

A consagração literária: o exemplo de Machado de Assis

por

OLGA DE JESUS SANTOS

Departamento de Letras Vernáculas

**Tese de Doutorado em Literatura Brasileira
apresentada à Coordenação dos cursos de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal do
Rio de Janeiro. Orientador: Professor Doutor
Antonio Carlos Secchin.**

RIO DE JANEIRO, 2º SEMESTRE DE 2006.

FACULDADE DE LETRAS/ UFRJ

**Em memória de Manuel Pereira dos Santos e
Adelaide Soares de Jesus, meus pais.**

AGRADECIMENTOS

Acredito que nenhum esforço puramente individual pode ser bem-sucedido, porque não somos santos nem heróis. De diferentes maneiras, muitos contribuíram para o desenvolvimento deste projeto. Todos estão presentes na minha consciência, na minha memória e no meu afeto; agradeço penhoradamente aos amigos fiéis e quotidianos o estímulo recebido.

O meu reconhecimento especial e a minha gratidão ao Professor Doutor Antonio Carlos Secchin, a quem devo a serena e profícua orientação desta tese. O seu incentivo, compreensão e apoio foram de valor inestimável para que eu alcançasse o meu objetivo.

Há um provérbio infantil segundo o qual não se pode comer bolo e ficar com ele também; e um dito que não se pode servir ao mesmo tempo Deus e Mammon. Não se pode servir à sua época e todas as épocas ao mesmo tempo, nem escrever para deuses e homens o *mesmo* poema.

Fernando Pessoa, *Idéias estéticas*.

SINOPSE

A renovação estética no século XIX: a formação de novos padrões literários, a atividade jornalística e a literatura, o desenvolvimento da crítica. Surgimento de Machado de Assis com uma escrita inovadora, sem adesão confessa a preceitos literários. Visão desdobrável e ironia na representação da realidade. A consagração do autor e as suas contradições, notadamente na posteridade. O auge.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	8
2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	16
3 – DEFINIÇÃO CONCEITUAL.....	25
3.1- <u>O movimento romântico e a formação de novos arquétipos literários</u>.....	35
3.2- <u>Correspondência entre literatura e jornalismo</u>	38
3.3- <u>Formação de leitores e público.</u>	41
4 – A INTERAÇÃO DO ESCRITOR COM A VIDA PÚBLICA	47
4.1- <u>O emprego público</u>.....	48
4.2- <u>O exercício da crítica literária e teatral</u>.....	50
4.2.1- O teatro e a pedagogia civilizatória.....	52
4.2.2- O ideal de literatura: o preceito auto-aplicável.	54
4.2.3- A derivação do ideal.	56
5 – A ESCRITA EMANCIPADA DE MACHADO DE ASSIS.....	61
5.1- <u>O romance machadiano: arquétipo e originalidade</u>.....	67
5.2- <u>O realismo no romance</u>	82
5.3- <u>Entre o romantismo e o realismo-naturalismo</u>.....	87
5.4- <u>Um novo sujeito da enunciação: o narrador prismático</u>.....	93

5.4.1- O sujeito narrador: formação e prismação.....	98
5.4.2 – O surgimento do sujeito: o EU e as suas representações.....	110
5.4.3 - Sujeito narrador: autor real, autor ficcional, personagem e leitor	113
5.5 – <u>A ironia metódica</u>	140
5.5.1 – Conceito de ironia	147
5.5.2 – Ironia reflexiva	149
5.5.3 – Ironia formalizada	153
5.5.3.1 – <i>Ressurreição</i> (RE)	158
5.5.3.2 – <i>A mão e a luva</i> (ML)	162
5.5.3.3 – <i>Helena</i> (HE)	164
5.5.3.4 – <i>Iaiá Garcia</i> (IG)	168
5.5.3.5 – <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> (BC).....	174
5.5.3.6 – <i>Quincas Borba</i> (QB)	177
5.5.3.7 – <i>Dom Casmurro</i> (DC).....	182
5.5.3.8 – <i>Esau e Jacó</i> (EJ)	188
5.5.3.9 – <i>Memorial de Aires</i> (MA).....	195
6 – A CONSAGRAÇÃO DO AUTOR.....	205
6.1- <u>No seu tempo</u>	216
6.2- <u>No Modernismo</u>	226
6.3- <u>Na contemporaneidade</u>	237
7 – CONCLUSÃO	242
8 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	247

1- INTRODUÇÃO

A consagração como resultado do reconhecimento público, alcançado por força de um desempenho artístico, científico ou qualquer outro, constitui uma situação impregnada de sentidos, provenientes dos fatores envolvidos nessa circunstância.

O vínculo estreito entre consagração e religiosidade, firmado na antiguidade dos termos, apesar de, no mundo contemporâneo, se mostrar bastante alterado, em virtude de a história e o emprego do primeiro lhe terem acrescido diversas significações, revela ainda uma interdependência visível, relacionada à esfera do sagrado, ainda que o conceito de consagração tenha apresentado um progressivo desvio na direção do sentido laico da palavra.

Estudiosos e críticos utilizam o correlato de consagração, cânone, para definir o parâmetro da literatura produzida por certa comunidade, nação ou conjunto de nações, desde que seguidoras dos mesmos arquétipos formais; chancela do valor, o cânone significa, ao mesmo tempo, afirmação e negação da regra, embora para muitos tal antinomia seja inaceitável. Cada época, movimento literário-cultural e circunstâncias históricas concebem, aplicam e julgam os princípios canônicos.

A primitiva idéia de consagração, similar da natureza sagrada, consentânea com a natureza divina, sofreu, assim, uma significativa redução ao ser afastada da área semântica específica do discurso religioso, despertando o interesse das ciências sociais e adquirindo um sentido, primeiro agregado e depois dominante, de glorificação, aplauso e fama, até situar-se no último degrau da reverência, a mitologização, quando o valor atribuído ao ser ou objeto de consagração se tornou imune ao dissenso.

A consagração, do ponto-de-vista literário e cultural, provoca, mais do que nunca talvez, a releitura, quer para confirmar quer para discutir, de obras literárias e autores do passado próximo e distante, bem como revela indicativos já categóricos, que poderão ser confirmados ou não, sobre autores do presente, todos passíveis de permanente questionamento e investigação.

Por vivermos um tempo em que esse termo e a sua idéia, ou as suas idéias, se banalizaram e se renderam aos meios de comunicação e informação, cada vez mais eficientes e ousados, elevando ou diminuindo pessoas e obras, pensamos que não seria inútil investir na interpretação de algumas propriedades específicas da consagração, no caso, da literária, naturalmente considerando as circunstâncias em que ela se realizou concretamente.

A consagração, assentada em relevantes e claros princípios, pronta a traduzir passado e presente e antecipar o futuro, não sucumbe tão solertemente ao ostracismo de um momento para outro, mas pode sofrer conseqüências de intervenções de ordem econômica, mercadológica e mesmo institucional.

É evidente que se cometem muitas vezes grandes exageros, notadamente nos tempos que correm, ao se identificarem notoriedade passageira, bem de acordo com a era da extrema rapidez informática, e êxito, quando solidamente construído por um agente cultural, resultante de profícua elaboração intelectual ou artística, e que trilhou um percurso de convencimento do público, se for o caso, além de ter demonstrado, na criação, uma contribuição de valor original. A consagração não se constitui, no entanto, de um roteiro retilíneo e seguro; ao contrário, exige permanente vigilância sobre a própria ação criadora mais do que sobre os efeitos dela.

O tema da consagração, presente em inúmeras obras literárias, desperta não só o interesse factual dos mais diversos autores, que sobre ele se detêm, mas, notadamente, a atração por ficcionalizar a permanência no mundo após a morte física. Em inúmeras

oportunidades, imiscui-se no subtexto de poetas e escritores a busca pelo roteiro a seguir, no interior do texto, para alcançar a perenidade ou a eternidade, parecendo estas duas a mesma coisa, quando, na verdade, revelam entendimentos do mundo, da existência e da realidade bastante distintos.

O tema é tratado, contudo, de diferentes maneiras: levemente evocado ou desenvolvido em complexidade, aparece com frequência, diluído em outro tema mais abrangente, talvez para reduzir ao mínimo a figura do autor.

A fama, a glória e a imortalidade são facilmente associáveis a interesses menos nobres e mais pragmáticos, embora via de regra expressem a aspiração legítima de qualquer criador, que se entrega ao julgamento público, inclusive intelectual e institucional.

Ao aprofundarmos o assunto, verificamos que o desejo de imortalidade, traduzido por diferentes meios de expressão, não constitui prerrogativa dos que professam a transcendência, mas de quantos, criadores, aspiram à permanência na história material do homem. Ao prosseguir a reflexão, percebemos que a causa menos consistente de tal desejo será a vaidade, a homenagem, uma vez que, quase sempre penosa e demorada, a procura da criação, que assegure a sobrevivência da individualidade, gera inquietude e trabalho incansável; em certos momentos, provoca desalento e melancolia, além de difíceis concessões no plano social e institucional.

Na obra de Machado de Assis encontra-se o tema não como simples idéia reiterativa, das tantas persistentes nos escritores em geral. Na ficção, na crítica de teatro e literatura e na restante e variada produção escrita, o autor se revela com bastante clareza, porém sem ser confessional, aspirante à permanência na memória social. Um exemplo singelíssimo se encontra nos conselhos a jovens e desconhecidos (ou nem tanto) poetas, ficcionistas ou teatrólogos, ao introduzir, antes, durante ou no fecho da crítica, uma frase qualquer, alusiva ou mesmo referente, à obtenção do reconhecimento do público do presente

e da posteridade, mencionando, inúmeras vezes, a imortalidade como objetivo mais constante de qualquer artista.

