

Jano, janeiro

Nota introdutória

Enquanto escrevia um ensaio sobre um conto longo e curioso de Machado, “A parasita azul”, de 1872, interessei-me numa obrinha estranha, o poema-peça “Uma ode de Anacreonte”, publicado em *Falenas*, de 1870. Lembrava-me de ter visto, anos antes, um recorte do Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, de 1969, de um artigo de Silviano, chamado (pelo menos na minha memória) “Ode, conto, romance” que tratava do poema — mas não o achava entre meus recortes, e escrevi ao Silviano para saber se ainda tinha cópia dele. Com a generosidade e eficiência de costume, o artigo chegou em casa pouco depois, e tive uma reação imediata — isto tem que ser republicado. O autor me informa que planejava publicá-lo num livro que nunca chegou a materializar-se. O livro, que devia chamar-se *Retórica e ruptura: ensaio sobre o romance brasileiro do século XIX*, chegou a ser contratado para publicação pelo Conselho Estadual de Cultura do Estado de São Paulo, mas acabou não aparecendo por razões tristes (mudança de governo). Agora, e afinal, este ensaio vê de novo a luz do dia, e em São Paulo, e espero que seja lido com cuidado e prazer por todos os que se interessam por Machado de Assis.

Este é apenas um prólogo curto, mas talvez seja útil mencionar duas coisas: primeiro, que “Jano, Janeiro” é uma demonstração brilhante do argumento do próprio Silviano, no seu ensaio célebre sobre *Dom Casmurro*, “A retórica da verossimilhança”, que “Já é

tempo de se começar a compreender a obra de Machado como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente” — e é um modelo para tais estudos. Ao longo de toda a obra de Machado, este tipo de experimentação — engenhoso, sutil, ciente das implicações maiores e dos menores detalhes, e sobretudo capaz de cruzar as fronteiras entre gêneros — continuou, e Silviano nos mostra como abordá-lo. Com efeito, não há como distinguir entre “fantasia” e “imaginação”, mesmo neste Machado jovem e nada ingênuo, nada “Machadinho”.

Segundo, mostra, já na epígrafe provocadora de Derrida, a preocupação com a *interface* entre “o projeto crítico e o criador” que também informa a carreira do escritor Silviano Santiago. Esta é uma obra crítica de alguém que também escreve ficção, e que já escrevera uma tese (defendida na Sorbonne em abril de 1968) sobre *Les Faux-monnayeurs*, de André Gide, outra obra que contempla o seu próprio processo de criação. Porque ousadamente assume esta posição, também pode mostrar-nos algumas das características — até das limitações — do escritor Machado, que o separam de uma tradição à qual por outro lado pertence, a francesa, de Benjamin Constant ou de Stendhal. Duvido que exista uma análise melhor de *Ressurreição*. A modesta confiança do crítico se vê nesses apartes semi-irônicos que pontilham o ensaio — “Se me permitem a generalização” Claro que permitimos, e com muito prazer.

John Gledson

Estancia

Sem dizer o nome que deve abençoar e calar...

O meu anjo é mimosa criança
De olhos negros, alvura divina,
Que em sorrisos os dias desfôlha
No seu puro viver de menina.

O setim de seu rosto engraçado
Avermelha suave rubôr,
Da innocencia esvoaça o sorriso
Em seus labios de rubida côr.

A su'alma é um lago sem ondas,
Onde os castos enlevos dos côos
Como lotus viçosas rescendem,
Onde cantam as aves de Deus!

E, seu seio um jardim de mysterios,
Inda as flôres fechadas estão,
Alvos lyrios que ao sôpro dos anjos
Perfumados um dia abrirão!

Vaga sombra, reflexo do Eden,
Inda a cêrca o esplendôr idêal;
E um anjo que esboça-se em virgem,
—A visào que se torna real.—

Como paira por sôbre a paludo
Nivea garça n'um vago adejar,
Ella vôa por sôbre a existencia,
Sem a fimbria das azas manchar!

E' tão casta que mesmo eu não ousa
Murmurar-lhe uma phrasa de amôr,
Pois receio arrufar-lhe indiscreto
O mimoso e celeste pudôr.

Se eu a vejo dormindo, risonha,
No celeste sonhar embelida,
Não me atrevo a vellar o seu somno,
A fita-a no leito dormida.

Ai! receio turvar a bonança
De seu mystico e placido enleio...
Desbotar a alva flôr dos sonhos
Que perfuma-lhe o tepido seio.

Nunca um beijo imprimi-lhe na face,
Tão macia qual brando frouxel,
Tenho medo, meu Deus! de offendê-la
Ao contacto de beijo cruel!

E que eu sei que se os labios impuros
Na criança divina pousasse,
Mancharia-lhe a pura innocencia
Profanando-lhe a candida face!

LEONIDAS DAMASIO

Illusões

A NOITE, a sombra, o silencio austero,
Nos lembra a vida que fugindo vai!
—Ave agoureira, no correr das horas,
Nos mostra a tumba e nos diz — orai!

Mas breve a aurora, caminhando altiva,
Vem envolver-nos em chiméras só!
Dourado cygne, de rosadas plumas,
Não diz-nos nunca — soluçai, sois pó!

Canta-nos hymnos de um futuro immenso
Que fulge ao longe promettendo amôres,
E nós sorrindo caminhando vamos
Tombar no gêlo de soturnas dôres!

Bem como a aurora que promette brilho
Ao murcho lyrio que matiza o chão,
Assim a vida nos illude sempre,
Tomando a fôrma de subtil visào.

Pobres dementes, caminhamos annos,
Annos intercos, illudidos sempre!
Cada folhinha que desprende o vento
E' mais um sonho que nos doura a mento.

E assim fugimos na veloz carreira,
Fugimos sempre com a crença n'alma!
No afan da vida conquistando flôres,
Que cedo marcham presentindo a calma.

E assim lá vamos esharrar co'a morte,
Indo escutando da natura os cantos!
Ouvindo a fonte murmurar baixinho,
Sentindo a alma deslizar-se em prantos.

Bem como a aurora que promette brilho
Ao murcho lyrio que matiza o chão,
Assim a vida nos illude sempre,
Tomando a fôrma de subtil visào.

S. Francisco do Sul

D. JULIA MARIA DA COSTA

O ciúme

EXISTE uma flôr que encerra
Celeste orvalho e perfume,
Plantou-se em fecunda terra
Mão benéfica de um numo.

Um verme asqueroso e frio
Gerado em todo o mortal,
Busca esta flôr virginal
E vai dormir em seu seio.

Morde, sangra, rasga e mina
Suga-lhe a vida e o alento;
A flôr o calix inclina;
As folhas leva-as o vento.

Depois, nem resta o perfume
Nos ares da solidão...
Esta flôr é o coração,
Aquelle verme é o ciúme.

MACHADO DE ASSIS

Enigma

Eu não sou creador, nem creatura,
Nem fui visto jámais entre viventes,
Entre os homens me vês, e não me sentes,
Sou morto, nunca estive em sepultura.

No mundo faço a principal figura,
Crêr que sou agua ou ar, nunca o intentes;
Se dizes que sou terra ou fogo, mentes;
Mas entre os elementos me procura.

Bem no meio do tempo e muito interno,
No mesmo tempo estou, sem ser passado,
Nem presente ou futuro, nem eterno.

Sou o primeiro a morrer, sem ser gerado,
Com o demonio estou sem ser no inferno,
Estou no empyreo sem me haver salvado.

A. RAPHAEL DA PURIFICAÇÃO

A decifração do enigma do numero antecedente é:—Recebe-se desde já assignaturas para o nosso terceiro anno da Luz.

Enigma em franceez

G a

Para Benedito e Maria Sylvia

“Na *ressurreição*, de qual dos sete será a mulher,
uma vez que todos a tiveram.”

São Mateus, 22-28

“La *forme* fascine quand on n’a plus la force de comprendre
la force en son dedans. C’est-à-dire de créer.”

Jacques Derrida

Os leitores menos patrióticos do célebre artigo “Instinto de nacionalidade”, publicado em março de 1873, não deixaram de ter percebido os constantes paralelos tendenciosos¹ que Machado de Assis estabelece entre o romance de costumes e o de análise psicológica e a nítida preferência do jovem romancista-crítico pela última corrente por julgá-la superior. A análise de paixões e de caracteres “é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores” — conclui ele. No ano anterior,² Machado de Assis publica seu primeiro romance, *Ressurreição*, e numa advertência ao leitor confessa o propósito de não escrever romance de costumes e acrescenta que pretende esboçar o “contraste de dous caracteres” (I, 32). Nada mais natural: o projeto crítico e o criador se encaixam admiravelmente.

Tem tido consagração unânime, nos últimos vinte anos, o julgamento que Barreto Filho fez de *Ressurreição* em 1947. Considera ele este primeiro romance de Machado de Assis superior aos outros da primeira fase devido a “um indiscutível ar de modernidade”, graças ao fato de o autor ter deslocado o “interesse do acontecimento objetivo para o estudo dos caracteres”.³ Mas os críticos posteriores têm esquecido de assinalar é

que tal apreciação vem *datada* pelo tipo de romance que tinha sucesso na época em que Barreto Filho escrevia. São os anos dos romances introspectivos de Lúcio Cardoso e de Clarice Lispector e em que se põe em xeque a posição e o valor do romance nordestino, de nítida fatura costumbrista, realista-naturalista, cujo maior interesse vinha do “acontecimento objetivo”, visto que na maioria dos casos a finalidade da obra era o protesto social.

Esse “ar de modernidade” é, pois, uma apreciação duvidosa, e mais ainda quando se percebe que veio precedida do adjetivo “indiscutível”.

