

**Tristezas de  
uma geração  
que termina**

**Cilaine**

**Alves Cunha**

**Resumo** Em Machado de Assis, o diálogo e o aproveitamento crítico de certos princípios da tradição encenam um conflito lúdico entre o novo e o velho. Incorporando a ironia e a paródia como procedimentos eficazes para estabelecer uma reflexão sobre a vida e a arte, em “Missa do galo” e “O espelho” o autor aproveita para avaliar, numa segunda camada semântica dessas histórias, o fracasso da consciência romântica quer para interpretar as causas sociais e psicológicas que regem o comportamento feminino, quer para relativizar o relato dos acontecimentos. **Palavras-chave** ironia, paródia, tradição, relativismo e romantismo.

---

*Abstract* In Machado de Assis, dialogue and critical use of certain traditional principles stage a playful conflict between new and old. By mixing irony and parody as effective procedures to establish considerations on life and art, the author evaluates, through a second semantic layer of “Missa do galo” and “O espelho” the failure of the romantic consciousness both to interpret psychological and social causes underlying feminine behaviour and to relativize accounts of events. **Keywords** irony, parody, tradition, relativism, romanticism.

---

1. A convicção de Machado de Assis de que, em arte, se deve experimentar de tudo que ofereça “à imaginação boa e larga matéria de estudo”<sup>1</sup> desemboca num diálogo lúdico e crítico com o pensamento ocidental. Nesse propósito, a sistemática incorporação da ironia favorece a destruição e a recriação de certos princípios da tradição filosófica e literária, assim como a encenação de um conflito vivo entre o antigo e o novo.<sup>2</sup> Em sua reflexão sobre a história da literatura, critica tanto o romantismo como o naturalismo, apropriando-se do que deles lhe convém, mas refutando acidamente seus equívocos e dogmatismos. Em sua obra da maturidade negou, da primeira dessas estéticas, a naturalizante compreensão dos infortúnios humanos, questionando a mítica imagem da história. Na contramão

1 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Instinto de nacionalidade”. In: *Obras completas. Crítica literária*. São Paulo: Editora Mérito, 1959, p. 132.

2 Sobre a sistematização da ironia e da paródia em Machado de Assis, cf. REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia. A sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989. Cf. tb., nesta edição, HANSEN, João Adolfo. “O imortal e a verossimilhança”.

dos naturalistas, aborda também a contribuição do homem pobre e livre na perpetuação da mentalidade escravagista. Em “Pai contra mãe”, flagra a contraditória absorção, por essa camada social, da violência gerada pela escravidão, assim como da ideologia positivista segundo a qual apenas os fortes sobrevivem. Longe de associar tais contradições a fatores de ordem racial, entende-as como parte de um injusto sistema de dominação, do modo irracional e selvagem com que ainda hoje o sistema de produção de mercadorias se reproduz, sempre modificando as suas leis, para continuar repondo a dependência, o favor e a barbárie. Debruçando-se sobre os diversos fatores que impedem a constituição de uma sociedade livre e igualitária, seleciona o egoísmo, o desejo, o interesse e a vontade de potência como fatores inerentes à contradição humana, fontes, para Machado, de discórdia nas práticas sociais.

Em “Missa do galo” (1889) o autor estabelece, no pano de fundo do episódio da sedução do jovem inexperiente pela mulher madura, um diálogo crítico quer com certos fundamentos estéticos do romantismo, quer com as teses de Schopenhauer a respeito das motivações das escolhas amorosas. A complexidade desse conto deriva do desdobramento de uma mesma perspectiva, alternada entre a visão ingênua do jovem e provinciano narrador com a consciência crítica e reflexiva do narrador maduro. Situado *post-res*, este se debruça sobre um acontecimento do passado, lançando mão do *flashback* para analisar suas pregressas reações e impressões diante da sedução feminina. Entre as mais flagrantes passagens do conto indicativas da presença da consciência reflexiva<sup>3</sup> encontra-se a seguinte afirmação:

A família era pequena, o escrivão, a mulher, a sogra e duas escravas. Costumes velhos. Às dez horas da noite toda a gente estava nos quartos; às vezes dez e meia a casa

3 Compreendo o termo “consciência reflexiva” ou “errata pensante” como resultado da simultânea absorção, no interior de uma narrativa, dos narradores “ingênuo” e “irônico”, dito “sentimental”, tal como proposto por Schiller. Enquanto o primeiro tipo cria espontaneamente, deixando predominar, no relato dos acontecimentos, a simplicidade e a sinceridade, o segundo incorpora uma reflexão crítica sobre o mundo e a técnica artística. Na obra de Machado de Assis, a distância entre a consciência que vive a ação e a que reflete sobre ela exige e justifica sua obstinada preferência pela onisciência intrusa. Sobre o assunto cf. MEYER, Augusto. “O homem subterrâneo”. In: *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

dormia. Nunca tinha ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo Meneses dizer que ia ao teatro, pedi-lhe que me levasse consigo. [...] Mais tarde é que soube que o teatro era um eufemismo em ação.<sup>4</sup>

**A** compreensão de que a família patriarcal se organiza em dois núcleos — um central, constituído por marido e esposa, e outro periférico formado por agregados, a sogra, o garoto e as duas escravas, compondo, assim, os “costumes velhos” — presentifica a posterior reflexão sobre as relações de força que regem esse tipo de família. A notação quanto ao envelhecimento dos costumes só pode ter sido ajuizada por uma perspectiva que, situada tempos depois do evento, torna-se apta a estranhar tais hábitos. Jubilando-se com a descoberta de que era falso o álibi de Meneses para justificar suas saídas noturnas, o protagonista formula a máxima de que “Mais tarde é que soube que o teatro era um eufemismo em ação”.<sup>5</sup> Nela, a locução adverbial “mais tarde” explicita a divisão temporal entre um e outro tipo de maturidade. Empregada em referência à prática do adultério, a frase faz emergir a consciência maliciosa que, situada *a posteriori*, se dobra sobre os acontecimentos como forma de ler e ajuizar as ações do passado.

**Em** outro momento, analisando o temperamento de d. Conceição, o narrador afirma que “No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal”.<sup>6</sup> Entender que é apenas naquele momento que d. Conceição se comporta como maometana é ter clareza de que nem sempre assim ela o é, traindo, nesse caso, o conhecimento de que a subjetividade não é um fenómeno perene, sempre igual a si mesmo, podendo se modificar de acordo com os interesses. Mas a afirmação contradiz também o modo essencialmente estático com que o garoto traça o perfil de d. Conceição, jogando uma sombra de dúvida sobre sua crença na irrepreensibilidade da conduta feminina. No trecho acima citado, se o narrador, ao pedir perdão a Deus, pretende, de um lado, afastar a possibilidade de julgar mal d. Conceição, de outro, realiza

4 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Missa do galo”. In: *Contos: uma antologia*. Sel., introd. e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 2, p. 386.