Para estudar o tema da consagração em Machado de Assis, partimos do princípio de que o consenso, que o elevou à condição de maior escritor brasileiro, resultou de um acordo atenuado e/ou tácito entre segmentos da intelectualidade e da sociedade, formadores de opinião, tanto durante a sua vida, quanto no período de aproximadamente quatro décadas após a sua morte.

Tal acordo se fundamentava na premissa de que Machado de Assis era o representante máximo do bem escrever, o que fazia dele, por conseguinte, o maior escritor brasileiro de sempre. Essa convicção era verdadeira, tanto no século XIX quanto no XX, e o fato de referirmos esse entendimento se deve unicamente ao motivo de que o público leitor da época era reduzido e pouco escolarizado, razão pela qual a consagração de Machado de Assis, durante a sua vida e algum tempo após a sua morte, dependeu, em parte, daqueles que tinham voz para opinar e instrumentos para se fazerem ouvir.

Sem negar a sinceridade desse propósito, precisamos, no entanto, lembrar a subtração efetuada por ele, proposital ou não, do registro e do valor ficcional da obra, sobre os quais mais incidem as discordâncias e as acusações ao ficcionista, intérprete da realidade, e não ao escritor.

Para formular um julgamento sobre essa ficção, analisamos os romances de Machado de Assis, procurando identificar neles os caracteres comuns bem como as divergências, entre eles próprios e em relação ao contexto literário. Antes mesmo de iniciar esta tese já tínhamos idéia firmada de que os romances do autor compunham um conjunto unificado pelo traço comum do teor dialogante, estrutural e narracional, além da percepção e representação da realidade por intermédio da ironia metódica.

É inegável que certos recursos narrativos e ficcionais apresentam uma progressão notória e até mesmo regular; entretanto minúsculas são por vezes as alterações perceptíveis, caso consideremos cada romance por si mesmo. Quando a série alcança as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, os quatro anteriores começam a revelar, mais explicitamente, relações de evidências, que, antes e individualmente, não aparentavam, embora elas já existissem. Os romances precedentes parecem, então, adquirir mais significado e compatibilidade entre si. Esta idéia constitui um dos aspectos que nos torna possível afirmar a persistência de Machado de Assis no percurso que introduz na sua obra romanesca os recursos estruturais e ficcionais, capazes de nela desenvolver, o mais amplamente possível, a originalidade, um dos motivos mais consistentes da sua consagração.

A análise que empreendemos leva em conta as mutações operadas tanto na estruturação da narrativa quanto na construção do realismo ficcional, que caminham em conjunto. Apontamos, assim, na natureza do texto machadiano algumas das coordenadas, dentre as muitas outras prováveis, da sua consagração, procurando ilustrar de que modo ele desenvolveu a originalidade, a partir de que recursos.

A parte da tese dedicada ao estudo do texto foi ditada por uma nossa crença arraigada em que, por mais que a realidade circundante, a vida pública, o aplauso e o reconhecimento institucional colaborem decisivamente para a consagração de um escritor, ela não se sustentará, caso não a alimente um valor e uma qualidade que garantam à obra permanência e perenidade na história literária de um povo e de uma nação. Mas entendemos também que esse valor e essa qualidade estão sujeitos ao tempo e à história; em razão disso não formulamos qualquer conceito sobre a consagração baseado na idéia de eternidade.

Nos estudiosos que se dedicaram a investigar a situação da literatura e da arte perante os condicionamentos, a banalização e as ameaças advindas do avanço da tecnologia logo no início dessa realidade, já que hoje se tende a usar, com espírito crítico embora, esses

meios a favor da criação-, buscamos incentivo para interpretar o tema, sem que isso implique submissão teórica e documental. O objetivo que nos move não resulta de uma aspiração de descrever minuciosamente fatos e circunstâncias ficcionais ou não ficcionais, mediante uma correlação teórica, mas de um impulso de interpretação, circunstanciada decerto, a respeito de uma situação solene, relacionada ao universo da literatura e que não se restringe a um acontecimento social: significa elevação e distinção entre os que se dedicam a extrair do nada um universo de sentidos.

O assunto nos conduziu a incursão em disciplinas afins, no entanto permeáveis ao diálogo com a teoria literária, uma vez que, mesmo em se tratando de saberes que não tenham por objeto primordial a literatura, concorrem para a ampliação do seu entendimento, além de agregar à teoria um método de análise plural. Buscamos o objetivo de atingir uma interpretação que concilie texto com circunstâncias socioculturais, históricas e outras, de diferente forma e, em algum momento, decisivas no percurso da obra. Mesmo sob risco de redundância, sublinhamos que o sentido literário do texto, dos romances em questão, recebe de nossa parte a maior atenção, de vez que a ele atribuímos o papel capital na consagração do autor, conforme já indicamos.

Em alguns momentos utilizamos páginas de crítica literária e teatral e também outros escritos de Machado de Assis, ficcionais ou não, porque, em textos aparentemente distanciados pelo gênero, se expressam mais claramente as idéias, os valores e as preferências estéticas do intelectual, do ficcionista e do escritor. Essa produção do autor auxilia também, em certas ocasiões, a esclarecer uma dúvida ou simplesmente a servir de elemento comparativo com os textos em análise.

A obra de Machado, como realização exemplar do ponto-de-vista estético e documental, expressa tempo e sociedade em processo de ajustamento à nova ordem econômica e social. Permeando essa relação entre a realidade histórico-social e a realidade

ficcional, identificamos o tema da consagração e as suas variantes, presentes na construção simbólica de uma individualidade estético-literária que busca se perpetuar. Procuramos, assim, determinar, segundo o nosso entendimento, os traços ficcionais marcantes do autor.

Para simplificar, apresentamos, a seguir, um resumo indicativo do desenvolvimento da tese:

1- A introdução, a fundamentação teórica e o capítulo da definição conceitual pretendem, além de apresentar uma visão geral e formal do assunto, deter-se na elaboração de um conhecimento mais seguro a respeito do em que consiste a consagração. Naturalmente nessas etapas prevalece a nossa opção pelos significados que nos parecem mais abrangentes.

2- No capítulo 4, interpretamos brevemente a importância da atuação de Machado de Assis junto ao público leitor da época, através da imprensa, além da participação em grupos reunidos em torno da literatura, da produção à divulgação, mesmo que tais grupos não se limitassem em exclusivo a esse assunto. Este pequeno capítulo pretende demonstrar que Machado exercitou durante muito tempo os recursos de interação na vida pública, o que se revelou de extrema valia na ficção do autor.

3- Ao tratarmos, no capítulo 5, da autonomia da literatura machadiana, em face do passado e do presente literário brasileiro, sem que tal qualidade decorra de ruptura frontal com o sistema vigente, apontamos algumas propriedades características da ficção do autor, as quais julgamos responsáveis pela originalidade dos textos e pela medida intrínseca de consagração a que ele chegou. Analisamos os nove romances, a partir de um tema unificador, escolhido dentre outros possíveis: a mobilidade e ascensão social, porque nele pensamos encontrar, se possível num estudo complementar a esta tese, a história da vida do autor, ficcionalizada e formalizada nos vários fragmentos dos romances.

4- Buscamos, por fim, desenvolver sinteticamente, mais para demonstrar o difícil percurso de uma obra, cuja compreensão ampla esteve muito longe de ocorrer ao revelar-se pela primeira vez ao público, um panorama constituído de três momentos de encontro da literatura de Machado com os leitores, possíveis ou contingentes, além de críticos, comentaristas e intelectuais em geral, que, de uma forma ou de outra, emitiam opinião média sobre a obra. Assim, no capítulo 6, exclusivo sobre a consagração do autor, tratamos de um primeiro momento que considerou o seu tempo de vida; um segundo, da sua morte até mais ou menos a metade do século XX; e o terceiro, o da contemporaneidade.

Ao nos dedicarmos a estabelecer um conceito de consagração, a observar a vida literária e intelectual no século XIX, a vida profissional e pública de Machado de Assis, a analisar a propriedade específica da sua obra ficcional e a resposta, como retorno da sociedade, pensamos nos aproximar do significado, do contexto e da natureza de um caso, ou do caso, de consagração primordial para a literatura brasileira.

2- FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Estudar a consagração literária na obra de um autor ao qual o consenso crítico e social assevera posição ímpar na literatura nacional incita-nos à releitura das condições em que tal obra se produziu, da recepção do público à influência nos meios de divulgação da época, século XIX.

Era nossa primeira intenção verificar a função das leis de mercado sobre ela, porém, quando adiantamos o estudo, percebemos, com razoável segurança, que muito pouco da consagração de Machado de Assis pode ser justificado por qualquer movimento do setor mercadológico. Essencial, no entanto, é descrever algumas circunstâncias, tanto de dimensão interna quanto externa da obra, que merecem exame no percurso até à atualidade.

As fontes de informação a respeito da vida social, literária e política do tempo em que viveu Machado, ainda que não se encontrem no âmbito específico do saber literário, registram acontecimentos de variado grau de importância, aos quais sempre conseguimos recorrer em caso de necessária comprovação e confirmação.

