie. Aqui, embora muito mais visceral do que em *Brás Cubas*, o autor usa da diversidade de registros, notícia de jornal, texto filosófico, texto ficcional, para extrair o efeito crítico. ASSIS, Machado de. “O autor de si mesmo” In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1973, vol. III, p. 655.

que esperar de seu livro: a mesma recepção que teve Stendhal, ou seja, uma obra para poucos leitores, pois foi forjada na forma livre de Sterne, Xavier de Maistre e com algumas “rabugens de pessimismo”. Ambos, o jovem Machado de *Ressurreição* e o velho Brás Cubas em suas *Memórias*, concordam em um ponto. O prólogo que escrevem é diferente de todos os outros prólogos. Enquanto em *Ressurreição* o autor se defende dizendo que o seu prólogo “não se parece com esses prólogos” em que o autor disfarça com humildade as grandes ambições que almeja, em *Memórias Póstumas* o autor confessa que para angariar as simpatias do público fugirá de “um prólogo explícito e longo”, concluindo que “o melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado.”³⁸⁵ Seria uma espécie de resposta ao prólogo longo, mas não truncado, escrito por Machado de Assis oito anos antes? O fato é que a forma a ser adotada na concepção romanesca e o modo como o público virá a receber sua obra sempre esteve no centro das preocupações de Machado de Assis. Como atesta o contraste entre os dois prólogos, o romance de Machado passou por um processo de recusa “ao romance de costumes”³⁸⁶, passando pela recusa do romance da cor local em busca do “espírito nacional”³⁸⁷ e finalmente chegando à depuração de todos estes elementos na forma do “puro romance”. O romance com suas possibilidades discursivas, sua grande aderência às formas da vida moderna, mesmo tratando de coisas distantes no tempo e espaço, foi a grande metáfora que Machado usou para tratar do homem subterrâneo e melancólico, exemplo de uma classe social que ao ser retratada pelo autor, também tratou, em contraste, todas as outras classes do Brasil do século XIX.

As concepções de romance e o direcionamento da obra ficam ainda mais evidentes no “prólogo da quarta edição” assinado por Machado de Assis, em 1896. Nele, Machado discute o questionamento de Capistrano de Abreu quanto ao gênero da obra, “*Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?”; ao amigo, Machado responde citando o

³⁸⁵ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 97.

³⁸⁶ ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 61.

³⁸⁷ É famosa a passagem do ensaio “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”:
“Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só se reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.” ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1973, vol. III, p. 803.

finado autor, “dizendo que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros”³⁸⁸. No entanto, vale lembrar que Brás Cubas não diz que se trata de romance para alguns e para outros não, a filiação ao gênero romanesco não é contestada, mas sim a que gênero de romance pertence as suas *Memórias Póstumas*

Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.³⁸⁹

Da pena da galhofa e da tinta da melancolia Brás Cubas extrai o puro romance, gênero da “gente grave”, e que a “gente frívola” não reconhecerá como sendo o seu romance ideal. Como atrativo para ambos os públicos, um prólogo truncado para simpatizar com os graves, e curto, para simpatizar com os frívolos. Resolve-se assim a questão do artista em busca de seu público. Brás Cubas quer abocanhar os dois lados do mercado.

Para tanto, o autor medita quanto ao método que irá adotar para conceber o seu projeto; é disso que se ocupará nos primeiros parágrafos da obra, abusando de cortes abruptos na ação. Todo o primeiro capítulo, “Óbito do autor”, irá tratar da gênese de sua aventura literária³⁹⁰ em contraste com sua morte. As primeiras linhas dão conta da hesitação do autor quanto ao lugar em que deveria narrar a sua morte, se no fim ou no começo do romance; como o costume é o fim, o autor acha por bem adotar um diferente método. O método, claro, não diz respeito apenas à questão do lugar em que se deve narrar a morte do protagonista, e sim a velocidade de cortes que a narrativa adota, e de que o narrador faz uso para ilustrar seu método. Do monólogo das primeiras conjecturas sobre a forma o narrador passa a descrever as circunstâncias de sua morte

³⁸⁸ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 95.

³⁸⁹ Idem, *Ibidem*, p. 97. O grifo é meu.

³⁹⁰ Vale a pena, mais uma vez, chamar a atenção do leitor para a intencionalidade de Machado de Assis quanto ao uso do suporte em que seus romances vão inscritos. A primeira edição em livro suprime a citação de Shakespeare, retirada da peça *As you like it*, ato III, cena, II, presente na edição da *Revista Brasileira* “I Will chide no breather in the / world but myself; against whom / I know most faults. // Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões.” No lugar da citação, Machado inclui a dedicatória *ao verme que primeiro lhe roeu as frias carnes de seu cadáver*, e o prólogo “Ao leitor”. Tão importante quanto essas alterações é o fato de que o primeiro parágrafo do capítulo primeiro, “Óbito do autor”, ocupa uma página inteira na edição *princeps*, como se fizesse uma pausa entre o final do primeiro parágrafo e o início do segundo, que começa na página seguinte. O efeito é o de um movimento de câmera, como se o narrador fizesse uso de cortes para mudar de cena ou focalizar um objeto. Neste caso, o corte vai de um *close* em Brás Cubas enquanto faz seu pequeno monólogo sobre a composição do romance para uma panorâmica de seu enterro.

Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos.³⁹¹

A narrativa faz uma descrição realista de um fato sobrenatural. O autor defunto passeia sobre o seu corpo morto e dá as tintas de sua condição, – “sessenta e quatro anos, rijos e prósperos” – pontuando realisticamente o fato com datas e circunstâncias. Note-se que o leitor ainda não foi convocado a participar da narrativa, Brás Cubas está dividindo o palco consigo mesmo e seu cadáver. Lamenta a quantidade de amigos presentes, justifica-se, e acompanha o discurso de um de seus amigos. Contemporiza: “Bom e fiel amigo! Não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei.”³⁹²

Em seguida, a mirada do narrador se detém em três mulheres e convida o leitor a observá-las também. São elas: Sabina, a irmã de Brás Cubas, e sua filha o “lírio do vale”. Há, ainda uma outra, cujo nome o narrador não revela ao leitor, mas que focalizamos no momento em que Brás Cubas expira. A experiência da morte faz com que a imaginação da moça alce voos, “desde Ilisso às ribas africanas”, ao passo que o narrador, ao mesmo tempo em que narra, participa da ação, deixando-se levar pela orquestra da morte

Agora, quero morrer tranquilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está afiando lá fora, à porta de um correeiro.³⁹³

Metodicamente vão se interpenetrando dois momentos: o agora da narrativa sendo escrita e o momento da tarde chuvosa em que Brás Cubas expira. O monólogo de Brás Cubas, anunciando o seu projeto de escrita, acompanhando os convivas em seu funeral, focalizando as três damas e a sua morte que desencadeia uma espécie de hipersensibilidade dos sentidos fazem parte de um tempo à parte, são ações simultâneas, assim como a imaginação da terceira dama, que o leitor saberá ser Virgília, seu grande amor. Notemos que ao passo em que descreve o método de composição, optando narrar a sua morte no lugar de seu nascimento, o narrador ilustra esta opção adotando o método de simultaneidade de tempo. O leitor deve acompanhar os desaparecimentos do narrador e a troca constante de papéis; ao mesmo tempo em que descreve, o narrador

³⁹¹ ASSIS, op. cit., p. 99.

³⁹² Idem, Ibidem, p. 100.

³⁹³ Idem, Ibidem.

vivência; ao mesmo tempo em que pontifica no tempo e no espaço, ele vivencia fluxos de consciência que o levam a “sentir” a vida minutos antes de deixá-la. Em seguida, outro corte: “Morri de pneumonia”, *mas o que de fato me matou foi uma ideia grandiosa, que cumpre estendê-la do outro lado do mistério, a escrita destas Memórias*, parece nos dizer Brás Cubas. “É possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade³⁹⁴.” Após a destruição impiedosa do protocolo do romance realista, o autor aciona o livre arbítrio do leitor, convidando-o a julgar por si mesmo se a morte veio de uma pneumonia ou de uma ideia fixa; trata-se do embate entre a ciência e a subjetividade. Uma luta moral que será travada também no âmbito dos gêneros: um romance não tem compromisso com a verdade, e sim com a verossimilhança, já uma autobiografia busca nos fatos justificar os atos do memorialista. Levando em conta que os frívolos não encontram aqui o seu romance usual e os graves acham “o puro romance”, e as narrativas são Memórias, como situar o que está sendo narrado?

Pneumonia³⁹⁵ ou ideia fixa? Brás Cubas credita sua morte ao trapézio caprichoso que ele levava na mente; símbolo da motivação dos personagens, o trapézio representa a colagem acelerada de registros e sensações do narrador e os cortes e desmandos da narrativa pautada na imaginação contida nos floreios acrobáticos dos trapezistas no trapézio. Essa forma geométrica na qual as ideias produzem as “arrojadas cabriolas de volatim”, salvo engano matemático, é um quadrilátero que possui dois lados paralelos e dois outros não paralelos. Levando adiante essa imagem dos lados paralelos, que significam tempos paralelos da narrativa em que o personagem se observa e comenta a cena em que está participando. A indefinição quanto ao gênero, romance realista ou memórias do além-túmulo (notemos que em qualquer destas possibilidades o protocolo do romance tradicional está sendo questionado), antes confirma o vínculo com a forma romanesca do que o invalida.