5 *Ibidem*, p. 386.

6 *Ibidem*, p. 387.

uma antífrase, já que o pedido de perdão está empregado em sentido oposto: o julgamento maldoso já fora antes realizado. Essa ambigüidade entre a recusa em julgar e a efetiva concretização do julgamento atesta a dupla perspectiva, a ingênua e a crítica, dividindo também a figura feminina entre a que se revela moralmente pura e a calculista. A alternância entre a análise dos distintos modos de ser da mulher ao longo de sua existência com o falso pedido de perdão a Deus conforma a estratégia do ironista que finge e dissimula suas reais e maliciosas intenções sob a máscara da mentalidade religiosa.

**O** conhecimento do protagonista quanto ao dissimulado comportamento de d. Conceição comparece ainda ao final do conto, na afirmação de que, no dia seguinte à missa do galo, d. Conceição estava “como sempre natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera”.<sup>7</sup> Aí, a oposição entre a véspera e o dia seguinte, associado ao termo “benigna”, põe em evidência o contradito da “maligna”, qualificativo para a conduta anterior da personagem, relativizando e desmentindo o irônico “sempre”. Em conjunto, essas passagens totalizam uma aguda análise da vida em família e do comportamento de seus membros, fazendo emergir a perspectiva crítica situada *a posteriori*.

**A** consciência narradora que vive as ações caracteriza-se como um jovem provinciano natural de Mangaratiba, um inexperiente estudante, pouco iniciado na cultura da corte, relativamente inábil para compreender o sentido das ações que tem diante de si. Como é próprio do ironista, a perspectiva madura finge compactuar e se adequar o mais fielmente a suas próprias impressões e sensações da juventude, evitando, na maior parte do conto, interferir com sua experiência no relato da história, sem, contudo, deixar de, aqui e ali, lançar sutis mas contundentes pistas de sua intromissão na história, imprescindíveis para que o leitor possa ele mesmo formular sua compreensão da história. Obviamente o leitor só é mais sagaz que a personagem se o autor assim o permitir, se traçar estratégias narrativas para tanto. Essa duplicidade gerada pelas sutis intromissões leva o leitor a perceber o conflito entre a intenção de d. Conceição e a cômica cegueira do jovem narrador mirim. O fosso entre esses dois pontos de vista faz ainda o conto girar entre o dito e o não-dito, entre o saber e o não-saber, entre as primeiras e as segundas

<sup>7</sup> Ibidem, p. 393.

intencões.<sup>8</sup> Em conjunto, as duas perspectivas produzem a análise da psicologia de d. Conceição, seus cuidados com sua condição de mulher casada e, a partir daí, o modo com que a organização da vida social acaba por ser decisiva em suas escolhas amorosas.

À dissociação entre esses dois pontos de vista corresponde ainda a duplicação das duas distintas condutas da figura feminina, dividida entre a que age considerando seus próprios interesses e a outra que, levando em conta esse mesmo princípio, comporta-se como modelo prudente de santidade. O conflito entre dois modelos distintos de mulher — um que se torna membro ativo do par amoroso e outro constituído tendo em vista sua improvável passividade e resignação — resulta de uma ironia claramente observável, de um contraste entre as ações de d. Conceição e a sua recepção ingênua pelo garoto. Interrompendo a leitura enquanto ela adentra a sala, o garoto acredita que ela teria “um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras” Assim, Nogueira caracteriza-se também como um leitor de romances românticos, seja o de capa e espada, *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, seja o romance de costumes nacional, *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo. Como tal, o romântico narrador-leitor lê o acontecimento e a personalidade da personagem feminina transferindo-lhes os princípios delimitadores e o efeito que esse padrão estético gera na recepção. Ao contrapor duas leituras divergentes sobre as ações de uma mesma mulher, “Missa do galo” põe também em xeque o modelo feminino moralmente puro, frio e marmóreo estabelecido e exaustivamente reproduzido pelo sistema estético romântico.

Para avaliar categoricamente a integridade moral de d. Conceição, o narrador juvenil vale-se ainda da ideologia patriarcal que concebe uma feminilidade supostamente natural, caracterizada pelo conformismo e por uma sexualidade pouco desenvolvida.<sup>9</sup> Como um romântico, os olhos que vêem d. Conceição tomam-na como uma essência previamente delimitada pela passividade, resignação e virtuosidade: “Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem

8 Cf. BATTELLA, Nádía Gotlib. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1988, p. 79.

9 Sobre a sexualidade na cultura patriarcal, cf. COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

bonito nem feio. Era o que chamamos de pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo”<sup>10</sup> A motivação da ideologia patriarcal na leitura de d. Conceição emerge ainda da convicção do garoto de que ela “facilmente suportava os esquecimentos do marido”, o que é desmentido pela sedução, e de que seu temperamento seria de tal modo moderado que “não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar”<sup>11</sup>

**Ao** adotar a resignação como critério de leitura do perfil de d. Conceição, a ingênua perspectiva constrói um modelo feminino conveniente aos valores patriarcais, funcionando como uma espécie de patriarca mirim. Nesse tipo de mentalidade, a representação da mulher por meio de sua suposta incapacidade de amar aponta para o controle de sua sexualidade, num momento em que a arcaica submissão da mulher, por meio de poderes divinos e sagrados, foi acentuada por sua dependência econômica, quando, na sociedade pós-industrial, a casa se dissocia do trabalho.<sup>12</sup> Mas a sua dissimulada passividade e tolerância compõem também um código de valores, apontando para o senso prático comum que lhe recomenda acomodar-se aos desatinos do casamento como forma de preservar seu lugar na hierarquia familiar. Se uma dessas imagens femininas considera seus próprios interesses, a outra veste a máscara do modelo de santidade, tomando-a como instrumento orientado para a conquista de fins almejados.

**Por** outro lado, a fusão, numa mesma personagem, da mentalidade romântica e da patriarcal não deixa de se apoiar na convicção de Machado a respeito da historicidade das formas literárias, condensada na máxima de que “a poesia morre porque é mortal”.<sup>13</sup> Há, no conto, uma proporção exata entre a paulatina intensificação da pulsão sexual do garoto — gradativamente acentuada à medida que seus olhos deslizam primeiro pelo balanço do andar, depois pelos pés e destes para as pernas de d. Conceição — com o atordoamento mental e a perda de clareza lógica, de sua incapacidade para compreender as intenções da protagonista. Como um romântico narrador-leitor, Nogueira, em sua prática de leitura, vê-se

<sup>10</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Missa do galo”. In: *Contos: uma antologia*. Op. cit., p. 387.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Cf. HOBBSAWM, Eric. “A nova mulher”. In: *A era do capital. 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 276-9.