Ainda que modestamente e sem pretensão de promover um painel muito extenso das inter-relações estruturais do contexto, marcadas não tanto pelo ditame das leis de mercado e mais pelo ascendente plano institucional, além da importância das relações pessoais, com as categorias intrínsecas da arte literária, seguimos o objetivo de estudar o exemplo de um autor consagrado, devidamente contextualizado, não unicamente em vida, mas nas décadas subseqüentes à sua morte, o tempo da posteridade.

Revelar as conexões entre a realidade circunstante e a natureza estético-literária da obra romanesca de Machado de Assis será o objeto maior a atingir por força da orientação interdisciplinar, que procuramos promover, sempre que possível e necessário.

Pretendemos com isso compreender o destino da consagração obtida por Machado de Assis, comparando, mas, antes de tudo, interpretando o entendimento e a recepção da obra no século XIX, durante a vida do autor; após a morte, durante o Modernismo e na atualidade, identificando, em cada etapa, os agentes mais proeminentes da consagração, contínua, mas bastante diferenciada. Por formar, independentemente dos recursos utilizados na sua estruturação, um conjunto seqüencial evolutivo, seja de que forma for, os nove romances do autor constituem a referência da nossa reflexão.

Um dos incentivos para o desenvolvimento da pesquisa surgiu com a leitura de *A economia das trocas simbólicas*, de Pierre Bourdieu. As perspectivas de compreensão da obra literária, a partir do valor ou da natureza econômico-social de um produto especial, um bem simbólico, mostraram-se capazes de associação a conceitos de diferentes proveniências com o intuito de promover a ampliação do tema. Ainda mais que, mesmo em se tratando de um bem cuja natureza se diferencia do bem de consumo utilitário e imediato, não podemos ignorar que, uma vez introduzido no mercado, não consegue fugir de algumas de suas determinações.

Na obra citada, o autor empreende a descrição de inúmeros fatores presentes na circulação dos bens simbólicos. Assim, a obra literária, analisada na condição de mercadoria, ainda que especial, incentiva ao entendimento da consagração e das suas implicações sob o ponto-de-vista do mercado. Essa situação, entretanto, apesar de verossímil, nos pareceu mais condizente com a realidade do século XX do que com a do século XIX, notadamente no Brasil.

Mesmo uma reflexão incipiente revela que a obra de Machado não se elevou, em especial, dessas condições; para compreendê-la como obra consagrada faz-se necessário superar, ampliar ou recortar abordagens unilaterais e restritivas, marcadas por omissões de

natureza sociocultural, preconceitos ou insuficiência de percepção, em favor de uma leitura integradora, o que tentamos realizar na medida do nosso alcance.

Detém nesse processo peso decisivo o mundo institucional, representado por academias, premiações, revistas especializadas, currículos universitários, concursos etc. Tanto a instituição quanto a livraria(esta pertencente em simultâneo ao mundo institucional e ao mundo dos negócios) revelam características diferentes de uma época para outra. Há que se considerar o tipo de público, a estrutura social, os fatores de ordem política e econômica. No século XIX a noção de mercado, aplicada aos bens culturais e artísticos, parecia muito diminuta, o que não quer dizer que não houvesse movimentação em torno de algumas publicações e outros produtos artísticos.

A atividade de edição, no entanto, mostrava-se irrisória, tornando-se um autor ou poeta mais conhecido, a princípio pelo menos, pelas publicações em jornais do que por edições formais e, no entanto, livrarias-editoras houve que funcionaram como meio de consagração, como o caso da Garnier, por exemplo, mais tardiamente, porém.

As obras literárias do passado mais distante, que permaneceram na memória social, remetem-nos constantemente para os escritores daquele tempo, interessados que nos sentimos em descobrir por que motivos ou segredos teriam eles conseguido fazer chegar ao universo contemporâneo a sua visão do mundo, as suas conquistas e os seus dissabores, enfim a realidade efetiva ou imaginária vivida por eles.

A visitação freqüente a esses autores, obrigação dos que desejem compreender a literatura como criação permanente do espírito humano, muitas vezes faz acreditar que os clássicos ou as obras-primas possuem um valor, de origem literária ou não, mas traduzido literariamente, capaz de lhes assegurar a estabilidade e a permanência, garantindo-lhes, assim, a perpetuidade, mesmo que sejam lidas em sucessivos transcurso de tempo.

É razoável, no entanto, suspeitar, ou pelo menos, analisar e discutir, a possível eternidade da consagração, ao observarmos que o homem produz cultura há milhares de anos e que a literatura impressa é uma manifestação cultural, sob esse aspecto, recente.

As contínuas transformações que a realidade impõe ao produto cultural, notadamente à literatura, demandam interpretações de estudiosos sobre o assunto. A posição de resistência perante os meios invasivos e deformadores dos recursos de “reprodução” da arte conferiu notoriedade aos pensadores da Escola de Frankfurt, entre eles Adorno, Benjamin e Habermas, que refletiram sobre a natureza do fenômeno artístico e literário, desde a posição no sistema socioeconômico até à confirmação da individualidade estética, pautada por uma noção de valor intrínseco, correspondente a uma “verdade” ético-filosófica.

Theodor Adorno, pela rigorosa posição diante da indústria cultural, que se tornou ameaça crescente de dissolução da arte, contribuiu, de forma decisiva, para a análise do universo institucional em que ocorre a consagração; aborda a condição a que está relegado o valor na literatura no mundo cada vez mais dominado pela técnica e pela falta de humanismo. Embora o pensamento de Adorno não seja central neste estudo, ele nos inspira pela severa vigilância que implicitamente defende na avaliação do fenômeno cultural e literário.

Em vários escritos, Walter Benjamin definiu e utilizou um conceito de valor, a partir do qual nos ensina, leitores e críticos, a aprofundar a leitura do texto literário. Para tanto, valeu-se do critério que distingue teor de verdade e teor de realidade. Este responde pela quantidade de realismo circunstancial, responsável pela aparência de verdade contida na obra. Das doses de realidade, conforme o pensamento do autor, não se pode, entretanto, separar o crítico, porque representam a matéria inicial, etapa obrigatória, sobre a qual incidem as primeiras investigações do exame literário analítico.

Benjamin distinguiu a aparência de verdade e a verdade. Nos signos da aparência encontram-se utilizados os elementos de convencimento do leitor quanto à veracidade das referências veiculadas, entre as quais reina toda a espécie de artimanhas e astúcias, capazes de formular uma versão crível de realidade; é o imprescindível começo, o código partilhado, sem o quê não existe arte, nem ficção, nem valor, pois se constitui na matéria freqüentada pelo autor real, autor ficcional, narrador, personagem e leitor, todos “vivendo” em torno de uma matéria realista pactuada. O crítico, por exemplo, privilegia este ou aquele aspecto, mas não inventa uma realidade, (um teor de realidade), distinta da que lhe chega, por intermédio do texto. A identificação cultural do crítico e/ou leitor com a realidade na obra e da obra representa uma condição fundamental para a fruição estética.

Existem muitos textos que concentram o seu objetivo nessa matéria realista, ou pseudo-realista, e por vezes conseguem agradar aos leitores bem como receber homenagens e aprovação dos setores da crítica. Nada contra tais exemplos em absoluto. Ocorre, porém, que, segundo o pensamento de Walter Benjamin, toda grande obra precisa ultrapassar essa fronteira da simulação da realidade, que nada mais é do que uma transposição para a linguagem fictícia de um modelo de realidade, fundado num princípio genérico de aceitação.

O teor de realidade é, assim, circunstancial e interligado à vida cotidiana; para compreendê-lo é suficiente a descrição de seres, objetos e ações. Para ser alcançado, o teor de verdade exige que essa descrição se subordine a um tema aglutinante dos sentidos, que revelará aquele mediante a sua abstração da circunstância.

Encontram-se com freqüência textos desprovidos do valor essencial: para Benjamin, a verdade. Eles devem a sua existência ao aproveitamento, às vezes com bastante eficácia, das referências extraídas do ambiente, onde a verdade se dilui ou se dilapida tanto pelo criador quanto, em fase posterior à criação, pelo seu crítico e/ou leitor.

Deduz-se, então, que, normalmente e à primeira vista, qualquer texto se institui como teor de realidade; nem todos, entretanto, como teor de verdade, que exige uma forma sinuosa de criação e de recepção; mais problematizado e menos evidente, encontrável apenas como valor e abstração, exige que se ultrapasse a fase da descrição analítica, embora imprescindível, para compreender esse significado intrínseco.

A distinção entre teor de realidade e teor de verdade, altamente produtiva, demonstra a devotada procura do autor, Benjamin, pela verdade filosófica, seja uma “ruína alegórica”, seja uma “revelação profana”. Em busca incansável exerce uma crítica cujo maior interesse consiste em advogar para a verdade a condição de valor universal nos planos social, ético e estético.

O pensamento de Benjamin, recorrente nos seus escritos mais notáveis, encontra-se em *As afinidades eletivas de Goethe*, em *Origem do drama barroco alemão*, além de outros, conforme mencionado nas referências bibliográficas. Não recorreremos a ele com o intuito de citá-lo, já que os ensinamentos que dele auferimos, por pouca extensão que tenham, nos fazem evocar o pensamento do autor sempre que o desenvolvimento da análise assim o recomenda, e em acordo com o nosso ponto-de-vista.