A imagem do trapézio contida no cérebro como ambiente privilegiado para a concepção de uma ideia fixa é uma extensão do “espírito suspeito” que, como vimos, é um termo cunhado pelo narrador de *Ressurreição* e constitui um dos temas dos romances vistos

³⁹⁴ Idem, *Ibidem*.

³⁹⁵ A ambiguidade entre real e ficção repousa na causa da morte de Brás Cubas. Embora tenha morrido de pneumonia, o personagem credita a sua morte a uma ideia grandiosa: “Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma ideia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade.” Idem, *Ibidem*, p. 101.

até aqui. A velocidade com que vão aparecendo ideias e personagens históricos ao longo dos primeiros nove capítulos atestam a vontade do narrador em fazer notar o seu poder narrativo, que quebra as expectativas do leitor comum, acostumado com o romance tradicional de viés realista. Brás Cubas dá um show de entretenimento metanarrativo nos nove primeiros capítulos do romance, em que não há trama propriamente dita, mas exercícios formais que fazem com que o personagem contracene com figuras históricas, faça viagens no tempo, esteja em dois lugares ao mesmo tempo, tudo ao sabor do trapézio que tem na mente.

No capítulo IV, “A ideia fixa”, Brás Cubas contracena com o leitor, que se materializa ao seu lado e com ele trava um diálogo inaudível. Brás Cubas nos dá somente suas respostas, ocultando a fala do leitor, que enquanto personagem assume o papel de “escada” para as falas do narrador. Ao mesmo tempo, chama a atenção de Lucrecia Bórgia, cuja imagem de Messalina foi relativizada por um historiador.

E tu, madama Lucrecia, flor dos Bórgias, se um poeta te pintou como a Messalina católica, apareceu um Gregorovius incrédulo que te apagou muito essa qualidade, e, se não vieste a lírio, também não ficaste pântano.³⁹⁶

Brás Cubas se coloca entre o “poeta e o sábio”, defendendo que o estudioso desmistifica a poesia contida nos fatos. Fatos que são igualmente relativizados através das revisões históricas, fazendo da história parte do caprichoso trapézio da mente humana. O argumento de Brás Cubas é de que poesia e história relativizam-se e assumem posições divergentes à medida que suas especialidades assumem a matéria a ser retratada. Em última instância, Brás Cubas prega a liberdade de abordagem dos fatos, unindo as diversas formas de narrá-los. Ao posicionar-se entre a poesia e a história, Brás Cubas posiciona-se em defesa do romance, gênero que transita entre a esfera da lírica e da narrativa histórica, coincidindo com dois textos significativos de Machado de Assis em que ele defende esta liberdade de representação artística: em ensaio sobre *Iracema*, de José de Alencar, Machado defende que o grande mérito do livro é a junção de elementos históricos e poéticos, sendo que o interesse maior da obra recai sobre o uso de imagens poéticas que culmina na “figura bela e poética de Iracema” em detrimento da precisão histórica. O acento poético da prosa de Alencar levou Machado a classificar *Iracema* como prosa poética. Em “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade” Machado torna a citar *Iracema* como exemplo bem sucedido do

³⁹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 103.

indianismo, compreendendo que a obra de Alencar é parte do legado da literatura brasileira³⁹⁷, literatura que deveria ampliar o seu alcance para além dos limites da cor local.

Levando-se em conta o debate em torno do romance no período em que *Memórias Póstumas* foram publicadas na *Revista Brasileira*, o capítulo reservado à ideia fixa representa uma afronta aos autores de tendência naturalista que debatiam, muitas vezes de maneira acalorada, sobre a nova maneira de abordar a realidade em ficção. O debate se dava nas mesmas páginas que Machado publicava as *Memórias Póstumas*; como atesta o ensaio de Urbano Duarte na *Revista Brasileira*, o ensaísta define a cena literária como um momento de “transição, de laboração, para assim dizer, química” em que a combinação de elementos estéticos precedentes possibilitará uma literatura à altura das conquistas do pensamento e da ciência.

O espírito científico do século fecundará a inteligência dos homens de letras, e dessa benéfica hematose provirá a literatura naturalista, o reino da verdade escrita, o estudo racional, verídico, e sobretudo inteiro, do homem e da sociedade, com a explicação das causas e dos efeitos. É isto o que entendemos por naturalismo na arte. Um livro será um livro. Não mais confundir-se-á o trigo com o joio, e para se fazer uma obra será preciso mais alguma cousa que pena, papel, tinta e *uma* ou mesmo *nenhuma* ideia. Diminuirá a quantidade, mas em proveito da qualidade.³⁹⁸

Expressões como “hematose” e “laboração”, utilizadas para definir os elementos de transição para a escola naturalista, atestam a vinculação do ensaísta com um tipo de romance comprometido com a “verdade” presente na compreensão do homem em seu meio; nada mais distante do romance machadiano, que satirizava a crença na verdade advinda da ciência. As concepções de Urbano Duarte sobre o romance iam ao encontro de uma narrativa sem fissuras ou perspectivas narrativas; o enredo deveria caminhar para a defesa de uma tese fixada na relação harmoniosa entre leitor e narrador: “intriga e o jogo das paixões devem ter o poder de arrastar o espectador até o epítonema da tese, ponto em que público e autor chegam ao mais rigoroso acordo. É evidente que para o sucesso nesse gênero torna-se preciso um imenso talento.” Para Duarte, o enredo constitui-se como atrativo para uma discussão mais alentada de uma tese. De certa maneira a estrutura narrativa do romance realista está mantida: a “intriga” e o “jogo das

³⁹⁷ ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1973, vol. III, p. 803.

³⁹⁸ DUARTE, Urbano. “O naturalismo”. In: *Revista Brasileira*, Quinto tomo, 2º ano. Julho a setembro de 1880, p. 28.

paixões” dizem respeito a uma trama e subtrama de teor melodramático ou de entrecho amoroso sob uma moldura científicista que transcorre em um determinado tempo e espaço. A estas concepções de romance o narrador de *Memórias Póstumas* responderá em capítulos como “A ideia fixa” chamando o leitor para participar da ausência de narrativa, classificando-o de acordo com seus próprios critérios: há o leitor “frívolo e o grave”, há o leitor impaciente pela ausência da narrativa e as divagações do autor.

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos. Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói, nem inflama, nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado.³⁹⁹

O autor se posiciona diante da crítica contemporânea abrindo uma fissura nas expectativas de romance. No lugar de uma “intriga” e “jogo de paixões”, o narrador conscientemente emperra a narrativa, atrasando-a com considerações estéticas, apontamentos filosóficos. No lugar de um raciocínio conjunto entre narrador e leitor em prol de uma tese, a discrepância entre as expectativas de ambos. O leitor, personificado como personagem, prefere a anedota, que efetivamente não se realiza do modo como ele gostaria, ao passo que, como um aceno às concepções filosóficas de seu tempo, Brás Cubas engendra uma obra filosófica, “supinamente filosófica” e desigual. Os percursos da cena literária vão sendo comentados pela narrativa, a ambição naturalista de discutir ficcionalmente o determinismo da miséria humana se dilui ante a atenção ao detalhe miúdo, aparentemente sem importância, do movimento histórico, individualizando o personagem, que mescla sua subjetividade, ficcional, à objetividade histórica.

[...] pela minha parte, se alguma vez me lembro de Cromwell, é só pela ideia de que Sua Alteza, com a mesma mão que trancara o parlamento, teria imposto aos ingleses o emplasto Brás Cubas. Não se riam dessa vitória comum da farmácia e do puritanismo.⁴⁰⁰

³⁹⁹ ASSIS, op. cit., p. 104.

⁴⁰⁰ Idem, *Ibidem*.

Para justificar sua arbitrariedade, e o movimento caprichoso de sua escrita, Brás Cubas relativiza a importância dos grandes atos da história⁴⁰¹, o mesmo ato que produz o fechamento do parlamento inglês pode também impor o nome Brás Cubas, presente no frasco do emplasto, aos ingleses. O interesse privado se sobrepõe ao público e se perpetua com mais ímpeto do que a história faz crer. A imagem é forte e representativa do modo escuso de representação de sua individualidade: o particular se constitui e ganha força à sombra da bandeira pública, que se deixa esquecer pelo tempo, restando apenas o interesse privado.

Dos primeiros nove capítulos de *Memórias Póstumas* pode-se apreender, como dito páginas atrás, a introdução de um projeto literário em que Machado de Assis⁴⁰² adota, como princípio constitutivo de sua prosa, a destruição dos parâmetros romanescos de seu tempo, inclusive de sua obra anterior, utilizando um método de representação autorreflexivo, em que a narrativa comenta, questiona e seleciona a si própria, como uma espécie de autoanálise de suas fundamentações estruturais. O alcance e efeito de tal empreitada não pôde ser sentido de imediato, fato que talvez explique os poucos herdeiros literários que deixou, embora a sua obra seja uma fonte complexa de procedimentos, temas e estruturas que serviram de laboratório para o próprio Machado compor seus romances. Neste sentido, o laboratório de gêneros que é *Memórias Póstumas* torna-se a pedra inaugural de uma ficção que fala de si, interroga a sua própria ficcionalidade, estruturando-se em digressões reflexivas, pausas, acelerações e desconstruções da narrativa em um exercício de crítica literária que expõe métodos, avalia certas convenções de escola e demonstra sua falibilidade.