<sup>13</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “A nova geração”. In: *Obras completas. Crítica literária*. Op. cit., p. 181.

preso às determinações do sensível, embevece-se pelo objeto que lê, deixa de se servir de suas faculdades racionais e não alcança compreender, em profundidade, a ação feminina. Com isso, Machado de Assis constrói uma teoria da narrativa romântica como aquela que vai gerando na recepção o efeito do entorpecimento dos sentidos. Por ela, esse tipo de narrativa, em vez de agir sobre a razão, atua unicamente sobre os sentidos, gerando, ao final, a preguiça mental. No pano de fundo do conto, a associação da figura feminina, passiva e resignada, à ideologia romântica e patriarcal alcança inverter ironicamente esse tipo de representação da mulher, projetando a avaliação de que o amor romântico dessexualiza as relações amorosas. Não se trata aí de antecipar o planejado sentimento de “amor e medo” de Mário de Andrade, mas antes de interpretar o amor romântico como aquele que, com fim em si mesmo, dissocia a mulher de alma da de corpo, o sexo do amor, o que compõe o retrato de toda uma geração que tem na histeria sua principal neurose.<sup>14</sup>

Essa mesma avaliação de que a narrativa romântica — seja ela o romance de costumes e de aventuras, seja o fragmento<sup>15</sup> byroniano — produz, na recepção, o atordoamento mental já havia sido precariamente desenvolvida num conto da carreira inicial do autor, “Frei Simão” (1864). Mas aí a tentativa fracassa porque o didático narrador de terceira pessoa dissocia a mentalidade patriarcal da liberal, não alcançando se desvencilhar nem da ideologia, nem da técnica de narrativa que critica. Já em “Missa do galo”, a compreensão de Nogueira sobre os acontecimentos, analogamente ao fragmento romântico, estrutura-se por meio de pedaços justapostos, mas também de falhas da memória que, ao final, produzem partes que não se ligam, nem se reúnem em um conjunto coeso: “Falava emendando os assuntos, sem saber por quê, variando deles ou tornando os primeiros”<sup>16</sup> Marcando, mais uma vez, a presença do narrador irônico, na seguinte passagem o emprego do presente atemporal condensa a auto-análise do próprio desnortamento

14 Cf. LEITE, Dante Moreira. “Lucíola. Teoria romântica do amor”. In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Ed. Nacional/EDUSP, 1979, p. 54-8.

15 Sobre o fragmento romântico, cuja expressão mais conhecida é o *Fausto* de Goethe e, no Brasil, *Macário*, de Álvares de Azevedo, e o *Guesa*, de Sousândrade, cf. ROSEN, Charles. “O fragmento romântico”. In: *A geração romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 79-93.

16 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Missa do galo”. In: *Contos: uma antologia*. Op. cit., p. 390.



do discurso juvenil: “Há impressões dessa noite que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me”.<sup>17</sup> Trata-se, assim, de pensar que o leitor romântico tende a ler o acontecimento por meio de pedaços truncados, de mosaicos semânticos carentes de um plano coerentemente traçado, permitindo, durante a leitura, que sua sensibilidade seja intensificada, o que gera o atordoamento dos sentidos, o embotamento da razão e, no limite, como em “Frei Simão”, a loucura: “Penso que cheguei a abrir a boca, mas logo a fechei para ouvir o que ela contava, com doçura, com graça, com tal moleza que trazia preguiça à minha alma e fazia esquecer missa e igreja”.<sup>18</sup>

Como resultado do procedimento irônico, a ambígua divisão da perspectiva e das duas condutas distintas da figura feminina subverte os papéis ativo e passivo tradicionalmente associados respectivamente ao masculino e ao feminino. Ao transformar o garoto numa personagem bovarista e passiva, destinando, em contrapartida, à mulher o papel de membro ativo do par amoroso, Machado não deixa de analisar as complexas razões naturais e sociais que fundamentam as escolhas amorosas. Para subverter esses papéis, vale-se, inicialmente, do relativismo moral de Schopenhauer, para quem a sexualidade é central nas ações e nas relações entre os indivíduos. O desejo tomado como Vontade de viver define, nessa ótica, a meta do esforço humano.<sup>19</sup> Encenando, em d. Conceição, o princípio de que a pulsão sexual determina a conduta humana, Machado de Assis desafia a compreensão de que a mulher teria uma sexualidade atrofiada, devolvendo-lhe o direito de participação na vida sexual da espécie. Como força dotada de leis que extrapolam qualquer razão, a força do desejo nas ações dessa personagem garante-lhe a posição de sujeito ativo. Analogamente, em “Singular ocorrência”, em nada se fundamenta a inesperada traição de Marocas. Potência intransitiva, nenhum fator de ordem moral, sentimental ou econômico justifica a sua infidelidade, mas apenas o desejo. Como “realidade pura”, a “intensidade dos primeiros ardores” motiva a sua ação. Com é próprio de seu sistema estético, Machado desconsidera noções de honra masculina baseada na fidelidade feminina, mas também observa um

<sup>17</sup> Ibidem, p. 391.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Cf. SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do amor. Metafísica do belo*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 3-22.

único assunto a partir de diversos ângulos, formulando duas ou mais reflexões em torno de um mesmo acontecimento, conforme os fundamentos do conto estabelecido por Edgar Allan Poe. Nesse sentido, em “Singular ocorrência” o autor, a um só tempo, joga também por terra as teses de Alexandre Dumas para quem é possível regenerar a mulher pelo amor.<sup>20</sup> No mundo natural em que o desejo predomina, a exigência cultural de fidelidade perde sua razão de ser.

Ainda que absorva a idéia de que a Vontade de viver se manifesta por meio da pulsão sexual, Machado de Assis rejeita prontamente a compreensão de que essa força vital se apresente também na forma do desejo de procriação, o que cria a oportunidade para que, no conto, ocorra uma irônica distância a um dos principais postulados de Schopenhauer sobre os fatores que alimentam a vida sexual dos indivíduos. O princípio segundo o qual as mulheres — diferentemente dos homens que tenderiam a preferir parceiras entre 18 e 28 anos, período de sua maior fertilidade — se deixam atrair, em geral, por homens entre 30 e 35 anos, período de apogeu da força de procriação masculina,<sup>21</sup> não resiste à derrisão. Encenando a atração de d. Conceição por um garoto de 17 anos, o autor inverte essas preferências.

Além das inclinações naturais, “Missa do galo” avalia também as determinações sociais que fundamentam a conduta amorosa de d. Conceição. A certa altura da narrativa, quando a hora já vai adiantada e a atração mútua arrefece-se, Nogueira informa sobre as motivações que impeliram d. Conceição ao casamento: “Não me contou, mas eu sabia que casara ao vinte e sete anos”<sup>22</sup> Considerando que, no século XIX, a média das mulheres tendia a se casar em idade ainda muito jovem e que aos 20 anos já poderia ser considerada solteirona; que nesse momento as suas alternativas de conquistar lugar social giram em torno do celibato ou do matrimônio; que “ser solteirona significa viver na casa paterna, submeter-se a seu regime, permanecer economicamente dependente dele” e que isso “implicava desprestígio, perda de status social”;<sup>23</sup> considerando tudo isso é possível supor que d. Conceição

20 Sobre o diálogo de Machado de Assis com Alexandre Dumas cf. FÁRIA, João Roberto. “Singular ocorrência teatral”. *Revista USP*, n. 10, p. 161-2, jun./ago. de 1991.