Machado de Assis, em 1873, tomava inclusive posição reacionária com relação aos jovens brasileiros e à literatura de vanguarda que se fazia na Europa: “Os livros de certa escola francesa [realista], ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira...” — constatava ele na mesma página de onde extraímos as citações do primeiro parágrafo. Reacionário⁴ o julgaria sem dúvida um desses inúmeros leitores de que fala e que, desde 1857, poderia estar se deliciando com *Madame Bovary*, por exemplo. Machado de Assis preferiu se enquadrar dentro de certa linha do romance francês, o chamado “roman d’analyse”, cujo marco inicial se considera *La Princesse de Clèves* e cujos expoentes próximos de Machado seriam *Adolphe* e *Armance*. Nestas obras, como na sua, se percebe o “contraste de dous caracteres”, e todas as quatro, por outro lado, apresentam certas semelhanças estruturais. Parece que em 1896 é que Machado colocará de maneira mais precisa o verdadeiro problema que aflige o criador responsável. Numa crônica sobre obras de Valentim Magalhães e Lúcio de Mendonça, vai afirmar: “Cada concepção traz virtualmente as proporções devidas; não se porá *Mme. Bovary* nas cem páginas de

Adolfo, nem um conto de Voltaire nos volumes compactos de George Eliot” O importante — afirmou antes — é que “as obras sejam feitas com fôlego próprio e de cada um, e com materiais que resistam” (III, 755 e 754, respectivamente).

Esta seria, a nosso ver, a melhor definição do sucesso atual de *Ressurreição*. É o que procuraremos demonstrar adiante, seguindo o seguinte roteiro:

- Primeiro: *Ressurreição* se enquadra dentro de um estágio avançado na articulação de certas estruturas básicas e primárias do universo literário de Machado de Assis.
- Segundo: Sua maior originalidade advém do fato de dramatizar *dentro* do romance (“en abyme”⁵), no nível dos personagens portanto, o ideal do romancista.
- Terceiro: A análise das diversas e complexas estruturas narrativas deste romance pode, até certo ponto, informar o leitor sobre o mecanismo da imaginação⁶ criadora do romancista naquela época.

1. A mão do tempo e o hálito dos homens

Dentre os poemas que compõem *Falenas*, publicado em 1870, salta à vista do leitor que já sabe que Machado abandonará a poesia, como já havia abandonado o teatro, e que se dedicará com maior exclusividade à prosa de ficção, salta à vista o longo poema dramático “Uma ode de Anacreonte” (III, 56 a 69), cujo recorte dos versos não deixa de lembrar a técnica de Victor Hugo em *Hernani*. Encontramos em “Uma ode de Anacreonte”, como nos poemas dramáticos românticos, personagens individualizados, um conflito que se arquitetava e se deslinda em determinado espaço de tempo, portanto com princípio, meio e fim. Quis o autor opor Cleon e Lísias na conquista da bela e incons-

tante Mirto, jovem que acabava de naufragar nas costas de Samos, tendo no naufrágio perdido o amante, Lísicles, e a fortuna.

O diálogo é interrompido duas vezes, e ambas as vezes por mensageiros que não aparecem. Estas interrupções têm a finalidade de reforçar, exemplificando, um detalhe de caráter dos personagens que o leitor já supunha ou adivinhava, mas que não lhe podia ser transmitido pela fala dos personagens sem que se incorresse em evidente concessão dramática. A primeira: Mirto é realmente inconstante, pois o mensageiro vem dizer que Lísicles está vivo e isso não a faz correr para os seus braços. A segunda: Cleon, como todo poeta, é pobre e mau pagador, tanto é que um credor vem procurá-lo em casa de Lísias. Essas duas interrupções, protuberâncias na linearidade narrativa, são da maior importância para a compreensão da problemática que alimenta a inspiração de Machado de Assis e que vai influir de maneira decisiva na concepção dos seus personagens. De um lado, temos a inconstância de Mirto, a inconstância feminina, que para não ser descoberta se disfarça com o véu da dissimulação, atitude já conhecida dos machadianos. Do outro lado, o pretendente sério e idealista, mas jovem e pobre, que se julga com direito ao amor, devido às excelências do seu espírito, e que no final tem de curtir só a sua paixão. Estes dois aspectos, os mais salientes, não chegam porém a abranger toda a riqueza (nenhum julgamento de valor nesta palavra) do poema, visto que ele dramatiza também uma oposição entre três caracteres, dois a dois: Cleon-Mirto, Lísias-Mirto. Sendo Mirto a mesma personagem a que se opõem Cleon e Lísias, é de se esperar que o poeta os tenha forjado diferentes. Não são diferentes — são diametralmente opostos.⁷

Poeta — comerciante;
pobre — rico;
idealista — realista;
amor-paixão — amor-passageiro;
inexperiente (jovem) — experiente (maduro);
o tédio, a solidão, a dor — gozar, beber, dormir.

Essa vitória, aliás, era esperada desde o início, pois, conforme deixa claro o próprio Lísias, era ele o *metteur en scène da noitada*:

Quis ter à minha mesa
Vênus e o louro Apolo, a poesia e a beleza. [III, 60]

Essa oposição termina — daí o título do poema — com o duplo e diferente uso que os personagens masculinos tiram do poema de Anacreonte. O jovem, à semelhança do mestre grego, deseja ser todos esses objetos que cercam de perto e mesmo acariciam a sua amada (o espelho, a túnica, seu banho de cristal etc.). O comerciante recusa as metamorfoses poéticas e é mais prático: prefere oferecer, prefere comprar e não-se-transformar. “Eu não quero ser nada; eu quero dar-te tudo” (III, 68), e faz a enumeração de todos os presentes que pode oferecer a Mirto em retribuição do seu amor.

Ainda dentro desta leitura, seria importante saber qual dos dois vai sair vencedor e como considera o vencedor ao vencido. A escolha do vitorioso, por outro lado, não deixará de refletir, ou melhor, trair o caráter de Mirto, da mulher diante dos dois pretendentes opostos. Saber quem é o vencedor é de suma importância no universo de Machado, onde sempre a ambição comanda a vontade dos personagens (mesmo que afinal não saiam vencedores). Além do mais, sucesso traz consigo poder; poder, por seu turno, orgulho, e este, finalmente, arrogância. Aqui vão as palavras finais do vencedor Lísias:

Navegavas sem leme; era certo o naufrágio.
Não me viste sulcar as mesmas águas?⁹ [III, 69]

Vênus: Mirto: Apolo: Cleon. Tudo já estava planejado de antemão (ele podia); só lhe faltava que tudo saísse segundo os seus desígnios (ele queria). Cleon: quer, mas não pode. Lísias: pode e quer. O vitorioso é o que não encontra defasagem entre o querer e o poder.

Cleon, instrumento de Lísias, é trazido ao banquete com o único fito de realçar certas qualidades do anfitrião: a ode de Anacreonte, que até certo ponto parecia funcionar a favor do jovem poeta, pela semelhança instaurada entre os dois, é logo em seguida transformada e usada com audácia e cinismo pelo comerciante. Mirto, em situação de penúria, como é de conhecimento de ambos, não resistirá a tão dourada pílula. Se o jovem Cleon perde a luta, ganha uma lição, dada pela experiência. É um passo importante que dá na vida: confiou no amigo e na amada, vê-se traído por ambos. Foi um joguete, inocente e útil, inexperiente em mãos experientes; foi presunção sua julgar-se dono da jogada. “Desfaçam-se uma a uma estas quimeras loucas.” É assim que os personagens machadianos saem da juventude: “Ó árvore bendita, — continua Cleon — ó minha juventude, / Vão-te as flores caindo ao vento áspero e mudo!” (III, 69).

Outro poeta, agora o próprio Machado de Assis, abriu seu livro de estréia com um poema significativo e ótimo comentário para a situação que atravessa Cleon, espécie de “dramatização estética” (para usar a expressão de Eliot⁹ quando caracteriza o solilóquio de Otelo)

da experiência de Cleon. Trata-se do poema “Musa Consolatrix” (in *Crisálidas*):

Que a mão do tempo e o hálito dos homens
Murchem a flor das ilusões da vida,
Musa consoladora,
É no teu seio amigo e sossegado
Que o poeta respira o suave sono. [III, 19]

2. Aquele verme o ciúme

Já não escreverá em verso: Machado agora recorre à prosa. A ação se passará alguns séculos mais tarde; é melhor que os personagens sejam contemporâneos do autor. Um novo credo surgiu no mundo, o cristianismo, e os membros da sociedade que descreve professam este credo. Mirto já não poderia — sem cometer pecado — deixar os braços de Lísicles e cair nos braços de Lísias sem que a sociedade proclamasse escândalo e adultério. Pelo menos a decência e o decoro do Segundo Império não a deixariam transitar com tanta facilidade.

Algumas mudanças inevitáveis modificam a estrutura que informa o primeiro texto e criam uma outra, semelhante e original ao mesmo tempo. Lísicles e Lísias devem ser amalgamados — aliás, já a semelhança de nomes o indicava. Mirto viverá sob a aparência de viúva, vestida de preto, embora seja na realidade casada e apenas temporariamente separada do marido. Por que estão separados e como ela pode aparecer como viúva aos olhos do jovem inexperiente? Outro naufrágio, como o de Lísicles? Impossível. O cabo das tormentas agora tem de ser de ordem psicológica: entra um novo dado no mundo imaginário de Machado de Assis: o ciúme. É em *Falenas* que está o medíocre poema em que o “verme” é mencionado pela primeira vez, se não nos enganamos, e em termos claros

demais. [Veja reprodução do poema, publicado com o título “O ciúme”, na p. 430]. Em poema pseudo-simbólico, ao gosto da época, Machado descreve com minúcia a luta entre o verme e a flor, e termina com dois versos que não deixam dúvida alguma de interpretação: “Esta flor é o coração,/ Aquele verme o ciúme.” (III, 52).

A tentativa de conquista por parte do jovem será, mais do que antes, uma farsa dirigida pelo mais experiente, e no final, mais do que antes, estará seguro do verdadeiro papel que vive, o de simples “mediador” Já não pode ser mais poeta, pois já naquela época, como dirá Fernando Pessoa, o ser poeta não é uma profissão. Terá diploma superior, é claro; de medicina, por exemplo. Não tendo viajado, estudou aí mesmo no Rio. Mas terá um *penchant* natural para as letras e uma disponibilidade total para o amor, apesar de inexperiente, ou talvez por isso mesmo.