⁴⁰¹ Vale registrar a seguinte definição de História, publicada em 1880: Publicada onde? Por quem? “A história, que é uma sciencia positiva, não pôde permitir, que as deduccões, os julgamentos e as lições sejam substituídos pelas nêias dos romances e poesias. Os phenomenos sociaes devem ser observados, discutidos e julgados do alto de uma crítica scientifica ampla e generalizadora. A história social deve ter o mesmo destino da história natural: dar leis.” O texto é interessante pela sintonia, contracorrente, entre *Memórias Póstumas* e a literatura da época. “Nênia” é um termo usado para designar a lamentação fúnebre em honra ao morto. A expressão “Nênia dos romances e poesias” não poderia ser mais apropriada se lida na chave da ficcionalização do romance em *Memórias Póstumas*. Apud. DR. GAMA-ROZA. “A educação intellectual” In: *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, 1880, Tomo III, p.12.

⁴⁰² Muito como sintoma da peculiaridade dos processos culturais que caracterizaram a modernização latino-americana em geral e a brasileira especificamente.

No capítulo IX, “Transição”, após explanar ao longo dos capítulos anteriores sobre a razão, a morte, os amores frustrados e a obsessão por perpetuar-se na memória coletiva através da invenção do emplastro, Brás Cubas cede aos desejos do leitor por uma narrativa. Antes, porém, pega da mão do leitor, que o acompanhou do enterro ao delírio e, com o recurso de vários cortes, fala de seu método ao mesmo tempo em que o pratica. Assim, em poucas linhas vai do delírio “em presença de Virgília” ao pecado da meninice e finalmente ao seu nascimento em 20 de outubro de 1805. Note que, enquanto narra ao leitor, seu interlocutor e consciência, Brás Cubas desloca-se da morte ao nascimento, auscultando a si e ao método que aplica.

Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira [...] ⁴⁰³

O método, como as “bandeiras particulares” que sobrevivem à sombra das “bandeiras públicas”, não se deixa notar a princípio, mas se perpetua em sua descrição, como a ideia fixa de Brás Cubas flutuando no trapézio da mente, materializada através do método de composição do autor.

Este método tem suas filiações no romance digressivo de Sterne, como o próprio Brás Cubas afirma em seu prefácio “Ao Leitor”. Há, também, a menção a Xavier de Maistre; em comum, para além da forma, o tema da viagem e do deslocamento, que serve aos autores como modo de desvendar o processo psicológico de seus personagens, desnudando o processo de composição de seus romances. Outro viajante, não creditado na primeira edição em livro, mas presente em uma passagem significativa das *Memórias Póstumas*, é Almeida Garrett⁴⁰⁴ e seu romance *Viagens na minha terra*.

⁴⁰³ ASSIS, op. cit., p. 115.

⁴⁰⁴ Autor fundamental na formação do jovem Machado de Assis, Garrett influenciou decisivamente toda uma geração de autores românticos. Além disso, a obra de Garrett, como defende Ravel Giordano Paz, em tese de doutorado intitulada “O Nume a face dos Homens, formas e dissoluções do sublime em Almeida Garrett e Machado de Assis”, se compreendida em seu contexto “lusu-brasileiro” pode iluminar “uma certa sensibilidade de fundo presente na configuração do olhar dos narradores e eus líricos machadianos”, isso porque haveria uma certa “afinidade profunda entre os dois autores “ numa dimensão onde as determinações históricas e os problemas estéticos se revelam mais indissociáveis do que nunca, e no âmbito de tal afinidade, na qual pulsões românticas e (neo) clássicas se conjugam de formas singulares, que aquele defrontamento com uma crise no interior do romantismo pode ganhar, nos dois

Viagens na minha terra é um dos romances, juntamente com *A vida e as opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e *Viagem em torno de meu quarto*, de Xavier de Maistre, vinculados ao estilo digressivo e fragmentado das *Memórias Póstumas*. Trata-se de uma afinidade formal bem mais fácil de apontar do que de demonstrar, fato que só se complica com o embaralhamento de fontes e elipses bibliográficas dadas pelo próprio Machado de Assis. No conhecido prólogo “Ao leitor”, o autor ficcional Brás Cubas cita algumas fontes e suprime outras. Na primeira edição em livro escreve que adotou “a forma livre de um Sterne, de um Lamb, ou de um Maistre”; na segunda edição o nome de Charles Lamb é suprimido, e Garrett é citado no prólogo assinado por Machado de Assis.

Machado aproveita a reedição do romance, como de costume em suas reedições, e comenta a recepção da obra, respondendo a uma carta de Macedo Soares que recordou as *Viagens na minha terra* em sua leitura das *Memórias Póstumas*. “Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida.”, comenta Machado aludindo às viagens empreendidas pelos autores (e narradores).

A relação de Machado de Assis com Laurence Sterne⁴⁰⁵ foi fartamente documentada e estudada, tendo recebido atenção da crítica em diversos momentos: desde as acusações de “macaqueador de Sterne”, feita por Sílvio Romero; passando pelos estudos ligados à filiação com a literatura de língua inglesa empreendida por Eugênio Gomes, Helen Caldwell e Marta de Senna; até os estudos concentrados em especificar a forma e estabelecer suas relações com a obra machadiana no trabalho desenvolvido por Enylton de Sá Rego em seu *O Calundu e a Panaceia, Machado de Assis e a tradição luciânica*; e, mais recentemente, Sergio Paulo Rouanet, com o seu longo estudo *Riso e Melancolia*, ensaio que propõe e especifica a forma shandiana, derivada de *Tristram Shandy*, termo

autores, “soluções” até certo ponto comuns. Veja-se PAZ, Ravel Giordano. “O Nume e a face dos homens. Formas e dissoluções do sublime em Almeida Garrett e Machado de Assis.” Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2008.

⁴⁰⁵ Roberto Schwarz assinala que o uso do narrador volúvel por parte de Machado como sendo “uma intuição decisiva que lhe disse que o humorismo de Sterne se podia adaptar ao universo da dominação de classe brasileira”; antes de ser uma intuição, trata-se de uma lição dada, talvez, por Garrett, que se viu com as mesmas questões de representação em solo português. A constituição da sociedade portuguesa no século XIX também possuía suas especificidades em relação à Europa liberal e progressista, grosso modo, Inglaterra e França. Veja-se : SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2001. p. 214.

que designa a escrita fragmentada e digressiva dos narradores de Sterne, Xavier de Maistre, Diderot, Garrett e Machado de Assis.

Identificado com a forma das *Memórias Póstumas* e muito apreciado por Machado, que numa espécie de *mea culpa* não deixa de citá-lo na segunda edição de *Memórias Póstumas*, os vínculos literários entre Almeida Garrett e Machado de Assis vão aos poucos sendo explorados. Vínculos que talvez lancem alguma luz e proporcionem um novo olhar ao que sabemos sobre a obra de Machado. Há uma vertente da crítica que se dedicou ao estudo das fontes e o estabelecimento das citações e filiações literárias, mas pouco se preocupou em especificar como o procedimento narrativo desses modelos apresentam-se na economia do romance. Repito aqui a conhecida frase de Machado sobre a questão dos modelos: “É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho.” Acredito que o vinho de Garrett esteja mais próximo do romance machadiano do que imaginamos. Ambos estão empenhados, em seus respectivos países, na construção de um romance nacional moderno em sintonia com os movimentos modernizantes que alteram rapidamente a percepção de continuidade, história e progresso. Não à toa, *Viagens na minha terra* e *Memórias Póstumas* têm como tema a morte, a decadência histórica e a valorização da ciência em prol de um avanço econômico e cultural questionável. Em razão do centenário de Garrett, Machado escreve sobre a obra de Garrett e não deixa de tocar num assunto caro a ele, o dos modelos:

Garrett, posto fosse em sua terra o iniciador das novas formas, não foi copista de nenhuma delas, e tudo que lhe saiu das mãos trazia um cunho próprio e puramente nacional. Pelo assunto, pelo tom, pela língua, pelo sentimento era o homem de sua pátria e do seu século.⁴⁰⁶

Machado referia-se ao fato de que apesar de Garrett ter sido um dos precursores do Romantismo em Portugal – ou antes, como preferia o próprio Garrett, a vacina⁴⁰⁷ –, não se via limitado a essa escola, tendo sido sempre um relativizador da estética romântica.

⁴⁰⁶ ASSIS, Machado de. “Garrett”. In: _____. *Obra completa em 4 volumes*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar editora, 2009, p. 1326.