21 SCHOPENHAUER, A. Op. cit., p. 25-6.

22 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Missa do galo”. In: *Contos: uma antologia*. Op. cit., p. 392.

23 STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 30-2.

se casou para além do limite de idade exigido socialmente. O que significa também que o motivo central que a impeliu ao casamento assentou-se não em razões de ordem sentimental, mas no interesse de escapar da condição de solteira. Daí a sua convivência com o adultério do marido e sua predisposição à vingança e à traição.

**Após a morte de Meneses, o segundo casamento de d. Conceição com o escrivo juramentado deixa entrever o mecanismo mental da personagem que alia o interesse de conservar o patrimônio a uma inclinação pessoal.<sup>24</sup> Enquanto, no primeiro deles, ela se deixou escolher, a razão que a impele ao segundo matrimônio considera também os cuidados com o negócio da família. Se, enquanto escolhida, ela se torna, ao menos aparentemente, vítima das contradições sociais, na escolha por um agregado ela se transforma em agente reprodutora dessas contradições. Sua reiterada inclinação por agregados (o estudante provinciano e o escrivo juramentado do marido)<sup>25</sup> indica que, para Machado, as motivações da escolha amorosa da mulher burguesa, diferentemente das de estratos sociais desprivilegiados, como Marocas, podem se assentar também em razões socioeconômicas. Contra-argumentando que as opções amorosas não se ligam só a critérios de ordem natural, Machado de Assis leva em conta também o lugar social que aí ocupam escolhidos e escolhedores.**

**2. Em “Missa do galo” o autor discute a estética romântica na camada de fundo da narrativa, mas sem estender o argumento pela ação principal, assentando sua motivação maior na análise da psicologia da mulher burguesa. Em “O espelho” (1882) o fracasso da onisciência romântica para relatar a “fatal capitulação do indivíduo diante da Aparência dominante”<sup>26</sup> ocupa lugar central. Em camadas sobrepostas,<sup>27</sup>**

24 Cf. BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003, p. 35.

25 Com Dirce Riedel, lembro que a condição de “agregado” era inerente ao escrivo juramentado que iniciava sua carreira como “menino de recados, escolhido em família da amizade do escrivo, de quem, com o tempo, se fazia auxiliar e depois escrevente”. RIEDEL, Dirce. *Metáfora. O espelho de Machado de Assis*. São Paulo: Francisco Alves, 1974, p. 71-2.

26 Cf. BOSI, Alfredo. *Op. cit.*, p. 84.

27 Sobre a produção de duas linhas semânticas numa mesma fábula machadiana, cf. tb. a análise de “O homem célebre”, feita por WISNIK, José Miguel, em: *Teresa*, revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas — USP. (São Paulo), Ed. 34, n. 4-5, p. 52, 2003.

o conto aborda, de um lado, as dificuldades de o sujeito conquistar sua própria individuação; mas, de outro lado, essa discussão protopsicanalítica não se realiza incondicionalmente, considerando a condição humana como tal, mas também estabelecendo uma associação entre ela e o foco narrativo romântico.

**A** sobreposição de duas camadas semânticas no relato de um mesmo acontecimento permite que a história seja lida de duas maneiras distintas, mas inter-relacionadas. Numa delas, leva-se em conta a figuração do sofrimento do sujeito diante do sentimento de perda da própria identidade e de seus esforços para se organizar interiormente tendo em vista a representação que o outro dele faz. Numa segunda leitura, indissociavelmente interpenetrada na primeira delas, “O espelho” plasma-se como uma revisão crítica de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, configurando também uma feliz oportunidade para que o autor analise as dificuldades românticas para trabalhar a contradição humana por meio da personagem constituída como tipo.

**N**os conflitos do indivíduo gerados pelo fenômeno da auto-representação, a constituição do eu pela imagem é inerente à condição humana e remonta ao período entre 6 e 18 meses. Ao perceber a imagem de si no espelho ou mesmo a do outro, a criança experimenta um momento de excitação e de júbilo, gerando, segundo Lacan, uma primeira representação de si por meio da imagem da estatura relevante que tem diante de si. No entanto, a imagem originária funda uma discórdia primordial na construção da própria identidade, estruturando a dialética da história de formação psicológica do indivíduo. A imagem do espelho é simbolicamente internalizada com um acabamento e uma completude que destoam da falta de consistência e de coordenação motora dos meses neonatais. Com a imagem da estatura relevante a criança recobre o seu inacabamento anatômico e sua falta de coordenação motora, num descolamento que perseguirá o indivíduo ao longo de sua vida, especialmente nos momentos de mudanças libidinais. Nessa figuração, ao mesmo tempo que a criança antecipa a sua potência, experiencia seu próprio eu numa exterioridade, fora do seu ser-em-si. A forma total do corpo apresenta-se como uma imagem completa, mas externa e simetricamente invertida, dando origem à internalização de um corpo e de uma psicologia despedaçados, o que leva o sujeito a fundar uma luta permanente entre a sua impotência e a busca de integridade. Objetivando se desvencilhar do eu especular que criou um abismo entre seu

ser-para-si e para o outro, toma este como referência de sua própria identidade e passa a dele depender para se auto-representar. Nessa dependência, vive reações de impotência e de ostentação, numa ambivalência de personalidade que revela ao mesmo tempo uma identificação com uns e a concorrência com outros.<sup>28</sup>

O estágio do espelho lacaniano pode assim contribuir para compreender a re-atualização, pelo jovem Jacobina, do sentimento de perda de sua própria identidade, quando isolado da vida social, experiência essa de tal forma paradoxal que sua alienação completa só pode ser superada por meio das forças sociais que contribuíram para criar essa fissura. Nesse sentido, Jacobina sofre, conforme será visto, três modificações distintas em sua identidade, modelada ora pela mentalidade literária imperante, ora pela opinião alheia, ora ainda pela posse de bens. Em nenhum momento Machado de Assis desenvolve, na ação do protagonista, a hipótese de uma personalidade autônoma, constituída como uma essência previamente delimitada, para alguém do meio social, negando, com isso, a hipótese de transcendência da alma. Sempre considerando o indivíduo como um ser social, o autor estabelece a equação entre uma alma que olha de dentro para fora e a outra, de fora para dentro, destinando a esta a função essencial de transmitir a vida.