Idealizava Machado de Assis “A mulher de preto”? Seria pretensão demasiada responder afirmativamente, ainda mais que, no caso do nosso romancista, quase nenhum documento temos que ateste o seu método de trabalho. Encontramos apenas algumas afirmações em seus romances, e dentre elas poderíamos destacar a seguinte: “Deixa lá dizer Pascal que o homem é um canicho 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” (I, 450).¹⁰ Ele fala da vida — seria traí-lo tomar a metáfora ao pé da letra? Se tal afirmação é digna de fé e se o nosso método de abordagem apreende melhor do que trabalhos anteriores o processo da criação machadiana, chegamos à primeira afirmação sobre a invenção em Machado de Assis. Esta depende quase que exclusivamente da reelaboração de certas estruturas estabelecidas em trabalhos já escritos

e/ou publicados anteriormente. Depende, pois, de uma revisão crítica do seu próprio esforço, do que já conseguiu realizar. Mais sofisticado é cada novo trabalho com relação ao anterior, melhor o romancista apanha a complexidade da ação e dos personagens.

Como conseqüência imediata, mais exigente torna-se o romancista com relação ao leitor. Se para apreender todo o significado de “Uma ode de Anacreonte” ou “O verme” não é preciso que o leitor seja muito perspicaz, já para a leitura de *Esau e Jacó* o narrador fala do “leitor atento, verdadeiro ruminante” e que “tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (I, 948).

Analisemos antes, porém, “A mulher de preto”, para depois então passarmos ao estudo de *Ressurreição*.

Como no poema anterior, existe uma interrupção no desenrolar linear da narrativa que comporta os três personagens principais (o jovem Estêvão, o deputado Meneses, a viúva-esposa Madalena). Trata-se de uma visita inesperada que recebe Estêvão: seu amigo Oliveira vem-lhe ler alguns trechos da sua mais recente produção dramática. Analisando com cuidado o trecho transcrito no conto, não se percebe nenhuma ligação simbólica entre o trecho da peça lida e o do conto. Ao contrário do que sucede no *Primo Basílio*, por exemplo, onde a peça escrita pelo Ernestinho, *Honra e paixão*, é um recurso irônico bem utilizado por Eça, na medida em que comenta romanticamente o seu romance realista. Na “Mulher de preto” o que é interessante é o partido que o arrivista Oliveira tira desse encontro e da leitura que fez ao amigo — dando a impressão que tinha ido à casa de Estêvão com este único propósito. No dia seguinte, *O Jornal do Comércio* publica um arti-

go laudatório ao jovem estreante das letras, utilizando o nome de Estêvão como base para a apreciação dos seus trabalhos. Oliveira procura consertar a situação aos olhos do jovem médico e para isso lhe envia uma carta de desculpas e uma ode de agradecimento, mas para os leitores do jornal o elogio ficou consumado e Estêvão foi usado pelo amigo. “A carta de Oliveira tinha, por engano, a data da véspera.” (II, 77). Na véspera é que o artigo também foi escrito. Essa interrupção visa, pois, sublinhar este aspecto do temperamento de Estêvão: um ser que nasceu para que os outros se aproveitem dele sem que se dê conta disso.

Parece que foi também esse traço do seu caráter que logo atraiu o deputado Meneses, tanto que o põe à prova logo no seu segundo encontro. Diz ao médico que o conduzirá até sua casa, mas tão logo entram no providencial *coupé* dá ordem contrária para o cocheiro; passarão antes pela residência do deputado. Estêvão é bastante dócil para não reclamar e bastante maleável para ser manobrado pelo outro. Claro está que Estêvão nunca conseguiria compreender a amabilidade e atenção que o deputado lhe dedica, apesar da sua reconhecida fama de misantropo. Posteriormente, será Madalena que descobrirá a mesma fraqueza no jovem médico: ela, porém, não esconderá, na sua sinceridade feminina, que apenas o está usando como “mediador”. Não é tão política e hábil quanto o marido político. Ou será que, mais política, já preparava o terreno em caso de possível e futura crise de ciúme do marido?

Para que tais sutilezas psicológicas fossem concretizadas, o contista usou de um recurso que lhe evitou a artificialidade e a ingenuidade da primeira pessoa.¹¹ Empregou a terceira pessoa e, como nos romances de Henry James, deixou que todas as ações fossem narradas do ponto de vista de um personagem, no caso

presente, o jovem médico. Isso possibilita a instauração no conto de alguns enigmas, que serão ou não aclarados pelos acontecimentos, enigmas estes que existem em razão da visão restrita que o leitor (como o personagem) tem dos fatos. “Onde está a misantropia daquele homem? As maneiras de misantropo são mais rudes do que as dele; salvo se ele, mais feliz do que Diógenes, achou em mim o homem que procurava.” (II, 61-2). Por que o deputado o procura e quer por todos os motivos ser seu amigo, apesar da diferença de idade? Por que Madalena toma a frente e convida o jovem solteiro para tomar chá em sua casa? Por que Estêvão, lá chegando, não encontra os outros convidados? Madalena diz (ou é obrigada a dizer) claramente as suas intenções: desde o início ela quis que o médico fosse o seu “mediador” (II, 76). Ela o viu no Teatro Lírico com seu marido e era ela a enigmática e bela mulher de preto. Madalena seguia, portanto, um plano e até que ponto o deputado Meneses, o calado Meneses, também não o seguia? Usando Estêvão, destruíram a barreira de orgulho que ergueram entre eles e, cada um dando um jeito do seu lado, propiciaram a sua felicidade final — e a infelicidade do jovem.

Quanto ao tratamento psicológico dos dois personagens masculinos, as mesmas características são guardadas: temperamentos antitéticos. 47 anos de um lado, 24 do outro. Misanthropo, cético, em tudo tendo sempre “um papel puramente negativo” (II, 61), de um lado. Talento, ambição, vontade de saber; sonhador, inexperiente na vida e no amor, do outro lado. No final de dois meses: de um lado, seriedade, bom senso, intolerância, ambição; do outro, modéstia, instrução, sentimentalismo.

Um novo dado entrou no temperamento de Líscles-Lísias: Meneses, apesar de ser superior ao jovem, apesar de poder comandar os outros, de guardar certa

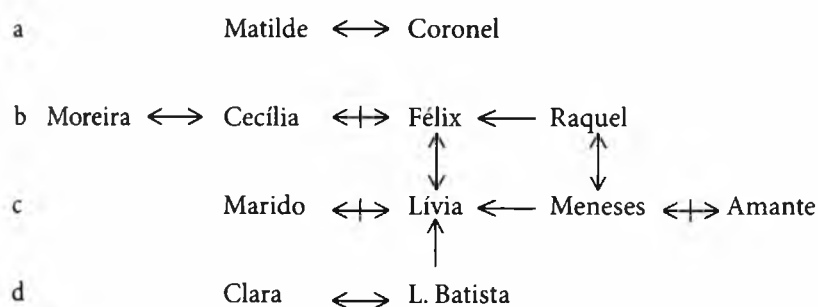
serenidade aparente, exterior, traz dentro de si “um drama pateado” (II, 78)¹² que corrói a sua vida e a sua tranquilidade interior — o ciúme. Mal de que o jovem não sofrerá e cujas conseqüências, como se prevê, recairão funestamente sobre a esposa-viúva. A apresentação da causa-efeito do ciúme, o seu caráter falso-real, a sua repercussão nos outros personagens — são ainda pouco trabalhados no presente conto. O motivo da suspeita do marido é concreto, palpável: trata-se, como diz Madalena, de uma carta e um retrato que guardava para amiga sua. Com a morte desta, felizmente! pôde-se dissolver todo o equívoco. No entanto, numa leitura dirigida pelos trabalhos posteriores do romancista, percebe-se em germe um delicado e sutil matiz (não ainda — frisemos de novo — desenvolvido pelo contista). A capacidade que Madalena tem de acomodar as coisas e a sua queda para a dissimulação poderiam tê-la ajudado a conseguir esta carta. Sua amiga defunta, por seu turno, comprava a paz de Madalena na terra e a sua no reino dos céus com este derradeiro ato de caridade.

3. Quadrilha

De repente tudo se complica de maneira extraordinária. Novo médium determinando nova maneira de arranjar os dados, de reorganizar a estrutura primitiva. Machado de Assis não deseja quebrar a unidade do tema, mesmo quando idealiza seu primeiro romance. Tem diante de si este problema — o homem e a mulher diante do amor (sentimento) e diante do casamento (razão) — e não cria ele nova estrutura que poderia comentar este conflito, seja por oposição, ou por tabela, seja apresentando desvios de comportamento, nem ainda procura ele enriquecer a trama do romance com outro tipo de experiência humana.

Para manter a unidade do conflito durante as duzentas páginas de seu romance, recorre a um estratagemas que faz de sua nova obra uma pequena jóia multifacetada, mas que a informa ao mesmo tempo e infelizmente de certa monotonia. O expediente é o do espelho e o recurso é o paralelismo. O romancista-crítico André Gide, no seu *Journal des Faux-Monnayeurs*, não terá nenhuma indulgência para os românticos (e Machado de Assis): «Il n'est pas bon d'opposer un personnage à un autre, ou de faire des pendants (déplorable procédé des romantiques)».¹³

Sendo construído, portanto, com base em grupos de personagens semelhantes, de onde poderia vir a riqueza do romance? O quadro seguinte nos dará o início da resposta:



MENESES que amou sua amante e que amou LÍVIA que é cobiçada por Luís Batista que é amado por Clara, que amou seu marido e que ama e é amada por FÉLIX que foi amado por Raquel e que amou Cecília que ama Moreirinha, se casa com RAQUEL. Ponto de referência: a felicidade do Coronel Moraes e de D. Matilde.

Ou de uma maneira mais lógica, onde melhor se pode apreender também o jogo da imagem e do seu reflexo.

Casais Perfeitos

Coronel ↔ D. Matilde

Meneses ↔ Raquel

Desequilibrados

Moreirinha ↔ Cecília

concessão Cecília

Clara ↔ Luís Batista

concessão Clara

Impossíveis

a) não correspondidos

Raquel → Félix

culpa Félix

Meneses → Livia

culpa Livia

L. Batista → Livia

culpa Livia

b) correspondido

Félix ↔ Livia

culpa Félix

Desfeitos

Félix ↔ Cecília

culpa Félix

Livia ↔ Marido

morte

Meneses ↔ Amante

sedutor

Descoberto, pois, o núcleo gerador da estrutura (amorcasamento), seria útil comentá-la. O mundo imagi-

nário criado por Machado se encontra propositadamente reduzido ao jogo de três ou quatro personagens principais (devidamente secundados) que entram em conflito em virtude de alguns motivos:

- a. Como fazer coincidir amor e casamento;
- b. O que sucede quando uma paixão não é complementada por outra;
- c. O ideal seria que se coincidissem o amor intelectual (“amour de tête”) com o amor sentimental (“amour de coeur”);
- d. Para concretizar a união do homem e da mulher, ambos têm de se entregar a uma série de jogos de *marivaudage*;
- e. O inimigo mais feroz que o futuro casal tem de enfrentar é o ciúme.