⁴⁰⁷ Garrett defendia um romantismo moderado, avesso ao classicismo dogmático da escola francesa e contrário às extravagâncias e excentricidades emocionais do romantismo. Para Carlos Reis, a atitude relativizadora de Garrett diante dos modelos literários o coloca num “singular lugar romântico [...] negar o modelo romântico e, pela negação, configurar uma atitude de rebeldia que é, naturalmente, tipicamente romântica.” REIS, Carlos. “As Viagens como hipertexto: hipóteses de trabalho”. In: *Almeida Garrett. Um romântico, um moderno*. Lisboa: Imprensa nacional da casa da moeda, 2003. Vol. 1, p. 138.

Esta relativização, como aponta Álvaro Manuel de Machado, resulta em uma nacionalização dos modelos românticos como estética de “libertação de modelos e códigos herdados do classicismo, em geral, e mesmo do neoclassicismo do século 18”. Esta recusa resultaria em “um nacionalismo literário rigorosamente individualista em que os modelos estrangeiros do período pré-romântico e do romantismo [...] assumem igualmente valores nacionais, ou seja, são historicamente contextualizados e só interessam como tal.”⁴⁰⁸ As características apontadas por Manuel de Machado em Garrett podem ser estendidas a Machado de Assis, que reconhece em Garrett o mesmo uso das formas e modelos estrangeiros em sintonia com o seu tempo e lugar. O que nos leva de imediato às conhecidas considerações de Machado em “Notícias da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade”. Recordemos, uma vez mais, as palavras do ensaio, em que Machado aponta que

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.⁴⁰⁹

Anos depois, em 1899, Machado identifica na obra de Garrett a liberdade de tratar de assuntos remotos no tempo e no espaço sem abrir mão “de seu tempo e do seu país”, o requisito principal do escritor. Há uma ressonância entre *espaço e tempo* da obra e *espaço e tempo* do autor, que parece estar vinculada ao “certo sentimento íntimo”. Está aí, talvez, o pecúlio comum da obra machadiana e que me parece pertencer também ao universo ficcional de Almeida Garrett. O uso da matéria histórica se faz presente na problematização da ficção, daquilo que se quer representar enquanto fato real e resulta em uma forma de romance que deve ser observado em prisma para se perceber a sua especificidade. A forma inaugurada por Sterne, do romance de múltiplas convergências, que se interpreta e não se faz de rogado ao demonstrar sua artificialidade permitiram tanto para Machado quanto para Garrett explorar o mecanismo do jogo social e das contradições da representação ficcional. As viagens pela terra e à roda da vida, empreendidas por autores narradores, inauguram em língua portuguesa o processo do

⁴⁰⁸ MACHADO, Álvaro Manuel. Almeida Garrett e o paradigma romântico europeu: modelos e modas. In: *Almeida Garrett. Um romântico, um moderno*. Lisboa: Imprensa nacional da casa da moeda, 2003. Vol. 1, p. 44.

⁴⁰⁹ ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade.” In: *O jornal e o livro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 17

autor ciente dos processos culturais em que estão inseridos, processos conflituosos e de grande fragmentação. No centro desta literatura, insiste-se em reconhecer a contradição e a oscilação como essência da vida a ser reproduzida na arte.

Assim, devemos entender o termo “ressonância”, que utilizei acima, como sendo um “estado” de um sistema ficcional que vibra numa frequência própria como resultado de estímulos externos. Esses estímulos decorrem do questionamento do modelo literário, e não como depositário dele. Machado utiliza os modelos não como referência, expressão desgastada, e sim como produtor de questionamentos e quebra de paradigmas. O modelo produtor provoca a produção literária do autor, transfigura-o, atravessa-o para torná-lo estruturalmente outro, levando “à contextualização nacional da sua estrutura estranha, estrangeira.”⁴¹⁰

Sílvio Romero foi dos primeiros a comentar o processo de transformação dos modelos empreendida por Machado ao acusá-lo de macaqueador de Sterne. Romero notou acertadamente a lacuna referencial no texto machadiano, mas não atentou que esta lacuna deveria ser preenchida pelo leitor. Ele pensava em termos de *modelo de referência* e não de *modelo produtor*. O estudo de modelos literários, numa perspectiva comparatista, vem sendo empreendido pelo Professor Álvaro Manuel Machado⁴¹¹. Segundo ele:

O *modelo de referência* tem uma relação explícita com modas literárias, culturais e ideológicas, fazendo parte daquilo que se poderá classificar genericamente como história das mentalidades. O *modelo produtor* provoca implicitamente a produção textual em si mesma, alimenta o imaginário do autor, transfigurando-o, atravessa o seu texto para o tornar estruturalmente outro, levando à contextualização nacional da sua estrutura estranha, estrangeira.⁴¹²

A lacuna é justamente onde a problematização da forma ocorre; o “macaquear” é na verdade o sentimento de inadequação daquela forma aplicada como realidade, e o meio

⁴¹⁰ Sobre o tema dos modelos literários como produtor textual, veja-se: MACHADO, Álvaro Manuel. *Do Romantismo aos romantismos em Portugal. Ensaios de Tipologia Comparatista*. Lisboa: Presença, 1996.

⁴¹¹ Ver: MACHADO, Álvaro Manuel. *Les romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1986. MACHADO, Álvaro Manuel. *Do romantismo aos romantismos em Portugal. Ensaios de tipologia comparatista*. Lisboa: Presença, 1996.

⁴¹² MACHADO, Álvaro Manuel. “Almeida Garrett e o paradigma romântico europeu: modelos e modas” In: *Almeida Garrett um romântico, um moderno*. Actas do Congresso internacional comemorativo do bicentenário do nascimento do escritor. Lisboa: Imprensa Nacional, vol. I p. 40.

pelo qual há uma revisão dos paradigmas do romance europeu e a proposta de um modelo nacional de ficção, que surge no questionamento da forma romanesca.

Aos olhos de Romero, trata-se de um simulacro do modelo estrangeiro, sem as devidas caracterizações do nacional; romance sem substância e com “humour” inadequado ao feitiço brasileiro, sem cor local, fato social ou *odor de femina*, para falarmos nos termos de Araripe Jr. em crítica feita sobre *Quincas Borba* em 1892, apoiado na concepção do romance “realista.” O sentido de inadequação apontado por Romero é verdadeiro, e desejável, mas não se trata de projeto de referências, e sim de um projeto de autonomia estética, formando, através de suas rupturas e liberdade estética, um modelo para o romance nacional chamado *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Afinal, a inadequação não está apenas na forma, está no debate cultural, nos discursos de sobremesa, na imobilidade social, no grande quadro de subalternos. A metáfora da inadequação serve, em última análise, para demonstrar o processo moderno fora do esquadro.

A ressonância é uma espécie de estranhamento que prevalece nas lacunas abertas no texto, pressentida na narrativa, mas de difícil caracterização. *Sentimento íntimo* é aquilo que faz do escritor “homem de seu tempo e de seu país” independente do assunto adotado, desde que esse assunto não se veja preso a escolas e garanta a autonomia na representação romanesca. Garrett, em texto publicado no periódico português “O Chronista”, defende algo semelhante para a literatura portuguesa, dizendo que para salvar a literatura portuguesa era necessário “estudar também a literatura de outras nações cultas, combiná-las umas com as outras, sem fazer escola de nenhuma, aproveitando de todas, mas sem delir ou confundir o caráter da nossa própria e nacional.”⁴¹³

A própria obra irá tratar das referências, ficcionalmente, como parte da construção metaficcional. Após o episódio desastroso com Marcela, Brás Cubas vai para Lisboa por imposição do pai, que o quer ver doutor. A viagem tem início no capítulo XIX, “A bordo”, e serve como um interlúdio entre a adolescência e a vida adulta de Brás Cubas. O episódio do navio narra a travessia por mar empreendida por Brás Cubas na companhia de onze passageiros, “um homem doudo, acompanhado pela mulher, dous rapazes que iam a passeio, quatro comerciantes e dous criados.”⁴¹⁴ Em microscópio,

⁴¹³ “O Chronista”, número 1, 04/03/1827, pp. 15-17.

⁴¹⁴ ASSIS, op. cit., p. 136.

trata-se da nata carioca representada com grande força paródica, em tom de farsa medieval. Brás Cubas, apaixonado por Marcela incute a ideia fixa de mergulhar no oceano repetindo o nome da amada; para tanto, espera o melhor momento. Enquanto isso, trava contato com o capitão, um poeta diletante e sua esposa enferma. Os diálogos entre Brás e o Capitão, por si só, dão o tom de farsa. Ao encontrar o momento propício para o suicídio, Brás Cubas ensaia o mergulho, quando se depara com o capitão a contemplar o horizonte.

– Algum temporal? disse eu.

– Não, respondeu ele estremecendo; não; admiro o esplendor da noite. Veja; está celestial!

O estilo desmentia da pessoa, assaz rude e aparentemente alheia a locuções rebuscadas.⁴¹⁵

O tom rebuscado em contraste com a rudeza da pessoa, para além de acentuar a quebra da expectativa, remete ao fato de que se caminha para a fusão entre o romantismo e seus clichês característicos: o arroubo sentimental inspirado pela contemplação dos elementos da natureza, o jovem apaixonado e suicida, o louco e a mulher tísica. A sensação de inadequação de registro se adensa ao passo em que Brás Cubas vai sendo apresentado pelo capitão com um verdadeiro festival de formas poético-sentimentais, muitas de cunho neoclássico; são odes horácianas, sonetos e églogas que o capitão vai recitando para o jovem Brás Cubas ao longo da viagem.