Para modelar as três consciências distintas de Jacobina, o autor recorre à divisão, feita por Schopenhauer, dos bens humanos em duas classes distintas: o que se é, a riqueza interior ou a alma interna que contribui imediatamente para a felicidade, superando em muito a outra classe de bens subdividida em duas: o que alguém possui e o que a nossa existência representa para o outro, a opinião que de nós ele traça:

[...] o homem mais feliz é aquele a quem a própria riqueza interior é suficiente e que necessita de pouco ou nada do exterior para seu entretenimento, visto que semelhante importação custa muito, torna dependente [...]. Pois, dos outros, do exterior em geral, não se pode, em nenhum caso, esperar muito. O que alguém pode ser para outrem tem limites bastante estreitos no final, cada um permanece só, e então se trata de saber quem está só.<sup>29</sup>

28 Cf. LACAN, J. "O estágio do espelho". In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

29 SCHOPENHAUER, A. *Aforismos para a sabedoria da vida*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 30.

Schopenhauer postula ainda que, sendo o destino “cruel e os homens, deploráveis”, a média da qualidade das consciências reside justamente na estultice de se auto-representar a partir da referência externa. Se pode ser feliz o homem que se basta a si mesmo, preferindo a solidão e o ócio ao convívio social, o indivíduo “normal”, em geral, procura fugir de seu vazio interior apegando-se às coisas exteriores, a reuniões entre amigos e familiares, à posse, à posição, à honra e à glória. Em contrapartida, a boa consciência aspira, em geral, ao ócio como momento privilegiado de domínio de seu próprio eu e na medida em que ele, o ócio, proporciona uma ocupação espiritual não subordinada à vontade. À consciência intensificada o convívio social desagradado, já que, quanto mais se tem em si, menos o mundo exterior se faz necessário. No extremo oposto em que Machado de Assis instala a crise de Jacobina, indivíduos presos muito mais aos prazeres do bem-estar pessoal do que aos do espírito tendem, em geral, a fugir do ócio e da solidão como forma de evitar o próprio vazio interior e, assim, deparar-se com o tédio e com a apatia. Como fuga de si mesma, a mísera consciência procura passar o tempo fazendo da vida objetual o eixo em torno do qual gira o seu eu. Nesse caso, a consciência de si depende da representação alheia: a carência da estima correta do que se é em-si e para-si, assim como a correspondente sobrevalorização do que se é apenas aos olhos de outrem, limita as fontes da felicidade, podendo inclusive levar o indivíduo a sucumbir quando as forças externas falharem. Machado de Assis aplica esses pressupostos na análise da personalidade de Jacobina, apropriando-se e desenvolvendo a situação-limite em que o sujeito se depara com a perda dos motivos que antes constituíam o seu eu, situação esta concebida por Schopenhauer como hipótese: “O homem normal, ao contrário, em relação aos deleites de sua vida, restringe-se às coisas *exteriores*, à posse, à posição, à esposa e aos filhos, aos amigos, à sociedade etc. Sobre estes se baseia a sua felicidade de vida, que desmorona quando os perde ou por eles se vê iludido”<sup>30</sup>

No conto, duas minifábulas condensam dispersando cada uma das duas almas exteriores exploradas por Schopenhauer e por meio das quais Jacobina se modela durante e após a vivência de sua própria dessubstancialização. A fim de exemplificar uma das motivações externas a que a consciência pode se apegar para se auto-

30 Ibidem, p. 40.

organizar internamente, o protagonista cita Shylock, personagem de *O mercador de Veneza* cuja alma se prende excessivamente aos bens materiais, excesso este que desemboca, quando os perde, em sua morte interior:

A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer. “Nunca mais verei o meu ouro, diz ele a Tubal; é um punhal que me enterras no peito”. Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele.<sup>31</sup>

Como, no entanto, a alma exterior nem sempre é a mesma para cada indivíduo, podendo inclusive variar numa mesma pessoa, a minifábula da senhora do diabo metaforiza e antecipa as variações que a identidade de Jacobina sofre ao longo de seu relato. Assim como o herói que muda de personalidade por três vezes ao longo do conto, essa senhora modifica constantemente a sua conforme as estações do ano, ora freqüentando a ópera, ora um concerto, um baile no Cassino, Petrópolis, a rua do Ouvidor etc. Nessas consciências alienadas pelo convívio social e pelos bens materiais, a senhora do diabo, Shylock e Jacobina entregam suas almas às coisas e aos valores mundanos:

Para evitá-lo, em relação aos reais e naturais, esses motivos são como o papel-moeda comparado à prata, porque seu valor é tomado de modo arbitrário. Tais motivos são os jogos, de cartas e outros [...]. À sua falta, o homem limitado vale-se de bater e tamborilar em tudo o que lhe cair à mão. Até o charuto lhe é um sucedâneo.<sup>32</sup>

Ao longo do conto, a primeira personalidade encarnada por Jacobina refere-se à que portava antes de sua nomeação como alferes. Antes do evento fantasmagórico, a natureza primitiva do herói, de um tempo anterior a sua ascensão ao cargo militar, era preenchida pelo “sol, o ar, o campo, os olhos das moças”, lugares-comuns esses, como se sabe, da tradição literária romântica, quando se privilegiaram o gênero idílico e o lírico-amoroso. O fato de Jacobina se predispor a escrever um artigo político, um romance ou uma ode indica que, antes de se tornar alferes, ele não se

31 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “O espelho”. In: *Contos: uma antologia*. Op. cit., v. II, p. 402-3.

32 SCHOPENHAUER, A. *Aforismos para a sabedoria da vida*. Op. cit., p. 29.

constituía como um indivíduo alheio ao mundo letrado. No episódio do isolamento familiar, para enfrentar a solidão interior e o isolamento social recita “versos, discursos, trechos latinos, liras de Gonzaga, oitavas de Camões, décimas, uma antologia de três volumes”.<sup>33</sup> A despeito disso, com a sua ascensão profissional apega-se, num segundo momento, ao prestígio adquirido com o cargo, torna-se suscetível à opinião alheia, passa a se contemplar na alteridade, restringe sua consciência às coisas exteriores, ao mundo das aparências e das conveniências sociais, levando sua antiga alma romântica a se desvanecer no ar e a ficar restrita ao passado:

Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem.<sup>34</sup>

**N**um terceiro momento localizado após a experiência traumática, Jacobina transmuta-se em cáustico capitalista. A despeito de sua instrução e de sua ácida inteligência, analogamente a Schylock ele se transfigura numa consciência modelada pelo cálculo e pelo acúmulo de dinheiro. Feito isso, a construção de sua última identidade continua presa à exterioridade, o que implica a recorrência no mesmo equívoco que o levara antes a sofrer o trauma. Embora, no terceiro momento de sua vida, o herói adquira, como lição da experiência, aversão à opinião alheia, a alteração em sua relação com o mundo e consigo mesmo não implica transformação, mas a mera substituição de uma motivação externa por outra, a da honra conquistada com o cargo pela posse do capital. Não alcança, com isso, preencher qualitativamente a sua interioridade. Rompendo com a ilusão burguesa de autonomia do indivíduo diante das instituições sociais, Machado de Assis analisa-o como uma mísera consciência que se adentra às coisas e que, por isso, possui mesmo caprichos cambiantes, fazendo sua individualidade e o deleite de sua vontade se modelar por meio da consciência burguesa, oscilando ora para a “compra de uma casa de campos ou cavalos, ora dará festas ou fará viagens, mas, sobretudo, ostentará grandes luxos”.<sup>35</sup>

33 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “O espelho”. In: *Contos: uma antologia*. Op. cit., p. 409.