Por outro lado, descobre-se que Machado de Assis ainda não é capaz (e não o será, se me permitem a generalização) de mostrar na sua obra formas mais sutis, requintadas, complexas, menos comuns, do amor, em virtude de que este sentimento, no seu universo, vem imediatamente definido pela sua conseqüência, o casamento. Formas essas analisadas por Mario Praz no seu *The romantic agony*. O conceito de casamento restringe a expansão livre do sentimento de amor. Este é um sentimento enjaulado pela cerimônia cristã, e esta é que possibilita a constituição da família.¹⁴ Na literatura brasileira, é preciso esperar por João do Rio e pelos seus pouco valorizados contos de *Dentro da noite* (1912) para se apreciar o amor em toda sua liberdade e nas suas possíveis formas extraordinárias.

O universo do amor machadiano é asséptico,¹⁵ são, formal, e rígido. Masculina e burguesa a sua concepção do casamento. Amar é casar, é comprar título

de propriedade. Qualquer invasão estranha nesta propriedade acarreta um curto-circuito emocional que invalida os dois primeiros termos. Não seria esta uma definição metafórica do ciúme machadiano: o medo de ter a sua propriedade invadida? Não é Dom Casmurro que abandona a esposa e a casa ao mesmo tempo? Envia uma para a Europa e destrói a outra. Tanto o romance como a casa de Matacavalos são reconstruções artificiais (cap. II e CXLIV).

Mas onde realmente Machado se mostra excepcional é nos jogos de *marivaudage*. As várias formas de jogo são baseadas em duas posições opostas e complementares que definem o homem e a mulher dentro da sociedade: a liberdade e a prisão, o sentimento e a razão. À multiplicidade de experiências que o homem, por ser livre, pode ter, corresponderá na jovem solteira ao uso, caso queira a liberdade, de múltiplas máscaras. A aceitação de qualquer experiência por parte da mulher requer obrigatoriamente a dissimulação. Esconder é sua atitude habitual, mesmo porque o próprio recato que o namorado/noivo/marido exige dela já é um véu que cobre os seus mais legítimos sentimentos.

Em termos mais gerais, vemos que o homem recorre à razão (casamento) para restringir a liberdade, aceitando as correntes da virtude, enquanto a mulher se liberta da condição de escrava agarrando-se ao sentimento (amor) que lhe parece ser superior à razão (casamento), arriscando-se com isso ao deslize. Daí o receio do homem diante da capacidade de dissimulação da esposa, pois sabe que se ele se sente bem escolhendo a razão, que corrige os sentimentos, já a mulher se sente mulher quando se entrega ao sentimento que simboliza sua busca de liberdade.

Não lhe basta ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também.
[*Dom Casmurro*, CII: “De casada”]

O homem escolhe viver sob o signo de Sêneca, enquanto a mulher, vítima deste signo, procura sua liberdade sob o signo de Epicuro, signo que o homem decidira abandonar.

Daí que o personagem feminino ideal para Machado seja a viúva (Lívia, no caso presente). A viúva, tendo experimentado a razão e o sentimento, só ela é que pode, diante de um novo pretendente, viver o dilema em toda sua extensão. Tem a possibilidade de escolha: *ou* a fidelidade ao defunto (a crença no casamento, razão, é superior ao sentimento, amor) *ou* a aceitação de novo marido (a crença no amor, sentimento, é superior ao casamento, razão). Se aceita novo marido, é porque é capaz de sentir sucessivos amores. O casamento não será eterno porque o amor não o é. Só a fidelidade total ao primeiro marido é que justificaria a aceitação de novo marido. Como conciliar as contradições?

O que ele [Félix] interiormente pensava era que, suprimida a vilania de Luís Batista, não estava excluída a *verossimilhança* do fato, e bastava ela para lhe dar razão. [I, 107; o grifo é nosso]

Podemos desde já notar, comparando “A mulher de preto” e *Ressurreição*, que o causador do ciúme, que não tem importância alguma anteriormente, exerce papel preponderante no romance, embora, como já está claro no último capítulo, mesmo sem a sua existência é provável que Félix tivesse dúvidas quanto ao comportamento de Lívia, pois, como procuramos mostrar acima, o ciúme vem da própria condição a que estão

confinados o homem e a mulher dentro da sociedade que Machado de Assis retrata. Para o homem a verossimilhança é mais importante do que a verdade, e diante daquela não tem sentido alguma discussão sobre esta. Machado não queria objeções a este respeito; o autor deixa o narrador intrometer-se na narrativa para nos fornecer a *verdade*: “Entendamo-nos, leitor; eu, que te estou contando esta história, posso afirmar-te que a carta era efetivamente de Luís Batista” (I, 103).

4. O astrólogo e a velha

No parágrafo final de *Ressurreição* lemos: “Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz” (I, 107). Esse trocadilho infame, que lembra outro não menos infame do autor de *Adolphe* (“Constant dans la seule inconstance”), é a chave para que se comece a analisar a diferença essencial que se opera na estrutura que vimos seguindo de perto. Recapitulemos:

Lísias — Lísicles + deputado Meneses + Félix
Mirto + Madalena + Lívia
Cleon + Estêvão + Meneses

A oposição entre os personagens masculinos e antitéticos, como veremos adiante, continuará a mesma, mas o final do livro, quase diríamos a conclusão do teorema, tal a precisão do mecanismo, nos mostra o mais jovem e inexperiente, Meneses, que foge do campo da cobiça mútua, Lívia (apesar da insistência do mais velho), e encontra na sua infelicidade a infelicidade de Raquel e se casam. “[...] estão casados, e amantes ainda hoje” (I, 106) — dez anos depois. A esposa-viúva transformada em Lívia soube “isolar-se da sociedade” e na

sua solidão “espirtualiza e santifica a memória do passado” (I, 106). Félix e Lívia, separados e infelizes.

Vejamos como se operou esta reviravolta.

Como o jovem Cleon, Meneses “tinha em flor todas as ilusões da juventude: era entusiasta e sincero; estava totalmente limpo da menor eiva de cálculo” (I, 39). Ainda como o poeta que amadurecia sofrendo duramente “a mão do tempo e o hálito dos homens”, Meneses veria diluídas as suas boas qualidades por estes “dois dissolventes” ferozes, “os lances da fortuna e os atritos de caracteres” (I, 39).¹⁶ Como o jovem Estêvão, nosso segundo exemplo, Meneses tentará servir de mediador entre Félix e Cecília, e é nessa situação que ele começa a ter vida no romance e que Félix se interessa mais de perto pela sua sorte. Encontramo-lo em cinco situações distintas e sucessivas: recriminando Félix por abandonar Cecília sem justificativa; levando apoio moral a esta; escrevendo uma carta a Félix em que o classifica de “prófugo dardânio” (mesmo vocabulário de Cleon) pela sua mais recente atitude; pedindo desculpas a Félix depois da rápida recuperação de Cecília ao lado de Moreirinha; e finalmente sendo ele próprio vítima, pois sua amante o trai com um terceiro. Meneses a abandona.

Félix, como Lísias, fala-lhe de “naufrágios” e “navios” (cf. nota 9) e diante da descoberta de que Lívia “se parece” com Meneses começa a arquitetar diabólico plano. Será mediador, mas não como o jovem Estêvão, antes como o comerciante Lísias, ou ainda como um animador de marionetes, um manipulador de pessoas. Ou, finalmente, de uma maneira mais precisa, um mediador em tudo semelhante ao fiel da balança que é o próprio narrador: Ele também idealiza uma trama que lhe servirá para mostrar o “contraste de dous caracteres”, seus personagens, portanto, e não mais do romancista.

Dom Casmurro dramatiza sua concepção do amor através da história do cantor de ópera, Quincas Borba dramatiza sua filosofia através da narrativa da guerra das batatas (que estranhamente prenuncia o pensamento pré-fascista do futurista Marinetti), Félix vai despertar a curiosidade de Lívia para com Meneses através da parábola do astrólogo e da velha. É esse, aliás, o terreno em que Machado mais se sente à vontade: a insinuação do pessoal pela alegoria. A confissão se desloca do campo pessoal e paira no ar da presença na ausência, possibilitando, no caso preciso de *Ressurreição*, um diálogo em que as aventuras subjetivas do espírito são mascaradas pela distância da alegoria. A progressiva expressão das próprias idéias se refugia no progressivo avançar da parábola. Romancista da anticonfissão.

A parábola do astrólogo e da velha serve, como a ode de Anacreonte, para definir objetivamente os caracteres antitéticos dos dois personagens masculinos de *Ressurreição*, e a situação deles perante Lívia. Um leitor precavido de Platão não teria dificuldade em situar esta parábola: no diálogo *Theeteto*,¹⁷ quando Sócrates e Teodoro, sob o olhar do jovem discípulo, discorrem sobre a posição do sábio entre os seus semelhantes, o lugar da sabedoria na comunidade dos homens, recorrem ao incidente que se originou do encontro entre o filósofo Tales e uma mulher bem prática. Este curto episódio tem sua origem na distinção estabelecida por Sócrates entre os juristas, “pessoas educadas para servir”, e os filósofos, “homens livres”. Aos primeiros, falta-lhes o ócio, o lazer, o que os torna incapazes para a busca desinteressada da Verdade. Os outros, os filósofos, completamente ignorantes dos pequenos e mesquinhos (mas importantes) problemas da comunidade, quando obrigados a enfrentar uma situação pública, apenas despertam o riso e o sarcasmo:

“de poço em poço, de perplexidade em perplexidade se deixam cair por falta de experiência, e seu terrível comportamento *gauche* faz com que passem por tolos”. Pois, como acrescenta Sócrates, “apenas seu corpo encontra localização e estada na cidade”. O astrólogo, olhos voltados para o céu e para os astros, o desconhecido, e a velha, os olhos da experiência, olhos voltados para a terra. O sonhador, o visionário, o poeta — o prudente, o pragmático, o prático.