O capitão rosnou alguma coisa, deu dous passos, meteu a mão no bolso, sacou um pedaço de papel, muito amarrotado; depois, à luz de uma lanterna, leu uma ode horáciana sobre a liberdade da vida marítima. Eram versos dele.⁴¹⁶

Em dado momento, de forte tempestade, o louco tem um acesso de raiva ao recordar a morte da filha. A descrição da cena, dramática, impressiona pelo tom soturno.

Não, nunca me há de esquecer a figura hedionda do pobre homem, no meio do tumulto das gentes e dos uivos do furacão, a cantarolar e a bailar, com os olhos a saltarem-lhe da cara, pálida, cabelo arrepiado e longo. Às vezes parava, erguia ao ar as mãos ossudas, fazia umas cruces com os dedos, depois um xadrez, depois umas argolas, e ria muito, desesperadamente. A mulher não podia já cuidar dele; entregue ao terror da morte, rezava por si mesma a todos os santos do céu.⁴¹⁷

Em contrapartida à cena dantesca, o capitão recita alguns versos e Brás Cubas percebe um fenômeno: “o capitão, quando recitava, de tal sorte olhava para dentro de si mesmo,

⁴¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 137.

⁴¹⁶ Idem, *Ibidem*.

⁴¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 138.

que não viu e nem ouviu nada⁴¹⁸.” A poesia era o emplasto do capitão, e à medida que o navio se aproximava de Lisboa, os registros da poesia neoclássica e do romantismo vão se intensificando numa possível alusão à produção literária portuguesa, Brás Cubas inicia sua viagem pela terra de Garrett.

As alusões vão seguindo o seu curso, no ritmo da travessia, até a morte da mulher do capitão “os dias passavam, e as águas, e os versos, e com eles ia também passando a vida da mulher⁴¹⁹”. A morte da mulher é o contraponto grotesco ao sublime poético do capitão, que não deixa de ser satirizado pelo olhar de Brás Cubas.

– Morreu como uma santa, respondeu ele; e, para que estas palavras não pudessem ser levadas à conta da fraqueza, ergueu-se logo, sacudiu a cabeça, e fitou o horizonte, com um gesto longo e profundo.⁴²⁰

O capitão, com seus gestual grandiloquente e melodramático, age como um ator cuja plateia é ele mesmo, imerso em sua desesperança poética; busca refúgio da miséria em que se encontra a sua esposa, que também parece não se dar conta de que o seu tempo se esvai, pois mesmo moribunda faz planos de levar o jovem Brás a Coimbra. Os temas românticos vão se adensando, e vão sendo diminuídos pelo olhar de Brás Cubas, até a revelação do nome da esposa do capitão, Leocádia. A imagem do marujo em pleno desespero grandiloquente e as palavras em crescendo, murmuradas por ele no momento em que Brás Cubas pede uma compilação de seus poemas, antes de ter o efeito do sublime, imprimem humor a cena em que as referências se misturam, o poeta diletante e a imagem melodramática do desespero em meio à indiferença da natureza.

– Pobre Leocádia! Murmurou sem responder ao pedido. Um cadáver... o mar... o céu... o navio...⁴²¹

Leocádia pode aludir a Leocádia Thereza de Lima e Mello Falcão Vanzeller⁴²², casada com Luiz da Motta Feo, oficial da Marinha Real Portuguesa e Governador da Paraíba do Norte entre 1802 e 1805. Leocádia foi musa inspiradora, junto com sua filha Maria Antônia, do poeta e secretário de estado de Luiz Mota, Francisco Xavier Monteiro da Franca, cujo livro *Vida e Poesias*, publicado em 1854, apresenta notas biográficas e

⁴¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 138.

⁴¹⁹ Idem, *Ibidem*.

⁴²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 139.

⁴²¹ Idem, *Ibidem*.

⁴²² NASCIMENTO FILHO, Carmelo Ribeiro. “Os limites do bem governar: uma análise da administração de Luís da Mota Fêo na capitania da Paraíba do Norte (1802-1805)” In: *Mneme – Revista de Humanidades*. UFRN: Caicó (RN), v. 9. n. 24, Set/out. 2008.

poemas em honra à família do governador e a poesia “Aos anos da Exm. Senhora D. Leocádia Tereza Possidônia de Lima Falcão de Mello”. Leocádia Thereza morreria em Lisboa, em 1848, ano em que Almeida Garrett lhe dedica uma “Necrologia à morte de D. Leocádia Teresa de Lima e Melo Falcão Vanzeler”, reunido em livro apenas em 1904.

As viagens de Brás Cubas seguem seu rumo. Ele abraça a vida boemia, “fazendo romantismo prático e liberalismo teórico.” Das suas andanças, nada se sabe ao certo, pois a diferença, dada pelo próprio, entre o seu livro e o de Garrett é que no seu entra “a substância da vida”, ao passo que no diário de viagens entraria a gravidade da observação histórica e cultural, testemunhando “as alvoradas do romantismo”, no capítulo de seu retorno ao Rio, ele arremata:

Já agora não digo o que pensei dali até Lisboa, nem o que fiz em Lisboa, na península e em outros logares da Europa, da velha Europa, que nesse tempo parecia remoçar. Não, não direi que assisti às alvoradas do romantismo, que também eu fui fazer poesia efectiva no regaço da Itália; não direi cousa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagem e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida.⁴²³

As viagens na minha terra estão presentes não só na forma, mas como lição de percurso romanescos. A substância da vida, reivindicação do narrador defunto, e o uso inusitado dos artifícios do suporte, jornal e livro, para disseminar a mistura de registros e formas narrativas são as vinculações imediatas para a recomposição do gênero do romance em língua portuguesa. O tema da travessia – ou viagem – através do desacordo histórico entre intenção liberal e arcaísmo político é a filiação espiritual que os une.

⁴²³ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 143.

“Então, as *Viagens* seguem um caminho que não é talvez o de conduzirem a sua própria terra, ou então é o de, nessa terra, ver uma outra que nela está emergindo, um novo mundo destronando o antigo, o processo mesmo da transformação social, ou da passagem do social ao romanesco.”

Maria Alzira Seixo. *Viagens da Identidade*.

No prefácio às *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, apresentado aos leitores da *Revista Universal Lisbonense*, em 17 de agosto de 1843, quando de seu lançamento em capítulos, a obra é saudada como precursora de um gênero ainda inédito nas letras portuguesas, o das impressões de viagem. O autor ainda é saudado como fundador do “romance pátrio” e do “teatro moderno” em Portugal, comentário que demonstra o prestígio do autor no cenário letrado português.

O escrito, cuja publicação agora encetamos, é exemplar de gênero precioso e novo em nossa literatura. A seu autor o sr. Conselheiro Almeida Garrett, que nos honra com a sua amizade e colaboração, cabe a glória de ter aberto mais de um caminho, que outros após ele tem seguido e hão de seguir. – o teatro moderno e o romance pátrio fundou-os ele incontestavelmente. As impressões de viagem, como todos os países de adiantada civilização hoje se escrevem em grande abundância, estreia-as (sic) também ele agora.

No que damos a luz oferecemos pois aos frívolos um estudo desenfastiado, – aos estudiosos uma recreação prestadia – aos engenhos fecundos, um incentivo poderoso.⁴²⁴

Notemos que o romance é classificado como “impressões de viagem”, gênero em voga na Europa, sobretudo “em países de adiantada civilização”. Alinhando o romance a esse gênero que fascinou os leitores europeus e adensou o imaginário romântico com as suas descrições de territórios exóticos e repletos de mistério⁴²⁵, Garrett acena com ironia às expectativas do leitor da *Revista Universal Lisbonense*, com a promessa não realizada de um relato tradicional desse gênero⁴²⁶, relato que não se cumpre na obra cuja viagem

⁴²⁴ O prefácio é tradicionalmente creditado ao próprio Almeida Garrett. In: *Revista Universal Libonense*, 17 de Agosto de 1843.

⁴²⁵ Abel Barros Baptista classifica o romance de Garrett como “o texto fundador do romance português”. Para ele, o tema da viagem “cria uma relação íntima entre a deslocação espacial e a enunciação de um discurso”. A força do romance reside nessa relação entre deslocamento e discurso, culminando em estratégias narrativas fortemente alicerçadas na digressão. Apud. BAPTISTA, Abel Barros. *Futilidade do romance*. A revolução romanesca de Camilo Castelo Branco. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, pp. 95-103.

⁴²⁶ Entre o final do século 18 e metade do século 19, as expedições e viagens de grandes naturalistas e geógrafos resultaram em livros de grande impacto no imaginário romântico e que vieram a influenciar vários escritores como Goethe e Chateaubriand. As expedições mais conhecidas na Europa foram as de Alexander von Humboldt (1769-1859) e Émile Bonpland (1773-1858) pela América do Norte, a de Adelbert von Chamisso (1781-1838), francês radicado na Alemanha, que realizou uma viagem de

se faz entre Lisboa e Santarém, de barco, de carruagem, no lombo de burro e a pé, e no caminho vão sendo destiladas considerações de toda ordem, sobre o romance romântico (o narrador chega a escrever um no caminho), sobre a modernização de Portugal em detrimento de suas tradições, sobre a literatura inglesa etc.