34 *Ibidem*, p. 405.

35 SCHOPENHAUER, A. *Aforismos para a sabedoria da vida*. Op. cit., p. 28-9.



Como muitos outros contos e romances da maturidade do autor, “O espelho” capta, por meio de imagens plurissignificativas, um momento singular da vida humana. O andamento da narrativa realiza-se por meio de imagens ricas que a dotam de um mistério envolvendo a complexidade da vida. Como em poemas, suas imagens exigem uma leitura atenta às variações de sentido operadas ao longo da história.<sup>36</sup> Nessa concorrência de significações ambíguas, ao mesmo tempo que se vale do relato de um acontecimento exemplar para analisar os conflitos interiores diante da alienação dos valores humanos, Machado de Assis empreende também, nesse conto, uma discussão paralela sobre a involuntária contribuição da estética romântica para esse processo.

No diálogo crítico entre “O espelho” e a novela de Álvares de Azevedo, o assunto dos dois enredos é o mesmo. Tal como o modelo fornecido por *Decameron*, a novela confere destaque aos contos enquadrados pela situação inicial que, por sua vez, lhes serve de moldura informando quem, onde e quando as histórias são relatadas. “O espelho” e *Noite na taverna* apresentam a mesma moldura, com o mesmo número de personagens desenvolvendo dramaticamente o enredo, reunidos na mesma hora noturna e misteriosa, em lugares isolados da vida social, discutindo o mesmo assunto da transcendência da alma. Entre os traços internos da novela a que Machado de Assis e Álvares de Azevedo mais obedecem, seus textos se desenvolvem a partir de uma contradição, respectivamente de um enigma e de um erro que manterá o fio condutor da intriga, acarretando, ao final, profundas mudanças no modo como a personagem organiza o mundo da vida. Desse procedimento deriva a unidade de impressão, tão almejada por Edgar Allan Poe, fazendo com que a narrativa se arremeta com impetuosidade para o final, já que seu plano cria o efeito enigmático no meio da narrativa, deixando para a conclusão a surpresa final.<sup>37</sup> Não obstante, as analogias entre um e outro texto param por aí.

O eixo em torno do qual gira o enredo e o diálogo de *Noite na taverna* é a crítica à concepção de literatura como instância privilegiada de correção moral, de

36 Sobre os contos metafóricos de Machado de Assis, cf. GOMES, Eugênio. “Apresentação”. In: *Machado de Assis. Contos*. Rio de Janeiro: Agir, 1970, p. 17.

37 EIKHENBAUM, B. “Sobre a teoria da prosa”. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura. Os formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 157-68.

transmissão da fé religiosa e da crença na razão e no progresso. Ao fazer suas personagens reduzirem a religião e a ciência à manifestação de mentiras, Álvares de Azevedo alcança expressar suas desavenças com sistemas filosóficos absolutos, sobretudo com o ecletismo em voga na cultura letrada da época. Em *Noite na taverna*, a tentativa de procurar um sentido para a transcendência da alma, dramatizando várias vozes que defendem a adoção de sistemas filosóficos distintos, principalmente o epicurismo, o idealismo, o ateísmo e o materialismo, resulta de uma reação a sistemas filosóficos dogmáticos, tidos como insuficientes para formular um conhecimento da vida. Dizendo de outra forma, trata-se de uma resposta à vertente romântica representada por Gonçalves de Magalhães que, ao longo de sua obra, propõe que a literatura brasileira, para se definir, descreva entusiasmadamente a paisagem e os costumes locais, expresse a fé no progresso e no dogma católico e adote a filosofia eclética como guia intelectual dos jovens letrados, efetivando-se como uma veemente condenação a sistemas filosóficos céticos e materialistas. Com a defesa de adoção de vários sistemas filosóficos, Azevedo procura combater o exclusivismo do didatismo moral em arte e em filosofia, levando suas personagens a incorporarem uma perspectiva negativista e macabra diante dos rumos da civilização ocidental.

**Em conjunto**, as referências de “O espelho” ao pensamento poético de Álvares de Azevedo estabelecem, inicialmente, uma analogia entre as três consciências de Jacobina com as mudanças que o pensamento estético desse poeta sofre ao longo de sua obra, modificações estas teorizadas por ele no Prefácio à *Lira dos vinte anos*. Analogamente ao herói machadiano que muda de alma por três vezes, Azevedo assenta a unidade de seu pensamento poético numa binomia, compreendendo que as suas “duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta” escreveram a sua obra lírica, “verdadeira medalha de duas faces” Num processo de autocrítica, o poeta anuncia aí sua discordância com seu próprio pensamento poético, que procurava em esferas transcendentais e místicas as fontes de sua obra. Questionando a própria prática literária, toma-a por monótona, declarando a aproximação de sua arte a esferas sensíveis e prosaicas. Para demonstrar a ruptura com sua anterior consciência poética, Azevedo formula a frase, parafraseada por Jacobina, segundo a qual “todo vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade da bela mulher a quem

amamos”.<sup>38</sup> Jacobina, por sua vez, afirma que o sentimento de perda de identidade deve ser ilustrado pelos fatos: “Os fatos explicarão melhor os sentimentos; os fatos são tudo. *A melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada*; e se bem me lembro, um filósofo demonstrou o movimento andando.”

A frase de Jacobina, aqui grifada, vale-se da análoga comparação de Álvares de Azevedo a respeito das relações, em literatura, entre as visões abstratas e a realidade sensível da mulher amada. Em que pese, no entanto, a tentativa do poeta de repousar a verossimilhança de seu texto no mundo sensível e prosaico, todas as personagens de sua novela tomam a fatalidade do destino, e não a experiência, como mola dos infortúnios individuais. Com isso, Azevedo congela a representação ficcional da vida prosaica, isola os conflitos individuais da experiência social, construindo a decadência moral da sociedade apenas como pressuposto. Analogamente a Jacobina que em seu deleite com a bajulação e os salamaleques não se dá conta do movimento dos escravos, os heróis de Azevedo afastam os olhos da vida em sociedade, significando-a genericamente pela corrupção dos costumes e dos valores. Concebendo schillerianamente o real como impedimento para a conquista do ideal, seus heróis entendem que a decadência moral e social não permitia mais a realização de um tipo de arte eminentemente espiritual. Nessa novela, o principal fator responsável pelo esvaziamento do senso moral num destino fatalmente trágico, unificando todas as histórias numa mesma visão de mundo, reside na impossibilidade de se levar a cabo um tipo de arte elevada, cujo desenvolvimento numa forma artística ideal entra em choque com essa mesma fatalidade.