Ao estudarmos o texto ficcional de Machado, os romances, com o objetivo de neles encontrar o fator determinante da consagração, fazemo-lo freqüentemente, mas não em exclusivo, com apoio nos conceitos de Benjamin, procurando desvendar o sentido de verdade contido no texto. A nossa leitura de Machado não se pretende amparar numa comprovação forçada entre o texto propriamente e conceitos teóricos que já fazem parte do nosso modo de compreender a literatura. Não podemos negar, e nem teríamos motivos para tal, que a interpretação do texto machadiano se deve a informações fundamentais, obtidas em páginas de reflexão sobre a arte literária e sobre a sua função na sociedade e oriundas de fontes diversas.

A “teoria dos interesses cognitivos”, de Iurgen Habermas, encontra-se desenvolvida em *Conhecimento e interesse* como resultado da análise do que o autor denominou *a priori* do conhecimento, ou interesse cognitivo. Ao discorrer sobre a aquisição interessada do conhecimento, Habermas define princípios, passíveis de aplicação literária, ao privilegiar a abrangência do fenômeno criador. Tanto a cultura quanto a literatura possuem, em quantidade e qualidade variáveis, uma indicação de liberdade, cuja existência encontramos nos romances de Machado de Assis. As noções de emancipação e de realismo pragmático, advindas da apropriação interessada do conhecimento, representam uma possibilidade de julgamento, afastada dos freqüentes juízos repetitivos e/ou bastante divulgados.

Essas noções revelam-se fundamentais para nós quando, ao compreendermos a natureza dialogal do texto de Machado e avançarmos por essa direção, se descortinou perante nós o alcance libertador da escrita do autor e as razões inerentes da consagração por ele desfrutada.

Antes da incursão do autor pelo gênero do romance, já revelava ele, em alguns contos, características que viria a desenvolver ou continuar um pouco mais tarde. Verificamos, assim, uma identidade consistente entre inúmeros contos do autor e os seus romances. Optamos por utilizar como *corpus* básico da análise apenas os romances porque o porte maior da narrativa de cada um nos facilitou a inferência de tendências constantes da ficção do autor, que reconhecemos nos romances, mas que também se encontram, um pouco mais dispersas, nos contos em geral.

Perante uma perspectiva de abordagem plural do tema, faz-se imperioso mencionar o elemento com que a consagração mantém estreita proximidade e relações inequívocas: o cânone; ambos se assemelham, mas não se substituem indiferentemente, porque nem sempre a consagração traduz a exigência do cânone e, além disso, em diferentes

ocasiões, a obediência cega àquele compromete e dilui a consagração. Admite-se, com frequência, que cânone define o momento supremo, o último estágio da consagração; esta, por sua vez, implica a existência daquele. Para além das evidentes conotações e ligações entre ambos, tais conceitos podem e devem ser considerados no contexto histórico, apesar da idéia reinante de que o aplauso da posteridade resulta de um valor estético superior, por vezes indefinível e eterno, ou de um mistério insondável.

Em *O cânone ocidental*, Harold Bloom desenvolve a tese de que a obra de Shakespeare é o exemplo cabal de realização estético-literária do Ocidente, ou seja, encerra o modelo de valor inexcedível, único em relação às obras do passado e do presente, enfim, da tradição literária compartilhada pelos povos de civilização originária do universo greco-romano.

A menção a Bloom se deve ainda à visão diversificada que orienta a tese. Por ele tratar de um tema pouco divulgado e pela magnitude do seu trabalho, estabelecemos mais uma via de acesso a um diálogo possível, pois, apesar de polêmico, *O cânone ocidental* é uma referência inquestionável, tanto para quem aceita a proposição nele defendida, quanto para quem lhe aponte restrições ou simplesmente o recuse. Não desconsideramos o fato de o crítico expressar-se em língua inglesa, e o seu conhecimento predominante da literatura nela veiculada o conduzir naturalmente para uma perspectiva da literatura ocidental a partir das realizações literárias em inglês.

Julgamos que o cânone do Ocidente não se restringe a um autor ou a uma literatura nacional determinada, além de não admitir a exclusão das matrizes literárias, mantidas há mais de dois milênios, aliás fundadoras, mesmo sem o saber, desse cânone; qualquer coisa ao contrário disto seria deveras espantoso. Por posicionamentos mais recentes do crítico, percebe-se que provavelmente ele não tenha tido uma intenção de tal natureza, escolhendo

como modelo canônico o autor que, para ele, reúne possivelmente, e isso é verdade, a maior soma de avaliações consagradoras, de diferentes origens.

3 - DEFINIÇÃO CONCEITUAL

Para uma definição conceitual de consagração, julgamos indispensável considerar as situações de natureza contextual-cultural, mesmo de caráter genérico e não diretamente ligadas à produção literária, como indissociáveis desse fenômeno. No século XIX e no caso de Machado de Assis, elas se revelaram por vezes difusas, mas ainda assim com nitidez suficiente para contribuir com a definição de um conjunto de fatores ou circunstâncias, capazes de esclarecer o em que consiste uma consagração.

Não tratamos apenas de obter uma determinação exata do termo, mas de lhe atribuir um sentido, amplo o suficiente, para abranger alguns matizes do fenômeno. Afastamo-nos, portanto, de qualquer tentativa de elaboração de conceitos à semelhança de verbetes. E não é por um motivo qualquer; ao contrário, a nossa escolha de prosseguir com uma definição mais prolixa se deve ao fato de nos acharmos diante de uma experiência, restrita a parcela muito reduzida de indivíduos, merecedora de reverência, aclamação, respeito, mas, sobretudo, por parte dos estudiosos, de uma análise da sua materialização e permanência na história dos homens.

Compreendemos, desde logo, o quão necessária se faz a observação das circunstâncias, sejam de que natureza forem, mas precipuamente as relativas ao ambiente público. Não resulta aquela, contudo, em um modo de descrição puro ao discorrermos, por exemplo, sobre determinado acontecimento histórico, uma vez que o objetivo desta pesquisa não se resume à compreensão estrita de um fato isolado, mas ao entendimento, ainda que modesto, de algumas propensões sociais e culturais, entre outras, que geram, divulgam e mantêm a consagração. Não podemos então, em coerência com o nosso pensamento, nos eximir de tecer comentários, válidos para nós, já que não pretendemos

prosseguir com uma pesquisa de natureza “neutra”; afirmamos, sempre que necessário, a interpretação que atribuímos às situações que defrontamos a cada passo da tese.

O reconhecimento de um escritor depende, em cada época, de condições diferentes. Apesar de incipientes no Brasil, as mudanças políticas, econômicas e sociais, promovidas pelo pensamento e ação liberais, acarretaram alterações na produção, divulgação e consumo da arte. Abrimos um parêntese para destacar que os reparos sobre o contexto histórico podem parecer, na nossa análise, muito mais determinantes do que efetivamente o foram na realidade; temos perfeita consciência de que os movimentos ocorridos no século XIX, na Europa ocidental, tiveram uma repercussão muito diminuta no Brasil, pois que, até no próprio espaço europeu, eles se realizaram em ritmos inteiramente distintos de um país para outro. Ignorar, no entanto, essa ação no Brasil seria desprezar uma mudança que se processaria ao longo do século, nos moldes e conforme as opções brasileiras, mudança essa importantíssima, apesar de bastante afastada da que se desenrolou do outro lado do Atlântico.

Apesar de definido o período mais importante a ser estudado, o século XIX, levamos em conta outros momentos significativos no percurso da obra machadiana, nos quais buscamos identificar como se processava a consagração do autor, sem ignorar as intervenções críticas de natureza contestatária ou simplesmente as oposições motivadas por idiosincrasias mal disfarçadas ou mesmo indisfarçáveis.

Chegamos, assim, com a análise das situações sociais e culturais, algumas de natureza ideológica, ao momento contemporâneo, que talvez seja o que mais se afastou do aplauso puro e simples, ou da rejeição aberta ou disfarçada, para se dedicar a uma investida em profundidade da obra, nela recolhendo sinais, significados, sentidos obscurecidos pela capacidade invulgar do autor em disseminar, sem roteiro e sem aviso prévio, opinião, investigação e análises variadas. Dentre estas sobressai a da classe economicamente

favorecida, traçada inúmeras vezes pela sua feição mais torpe, mas que muitos haviam confundido com preferência ideológica do autor pela vida agradável, requintada e sem sobressaltos dos senhores e senhoras bem situados na vida. Para tal obnubilação muito contribuiu a escrita ambígua, “sério-jocosa” e, por vezes, enfastiada, do autor, concorrendo para a inversão premeditada de sentidos da sua matéria ficcional.

A consagração de Machado de Assis, situada nos momentos rapidamente apontados, constitui o capítulo final da tese, após dedicarmos parte substancial do nosso esforço à análise e interpretação das propriedades inerentes da escrita machadiana, que impulsionam o processo da consagração a partir da vitalidade criadora. Para penetrarmos no romance do autor, a ponto de recolhermos indicações que nos permitem afirmar nele os recursos distintivos em relação a outros autores e obras, necessária se torna uma procura incansável pelos sentidos verdadeiros do texto, propositalmente encobertos.

No presente capítulo em que tratamos de definir a consagração literária, não como um modelo teórico capaz de se aplicar a qualquer escritor notável, longe de nós tal intenção, mas possível de contribuir com o entendimento da obra do escritor brasileiro, considerado pela maior parte da crítica, o mais significativo, pelo menos do século XIX, fazemos questão de defender a idéia de que a consagração, se em muito depende das circunstâncias socioculturais, históricas e institucionais, não depende menos da capacidade criadora original e das convicções subjetivas e objetivas do autor, determinantes das formas materiais que tomarão os seus escritos. Assim, a consagração, para se construir, precisou do diálogo permanente do autor com os recursos de toda a ordem, de que dispôs para escrever e criar literatura.