Ao classificar a sua obra como “Impressão de Viagem” num prefácio não assinado e tornar-se parte integrante do jogo ficcional – o autor é ele mesmo um personagem de ficção –, Garrett dificulta e intensifica a recepção de sua obra. A classificação em gênero (impressões de viagem, melodrama histórico ou livro de ensaios?) indica, de fato, a inserção de Portugal em um novo patamar literário, o dos romances múltiplos, de caráter notadamente fragmentário e digressivo, cujo narrador interpela o leitor e demonstra a precariedade da representação ficcional. Para além da inserção nessa corrente literária, o romance e o projeto literário de Machado de Assis dialoga, talvez mais do que qualquer outro dessa linhagem, com *Viagens na minha terra*. Talvez a similitude entre as condições de difusão dos dois romances atestem essa afirmação.

A dificuldade de fixação do romance em um gênero e a forma digressiva também foram pasto para a crítica da época e motivo de diversão para o próprio Machado, que no já citado prólogo à terceira edição comenta a filiação, apontada por Macedo Soares, entre o seu romance e o de Garrett, e a indagação de Capistrano de Abreu: “*As Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?” Machado atribui a responsabilidade da resposta para o autor ficcional do livro, Brás Cubas: em relação a ser ou não ser romance, a resposta vai no prólogo de Brás Cubas: “era romance para uns e não o era para outros”. Em relação a Garrett: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Toda essa gente viajou, escreve Machado, Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida.”

circunavegação entre 1815 e 1818 e cartografou 400 novas ilhas. Em seu diário de viagem, publicado em 1836, Chamisso anota sua condição de estrangeiro, um pouco afetado pelo pensamento romântico da época: “Eu sou francês na Alemanha e alemão na França, católico entre os protestantes, protestante entre os católicos, filósofo entre religiosos e fanático entre os sem preconceito; homem do mundo entre os sábios, pedante com os do mundo (...) eu sou para todos estrangeiro.” Sobre as expedições e relatos de viagem e sua influência na literatura europeia veja-se: BARBOSA, Maria Aparecida. “Relatos de Viajantes, descobertas científicas e seu impacto na literatura.” In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, julho de 2008. A tradução do texto de Adelbert von Chamisso é minha.

Assim, *Viagens na minha terra* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são obras que utilizam de um autor ficcional e levantam a questão de linhagem logo em seu primeiro suporte de publicação, a revista literária. Garrett publicou, como foi dito, *As viagens na minha terra* em pedaços, na *Revista Universal Lisbonense*, publicação dirigida por Antônio Feliciano Castilho, um dos nomes mais importantes da cultura portuguesa no período. Além da presença de Castilho, a revista contava ainda em seu quadro com colaboradores e autores importantes como Camilo Castelo Branco e Alexandre Herculano, que teve o romance *Eurico, o Presbítero* parcialmente publicado nela. Tratava-se de uma publicação dirigida sobretudo a literatos e preocupada com o avanço espiritual do país. Esse dado é importante se nos lembrarmos da revista onde *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi publicada em 1880, a *Revista Brasileira*, periódico que foi dirigido nessa primeira fase por Franklin Távora e em cujas páginas colaboraram muitos dos intelectuais e escritores que fundariam a Academia Brasileira de Letras, entidade que teve Machado de Assis como fundador e presidente. O direcionamento a um tipo de leitor específico, o literato e intelectual, talvez fosse um caminho interessante para Machado lançar a sua obra.

No prefácio de Garrett e no prólogo de Machado a ficcionalização de todo o aparato de apoio ao livro e da recepção das obras parece apontar para uma ideia de romance como uma grande coleção de gêneros dispostos em um determinado suporte, fazendo do paratexto⁴²⁷ parte fundamental da obra. No entanto, em Garrett o uso de tal recurso ainda é tímido, o prefácio com a apresentação do romance foi publicado apenas na *Revista Universal*, sendo suprimido nas edições em livro. Machado tinha conhecimento da primeira edição em capítulos, lançada em 1843, e percebeu o jogo ficcional sugerido por Garrett; em 1899, comenta que Garrett

Não assinou o prefácio; mas ninguém escrevia assim senão ele, nem ele o fez para se mascarar. Os editores, a quem o autor atribuiu tão belas e justas coisas, se acaso

⁴²⁷ Apoio-me na definição de paratexto dada por Gerard Genette; segundo ele o paratexto “é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.” In: GENETTE, Gerard. *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*. Trad. Lucienne Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

cuidaram haver emparelhado no estilo com o grande escritor, foram os únicos que se iludiram. Não sabemos se hoje lhe perdoaríamos isto. A nós, e à gente da nossa mocidade parecia um direito seu, unicamente seu⁴²⁸.

Machado, levando adiante a lição de Garrett, radicaliza o procedimento de despiste e uso dos suportes como motor ficcional nas seguidas edições do romance. A epígrafe de Shakespeare “Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões”⁴²⁹, constante no primeiro capítulo da revista, é suprimida quando o romance é lançado em livro.⁴³⁰ Em seu lugar entra a dedicatória de Brás Cubas, “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico como saudosa lembrança estas *Memórias Póstumas*.”⁴³¹ A substituição da epígrafe erudita, sinalizadora de um vínculo com a tradição ocidental, pela dedicatória grave, mas indisfarçavelmente ácida e debochada, refaz o tom do romance, que agora é acintosamente irônico e antirrealista. Substitui-se Shakespeare pelas palavras de um defunto autor. Não bastasse esse rearranjo da ordem de importância, o autor ficcional ainda escreve um prefácio, como de praxe entre os romances realistas, onde explica, também satirizando, suas intenções enquanto defunto autor. Não satisfeito, na terceira edição, Machado escreve um prólogo comentando a recepção da obra, e mescla-se com Brás Cubas nas respostas aos seus pares intelectuais. Em suma, Garrett faz um uso ainda tímido do paratexto, o que não deixa de ser percebido por Machado, que cria conscientemente o seu próprio paratexto, comentando as filiações e conduzindo a sua própria filiação estética entre Sterne, De Maistre e Garrett, autores cujos romances também perfazem uma viagem, à roda do quarto, em seu país, no país dos outros, à roda da vida.

A sátira se faz então ao modo como os romances são assimilados e às suas filiações possíveis; em comum há o fato de que cada autor/obra está imerso num horizonte de expectativas que contempla a produção romanesca produzida nas grandes capitais europeias, que lhes serve de modelo. O uso dessa forma assimila negativamente a

⁴²⁸ ASSIS, Machado de. “Garrett.” In: _____. *Obra Completa em 4 volumes*. Vol. III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p. 1325.

⁴²⁹ Veja-se: ASSIS, Machado de. *Memórias Posthumas de Brás Cubas*. In: “Revista Brasileira”, Rio de Janeiro, 15 de março de 1880, p. 353.

⁴³⁰ Sobre a relação entre os suportes do romance *Memórias Póstumas*, consultar: TITAN JR, Samuel. “As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* na Revista Brasileira.” In: *Serrote*. São Paulo, IMS, março de 2009.

⁴³¹ ASSIS, Machado de. *Memórias Posthumas de Braz Cubas*. Fac-símile da primeira edição. Brasília: Thesaurus editora, 2008. p. VII.

produção em voga e, como um diapasão crítico, a sujeita às especificidades internas, causando o efeito de estranhamento e dificultando a sua recepção. Trata-se de obras produzidas à margem, e cada autor irá tratar a seu modo essa massa contrastante.

O romance é, então, um emaranhado de citações, referências e formas que vão se ligando em uma tentativa de sentido. Garrett expõe a artificialidade do procedimento narrativo – “Sim leitor benévolo, e por esta ocasião vou te explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura”⁴³² – e abre o jogo com o leitor: não se trata de um livro de impressões de viagem:

Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar caracteres e situações do *vivo* na natureza, colori-los das cores verdadeiras da história... isso é trabalho difícil, longo, delicado, exige um estudo, um talento, e sobretudo um tato!... Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico.⁴³³

Após conquistar o leitor com o aceno das impressões de viagem, o narrador, debochado e cínico, revela a sua verdadeira intenção, escrever um romance, e ainda dá a receita de sua composição, compondo os ingredientes do romance como em uma receita culinária:

Todo o drama e todo o romance precisa de:
Uma ou duas damas.
Um pai.
Dois ou três filhos, de dezenove a trinta anos.
Um criado velho.
Um monstro, encarregado de fazer as maldades.
Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios.⁴³⁴

O narrador chama a atenção para a relativa simplicidade da obra, sobretudo do romance industrial francês e inglês, gênero ao qual as *Viagens* se contrapõem ao expor a simplicidade de sua estrutura, decantando-a e reduzindo-a uma receita simples, cujos modelos são fáceis de conseguir.

Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Victor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul – como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e *scrapbooks*, forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crônicas, tiram-se um pouco de nomes e palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavrões

⁴³² GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Atêlie Editorial, 2012, p. 86.

⁴³³ Idem. *Ibidem*.

⁴³⁴ Idem. *Ibidem*.

iluminam-se...(estilo de pintor pinta-monos). – E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original.⁴³⁵

A metáfora da literatura como um *scrapbook* é ideal para definir o gênero e o seu modo de composição se pensarmos no romance como um emaranhado de outros gêneros sobrepostos, cujo suporte inicial pode tanto ser a folha de jornal, veículo de caráter multifacetado que redefiniu o papel do autor de literatura e marcou o início da profissionalização do escritor, quanto o livro, objeto de forte carga fetichista; ambos são símbolos de modernização, debate e posicionamento de ideias; como um *scrapbook* de gêneros.

A radicalização da composição deste *scrapbook* em *Memórias Póstumas* vai ao extremo, utilizando marcas narrativas das mais diversas origens. A técnica de composição romanesca, que em Garrett se dá apenas na inserção emendada de discursos, em Machado mostra-se completamente coesa com a estrutura. O capítulo CXXIV, “Vá de intermédio”, é um ótimo exemplo. Nele, o narrador faz conjecturas sobre a vida e a morte, e prepara o leitor para a notícia da morte de Eulália. A economia do romance pede que a passagem entre um fato corriqueiro e o clímax não venha de maneira abrupta, por ser “danoso ao livro” e pelo leitor querer refugiar-se da vida; no entanto, apesar das considerações, o narrador fecha o seu capítulo no final da página, e ao virarmos para a próxima, em página par, temos o capítulo seguinte, epitáfio, que nada mais é do que a apropriação da linguagem de um túmulo, sem nenhuma outra interferência do narrador. Na primeira edição, de 1881, o efeito é ainda mais intenso, pois o epitáfio, escrito e disposto como em uma lápide, ocupa toda a página.

Capitulo CXXV

Epitáfio

AQUI JAZ

DONA EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO

MORTA

AOS DEZENOVE ANOS DE EDADE

ORAI POR ELA!

⁴³⁶

⁴³⁵ Idem, p. 87.

⁴³⁶ ASSIS, Machado de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 270.

Garrett compreende o romance como um amontoado de formas disponíveis para recorte em uma revista de moda francesa, com isso ilustra o sentido do fluxo dos modelos literários e revela posição incômoda diante dessa relação. Esse procedimento de desmascaramento da ficção empreendido por Garrett é decantado por Machado de Assis, que não coloca a representação e a artificialidade da composição em termos tão diretos. Para além da posição incômoda diante do modelo literário e da artificialidade do romance realista, Machado problematiza as referências, ora rebaixando os modelos, ora utilizando o livro, as seguidas reedições, como metáfora. Por não ter forma própria, o romance se apropria de diversos registros, assumindo a multiplicidade narrativa, de formas, gêneros, registros, como método de apropriação do real. Ao assumir que este método de composição pode também ser a metáfora para a singularidade literária, histórica e social brasileira, Machado traçou a sua linha, tornando o romance um problema de representação, recepção e interpretação. O traçado do romance na obra ficcional de Machado acompanha a memória coletiva de seu tempo e ilumina as contradições do homem moderno, metaforizado no gênero cuja modernidade oscila entre memória e escrita, especulação e empirismo, vida e morte, dor e desejo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma distinção se faz necessária entre o romance europeu de tradição autoconsciente, especificado por Robert Alter, e o romance metaficcional machadiano. O próprio Machado de Assis dá as pistas ao escrever que “por mais risonho que pareça”, o seu romance possui um amargor que está longe “de vir dos seus modelos.”⁴³⁷ Filiado a uma tradição em que o espírito jocoso da construção ficcional se sobressai ante o pessimismo da experiência humana, as técnicas de ficção autoconsciente especificadas por Alter dão conta de um “realismo experimental em Sterne, um realismo metafísico em Diderot, um realismo epistemológico em Cervantes e [...] um realismo moral-intelectual em Fielding.”⁴³⁸ Podemos reconhecer as diversas nuances desse “realismo” na prosa de Machado, que não se furtou em reconhecer a necessidade de adensar o “pecúlio comum” da literatura brasileira.

Cada tempo tem seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo tem os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum.⁴³⁹

Penso que é possível sugerir que as técnicas de ficção autoconsciente empregadas por Machado geraram uma espécie de “realismo” do pessimismo. Um tipo de ficção cuja técnica de composição se desnuda diante do leitor para tratar da desilusão do tempo, da dúvida e da irrealização concreta da felicidade. Uma ficção sobre livros que se configuram como pessoas, e sobre pessoas que se configuram como livro; de leituras truncadas e impossíveis de serem compartilhadas enquanto metáfora de vidas inconciliáveis. O sempre presente termo “romanesco” é parte desse processo. Como paródia de um gênero, romanesco é ser ingênuo, diante da vida e da ficção.

⁴³⁷ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 96.

⁴³⁸ No original em inglês: “The very techniques of fictional self-consciousness, as we have seen, produce na experimental realism in Sterne, a metaphysical realism in Diderot, na epistemological realism in Cervantes, and [...] a moral-intellectual realism in Fielding.” Apud. ALTER, Robert. *Partial magic. The novel as a self-conscious genre*. Califórnia: University of Califórnia Press, 1975, p. 87. A tradução é minha.

⁴³⁹ ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade” In: _____. *Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: José de Aguiar Editora, 1973, p. 809.

Se há alguma dúvida quanto a enorme carga negativa desses primeiros romances de Machado, ela se dissipa diante do *incipit*⁴⁴⁰ construído por ele. As primeiras frases de uma romance preparam a marcação da ação romanesca, estabelecendo espaço, tempo e personagem. Fronteira entre o leitor e o romance, o *incipit* machadiano dá início a uma engrenagem ficcional para dismantelar as expectativas positivas diante da experiência humana e das convenções narrativas. Em *Ressurreição*, os primeiros períodos nos recordam que caminhamos em direção à morte, felizes e ingênuos, e romanceamos a experiência do tempo que passa, sem nos darmos conta que o tempo que passa é um passo em direção ao “outro mundo” de Brás Cubas; em *A mão e a luva*, o diálogo inicial gira em torno da morte como alternativa às frustrações amorosas, devidamente ridicularizadas pelo olhar arguto de um dos interlocutores; em *Helena*, a morte chega pouco depois do cochilo, surpreendendo o velho patriarca que não teve tempo “de empregar os recursos da ciência” e nem as “consolações da religião”; em *Iaiá Garcia*, uma carta desperta Luís Garcia de sua solidão, que é uma espécie de morte em vida. Finalmente, todos esses caracteres em negativo são devidamente relativizados na ficção, na morte e delírio de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ao final, até a morte é suspenso se o personagem estiver de posse da ficção.

Busquei traçar as imbricações narrativas desses romances em direção à destruição formal de *Brás Cubas*, que é a relativização de todo o castelo ficcional construído até então na literatura brasileira: *Brás Cubas* destrói as convenções narrativas trabalhadas por Machado ao longo da década de 1870, convenções que, como vimos, foram sofrendo reorganizações à medida que ele ia escrevendo sua ficção. Minha contribuição está em tentar apontar o modo como o procedimento narrativo foi sendo construído ao longo dos cinco romances estudados. Ao destruir as convicções narrativas, Brás Cubas acaba por confirmar uma única convicção dos narradores, que vinha se insinuando ao leitor atento: o legado de nossa miséria se perpetua através da ficção.

⁴⁴⁰ Sobre o tema, consultar: LUNGO, Andréa Del. *L'incipit romanesque*. Paris: Seuil, 2003.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Machado de Assis

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa em 4 volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *Edições Críticas de obras de Machado de Assis. (15 vols.)* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1975.

_____. *Memórias Posthumas de Braz Cubas*. Fac-símile da primeira edição. Brasília:Thesaurus editora, 2008.

_____. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja. São Paulo: Editora Unicamp, 2008.

_____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1938.

Sobre Machado de Assis

ANTUNES, Benedito. MOTTA, Sérgio Vicente. (Org). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo, Editora Unesp, 2008.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

_____. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

_____. *Futilidade do romance*. A revolução romanesca de Camilo Castelo Branco. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

BASTIDE, Roger. “Machado de Assis, paisagista”. In: *Teresa, revista de literatura brasileira*, n. 6/7 São Paulo: Editora 34; Imprensa Oficial, 2006.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

_____. *O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis*. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CALDWELL, Helen. *The Brazilian master and his novels*. Berkeley: University of California Press, 1970.

CRESTANI, Jailson Luís. “A materialidade da literatura: a inscrição do romance *Iaiá Garcia* no “folhetim do *Cruzeiro*”. In: *Machado de Assis em linha, Rio de Janeiro*. v. 6, n. 12, p. 46-65, dezembro 2013.