Machado de Assis, por sua vez, ao enunciar, pela boca de Jacobina, a irônica idéia de que o movimento deve ser testado andando, incorpora as desavenças de Diógenes com as aporias de Zenão acerca da impossibilidade do movimento contínuo. Feito isso, pressupõe que as mudanças devem ser ilustradas não por idéias abstratas, mas pela práxis, projetando uma crítica ao caráter idealizante dos princípios estéticos de Azevedo. A primitiva identidade romântica de Jacobina, alheia do mundo da experiência, não resiste à prova do choque com a vida social. Por outro lado, ao colocar o Jacobina, outrora romântico, em confronto com o

38 AZEVEDO, Álvares. Prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos*. In: *Obras completas*. Org. Homero Pires. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre: Cia. Editora Nacional, 1942, v. I, p. 128.

mundo do trabalho e com códigos da vida social, Machado supõe uma *trinomia* em Álvares de Azevedo, desdobrando num terceiro termo suas anteriores condutas poéticas. Ao encenar essa suposta terceira consciência, Machado interpreta, e recusa, as variações do pensamento poético azevediano, pressupondo aí uma inócua seqüência de suas consciências que incorpora um princípio artístico e um sistema filosófico para destruir outros anteriores e assim por diante. Estritamente apegada a um idealismo metafísico, essa perpétua alteração e infinitude na organização da consciência revelam a alienação do sujeito e a causa de sua derrocada. Daí que, para o narrador de terceira pessoa de “O espelho”, a “disparidade de votos” sobre as “várias questões da alta transcendência” não acarreta a menor “alteração aos espíritos”.<sup>39</sup> Nesse mesmo sentido, a motivação do nome do protagonista, Jacobina, alude à fama de Álvares de Azevedo como um rebelde que, em seus discursos, reage à manutenção da monarquia, apelando para a importância das sociedades secretas, inclusive admirando um suposto comunismo em George Sand.<sup>40</sup> Como resultado da recusa machadiana da infinitude e das polêmicas sobre a transcendência da alma em *Noite na taverna* tem-se o relato de um acontecimento chocante, capaz de revelar a fragilidade da subjetividade, seja romântica ou não, quando posta diante das necessidades do trabalho e das determinações sociais. Diante delas, a consciência romântica de Jacobina esfumaça-se e vira pó, desabando juntamente com toda a tradição romântica. Em uma explícita referência à perda da identidade do sujeito romântico, o valor afetivo do espelho metaforiza a própria tradição. O estimado objeto fora doado à tia por sua madrinha, que o herdara da mãe que, por sua vez, o comprara de umas fidalgas da época de D. João VI. O período de existência do espelho cobre todo o processo de eclosão e vigência do romantismo.<sup>41</sup>

39 Ibidem.

40 Num artigo de 1866, testemunhando a recepção do ceticismo de Álvares de Azevedo na geração que lhe sucedeu, Machado de Assis assim avalia a prosa do poeta byroniano: “Ensaiei-se na prosa, e escreveu muito; mas a sua prosa não é igual ao seu verso. Era freqüentemente difuso e confuso; faltava-lhe precisão e concisão. Tinha os defeitos próprios das estréias, mesmo brilhantes como eram as dele. Procurava a abundância e caía no excesso. A idéia lutava-lhe, e a erudição dominava a reflexão”. MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Lira dos vinte anos”. In: *Obras completas. Crítica literária*. Op. cit., p. 112.

41 Ibidem, p. 406.

Quando Jacobina, em crise, resolve nele se mirar, o espelho reverbera uma imagem “vaga e difusa, sombra de sombra”. Na segunda tentativa do herói para encontrar a sua própria imagem, ele projeta “[...] a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos”. Na simbologia do objeto, inicialmente referida à tradição dos costumes, acumulam-se também referências ao sistema imagético preferido pelos românticos, quando a tentativa de representar o ideal e o anseio por uma vida espiritualmente elevada promove a predileção por significantes evanescentes e etéreos. O espelho carrega, assim, uma simbologia que o compõe como uma moldura, cujo quadro irradia a interioridade dissolvida do sujeito, mas também a prática literária que aliena os elos entre o indivíduo e a experiência social. No quadro, a imagem do romântico Jacobina se dissipa no espelho de uma tradição carcomida. Desvanece-se na cena tanto a sua integridade anímica, tantas vezes ansiada pelos românticos, como a própria tradição.

Outra citação de *Noite na taverna* feita por “O espelho” produz uma comparação e um distanciamento crítico entre a perspectiva ambígua deste e a onisciência absoluta daquele. A novela de Álvares de Azevedo encerra-se com a seguinte informação do narrador de terceira pessoa: “A lâmpada apagou-se”. Com a frase, a discreta terceira pessoa orienta a recepção do texto, informando-lhe sobre a intenção de adequar estritamente a obra ao gênero dramático. Com função análoga ao movimento da descida da cortina no encerramento de uma peça teatral, o apagamento da luz alude metonimicamente ao drama e, assim, à adesão incondicional do autor a ele, visto como um gênero propício para relatar os conflitos do indivíduo na vida moderna. Com efeito, ao longo de *Noite na taverna*, a preocupação em dramatizar o máximo possível os acontecimentos limita a presença da terceira pessoa a momentos imprescindíveis, apenas quando ela se faz necessária para regular a relação do leitor com os acontecimentos. Isso faz com que as histórias dessa novela sejam predominantemente apresentadas pelo diálogo.

Em “O espelho”, tão logo Jacobina encerra o seu relato, a terceira pessoa do conto informa: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas”. Aí, a terceira pessoa enfatiza que o sujeito da ação não é o alferes, nem tampouco o capitalista, mas o cáustico narrador autoritário que não admite réplicas e que desce do alto da metafísica em direção à vida externa. Aparentemente gratuita,

mas imprescindível à economia da história, a descida do narrador encena o fim de uma tradição que dramatiza metafisicamente os conflitos do indivíduo. Mas o significant “narrador” aponta ainda para a preferência pelo misto da apresentação da história quer de modo dialogado, quer indiretamente, isto é, pela alternância entre a fala da personagem e a da terceira pessoa. Graças a essa alternância, a primeira pessoa pode se observar e narrar seus conflitos progressos enquanto é observada pela terceira pessoa que traça suas observações sobre o episódio central. Em consequência, a imagem da descida do sujeito decreta o fracasso da forma dramática alvaesiana, assim como de seu unívoco foco de primeira pessoa, indicando com isso a preferência pelo épico e o privilégio concedido não ao drama sentimental do sujeito, situado na transcendência, mas à sua vivência interior diante das condições sociais de seu tempo.