A fortuna crítica de Machado de Assis cresceu desmesuradamente, não nos cabendo emitir qualquer juízo de valor acerca da contribuição real nela contida; tampouco nos julgamos à altura de tal empreendimento. Por outro lado, podemos afirmar, sem sombra

de dúvida, que alguns estudos são decisivos para a reinterpretação da obra machadiana, sem, contudo, esta é a opinião de que partilhamos, abandonar as interpretações valiosas de alguns antigos.

A consagração a que nos dedicamos, a de Machado de Assis, exige de nós um retorno ao início do século ou mais especialmente ao final do século XVIII. Era o tempo em que germinava o romantismo e, por considerá-lo essencial à nossa argumentação, situamo-lo no centro da questão literária a que nos dedicamos.

Como ponto irradiador de novas idéias, de atividades criadoras e de transformação radical do cânone literário, ele mudaria, daí em diante, o cenário do pensamento e da arte, em virtude do desenvolvimento, formação e individualização de culturas nacionais, mais tendentes ao particularismo, iniciadas quase sempre a partir de imagens e símbolos de paisagens nativas, mas que certamente teriam de evoluir para além das inspirações domésticas.

O romantismo, impulsionado pelo movimento dos nacionalismos, ou vice-versa, tanto aqui quanto já o tinha sido na Europa e em algumas regiões do Novo Mundo, promoveu o aumento de leitores, até então restritos a pequenos grupos dentre os indivíduos, social e economicamente, mais favorecidos. Ainda hoje os que de fato lêem não formam uma maioria privilegiada. Em pleno século XXI, o Brasil não ostenta um número aceitável de leitores competentes, mas, naquela época, a ampliação do público e dos meios de difusão da leitura, tímidos embora, alteraram a relação entre o autor e o leitor, apesar do reduzido significado dessa aos olhos contemporâneos, e da importância muito menor do que a verificada no cenário europeu. As condições do Brasil refletiam o panorama de uma colônia recém-independente, que procurava acompanhar, nos múltiplos domínios da ação humana, o protótipo de nação ocidental, construída a partir do projeto pós-independentista.

Muito além do cenário do século XIX, a literatura permitiu e permite ao escritor manifestar, na criação, o desejo de lidar com os limites da existência. A par disso, observa-se que a criação literária, para se instituir plenamente, necessita ser compartilhada, divulgada e, tanto quanto possível, obter o assentimento coletivo. É difícil, no entanto, em qualquer obra, encontrar explícito, declarado, o desejo de alcançar o reconhecimento público, que, ao lado do desejo de imortalidade, ronda a atividade do escritor. Pode-se admitir, com certa reserva, que tal sentimento, o sonho da consagração e da imortalidade, motive uma inovação qualquer, um estranhamento a mais, desenvolvido na obra, e que as originalidades formais, assumidas e executadas pelo autor, lhe granjeariam distinção entre os seus pares. Mas não residiria somente nesses passos, embora também importantes, o único fundamento da consagração.

Além das condições próprias que cercam a atividade literária, da decisão deliberada de produzir uma obra para ser reconhecida e individualizada, da força criadora que gera a forma mais distinta, há que se considerar a função capital de inúmeras instituições, detentoras de autoridade e julgamento, destinadas a promover e sancionar autores e obras. De onde vem essa autoridade e o que lhes confere esse poder são questões inquietantes. O objetivo de alcançar uma visão abrangente do fenômeno fez-nos optar por uma reflexão que considere a função de alguns desses agentes, desde que relacionados a Machado de Assis.

O romantismo daria início à formação dos modernos agentes de consagração e nem é tão difícil compreender o motivo. Como a imprensa se desenvolveu de modo notável durante esse tempo, os jornais passaram a conferir notoriedade à vida literária pelo noticiário neles veiculado. Em operação tão complexa, como a do reconhecimento público e da ascensão de um autor à categoria dos seletos, exemplares, reconhecemos as múltiplas

circunstâncias, envolvidas na produção literária, oriundas, inclusive, da condição do livro como um bem simbólico e desse modo divulgado.

É relevante atentar para as diferentes formas de consagração, entre as quais, apenas para exemplificar, uma, que resulta da eficaz divulgação do produto, e outra, que se nutre da veneração de ideologias e estéticas reprodutoras. O nosso objetivo de estudar a consagração em Machado de Assis não se subordina, no entanto, a uma dessas perspectivas em particular, muito embora sejam elas válidas, quando o propósito seja o de priorizar a consagração como resultado de fama, número elevadíssimo de leitores, venda exponencial de livros etc., o que não representa mal algum, nem julgamos que se devam discriminar aqueles que se situam com adequação perfeita ao mundo das ingerências múltiplas e à concorrência: econômicas, artísticas, financeiras, culturais.

Assim, o nosso interesse maior incide sobre a consagração, que exige, como regra essencial, a leitura e/ou a citação de uma obra, no contexto canônico. Em que pese a subjetividade contida nesta idéia, acreditamos, ao longo do trabalho, desenvolver e clarificar conceitos e situações, porque logicamente não adotamos a idéia de que uma obra será tanto mais consagrada quanto menos leitores tiver, o que seria um absurdo; almejamos, sim, que a evolução da sociedade brasileira forme, em contínuo, leitores em quantidade e qualidade, capazes de discernir a qualidade de uma obra, a partir de recursos específicos da sua própria cognição.

Existem situações bastante específicas e facilmente definidas que estabelecem as etapas da consagração do ponto-de-vista contextual, traduzindo o reconhecimento de valor, expresso em diferentes momentos e situações: a glorificação, mediante o assentimento da opinião pública, não importando aqui a intensidade, o grau, a compreensão; a abonação institucional e a mitologização, não sendo rigorosa esta ordem, nem absolutos os termos que a definem.

Apesar das presumíveis restrições, compreendemos como abonação institucional a aprovação das instâncias legitimadas e legitimadoras de consagração com o objetivo de conferir autenticidade estética, de individualizar e valorar/valorizar tal ou qual obra ou autor. Dentre as etapas citadas, esta nos parece mais sólida, embora não indiscutível nem invulnerável, do que o aplauso da opinião pública; porém menos do que a mitologização. A força das instituições consiste em que o seu veredicto sobrepõe-se ao poder do indivíduo, já que a autoridade lhes é outorgada pelo sistema político no sentido mais amplo possível; o seu poder emana das relações construídas por ele na sociedade e no Estado. A diferença entre o recurso investido na sua estruturação e manutenção e o que a instituição revela, ao exercer a sua função, consiste no seu ganho, que não é nem pode ser, em primeiro lugar, material. A autonomia das suas sentenças dependerá da correta aplicação do seu patrimônio e da sua reserva intelectual.

A glorificação mais notável, porém, na maioria dos casos, menos consistente, resulta dos *media*, pelos motivos óbvios da necessária substituição de notícias e eventos de forma acelerada, não possibilitando verificação e aprofundamento de juízos emitidos. Ressalvemos, porém, a natureza específica dos meios de comunicação, que, no século XIX, impulsionaram a constituição de uma incipiente crítica literária, o que não foi pouco à época; modernamente concedem, quando o fazem, um lugar delimitado, via de regra semanalmente, para os cadernos de literatura, que misturam entrevistas, agendas culturais e literárias, fornecem características de obras e autores, nacionais e estrangeiros. Vez por outra publicam uma voz institucional em pronunciamento especificamente crítico, o que é bom, mas insuficiente. Compreendemos, no entanto, que um jornal, por exemplo, vive da diversidade e do interesse das matérias que publica para não mencionarmos os fatores de ordem econômica e financeira, que são na verdade o motor da sua existência.

Consideramos, portanto, a chancela institucional menos precária e, por natureza, mais seletiva, porque se origina em associações, estabelecimentos ou ordenações específicas voltadas para a investigação do valor, seja de que natureza for, das produções escritas. Essas organizações se dedicam em exclusivo, ou quase, à tarefa da avaliação dos textos mais expressivos, resultando daí uma programação destinada a conduzir determinados autores e obras à distinção entre os do seu ofício. Inúmeras são as instituições consagradoras no Rio de Janeiro, para ficarmos entre as mais próximas, que vivem da organização de conferências, procurando aumentar o número de interessados no assunto da literatura e da palavra em geral, de publicações de interesse restrito ou não, de conferir premiações, em graus diferentes de importância etc. A Biblioteca Nacional, o Centro Cultural Banco do Brasil, a Fundação Casa de Rui Barbosa, o Pen Clube do Brasil, a União Brasileira de Escritores e, fundamentalmente, a que congrega as atividades por vezes dispersas nas demais, a Academia Brasileira de Letras, instituição consagradora por excelência do mérito literário.

A mitologização não é um corolário imprescindível à consagração, mas transforma-a numa verdade consensual. Talvez seja a única modalidade de consagração, ou o seu mais elevado estágio, em que pouco resta à análise e confrontação, porquanto, nesse nível, situam-se habitualmente autores e obras, detentores de uma ampla representação da universalidade e de verdades inquestionáveis, pertençam elas a qualquer esfera de valores.