FANTINI, Marli. (Org.) *Crônicas da antiga corte: Literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. *Machado de Assis: Impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

- GUIDIN, Márcia Lígia. GRANJA, Lúcia. RICIERI, Francine Weiss (Org). *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*, São Paulo, Editora Unesp, 2008.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2004.
- KINNEAR, John. “Machado de Assis: to Believe or not Believe”. *Modern Language Review*, v. 71, 1976, p. 54-65.
- MACHADO, Ubiratan. *Bibliografia Machadiana 1959-2003*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- MASSA, Jean-Michel. *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.
- _____. *A juventude de Machado de Assis*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.
- MEYER, Augusto. “De Machadinho a Brás Cubas”. In: *Teresa, revista de literatura brasileira*, n. 6/7 São Paulo: Editora 34; Imprensa Oficial, 2006.
- _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2009.
- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: Estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; EDUSP, 1988.
- ROMERO, Silvio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1936.
- SANTIAGO, Silviano. “Jano, Janeiro” In: *Teresa, revista de literatura brasileira*, n. 6/7. São Paulo: Editora 34; Imprensa Oficial, 2006.
- _____. “Retórica da verossimilhança” In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Machado de Assis's Philosopher or Dog?: From Serial to Book Form*. Oxford: Legenda (Maney Publishing), 2010.
- SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.
- _____. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.
- TITAN JR, Samuel. “As Memórias Póstumas de Brás Cubas na Revista Brasileira.” In: *Serrote*. São Paulo, IMS, março de 2009.

Leitura e história da leitura

- ABREU, Márcia (org.). *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: FAPESP, 1999.

- CARNEIRO, Flávio. *Entre o Cristal e a Chama: ensaios sobre o leitor*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.
- CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger (org.). *História da Leitura no Mundo Ocidental*. Vol. 1. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *História da Leitura no Mundo Ocidental*. Vol. 2. São Paulo: Ática, 2002.
- CHARTIER, Roger (org.) *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- CHARTIER, Roger e MARTIN, Henri-Jean (org.). *Histoire de l'édition française: Le temps des éditeurs du romantisme à la Belle Époque*. Fayard, Cercle de la Librairie, 1983.
- CHARTIER, Roger. *A Aventura do Livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1999.
- _____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Bruno Feitler (trad.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- _____. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. Álvaro Lorencini (trad.). São Paulo: Ed. UNESP, 2004.
- COMPAGNON, Antonie. “O leitor”. In: *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- CORTINA, Arnaldo. *O príncipe de Maquiavel e seus leitores: uma investigação sobre o processo de leitura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.
- CULLER, Jonathan, “Lendo como mulher”. In: *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997.
- De CERTEAU, Michel. “Ler, uma operação de caos”. In: *A Invenção do Cotidiano* v. 1. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DeNIPOTI, Cláudio. *Páginas de prazer: a sexualidade através da leitura no início do século*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Vol. 1. Johannes Kretchmer (trad.). São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. *O ato da leitura*. Vol. 2. Johannes Kretchmer (trad.). São Paulo: Ed. 34, 1999.
- LAJOLO, Marisa. *Literatura: Leitores e Leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- _____. *A leitura rarefeita*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- LIMA, Luiz Costa (org.) *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LYONS, Martyn e LEAHY, Cyana. *A palavra impressa: histórias da leitura no século XIX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.
- MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NUNES, José Horta. *Formação do Leitor Brasileiro: Imaginário da Leitura no Brasil Colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

- RICHARDSON, Alan. *Literature, education and romanticism: reading as a social practice, 1780-1832*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- YUNES, Eliana. *Pensar a Leitura: Complexidade*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- ZANETTI, Susana. *La Dorada Garra de la Lectura: Lectoras y Lectores de novela em América Latina*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2002.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Fim dos Livros, Fim dos Leitores?* São Paulo: Editora Senac, 2001.

Geral

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- ALTER, Robert. *Em espelho crítico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- _____. *Partial magic. The novel as a self-conscious genre*. Califórnia: University of Califórnia Press, 1975.
- ALENCAR, José. *Como e porque sou romancista*. Edição de Mário de Alencar. Rio de Janeiro: Tipografia de G.Leuzinger & filhos, 1893.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BALZAC, Honoré de. “O pai Goriot”. Trad. Gomes da Silveira In: *A comédia humana*. Introdução, notas e orientação de Paulo Rónai. Vol IV. Porto Alegre: Editora Globo, 1949.
- BARBOSA, Maria Aparecida. “Relatos de Viajantes, descobertas científicas e seu impacto na literatura.” In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, julho de 2008.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- _____. *Ideologia e contraideologia*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- BOYD, Michael. *The reflexive novel: fiction as critique*. London: Associated University Press, 1983.
- BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. São Paulo: Martins Editora, 1958.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CHKLOVSKI, Victor. *Sur la théorie de la prose*. Trad. Guy Verret. Lausanne: Editions L'age d'Homme, 1975.
- DIAS, Gonçalves. *Antologia*. Seleção e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Agir, 1955.
- FONSECA, Mariano José Pereira da. *Máximas, pensamentos e reflexões*. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*. Trad. Lucienne Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- GILMAN, Stephen. *La novela según Cervantes*. México: Fondo de cultura econômico, 1993.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 1980.
- _____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- LUNGO, Andrea Del. *L'incipit romanesque*. Paris: Seuil, 2003.
- EIKHENBAUM, B; et al. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- _____; et al. In: LIMA, Luís Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JOBIM, José Luís. *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Caetés/Editora UERJ, 2012.
- LEITE, Miriam Moreira (org.) *A condição feminina no Rio de Janeiro: séc. XIX. Antologia de viajantes estrangeiros*. São Paulo: Edusp, 1993.
- LIMA, Luís Costa. "A questão dos gêneros". In: _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v.1, p. 237-274.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.
- MANN, Thomas. "O casamento". Tradução e adaptação de Paulo César de Souza. In: *Folha de São Paulo*, 06/12/1992.
- MORETTI, Franco. "Conjeturas sobre literatura mundial". In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nov. 2000, n. 58.
- _____. *Atlas do romance europeu*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.
- NASCIMENTO FILHO, Carmelo Ribeiro. "Os limites do bem governar: uma análise da administração de Luís da Mota Fêo na capitania da Paraíba do Norte (1802-

- 1805)” In: *Mneme – Revista de Humanidades*. UFRN: Caicó (RN), v. 9. n. 24, Set/out. 2008.
- PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003.
- PAZ, Ravel Giordano. “O Nume e a face dos homens. Formas e dissoluções do sublime em Almeida Garrett e Machado de Assis.” Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2008.
- PÉRSICO, Adriana Rodríguez. “Escribir la modernidad latinoamericana” In: *Relatos de Época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.
- PICCHIO, Lúcia Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- RAMA, Ángel. “Prólogo” In: DARÍO, Rubén. *Poesía*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- RILEY, Edward G. *Teoría de la novela em Cervantes*. Madrid: Taurus, 1981.
- RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: Dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SARLO, Beatriz. *Jorge Luís Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sussekind e Vladimir Vieira. Minas Gerais: Autêntica, 2011.
- SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l’ironie*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- SCHOLÉS, Robert. *Fabulation and metafiction*. Urbana: University of Illinois press, 1979.
- SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio.” In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- SILVA, Antonio de Moraes. *Grande dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, s/d.
- SOARES, Luis Carlos. *O povo de “Cam” na capital do Brasil: a escravidão urbana no Rio de Janeiro do século XIX*. Rio de Janeiro: 7letras, 2011.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Maud, 1999.
- SONTAG, Susan. “Mergulho num lago gelado” In: *Folha de São Paulo*, 18/03/2001.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Introdução e tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Minas Gerais: Editora UFMG. 2010.
- STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Trad. Casimiro Fernandes e Souza Júnior. São Paulo: Ediouro, 1998.
- TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Organizado por Eduardo Vieira Martins. São PAULO: Editora Unicamp, 2011.
- DUARTE, Urbano. “O naturalismo”. In: *Revista Brasileira*, Quinto tomo, 2º ano. Julho a setembro de 1880.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. “A formação do romance brasileiro (1808-1860), vertentes inglesas”. In: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm> acessado em 20/01/2010.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 5ª série. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977.

_____. “Bibliografia”. In: *Revista Brasileira*, novembro de 1898, pp. 249-255.

WAUGH, Patricia. *Metafiction. The theory and Practice os self-conscious fiction*. London and New York: Methuem, 1984.

Periódicos consultados

Bibliotheca Brasileira. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1862 a julho de 1863.

O Chronista. Portugal: Março de 1827.

O Cruzeiro. Rio de Janeiro: Janeiro de 1877 a dezembro de 1875.

Diário do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Março a dezembro de 1862.

O Futuro – Rio de Janeiro: Tipografia de Brito & Braga, setembro de 1862 a junho de 1863.

O Globo. Rio de Janeiro: 1º de janeiro de 1876 a 31 de dezembro de 1876.

Ilustração Brasileira. Rio de Janeiro: Julho de 1876 a dezembro de 1877.

Jornal das Famílias. Rio de Janeiro: Janeiro de 1875 a dezembro de 1876.

O Mequetrefe. Rio de Janeiro: Janeiro de 1875 a dezembro de 1876.

O Novo Mundo. New York: Março de 1873 e agosto de 1875.

Revista Universal Libonense. Lisboa: 17 de Agosto de 1843.

A Reforma. Rio de Janeiro: 19 de março de 1876.