**Na** cena inicial de *Noite na taverna*, se o diálogo dos cinco narradores sobre os distintos sistemas filosóficos pretende contestar a hegemonia de uma única doutrina, a escolha da forma dramática poderia ter sido apropriada, pois permitiria que cada uma delas expusesse, sem intermediação, suas próprias opiniões sobre o assunto central do texto. Com isso, o autor teria garantido a convivência entre distintos sistemas filosóficos, distribuindo a perspectiva por suas várias personagens. Os contos enquadrados e a ficcional cessão da voz autoral aos vários narradores homodiegéticos, apresentando perspectivas relativamente parciais sobre os acontecimentos, podem, em conjunto, propiciar uma multiplicidade de visões do mundo, tornando os acontecimentos incertos. Diante disso, a seqüência das ações tende a perder a sua causalidade lógica e a ganhar um traço provisório. Repouso do foco da narração em várias perspectivas atuantes, pode-se ainda suprimir a distância que separa o leitor da consciência subjetiva, permitindo àquele ter acesso direto à vida interior da personagem. O êxito da dramatização reside, assim, na potencialidade que ela carrega de mostrar diretamente a cena, em vez de, como na ficcionalização do narrador onisciente, explicar indireta e absolutamente os acontecimentos. Ainda que o foco na personagem seja uma ficção, o autor pode, com ele, relativizar a verdade sobre a história, criando para o leitor a ilusão de que ele mesmo pode montar a coerência interna do enredo, formular a sua própria interpretação, sem que para isso dependa da onisciência absoluta. Com isso, o leitor participa mais ativamente da história, pois pode, caso resolva

montar a coerência da história, formular sua própria compreensão, recuperando os acontecimentos lacunares, contraditórios e excludentes.<sup>42</sup>

**Em** Álvares de Azevedo, além da cessão da voz do narrador onisciente às personagens, outra evidência de que ele pretendeu, de modo incipiente, dissociar o autor do narrador e, assim, relativizar o relato da história, encontra-se no gesto de batizar o narrador de suas prosas. Conforme o capítulo inicial de *Noite na taverna*, “Uma noite do século”, a terceira pessoa denomina-se Jó Sterne. Assim também em *Macário* cujo narrador nomeia-se Puff. Com o recurso, Azevedo procura, com pouco êxito e de modo bastante incipiente, descolar a perspectiva do autor da do narrador, seguindo a tendência de suas poesias voltada para criar perspectivas poéticas antagônicas, a do poeta crente, de um lado, e a do poeta maldito e céptico, de outro. No entanto, a tentativa de relativizar o foco fracassa, já que a voz autoral, em *Noite na taverna*, não se constitui como uma interlocução divergente das reflexões de suas personagens, unificadas tendo em vista a mesma concepção idealizada sobre a arte e a mesma postura diante da vida social, pintada de modo estático e macabro.

**Em** que pese a brecha aberta pela forma dramática na relativização dos pontos de vista, os narradores-personagens de *Noite na taverna* adotam a mesma compreensão de que a desagregação social justificaria o comportamento transgressor dos códigos sociais e artísticos. A perspectiva de todos os contos dessa novela é unificada pelo mesmo tipo de poeta demoníaco, em permanente deslocamento e transgressão. Aí, a maioria de suas personagens são poetas, artistas plásticos ou simplesmente letrados. A aproximá-los, ainda, a tendência a imprimir um valor positivo a atos e a comportamentos normalmente tidos por viciosos. Ainda que Álvares de Azevedo procure problematizar os pontos de vista, a univocidade autoral atravessa a fala de todas as personagens, fazendo brotar a voz inconfundível do autor. Com isso, seu narrador torna-se autoritário, pois elimina a interlocução e a absorção de vozes divergentes.

**O** narrador de “O espelho”, por sua vez, cede o relato dos acontecimentos à personagem, mas sem deixar de lado as discretas opiniões daquele como recurso de

42 Cf. BOURNEUF, Roland e OUELET, Real. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

análise das relações entre a fábula e a história da literatura. A cessão da voz da terceira pessoa para a primeira delas permite que esta possa se observar em ação num passado remoto. Revivendo, relatando e vendo-se em cena, a personagem alcança um conhecimento parcial sobre sua vida pregressa e sobre sua derrocada como sujeito. Diferentemente do poeta romântico que procura problematizar os pontos de vista variando o número de vozes, Machado de Assis condensa a complexidade da vida interior e das relações humanas numa única personagem só aparentemente plana. Ao fazer com que o cáustico narrador autoritário se debruce sobre seu passado, torna-o apto quer a relatar os desatinos de sua vida interior, quer a produzir um relato complexo. A complexidade da personagem reside justamente em sua planificação que gera a crise interior e a perda da identidade. Com isso, o conto encena também o processo de transformação, ao longo da diacronia literária, do tipo em indivíduo.

**Machado de Assis** faz, assim, da comparação entre a tradição literária antecedente e o novo tipo de literatura, fundada na análise da psicologia e dos conflitos sociais, a história segunda desenvolvida junto com a fábula primeira de Jacobina. Nesse sentido, ao reagir peremptoriamente contra a prática de réplicas, a personagem realça também a unidade na aparente diversidade dialógica da narração de Álvares de Azevedo. Ao se recusar a empreender um debate democrático a respeito da natureza da alma, ele se conforma a uma despótica consciência para quem “a discussão era a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial” Uma vez que a interlocução é condição *sine qua non* para a relativização das verdades sobre a vida, essa consciência autoritária refere-se também a uma prática literária que não admite a interferência de um ponto de vista adverso, conformando uma narração ingenuamente onisciente e monofônica. Mas no conto de Machado de Assis, a alternância de olhares, um posto de fora da ação, outro de dentro, opera um descolamento crítico entre os dois tipos de perspectiva, produzindo um distanciamento irônico entre “as alegrias da geração que começa” e “as tristezas da que termina”.<sup>43</sup> No jogo de espelhos interpostos, o

43 “Nada vale nada. Nenhuma preocupação deste século, nenhum problema social ou moral, nem as alegrias da geração que começa, nem as tristezas da que termina, miséria ou guerra de classes, crises da arte e da política, nada vale, para ele, um par de botas.” MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Último capítulo”. In: *Contos: uma antologia*. Op. cit., v. II, p. 75.



narrador destaca sua preferência pelo foco duplo, com descolamento entre ele e a personagem, e, conseqüentemente, seu afastamento da onisciência ingênua. Assim, o conto também encena outro traço fundamental da obra de Machado de Assis, voltado para incorporar ironicamente visões discrepantes sobre um mesmo acontecimento. Se seu narrador intruso se limitasse a uma única perspectiva — ou só à do autor, à masculina ou à feminina, à da burguesia, do escravo, do indivíduo pobre e livre etc. —, o autor não teria logrado reproduzir o complexo sistema social que envolve sua época, o que o dissenso e a reprodução de verdades contradizentes podem proporcionar.

---

**Cilaine Alves Cunha** é professora de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autora de *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica* [EDUSP, 1998].