A elevação de certo autor ou obra à condição de mito não resulta tão somente da ultrapassagem das etapas social e institucionalmente firmadas a partir dos consensos possíveis em dada sociedade humana. Esse estágio de consagração está relacionado a influências de origem diversa e não raramente corresponde a sentimentos e aspirações de ordem coletiva, a remanescentes da memória do passado ou a imagens de um povo sobre si mesmo. Quando se atinge este grau de reconhecimento, por parte tanto dos que compreendem o sentido do simbolismo em questão quanto dos que não o compreendem (não

compreendem mas não conseguem alterar a ordem das coisas), é porque toda contradição foi abolida ou ocultada.

Vivemos um tempo em que a tecnologia avança de modo implacável sobre as manifestações humanas, tornando-se vital, a nosso ver, a emissão de julgamentos sobre o valor estético-literário, histórico e cultural das obras literárias, tanto do passado quanto do presente, adaptando-se o olhar a cada tempo em questão.

A atitude mais freqüente, especializada ou não, consiste em procurar, nas obras literárias, os sentidos mais abscônditos, pois presume-se habitualmente que, pelo ato de escrever, se manifesta a capacidade superior de criar ou recriar o mundo, ordenar o caos ou promovê-lo; enfim, de imitar o gesto criador, por excelência dono da eternidade. O tema da consagração ainda sugere, com franca nitidez em determinadas situações, o procedimento de ritual religioso, carregado de sentidos, que deve ser observado, no entanto, sem fugir aos propósitos da fundamentação selecionada e de uma interpretação calcada nos acréscimos de várias proveniências do saber.

É inegável que a ação social, por influência das instituições, interfere, decisivamente, na escolha dos melhores. Pode manter nomes ou obras em evidência; sozinha, todavia, não garante a permanência dos que não obtiverem também a abonação da crítica, porque um crítico poderá equivocar-se no julgamento, mas dificilmente o conjunto deles o fará. A formação teórica, a ideologia, o método de cada um pouco alteram o resultado final da avaliação de determinado autor por críticos distintos; apesar das restrições, observações, discordância de pontos-de-vista, normalmente as opiniões convergem diante de um valor estético incontestável ou tido como tal. Além disso ainda existem outras instâncias abonatórias. O que, em resumo, desejamos expressar a respeito da influência da crítica especializada na consagração é que se pode considerar o consenso por ela atingido, e quando atingido, acerca de determinado autor e/ou obra, como um indício de aprovação.

Como definir, portanto, o valor, já que pode resultar de meditações diferentes sobre a criação literária? E como situar o verdadeiro papel da crítica, já que o valor é circunstanciado social e historicamente? Olhar o passado nos faz discernir os lucros e perdas impingidos pelo tempo? Em que valor assentavam as histórias primitivas? Elas sobrevivem, porque partilham os signos lingüísticos, a ação de contar/narrar e revelam o início de uma civilização?

Na época do romantismo a crítica não existia solidamente instituída e fundamentada. Registravam os jornais algumas opiniões mais sensíveis ou argutas sobre literatura, outras vezes nem tanto. Devemos lembrar, entretanto, que aqueles “críticos” foram o ponto de partida para o estabelecimento de um saber teórico-analítico atualizado. Isto não significa que não existisse na época nenhum modo de avaliar o texto literário, mas que o sobrevivente modelo clássico de crítica distanciava-se do padrão do momento. Alguns anos mais tarde Machado ensinaria como retirar dos preceitos clássicos os de aplicação geral, utilizando-os, com exemplar flexibilidade, em obras românticas ou não.

Não existem respostas prontas para definir o valor literário; existem, sim, concepções dele, e o significado de cada uma destas depende em grande parte do cotejo atento e contínuo das obras; reconhecê-lo e identificá-lo cabe, de início, não só ao crítico, mas a qualquer leitor para tal fim voltado e que, acima de tudo, disponha de instrumentos para fazê-lo.

Percebe-se que, quanto mais se procura uma resposta, um conceito unívoco e salvador, mais freqüentes são as dificuldades, as dúvidas e as hesitações para quem dele necessita como recurso de avaliação. Compreender uma obra, descrever o seu estilo e a sua posição numa dada cultura são etapas necessárias e primárias na identificação do valor. Para se alcançar a sua importância, não basta o trabalho do crítico, nem uma leitura apenas literária, pois a natureza do empreendimento pertence, também e principalmente, à

comunidade de leitores. Se alguns caminhos são previsíveis, outros ainda podem ser palmilhados.

3.1- O movimento romântico e a formação de novos arquétipos literários

Apesar de o tema da tese se ocupar de um autor cuja produção ficcional mais divulgada se situa nas últimas décadas do século XIX, não nos será possível ignorar os efeitos que atingiram todo o século, advindos, por um lado, do movimento romântico e, por outro, da transformação bastante generalizada, operada nos regimes políticos europeus e ocidentais, a qual consistia na substituição do absolutismo pelo poder compartilhado e constitucional das monarquias liberais, sem falar do avanço, notável para a época, de alguns desses países que, ao longo do século, adotaram o regime republicano numa região geopolítica dominada por monarquias.

A partir do final do século XVIII e em grande parte do XIX, observou-se um estreito intercâmbio ideológico entre os planos político-social e estético-literário, revelador do momento em que a ciência e a especulação despertaram o interesse do homem para a vida circunstancial; acentuavam-se a vocação política e a ação prática que haveriam de criar uma distância incomensurável entre a cultura e a civilização do passado e as do presente.

A grandeza de Descartes reside sobretudo no método, na firme determinação de não aceitar nada passivamente; e seu *Discurso sobre o método* (1637) e suas *Meditações* contribuíram muito para a concepção moderna da busca da verdade como uma questão inteiramente individual, logicamente independente da tradição do pensamento e que tem maior probabilidade de êxito rompendo com essa tradição.

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.¹

¹ WATT, I. (1996) p 14-15

O romantismo desempenhou, na literatura, o papel de divisor de águas entre uma escrita dominante até então, aristocrática, patrocinada, e uma escrita intimamente ligada aos crescentes segmentos populacionais, formadores, em particular, das classes médias; se, no estrangeiro, o preço do livro exorbitava, quase o mesmo se dava no Brasil, no século XIX; melhor, aqui a situação era mais grave, em virtude do rudimentar desenvolvimento econômico.

Os novos contingentes de leitores mostravam-se quase sempre pouco alfabetizados, senhores de gosto duvidoso para os elegantes padrões clássicos, mas constituíam um ingrediente inédito, a partir do qual a literatura precisou reorientar-se. Deu-se início, em diferentes graus, à ruptura das convenções clássicas, expressas pelos gêneros literários e associadas à hierarquia dos assuntos. Concebidas como modelos estáveis, sofreram, ao longo da sua trajetória, desde a Antigüidade até o século XVIII, pequenas variações no máximo, em torno de determinados aspectos, desde que não afetassem os protótipos basilares da escrita.

É óbvio que esta perspectiva considera a evolução do romance como resultado de uma ação do ambiente circundante sobre os escritores e as formas disponíveis de expressão. Embora bastante meritória para compreender e avaliar o rumo que tomou a ficção narrativa, a partir dessa época, não responde sozinha por conquistas e mudanças em outras áreas do saber, diretamente relacionadas à literatura. Ao contrário, esses saberes, dentre os quais a filosofia, é que convergiram para a criação de uma forma nova de literatura.

Curioso é que a reflexão filosófica e a respectiva mudança instaurada no modo de perceber e descrever a realidade foram por sua vez aceleradas pelo processo de transformação por que o mundo passava. Assim, não podemos atribuir unilateralmente a tal ou qual fator o surgimento do romance.

Expressão literária excepcionalmente representativa da realidade econômica, social e cultural, o romance surgiu como modelo adequado, ou como diluição e fusão posterior de modelos por si já desgastados, ao momento histórico-cultural em que mais se perpetrou a miscigenação de realidades cujo conteúdo significativo, fosse ele realista, simbólico, mítico ou de outra natureza, determinava a existência prévia da sua expressão formal particular.

Até aí, a adequação, similar da coerência e da verossimilhança, não só determinava a forma, mas também a hierarquia do produto literário, de modo que tal ou qual assunto, quando pensado como matéria de criação, já estaria destinado a um lugar próprio no universo da literatura; uma ação grandiosa teria expressão no gênero épico, ao passo que uma ação considerada mesquinha ou ridícula encontraria o seu destino na comédia. É por demais evidente a implicação socioeconômica e cultural nas regras clássicas; atente-se, porém, que elas se ligavam a organizações sociais e modos de pensar fundados nos primórdios da civilização.

A conclusão precipitada pela superioridade da estética clássica ou da romântica serve apenas para desfavorecer o acesso ao maior número possível de obras literárias, que, clássicas ou não, acrescentam ao universo da leitura experiências marcantes. É preciso considerar que a literatura clássica, ao se traduzir por convenções surgidas não da imposição de uma vontade, mas da conjugação de hábitos e tradições remotas, de domínio coletivo, na longuíssima trajetória da palavra, nasceu da oralidade e se fixou, à medida que se ampliava o conhecimento da língua escrita, transformando-se os modelos naturais, espontâneos, em modelos estruturados pela intervenção continuada de usuários cada vez mais eruditos. Muito tardiamente, quando as sociedades já tinham desenvolvido um grau de complexidade bastante acentuado, é que esse padrão se tornaria insuficiente.

As convenções clássicas, como quaisquer outras, pressupõem a idéia de pacto, acerto entre os envolvidos na transmissão e na recepção de uma história, de um mito.