— [Meneses] Parece filho daquele astrólogo antigo que, estando a contemplar os astros, caiu dentro de um poço. Eu sou da opinião da velha, que apostrofou o astrólogo: “Se tu não vês o que está a teus pés, por que indagas do que está acima da tua cabeça?”

— O astrólogo podia responder, observou a viúva, que os olhos foram feitos para contemplar os astros.

— Teria razão, minha senhora, se ele pudesse suprimir os poços. Mas que é a vida senão uma combinação de astros e poços, enlevos e precipícios? O melhor meio de escapar aos precipícios é fugir aos enlevos. [I, 51]

Mas a riqueza desta parábola não é esgotada pelos comentários que a antecederam, em que procuramos mostrar a sua importância dentro da estrutura global do romance. Dramatiza ela, ainda, de maneira extraordinária, o tema do livro que, segundo o testemunho do próprio romancista, é baseado em alguns versos de Shakespeare:

Our doubts are traitors,
And make us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt. [I, 32]

Não é a própria *dúvida* que Félix dramatiza na sua parábola, homem incompleto e que nunca conseguirá dispor

da sua metade e encontrar a outra metade? A vida para ele é um produto compósito, feito de astros e poços,¹⁸ enlevos e precipícios, ou, em outras palavras, traduzindo as metáforas para o contexto do seu temperamento, de vitórias e fracassos, de conquistas e decepções amorosas. Ora, seguindo ainda de perto o seu raciocínio, é evitando os enlevos (vitória) que ele pretende escapar do precipício (decepção). “O melhor meio de escapar aos precipícios é fugir aos enlevos.” Fica, portanto, no ar; não tenta um por receio do outro; não atinge nenhum finalmente. Tem medo de conquistar porque, conquistando, pode se decepcionar; tem medo de se decepcionar e por isso não tenta conseguir. Não fica com um nem outro. Mãos vazias, pés no ar.

O que a princípio parecia a negação de um dos contrários torna-se no final a negação das duas posições opostas. Chega-se então a esta situação intermediária em que não se atinge nada. A decisão é consequência do fato de não se ter tomado uma decisão entre duas possibilidades.

A verdadeira sabedoria não está no movimento dialético entre os contrários, no “casamento do céu e do inferno”? na união do poço e das estrelas? do astrólogo e da velha? É o que nos diz o poeta William Blake no seu *The marriage of heaven and hell*: “Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence” Ou ainda nos seus *Proverbs of hell*: “Prudence is a rich, ugly old maid courted by Incapacity”; ou: “The cistern contains, the fountain overflows”¹⁹ Um outro autor brasileiro, agora moderno, e com visível influência de Machado de Assis, não só no estilo de vida como no estilo literário, João Alphonsus, propõe simbolicamente a mesma união no episódio da morte

do burro Malhado. Fugindo dos repórteres e policiais que vieram investigar o crime cometido pelo seu patrão, acaba caindo numa cisterna:

No fundo do buraco circular estava uma vida.

Uma vida! Meio mergulhado na água lodosa, entre ramos que arrastara na queda, Malhado espichava o pescoço, levantava a cabeça, desmedia os olhos para o círculo do céu noturno, céu onde havia duas ou três estrelas, ele que nunca as notara. Uma vida! O mesmo mistério no fim e no princípio. E, por que não, o mesmo *de profundis*, ainda mais trágico, uma vez que as religiões não procuram explicar os sofrimentos de um burro.²⁰

Retomemos, no entanto, o fio da intriga.

5. O abismo

Tal é a sedução de Lívia que Félix abandona aquela compreensão da vida e sofre, como diz o próprio título do capítulo, uma “queda”. O interessante, no entanto, é que o narrador, através da linguagem figurada, chega a equacionar um passo adiante a uma queda, e a experiência do amor (cuja conseqüência seria o casamento) à entrada no abismo. Félix já se sente perdedor antes mesmo de começar a enfrentar a nova situação. O amor, para ele, não é a possibilidade de enlevo ou de precipício, mas *a priori* um precipício.

Quando Félix chegou a encarar-lhe o coração [de Lívia], sentiu a fascinação do abismo, e caiu nele. [1, 78]

Seu propósito passa a ser então o de encontrar o antídoto ideal contra o abismo-amor. O romancista concentra todo seu interesse não mais no choque entre

personagens, mas na luta que se desenvolve dentro do espírito do próprio Félix: “Planeou desde logo uma separação violenta, que lhe desse arma e tempo para vencer-se a si próprio” (1, 78). As armas são variadas e as aceita com o beneplácito de criança mimada: esposa os ciúmes que Luís Batista lhe oferece de graça (1, 79); escreve violenta carta a Lívia, que significaria a separação que não conseguia transmitir oralmente (1, 84). Finalmente, por ocasião da doença de Raquel, desiste das armas e dá tempo ao tempo, marcando o casamento para o ano seguinte.

Surge-lhe, no entanto, um instrumento inesperado e útil: o jovem Meneses se enamora de Lívia, e Félix, descobrindo que a semente atirada por ele encontrara solo fértil, decide ser “*L’Heautontimorouménos*” baudelairiano: “Je suis la plaie et le couteau!/ Je suis le soufflet et la joue!/ Je suis les membres et la roue,/ Et la victime et le bourreau!”²¹

Uma só palavra bastava ao médico para arredar do seu caminho aquele rival nascente [Meneses]; Félix repeliu essa idéia, metade por cálculo, metade por orgulho, — mal entendido orgulho, mas natural dele. O cálculo era cousa pior; era uma cilada, — experiência, dizia ele; — era pôr em frente uma da outra, duas almas que lhe pareciam, por assim dizer, consangüíneas,²² tentá-las a ambas, aquilatar assim a constância e a sinceridade de Lívia.

Assim pois, era ele o artífice do seu próprio infortúnio,²³ com as suas mãos reunia os elementos do incêndio em que viria a arder, senão na realidade ao menos na fantasia, porque o mal que não existisse depois, ele mesmo o tiraria do nada, para lhe dar vida e ação. [1, 73]

Podemos agora apreender a diferença básica entre o conflito estabelecido no nível do narrador e o esta-

belecido no nível de Félix. O confronto no primeiro caso é entre almas (para empregar a expressão machadiana) de temperamentos opostos, e no segundo entre almas consangüíneas. As duas possibilidades são pois cobertas por *Ressurreição*, ao contrário de romances como *Adolphe* ou *Armance*, em que a redução dos personagens implica uma visão limitada, uma, das possibilidades reais. (É claro que, no caso específico de Constant e de Stendhal, os propósitos dos romancistas são outros.) Machado se sente impedido, depois dos contos, a criar uma galeria mais vasta de personagens e, através do recurso do paralelismo (outra forma, mas diferente, de limitar a imaginação), chega a apreender a variedade. Essa diferença entre o brasileiro e os franceses advém, como se pode notar na análise da estrutura básica que vimos fazendo, do fato de que Machado desde cedo se interessa tanto pelo conflito de gerações quanto pelo conflito de caracteres. Há sempre em Machado duas (ou mesmo três) gerações vivendo lado a lado e se entrecrocando, ou se refletindo uma na outra.

A estrutura global do primeiro romance machadiano é uma estrutura fechada, como o é a do romance realista ou naturalista, mas com uma única e grande diferença. Ao passo que o romance pós-flaubertiano tenta abranger o ciclo da vida humana (nascimento, experiência e morte), o primeiro romance de Machado apreende o desenvolvimento total de uma idéia. No primeiro caso, o romance faz concorrência à biografia (imaginária), e no segundo à concretização de um tópico da psicologia. Nada se sabe a respeito da infância e da adolescência de Félix, ou de Lívia, por exemplo. (Como exemplo oposto, leiam-se os capítulos iniciais de *Madame Bovary*.) É mais importante saber que Félix, personagem,

nasceu sob o signo de Jano, janeiro, do que a verdadeira data e as circunstâncias do seu nascimento e infância, ou mesmo de certos detalhes que um romancista realista julgaria indispensáveis.

Por outro lado, comparando o trecho citado acima com a parábola do astrólogo e da velha, pode-se começar a apreender a futura e sutil ironia que enriquece a obra de Machado. Até então, em “Uma ode de Anacreonte”, ou na “Mulher de preto”, a ironia era o que chamamos vulgarmente de ironia da vida, ou do destino (representada alegoricamente pelo dramaturgo que é ao mesmo tempo contra-regra em *Dom Casmurro*, cap. LXXIII). Aqui, a ironia é já um recurso literário: um compromisso com o leitor, na medida em que é este que pode desmascarar a contradição de Félix. No entanto, como assinalaremos na terceira parte do nosso trabalho, o que parece conclusão do leitor já tinha sido previsto abstratamente pelo narrador.

Félix, que prega a moral da velha, é muito mais um amante e vítima da fantasia do que Meneses. Diante do fato e do ato, diante da decisão de apagar ou atizar o incêndio, prefere não agir, chegando a ser o “artífice do seu próprio infortúnio” Passa a viver uma vida intranqüila e miserável, produto muito mais da sua fantasia do que da realidade, mais da verossimilhança do que da verdade. Félix, ao contrário do que se podia imaginar pelas suas *palavras* a Lívia, não segue à risca seus gestos. O homem calculado, frio e distante esconde um ser débil e frustrado. Nos seus momentos de solidão, não se entrega aos jogos de decifrar a realidade e de preparar-se para enfrentá-la da maneira mais lógica e direta, mas se refugia nos complicados e labirínticos caminhos que percorre a sua fantasia.

Contraditoriamente, o mundo íntimo de Félix é mais enriquecido pelos vôos do seu devaneio do que

pela análise realista dos acontecimentos. “[...] o incêndio em que viria a arder, senão na realidade, ao menos na fantasia, porque o mal que não existisse depois, ele mesmo o tiraria do nada, para lhe dar vida e ação”.