Durante séculos a literatura ocidental arriscou pouco em relação aos gêneros. Mesmo em se considerando o surto de narrativas durante a Idade Média e nos primeiros séculos do moderno classicismo, nenhum rompimento expressivo se fez sentir na evolução literária.

Nos finais do século XVIII e no XIX, quando as forças sociais emergentes conseguiram, no terreno político, quebrar o poder absoluto, a arte e, em especial, a literatura, por força das circunstâncias, teriam o seu antiquíssimo código alterado. As transformações operadas nos modelos literários e o conseqüente aparecimento das formas modernas, ainda que sobre o legado da tradição, mais tarde e com mais serenidade reconhecido, redundaram, naquele momento, no afastamento cabal do cânone clássico. A ordenação, a hierarquia, a pureza e a definição dos gêneros cedem à inversão que os derroga do discurso literário, promovendo com isso um profundo afastamento entre a herança clássica e o novo espírito.

Levando em conta tanto o período imediatamente anterior quanto o posterior, o romantismo apressa a formulação de um novo código, de um pacto mais amplo do que o precedente, entre escritores e leitores, marcado pela dinâmica e curiosidade do progresso e da modernidade e com o peso da opinião pública, pacto até hoje em permanente transformação.

3.2- Correspondência entre literatura e jornalismo

O estabelecimento do acordo de leitura entre escritor e leitor da literatura antiga afasta-se do objetivo central desta tese; trata-se, no entanto, de referência necessária, porque ajudou a preservar a memória da arte literária do passado, manifestando-se historicamente, de acordo com os valores vigentes ao longo do tempo. Os românticos, ao perceberem a irreversível fratura com a antiga ordem, buscaram incansavelmente as vias de acesso adequadas a um público, oriundo, em grande parte, dos setores laborais de vária espécie, por vezes desconhecido, confuso e, mais que isso, heterogêneo; muito diferente, portanto, do

leitor e consumidor de arte aristocráticos, formados no convívio primordial com os modelos e a hierarquia da tradição.

A dimensão diversificada de público correspondeu à crescente complexidade das sociedades; para dialogar com ele e conhecê-lo, o jornal foi o meio mais importante do escritor, substituindo ou antecipando, inicialmente, as editoras, que por certo também experimentaram uma fase de aprendizado e expansão. Para chegar à interação com o público, o jornal funcionou como ressonância do trabalho do escritor, que manteve com o veículo uma relação interessada, no sentido de que somente o instrumento da imprensa poderia aproximá-lo do leitor, a fim de melhor conhecê-lo. Mas nem sempre, nem exclusivamente.

Muitos escritores do século XIX, brasileiros e estrangeiros, fizeram do jornalismo a atividade principal de suas vidas. Alguns, no entanto, valiam-se da imprensa como órgão eficiente e rápido de divulgação das suas obras, cuja repercussão se refletia no próprio jornal. Não pode ser, portanto, relegada a plano inferior tão íntima convivência nem as suas conseqüências para a formação de um público moderno e do seu gosto literário.

Embora se façam notar algumas restrições ou desconfianças por parte de gente de imprensa em relação aos objetivos do veículo, bem como à natureza da informação transmitida, consideramos tais situações absolutamente normais para uma atividade que apenas recentemente se ampliava entre nós. Além disso o nosso interesse, já apresentado, se circunscreve ao intercâmbio de relações entre a literatura e o jornalismo.

Assim, a vida intelectual, notadamente no que tangia à literatura, girava ao redor de um periódico que juntava escritores, poetas, editores, além de gente, direta ou indiretamente, ligada ao mundo das letras. Nessas reuniões todas as novidades circulavam e, pela proximidade entre eles, conhecia-se a reação do público à nova literatura e aos novos

escritores; a publicação do folhetim talvez significasse o meio mais efetivo de sondagem aos leitores, cuja reação era capaz de interferir até nos desdobramentos da história.

Nesses grupos verificaram-se possivelmente as primeiras sementes das futuras instituições de consagração, se bem que experiências anteriores já tivessem enveredado pelo caminho das academias, porém com propósito e funcionamento bem diferentes, principalmente por terem expressado o cultivo e a reverência a um ideal de permanência e imutabilidade da literatura.

Intensa e fecunda foi a ligação de Machado de Assis com o jornal. Na tese, porém, consideramos apenas a influência desse instrumento no processo de consagração, principalmente no século XIX, a partir e depois do romantismo, quando se iniciava a institucionalização do país e, por conseguinte, a criação de estabelecimentos abonatórios de valor. Mas, dentre todos, o jornal foi o primeiro.

Wilson Martins dedica inúmeras páginas a comentários sobre grupos que se reuniam à volta de um órgão de imprensa para trocar idéias, buscar novidades ou falar de literatura e política, participando Machado de Assis dessa espécie de associação. Para Martins, mais do que a aparente futilidade, esse ambiente revelava o progressivo crescimento da literatura.

Justamente no ano em que saíam na Bahia as *Trovas* de Laurindo Rabelo, Paula Brito transformava a antiga *Marmota na Corte* em *A Marmota Fluminense*, “jornal recreativo de modas, romances e variedades” que, até seu desaparecimento, em 1861, ia ser o centro geométrico da vida literária no Rio de Janeiro. O periódico em si mesmo era uma revista de distração mais que órgão literário no sentido próprio da palavra, embora nele colaborassem, regular ou esporadicamente, os grandes e os pequenos escritores. Mas, paralelamente, a loja do Paula Brito era a sede real de uma sociedade fictícia, a célebre *Petalógica*, cujo programa era “contrariar os mentirosos, mentindo-lhes a fim de que eles, tomando como verdade tudo o que ouviam, o fossem repetindo por toda a parte e se desmoralizassem inteiramente, ou perdessem o vício”. Em outras palavras, tratava-se de aplicar à endemia dos boatos o tratamento homeopático do “*similia similibus curantur*”...²

Também o jornal foi pioneiro na revelação de talentos ascendentes chegados do meio social ligado ao trabalho ou aos ofícios mais humildes. O século XIX assistiu a uma

² MARTINS, W. (1978), p. 499, v.II.

revolução tão significativa para o futuro que criou uma classe nova de trabalhadores especializados, uma classe média crescente, necessitada de luzes e saber, transformando esses segmentos em novos leitores, que representaram na época um contingente significativo. Em correlação, dessa mesma parcela ascendente ou dentre os menos favorecidos começaram a surgir aqui e lá adiante cidadãos de origem modesta, que obtiveram prestígio e reconhecimento pela adesão à atividade literária.

Muitos jovens escritores iniciaram a sua carreira através de participação em vários segmentos dos jornais. Assim aconteceu com Machado de Assis, com a revelação imediata do seu talento, embora algum tempo ainda levasse para demonstrar a sua real dimensão. Aos vinte anos ele produziu um texto de crítica irretocável para a época, mas o exame do papel do jornal na vida de escritor será tratado adiante.

3.3- Formação de leitores e público.

Qualquer referência a hábitos e atitudes, ligados ao saber e à cultura, provoca com freqüência uma inquietação de sentido pedagógico. Ao nos voltarmos para o entendimento da formação de novos contingentes de leitores, a partir da realidade econômico-social instaurada no século XIX, ocorre-nos considerar aquela sob dois aspectos. O primeiro consiste em compreendê-la como base de um processo cujo objetivo final incide no preparo de um indivíduo para tal ou qual atividade, laboral ou não. Essa finalidade pode ser mais ampla ou mais restrita, mais acessível ou menos, de acordo com inúmeros fatores, dentre os quais a necessidade prática, os anseios sociais e, principalmente, a difícil condição do usufruto educacional por parte dos cidadãos menos aquinhoados.

A educação/instrução convencional, obtida em instituições de ensino poderia, portanto, preparar um eficiente comerciário ou um bacharel em Direito, reportando-nos ao universo do trabalho no século XIX, no Rio de Janeiro, o que significava um passo

determinante no preparo e na consecução de indivíduos para a leitura mais exigente, mas não seria a única via para o desenvolvimento intelectual, ainda mais por não atender à maioria dos cidadãos.

A educação sistemática não detinha o poder exclusivo sobre a formação de leitores, pela simples razão de que, até bem depois da metade do século, era muito rara a existência de uma escola pública. Além disso, levando-se em conta a especificidade da linguagem literária, sabe-se o quanto se precisa de um código pactuado entre escritor e leitor, nem sempre avalizado pela escola, que tende a preservar, às vezes mais do que o necessário, os valores vigentes. E, para se obter o envolvimento entre a escrita, o escritor e o leitor, necessário se torna a permanente recorrência à leitura.

Instituído e mantido durante séculos, o ideário clássico tornou-se o modelo escolar por excelência, até que o século XIX mergulhou numa realidade desconhecida ao tempo, a da produção em larga escala. A escola tem sido lenta em acolher as mudanças na sociedade em geral, notadamente as do conhecimento; até àquele século, ao menos, esta situação era real. Para se alcançar um pacto de leitura, atento às formas em elaboração a partir do romantismo e eficaz individual e socialmente, seria preciso tempo; salvo, é necessário que se diga, a acomodada produção literária e respectiva leitura, de românticos e pós-românticos, de caráter reprodutivo, sintoma já patológico da inevitável crise por que passaria este grande momento da história literária.