O mal, o ciúme, é pois tirado do nada, e Félix, como bom romancista, lhe dará vida e ação. O ciúme machadiano (se me permitem esta prematura generalização) é *retórico*, está baseado no verossímil e não na verdade, como já chamamos a atenção. Platão: «Dans les tribunaux en effet on ne s’inquiète pas le moins du monde de dire la vérité, mais de persuader, et la persuasion relève de la vraisemblance». O verossímil é, pois, um conceito que não pertence à ética, mas à arte de persuadir, ou à Retórica. Seu ponto de referência não é a realidade (ao contrário da verdade), mas um sistema a que chamamos de retórica. O ciúme quase não chega a afetar o amor (sentimento), mas descontrola a razão (casamento). Daí o fato de que, no mundo amoroso machadiano, masculino como vimos provando, são os acontecimentos verossímeis que transtornam ou afetam os personagens. O ciúme não nasce, no universo machadiano, de uma comprovação real, ou melhor, não há necessidade de uma testemunha de vista; depende muito mais o ciúme, como provaria uma análise moderna do *Dom Casmurro*, da “arrumação” que se pode fazer de duas (ou quatro) vidas com o único fito de persuadir a si mesmo e aos outros (ou ao leitor) de que houve motivo para ciúme. Por oposição, notamos ainda que Machado, ao contrário de Flaubert e de Eça, não está interessado na psicologia do adultério. Aqueles usam a terceira pessoa e centralizam o interesse do leitor na traição de Emma ou de Luísa (cenas amorosas com os amantes). Discutir o “enigma de Capitu” é deslocar o problema básico de *Dom Casmurro*, que nada mais é do que uma excelente peça de retórica pelo advogado Bentinho.

Machado compreende que o ciúme é bem mais complexo do que o adultério. Um marido traído não é necessariamente um ciumento. E um marido não-traído o pode ser. Não é o que Machado diz, de maneira ainda *gauche* no seu primeiro romance, ao deixar o narrador se intrometer e afirmar: “[...] a carta era efetivamente de Luís Batista” (I, 103).

6. Decisão e impressão

Toda escrita manifesta uma série de decisões consecutivas e coerentes. No caso específico da prosa de ficção essas decisões se situam em três planos distintos e paralelos, mas cujas linhas de demarcação são pouco claras e nem sempre bem definidas. A sua maior ou menor nitidez correrá por conta do romancista. Assim sendo, certas decisões se passam no nível do autor, outras no nível do narrador, e outras mais no nível do personagem. Simplificando, diremos que as decisões do autor são anteriores às do narrador, e estas por sua vez precedem às do personagem. Por uma razão muito simples: a escolha do narrador é do autor, e a do personagem é do narrador. Além do mais, no romance do século XIX em particular, a coerência e a lógica das ações eram de grande importância, e desde que se tenha dado alguns traços a uma figura (o personagem, por exemplo), é preciso que ela as mantenha, ainda que a contragosto da figura (no caso, o narrador) que lhas deu.

Quanto mais definido é o narrador menos dependente é do autor e mais nítida é a linha de demarcação entre os dois níveis. Quanto mais definido é o personagem, menos dependente é do narrador e mais responsável é pelas suas ações.²⁴

No entanto, será sempre útil constatar que ambas as linhas de demarcação são sempre mais ou menos

artificiais, porque, em última análise, se trata de uma pura diferença retórica, visto que todas as decisões correm por conta do romancista, e somente pelo princípio de coerência de caráter é que temos de reconhecer que existe uma diferença entre autor/narrador/personagem.

Mais responsável pelas suas decisões é o narrador de personalidade mais marcada, é o personagem de traços mais definidos. Por outro lado, maior é a importância do autor, menor é a do narrador; maior é a importância do narrador, menor é a do personagem.

A afirmação do personagem é a negação do narrador; a afirmação do narrador é a negação do autor. A afirmação do autor é a negação do narrador e do personagem.²⁵

Se definirmos uma série de decisões tomadas por uma única pessoa como uma *impressão* (não é ainda a impressão digital a melhor maneira de individualizar os cidadãos?), podemos dizer que uma narrativa é feita de três impressões distintas. Uma possibilidade extrema seria que a impressão deixada pelo autor fosse diferente da impressão deixada pelo narrador e esta, por sua vez, distinta da deixada pelo personagem. Outra possibilidade extrema seria que as três impressões coincidissem num fenômeno de sobreposição (*surimpression*). É claro que entre os dois extremos há inúmeras possibilidades de combinação, como também seriam inúmeros e originais os efeitos obtidos. O bom romancista sempre usa a retórica como melhor lhe convém.

7. Sob o signo de Jano, janeiro

O extraordinário de um romance como *Ressurreição* vem do fato de que ele dramatiza nos três níveis distintos descritos anteriormente, não a decisão, mas a indecisão. O autor, conforme confessa na Advertência

ao leitor, quis dramatizar (“pôr em ação”) no seu romance a dúvida que não leva à decisão, antes à falta de coragem, ao medo, à impossibilidade da decisão. Em suma, leva à indecisão, à negação da decisão.

Para isso informou ele toda sua obra de estruturas dicotômicas, em que o fundamental — percebe-se facilmente — é a destruição do uno, é o desmembramento do que se acredita ser uno nos seus aspectos opostos e contraditórios. Em outras palavras, em *Ressurreição*, o uno se apresenta bipartido, e exatamente porque o uno é duo que não pode permitir uma atitude clara e decidida em favor de um lado ou do outro.

Analisemos de perto o primeiro capítulo onde melhor e mais claramente se podem estudar as intenções do narrador; ao mesmo tempo selecionemos primeiramente dois aspectos primários do problema: a) cronologia interna do romance, b) quadro onde se desenrola a ação.

O narrador alimenta as informações que julga necessário transmitir ao leitor de opostos que se completam, de opostos que ao se reunirem deixam uma brecha no centro, de opostos que se contradizem completando-se. Para ele, o *A* só existe se vier bipartido em *a* e *b*. *A* passa a ser um produto da soma *a* mais *b*.

Visto sob o prisma temporal, nota-se imediatamente que a dicotomia não poderá cobrir e abarcar uma estrutura que é ternária (passado/presente/futuro), ocasionando sempre então a rejeição de uma das possíveis posições. No caso do romance que estamos estudando, que, como disse o autor, põe em ação a dúvida, o vácuo será criado para o presente, que será por isso com mais constância sacrificado, na medida em que presente é decisão, passado é lembrança e futuro é plano.

Félix embebeu os olhos no horizonte e ficou longo tempo imóvel e absorto, como se interrogasse o futuro ou revolvesse o passado. [1, 33]

Podemos colocar o nascimento de Félix sob o signo do deus Jano que, como se sabe, na condição de deus temporal, presidia o Início: a primeira hora do dia, o primeiro dia do mês, o primeiro mês do ano (daí janeiro). Ou mesmo o primeiro capítulo do romance. No universo do autor de *Esau e Jacó* não é uma coincidência fortuita o aparecimento do bifronte Jano, equivalente para os antigos ao mito dos Gêmeos. E não é tampouco por coincidência que René Guénon percebeu que Jano nada mais é do que um obstáculo ao verdadeiro conhecimento do destino, na medida em que seu caráter repousa na negação do “eterno presente”. E finalmente é curioso salientar que a Jano certas culturas vão opor uma Hécate triforme, com uma terceira face olhando para a frente, para o presente.²⁶

A decisão do narrador foi proporcionar um clima de indecisão ideal para o aparecimento do personagem indeciso. Não querendo tomar a responsabilidade da decisão ele a transferiu para o subalterno. Sua ambigüidade se cristaliza em dicotomia.

O título do primeiro capítulo é também revelador: “No dia de Ano Bom”; este é um dia que não existe em si, mas na sua forma de passado (balanço) ou de futuro (planos). É um dia, com nos diz o narrador, que é “ocaso” e “aurora” (I, 34): vácuo. Por outro lado: “... e alegres com vermos o ano que desponta, não reparamos também que ele é um passo para a morte” (I, 33): alegria e tristeza, ambos ao mesmo tempo sem que se defina por um ou pelo outro, porque o primeiro de janeiro dramatiza idealmente a ressurreição, o re-nascimento. O prefixo “re” assinala a continuidade entre

morte e novo-nascimento, em outras palavras, se há re-nascimento é porque houve morte.

A brecha criada pela inexistência do instante presente vai ser preenchida de maneira categórica por uma cunha que é a plataforma temporal onde se coloca o narrador para olhar a história que nos conta. Plataforma que é ao mesmo tempo ponto de referência fixo e constante. O equilíbrio de brecha e cunha é proposto desde as sete primeiras palavras do romance: “Naquele dia — já lá vão dez anos...”. As duas primeiras palavras encontram seu significado no título do primeiro capítulo, e as outras cinco no título do capítulo final: “Hoje”

Tal fenômeno talvez pudesse ser melhor explicado e compreendido se tomarmos um exemplo das artes plásticas. O capítulo final “Hoje” corresponde a este ponto de referência (muitas vezes ausente dos limites do quadro, da ação) que determina a perspectiva do todo, destruindo portanto a possibilidade de dupla leitura, organizando o todo num lógico que é do pintor (quadro) e do narrador (romance).

“Hoje” — o presente — se coloca no plano do narrador, momento em que toma a decisão de narrar a sua história, por senti-la já completa e comprovada. O hoje do narrador coloca de imediato o presente da ação no passado e reduz de maneira definitiva a possibilidade da existência do presente no nível dos personagens. Em outras palavras, o hoje do personagem Félix é a prova do seu passado, indecisão: é brecha, é vácuo, é infelicidade.

Por outro lado, o hoje do narrador tranquiliza o leitor na medida em que significa balanço, tampão final que destrói a possibilidade de escape do todo que é a ação de dez anos atrás. Em suma, o hoje “encerra” a intriga (como se diz encerrar as contas), deixando claro que o seu julgamento das possibilidades dos

personagens coincide, em última instância, com o do narrador. Num romance de estrutura temporal tão fechada (duplamente fechada), a liberdade do leitor é nula. Como no poema “O verme” que, como vimos na primeira parte deste trabalho, pouco requeria a participação do leitor, visto que as metáforas (flor, verme) eram traduzidas nos dois versos finais, também neste romance, pelo acréscimo do exorbitante “Hoje”, o narrador retirou a liberdade de interpretação que porventura poderia ter o leitor. Não conseguiremos melhor exemplo para demonstrar a falta de segurança do romancista e do poeta Machado de Assis naquela época.

Acreditava Machado de Assis que a literatura é um mundo de definições, quando sabemos que é muito mais uma reunião de proposições. À destruição da metáfora no próprio corpo do poema corresponde a artificialidade dos redondos dez anos: ambos atestam a justeza das impressões do leitor (devidamente guiado pelo narrador/poeta).

A harmonia de opostos que se completam encaixando-se para formar uma *natureza* ideal, produto da decisão do narrador, aparece de maneira clara nas duas sucintas e sugestivas descrições: a) a da natureza no dia de Ano Bom, b) a da localização da casa de Félix.

O dia estava esplêndido; uma fresca bafagem do mar vinha quebrar um pouco os ardores do estio; algumas raras nuvenzinhas brancas, finas e transparentes se destacavam no azul do céu. Chilreavam na chácara vizinha à casa do doutor algumas aves afeitas à vida semi-urbana, semi-silvestre que lhes pode oferecer uma chácara nas Laranjeiras. [I, 33]

Ambas as descrições obedecem à mesma estrutura em díade que informa globalmente o romance de Macha-

do, e aqui são responsáveis pelo efeito desejado pelo narrador de recriar aquele “dia esplêndido”, bem como o local de onde melhor pode ser apreciado tal dia. O “esplêndido” é atingido pelo sábio jogo de contrastes, pelo jogo entre duas forças opostas que, recusando a unicidade, cria a unidade. Esta harmonia aparente da natureza, dividida nos seus elementos opostos, apenas existe na medida em que vai designar aprioristicamente o *fim* que o narrador pretende atingir. Fim que ainda está oculto, aos olhos do leitor, mas que já começa a atrair sub-repticiamente a sua leitura.

O contraste é estabelecido em dois campos distintos: o do clima e o da cor. No primeiro é uma brisa marítima que quebra os ardores do verão; no outro, é o branco que se destaca sobre o azul do céu. O quadro estático do *calor* e do *azul*, monótono mesmo, é destruído pela intromissão respectiva do *frio* e do *branco*.

Um ponto mais complexo é o contraste estabelecido na localização da casa, não só porque não existe separação na apresentação dos diversos elementos, mas porque matizes mais sutis entram em jogo. O contraste aqui é entre o “semi-urbano” e o “semi-silvestre”, coroadado pela boa coincidência do bairro ser o das Laranjeiras. Nada melhor para definir certa misantropia que mais tarde será uma das características dominantes do temperamento de Félix: no auge da crise de ciúmes se esconderá na Tijuca, longe dos amigos, “numa casa [que] ficava afastada do caminho” (I, 99).

8. Escudo de Aquiles

Se no caso da delicada problemática temporal que apresenta *Ressurreição* fomos levados a concluir que o narrador impôs uma estrutura em díade a uma estrutura ternária, com sacrifício do presente, temos de convir que no

caso específico da criação do personagem o fenômeno se mostra diverso. Trata-se agora de impor uma estrutura dicotômica ao que se acreditava ser único e indivisível, o Homem. Se há empobrecimento no campo propriamente temporal, há enriquecimento no campo humano. O dualismo, melhor meio de atingir a complexidade do homem, não é novidade de Machado de Assis. Já um dos seus autores preferidos, Victor Hugo, no Prefácio de *Cromwell*, depois de indicar que a mesma religião que ensinou ao homem que ele tinha duas vidas para viver, uma passageira e outra eterna, também lhe dava outra lição: “Elle lui montre qu’il est double comme sa destinée, qu’il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps...”²⁷ É a famosa teoria do *homo-duplex*, sombra e luz, que encontrará por sua vez na mistura do grotesco e do sublime o seu equivalente retórico. Mais tarde será a vez de Baudelaire reformular estas idéias, através das célebres “deux postulations”, acrescentando porém um adjetivo que faltava a Hugo e que é toda sua originalidade: “Il y a dans tout homme à toute heure deux postulations *simultanées*, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan”. Esse mesmo adjetivo, por outro lado, é ainda o que separa Baudelaire de Pascal, conforme ensina Sartre. No caso de Baudelaire: “l’homme se révèle comme une tension résultant de l’application de deux forces opposées...”. Já Pascal concebe o homem «comme un certain état statique, une ‘nature’ intermédiaire».²⁸

Em *Ressurreição*, no entanto, muito mais um romance do que um tratado de moral, o narrador se prende mais às oposições de caráter do personagem do que ao dualismo bem-mal, corpo-alma. Mas é importante acrescentar que a tensão entre os extremos está sempre presente.

Assim, antes de presenciar o comportamento do personagem, analisar suas decisões, o leitor é jo-

gado de supetão contra um exaustivo levantamento de definições do personagem, em que os vocábulos abstratos tentam apreender, dentro do matiz delicado, da nuance fugidia, a complexidade de cada ser humano. A profundidade para Machado é ainda uma visão interior, da paisagem interior do homem. Teria sido difícil para o autor de “O verme” compreender que o vocábulo abstrato define menos que a mera exposição do comportamento (cf. nossa nota 4). Em outras palavras, o vocábulo abstrato fica sempre aquém na leitura do comportamento, e o seu mero enunciar é a confissão de um empobrecimento, de uma redução do campo de significações. Os contornos do “espírito” de Félix são precisos, arredondados, bem desenhados, surpreendidos e ao mesmo tempo envoltos pelo círculo da abstração. Os possíveis desvios correrão, não por conta do imprevisto, mas por conta da “incoerência” e do “capricho”, já previstos pelo narrador (I, 34).

Aqui também seria útil chamar a atenção para o poder ditatorial do apriorismo na criação literária de Machado, conseqüência no presente caso da importância dada às decisões do narrador. O personagem não só agirá segundo leis ou modelos já previstos pelo círculo das abstrações, como ainda — fato a ser estudado com mais vagar no futuro — o estilo do narrador é biso-nhamente submisso às leis da gramática, da gramática lusitana.²⁹ O abasileiramento da gramática machadiana é fenômeno bem tardio. Aliás, é difícil encontrar no primeiro Machado de Assis uma única construção que seja *a posteriori*. Sem dúvida o campo mais útil para a análise do apriorismo é ainda o estudo dos mecanismos de pensamento do narrador Dom Casmurro.

Dirá o narrador de Félix: “Não se trata aqui de um caráter inteiriço, nem de um espírito lógico e igual a si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoeren-

te, caprichoso, em que se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas e defeitos inconciliáveis” (1, 34). Chega em seguida a nos apresentar Félix como cópia do bifronte Jano: um espírito com duas faces, que, juntas, perfazem um único rosto: “Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si...” (1, 34). E podemos levantar o seguinte quadro de qualidades ou defeitos que se mesclam, de tal maneira se mesclam que é difícil “discriminá-las ou defini-las”:

elegia (sua vida)	melodrama
natural	calculado
espontâneo	sistemático
sinceridade	afetação
sorriso benévolo	malévolo

Tudo isso coroado finalmente pela metáfora definitiva, concreta, o escudo de Aquiles: “mescla de estanho e ouro”. Assim estava armado para enfrentar a vida.

O autor, como se percebe numa simples comparação entre a oposição proposta para Cleon-Lísias (ou Estêvão-Meneses) e o quadro acima, coloca a antiga oposição entre dois personagens (cada um “espírito lógico e igual a si mesmo”) dentro de um só personagem. Cria, assim, o que ele acredita ser um personagem mais “complexo”. A correção e a evolução se encontram na própria escrita do narrador (“...não se trata aqui...; trata-se de...”).

No entanto, Machado foi traído pela técnica romanesca. Apesar de pintar Félix como mistura de opostos, na maioria das vezes até contraditórios, deu-lhe no entanto um só caráter, um só rosto, uma lógica de ação. Ainda de certo modo ele é um tipo (“*Flat character*”).³⁰ Não seria Félix — ironia e trocadilho do nome escolhido — um *tipo* de ciumento?

Mas onde mais clara se mostra a composição de um tipo só aparentemente complexo é no caso de Viana, personagem medíocre e secundário, no entanto também ricamente *estofado*. Por exemplo: tinha o “gesto ao mesmo tempo familiar e grave, estouvado e discreto” (1, 34). Uma outra afirmação sobre Viana nos dará, porém, a diferença essencial entre o que chamaríamos de contradição de temperamento e contradição de máscara. É Viana homem “essencialmente paco”, “com a mania de parecer libertino” (1, 35).

Isolemos, para compreender melhor a nossa distinção, algumas palavras nas últimas citações: “gesto”, “essencialmente-parecer”

Dentro do mundo imaginário criado por Machado de Assis, do requinte psicológico, da abstração, Félix é mais digno de admiração do que Viana (é principal e não personagem secundário, em outras palavras). É mais interessante porque sua riqueza é toda interior, ao passo que Viana, por cordialidade e como resultado da “frequência de alguns rapazes”, perde o ranço conservador e adquire uma “libertinagem de espírito” que nada tem a ver com a “libertinagem de ação”. Deseja passar, no convívio social, uma moeda exterior e palavrosa, que de maneira nenhuma traduz os seus sentimentos mais íntimos, o seu interior, pois este é bem mais pobre do que se supõe. Falta-lhe a qualidade maior para o direito de existência no mundo imaginário de Machado: a sinceridade.

Seu ideal seria, pois, que o acusassem do que não merecia: a calúnia seria aceita por ele, não seria de modo nenhum desmentida, exatamente porque ela construiria uma ponte entre palavra e sentimento, estabeleceria artificialmente a sinceridade: “E, todavia, teria um secreto prazer se o acusassem de algum delito amoroso, e não defenderia com extremo calor a sua

inocência, contradição que parece algum tanto absurda, mas que era natural” (I, 35).

☞ Silvano Santiago é escritor, crítico literário e professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense. É autor dos livros de ensaios *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural* [Perspectiva, 1978; Rocco, 2000], *Nas malhas da letra: ensaios* [Companhia das Letras, 1989, Rocco, 2002], *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural* [Editora UFMG, 2004], e de livros de ficção, entre eles *Em liberdade* [Paz & Terra, 1981, Rocco, 1994]; *Stella Manhattan* [Nova Fronteira, 1985, Rocco, 1991], *Viagem ao México* [Rocco, 1995]; *Keith Jarrett no Blue Note* (Improvisos de jazz) [Rocco, 1996]; *O falso mentiroso: memórias* [Rocco, 2004]; *Histórias mal contadas* [Rocco, 2005]. Recebeu três Jabutis, entre outros prêmios.

NOTAS

As citações de textos de Machado de Assis foram extraídas da sua *Obra completa* (Rio de Janeiro: Aguilar, 1959 e 1962, 3 v.). Damos, entre parênteses, o número do volume, algarismos romanos, e o número da página, algarismos arábicos.

- 1 “Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária. [...] Pelo que respeita à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns os exemplos que podem satisfazer à crítica; alguns há, porém, de merecimento incontestável. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores. [...] Seus principais elementos [do romance brasileiro] são, como disse, a pintura dos costumes, a luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres.” (III, 805-6)
- 2 Segundo J. Galante de Souza esta distância é ainda menor. A Advertência ao Leitor está datada do dia 17 de abril de 1872,

enquanto o artigo citado “já se encontrava compost[o], em dezembro de 1872”. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955, p. 462 e 466.

- 3 BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947, p. 111.
- 4 Apesar de ser um trabalho sob certo ponto de vista excelente, a crítica de Machado ao *Primo Basílio* não deixa de pecar por certo reacionarismo. Lembra-nos, por exemplo, se me permitem a fuga no tempo, certos trabalhos de crítica psicológica contra o *nouveau roman*. Naquela época, Machado ainda não podia compreender a distinção entre estudo psicológico feito através da análise (substantivos abstratos) dos sentimentos e o feito pela descrição do comportamento. Guy de Maupassant, no prefácio para *Pierre et Jean* (1887), será o teórico desta corrente: «Pour eux, la psychologie doit être cachée dans le livre comme elle est cachée en réalité sous les faits dans l'existence. [...] Donc, au lieu d'expliquer longuement l'état d'esprit d'un personnage, les écrivains objectifs cherchent l'action ou le geste que cet état d'ame doit faire accomplir fatalement à cet homme dans une situation déterminée». *Anthologie des préfaces de romans français du XIXe siècle*. Paris: Julliard, 1964, p. 313.
- 5 *En abyme*, termo de heráldica, que significa: «point central de l'écu» (*Larousse du XXe siècle*). Colocado em circulação por André Gide numa célebre passagem do seu *Journal*, adquirindo o seguinte significado: «J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble». *Journal — 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1959, p. 41. Consultar: Eça, autor de *Madame Bovary*, mais adiante.
- 6 Lúcia Miguel Pereira, na sua biografia de Machado de Assis, estabelece uma distinção entre fantasia e imaginação. “A imaginação do romancista será, no fundo, essa faculdade de assimilar a realidade ao ponto de poder criá-la interiormente, livremente, modificando-a segundo o temperamento do artista, sem con-

- tudo tirar-lhe o cunho da verdade. Nisso diverge totalmente da simples fantasia, a elaboração de fatos que se supõem passados entre pessoas que o artista não criou, apenas copiou de um modelo exterior. No princípio da vida, Machado tem muita fantasia e nenhuma imaginação.” *Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946, p. 153. Tal distinção só tem sentido e utilidade para quem examina vida-e-obra e procura estabelecer uma situação de dependência entre ambas. Não vamos discutir o mérito desse método, mas apenas deixar claro que esta distinção não cabe no nosso trabalho. O amadurecimento de Machado não pode ser explicado pela passagem do uso da fantasia ao uso da imaginação, mas pelo aprimoramento consciente, autocrítico, do seu próprio meio de trabalho, a técnica romanesca.
- 7 Eugênio Gomes tem chamado a atenção para o uso de expressões antitéticas na obra de Machado: *Aspectos do romance brasileiro*. Bahia: Progresso, 1959, p. 103 ss. Somente mais tarde é que, estudando *Esau e Jacó*, pôde falar também de personagens antitéticos, mas não menciona sua origem remota. “O testamento estético” (III, 1097-1120).
- 8 Já em “Miss Dollar”, conto escrito na mesma época, encontramos o mesmo gosto pela metáfora mar-vida, navio-ser humano. “O ridículo é uma espécie de lastro da alma quando ela entra no mar da vida; algumas fazem toda a navegação sem outra espécie de carregamento. [...] Se te achas com força de ser o Colombo daquele mundo, lança-te ao mar com a armada; mas toma cuidado com a revolta das paixões, que são os ferozes marujos destas navegações de descoberta.” (II, 32 e 34). Adiantando um pouco as coisas, chamamos a atenção para idêntico uso, quando Félix se refere à experiência de Meneses em *Ressurreição*: “[...] não é em terra que se fazem os marinheiros, mas no oceano, encarando a tempestade. [...] Mas eu estou a ler no teu rosto que a única maneira de te consolar deste naufrágio é dar-te outro navio”.
- 9 *Elizabethan essays*. London: Faber, s/d, p. 39-40.
- 10 Este tipo de análise foi esboçado no nosso estudo sobre Drummond e Camões (escrito em 1964), quando mostramos a articulação que se poderia estabelecer entre “Uma pedra no caminho”, “Carrego comigo”, “O enigma” e “Máquina do mundo”. Por motivos editoriais, tivemos de *podar* a primeira parte do nosso artigo, saindo ela condensada no primeiro parágrafo. *Hispania*, p. 389-94, September 1966.
- 11 Cf. “Contradições e perquirições”.
- 12 Como se sabe é Machado de Assis que escreve, em 1883, o prefácio para *Sinfonia*, de Raimundo Correia. Neste, reproduz o célebre poema “Mal secreto”, precedendo a transcrição do seguinte comentário: “[...] é impossível que o leitor não sinta a beleza destes versos...” (III, 915).
- 13 *Oeuvres complètes*. Paris: NRF, 1937, v. XIII, p. 6-7.
- 14 Em carta a Carolina, de 2 de março de 1869, dirá: “Pois, olhe: eu queria que leses um livro que eu acabei de ler há dias; intitula-se *A Família*. Hei de comprar um exemplar para lermos em nossa casa como uma espécie de Bíblia Sagrada. É um livro sério, elevado e profundo: a simples leitura dele dá vontade de casar” (III, 1030). Não foi um brasileiro que forjou a fórmula: “A pátria é a família amplificada”?
- 15 Em carta a J. C. Rodrigues, de 25 de janeiro de 1873, revidando certa crítica ao seu *Ressurreição*, confessa: “entretanto não deixarei de lhe dizer desde já que as censuras relativas a algumas passagens menos recatadas são para mim sobremodo salutares. Aborreço a literatura de escândalo, e busquei evitar esse escolho no meu livro” (III, 1032).
- 16 Cf.: “Tão notável mudança no caráter de Cecília não deixou de chamar a atenção de Félix. Compreendeu facilmente que era obra do próprio amante. A rola fizera-se gavião, pela única razão de que Moreirinha lhe dera ensejo de conhecer a própria força” (I, 77).
- 17 Cf.: “Ainsi Thalès observait les astres, Théodore, et, le regard aux cieux, venait choir dans le puits. Quelque Thrace, accorde et plaisante soubrette, de le railler, ce dit-on, de son zèle à savoir ce qui

- se passe au ciel, lui qui ne savait voir ce qu'il avait devant lui, à ses pieds. Cette raillerie vaut contre tous ceux qui passent leur vie à philosopher». *Theetète*. Trad. Auguste Diès. Paris: «Les Belles Lettres», 1967, 174a. Cf. também: MONTAIGNE. *Essais*, II, XII.
- 18 Cf. o interessante capítulo “O juramento do poço”, no *Enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- 19 *Selected poetry and prose*. New York: Randon House, 1953, p. 123 e 125.
- 20 *Rola-Moça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, p. 263.
- 21 Op. cit., p. 85.
- 22 Poder-se-ia ver nessa passagem o sopro socrático que em Teeteto se encontra em toda sua ambigüidade, na expressão “maieutica”, a arte da parteira e do filósofo, da vida e da verdade, ambigüidade ironizada já por um terceiro significado: “As-tu noté encore ce fait qu’elles (les accoucheuses) sont les plus expertes des entremetteuses, parce qu’elles sont d’une extrême habilité...” (Op. cit., 149d).
- 23 Seria interessante colocar este trecho na primeira pessoa e compará-lo com a narração de *Dom Casmurro*.
- 24 A partir dessas distinções poder-se-ia elaborar uma teoria dos diversos tipos de narração, talvez mais coerente do que a proposta tradicionalmente que usa como base as pessoas da narração. Segundo nosso esquema, por exemplo, o narrador de *Dom Casmurro* (primeira pessoa) tem tanta importância quanto o narrador de *Ressurreição* (terceira pessoa), na medida em que em ambos os romances as decisões se passam no nível do narrador e não do personagem.
- 25 É claro que diversos jogos de ironia podem ser organizados quando há desrespeito hierárquico. Caso o desrespeito não seja previsto pelo elemento superior, descoberto pois apenas pelo leitor, a ironia é propriamente um produto da retórica literária.
- 26 Informações extraídas de: CIRLOT, J.E. *A dictionary of symbols*. New York: Philosophical Library, 1962, p. 154.
- 27 HUGO, Victor-Marie. *Oeuvres choisies*. Paris: Hatier, 1950, t. 1, p. 184-5.
- 28 *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947, p. 45-6. Cf. *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Ela [Virgília] exprimia inteiramente a dualidade de Pascal, *l’ange et la bête*, com a diferença que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas, — *l’ange*, que dizia algumas coisas do céu — e *la bête*, que [...]” (I, 509).
- 29 Lúcia Miguel-Pereira estuda com minúcia e riqueza de detalhe a estreita colaboração “cultural” entre Machado e Carolina, sendo esta “um segundo eu do autor”. Aventura o citado crítico que a esposa deve estar por detrás da pureza da língua machadiana, concluindo: ‘...Carolina fosse alterando, aqui e ali, as construções que lhe deviam ferir o *ouvido lusitano*.’ (Op. cit., p. 131 — o grifo é nosso)
- 30 Cf. E. M. Forster: “The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a flat pretending to be round.” *Aspects of the novel* (New York: Harcourt, Brace & World, s/d), p. 78.