Vale o esclarecimento de que a riqueza, a transformação canônica produzidas pelo romantismo, ímpar na história literária, promovendo uma mudança de rumo na estética vigente, não impediu que muitos escritores se encontrassem no dilema da insuficiência formal, após o uso excessivo e reprodutor das novas e velhas convenções ou da incapacidade de manter permanente inovação. Contudo, independente desse percalço, as formas do

romance evoluíram desde então, de modo variável, ora mais originais, ora menos, porém num processo contínuo que ainda se verifica.

O valor e a importância da escola são princípios inquestionáveis, pensamos, para qualquer um. Precisamos, no entanto, perceber a sensível e complexa situação, que a delimita, entre o impulso para o novo, o futuro, e o dever de preservar a tradição, equilíbrio difícil de manter, mas a que está permanentemente sujeita.

A formação de leitores, incrementada no século XIX, deveu-se a fatores que, quase simultâneos, alargavam e educavam os sentidos do público para a percepção da realidade contemporânea, industrial e científica, existente entre nós com muita parcimônia, porém com alguma visibilidade. Este contexto fomentou o surgimento de um público novo, passando a exigir qualificação mais aprofundada para proceder a leituras mais complexas, mesmo de caráter técnico-científico.

Sem nos esquecermos da especificidade que distingue a linguagem literária, e do nível de percepção e sensibilidade por ela exigida, podemos aceitar a idéia de que o público leitor no século XIX se formou a partir da incipiente sistematização escolar, com todas as suas variáveis, e do contexto progressivo que ditava as necessidades imediatas. Acima de tudo, há que se considerar, no entanto, que, a despeito das circunstâncias apontadas, o número de leitores precários, capazes ou plenamente capazes, entre nós, era muito menor do que a média dos países mais desenvolvidos, o que faz diferença no momento em que precisamos estabelecer relações entre o escritor, a obra e o leitor.

O reconhecimento da obra ficcional de Machado de Assis, destacadamente o romance, começou, é inegável, com o grupo de leitores a que já aludimos. Por se tratar de um conjunto bastante reduzido, não atribuímos a ele, em especial, a reverência a que fez jus o autor, à medida que os seus romances passaram a ser publicados.

A obra recebeu alguma contribuição interpretativa da crítica que então se produzia, o que se pôde constituir em depoimento de leitor privilegiado, mas não ousamos falar rigorosamente de crítica literária, dado que a única voz a revelar a adoção de princípios coerentes e avaliação estética adequada de narrativas, poemas e textos dramáticos fora a do próprio Machado de Assis. Quando ele começou a se dedicar à escrita de romances, já reduzira muito essa atividade primeira e paralela, mas de definitiva e suprema importância no período de 1872, publicação de *Ressurreição*, até 1908, dois meses antes de morrer, publicação de *Memorial de Aires*.

A avaliação da arte, em qualquer das suas formas, possibilitava e possibilita, naturalmente, a influência sobre o ânimo e o gosto dos fruidores e mais uma vez o jornal se revela aliado da literatura, não só como divulgador, por dar a conhecer autores e obras, mas por acolher vozes que, bem ou mal, às vezes até mais mal do que bem, exerciam uma espécie de crítica, ou melhor, teciam comentários, bastante positivos, no interior dos seus limites, para a ligação do escritor com o público.

Da década de 1860 em diante talvez se pudesse encontrar certo tipo de escrito que semelhasse a crítica, conforme hoje a entendemos. Não se dispunha naquele tempo de algo muito diferente do que os conhecidos princípios orientadores clássicos, uma vez que os novos caminhos da crítica ainda teriam de processar o exercício da opinião, através da imprensa, e o movimento de formação de leitores, em desenvolvimento na sociedade.

Algumas apreciações despontaram nessa atividade, impulsionada pelo crescente, mas modesto, interesse pelos livros e pela cultura. Entre as primeiras, o que mais chama atenção ao leitor prevenido de hoje é a insuficiência conceitual, favorecendo, visivelmente, a emissão pouco fundamentada de opiniões, embora não destituídas, em parte, de bons propósitos e de observações por vezes pertinentes.

Exemplar desempenho nessa função revelou Machado de Assis ao dedicar-se à crítica literária de caráter jornalístico, elevando-a a patamares bastante superiores aos das páginas de opinião, dirigidas por críticos improvisados ao leitor mediano. Antes de ser artista da palavra ele foi sobretudo crítico, com princípios estabelecidos, valores a descobrir na obra analisada de terceiros, muitos dos quais conhecidos e reconhecidos. Apesar do compromisso com o grande público, o do jornal naturalmente, a incursão tanto por obras concretas, quanto por temas literários polêmicos, revelar-se-ia de inestimável contribuição para o traçado de um perfil crítico da literatura brasileira no século XIX.

Grande parte dessa produção ocorreu ainda na vigência do romantismo e abrangeu proposições genéricas que ocupavam a literatura e a cultura brasileira da época, como o conceito de nacionalismo literário. Ao analisar textos poéticos, narrativos ou dramáticos, Machado revelou-se crítico exigente, mas equilibrado, apoiado nos princípios clássicos, de caráter geral, que não hesitou em aplicar, adaptando-os às exigências da literatura da época.

Algo, porém, na sua abordagem viria a relacioná-lo com a visão crítica moderna, ao mesmo tempo em que alargou o horizonte para a elevação do escritor-intelectual na restrita sociedade fluminense. A marca mais importante da sua crítica situa-se, provavelmente, na firme convicção sobre a natureza própria da literatura e da autonomia desta perante outras manifestações artístico-culturais e circunstanciais. No capítulo seguinte, ao examinarmos a interação de Machado com a vida pública, abordamos um pouco mais a importância dessa atividade na vida literária de Machado de Assis.

Caber-nos-ia interrogar se a literatura da época teve a resposta crítica correspondente. Pensamos que sim e não. Sim, porque opiniões, comentários e polêmicas sempre foram assunto dileto para preencher páginas dos jornais e, no meio dessa miscelânea, foi possível encontrar alguma página reveladora de compreensão e interpretação acima da vulgar paráfrase do enredo. Não, porque se concebemos a crítica, em qualquer tempo, como

uma forma de conhecimento altamente complexa, exigente de valores precisos, de avaliação e julgamento, apenas a crítica machadiana se pode apontar como a mais próxima desse objetivo.

Assim, ironicamente, a obra mais importante do século ficaria sem o seu crítico, tendo o seu autor dispensado grande empenho em avaliar obras alheias. E tudo isso se registrou nos periódicos, o que demonstra a função mediadora, agenciadora e, em simultâneo, difusora do jornal, o grande impulso da vida intelectual no século XIX.

Mais para o fim do século assistir-se-ia ao aumento de interesse por parte de intelectuais e escritores em produzir uma história da literatura brasileira, comprometida inevitavelmente com a emissão de juízos críticos. Personalidades como Silvio Romero e José Veríssimo se sobressaem nessa ocasião, inclusive ao apreciarem a literatura de Machado, o que nos importa principalmente ao analisarmos os diferentes momentos da consagração do autor, último capítulo desta tese.

4- A INTERAÇÃO DO ESCRITOR COM A VIDA PÚBLICA

Como é comum na vida de tantos escritores brasileiros, Machado de Assis foi funcionário público de carreira, o que, por vezes, adquire um ou outro significado, dependendo do objetivo a que se pretende submeter a referência. Esse fato se relaciona a outras circunstâncias da vida profissional e literária do autor, que mediatizam a sua imagem e se projetam diretamente no reconhecimento público e no aplauso, mesmo que considerados à superfície. Neste capítulo procuramos verificar não propriamente as situações que permitiram a Machado interagir na vida pública, mas, antes de tudo, o retorno, sob a forma de opinião de leitores e público em geral, que essa aproximação teria propiciado.

Não nos detemos em polêmicas de caráter extraliterário, porque julgamos que elas não contribuem para a elevação da obra e do seu autor, caso, é lógico, seja esse o veredicto de quem os analise; concorrem algumas daquelas, de forma tendenciosa, para amesquinhar a figura humana do escritor. Se admitíssemos todas as exigências de caráter moral e ético, ou melhor, exigências que se julgam morais e éticas em relação a Machado de Assis, provavelmente ele deveria ter renunciado à condição de escritor livre, para ter-se tornado a imagem exemplar da perfeição humana.

Pensamos que a expressão crítica ou a opinião podem e devem manifestar-se sem condicionamento, mas certas cobranças e acusações, frontais ou veladas, de cunho pessoal ou público, nunca contribuíram para a apreciação dos seus textos. Que estes contenham lembrança distante de episódios da vida particular, que esses acontecimentos possam ser reconhecidos por intermédio de uma comprovação de qualquer natureza, tudo isso faz parte do jogo estabelecido pelo escritor entre a realidade e a ficção, mesmo em momentos narrativos de reconhecida semelhança com a vida do autor. A nós nos parece tão simples

quanto isto, porque ele nunca incluiu nas suas narrativas ficcionais um personagem que se chamasse Machado de Assis ou Joaquim Maria ou Machadinho etc. De qualquer maneira críticos existiram que condenaram a ficção de Machado, porque ela seria afastada da realidade circundante do autor ou infiel a ela.

Ao dedicarmos um pequeno capítulo para mencionar com brevidade o comportamento visível de Machado de Assis, fora do âmbito privado ou doméstico, o único em que, aliás, se podem verificar comportamentos e ações, é por sentirmos convicção de que o trânsito, a mobilidade do autor, desde muito jovem, quase um adolescente ainda, nas esferas ligadas à imprensa, à literatura, à política, indicaram-lhe o percurso até a glória, desejo este expresso e presente de várias maneiras na sua produção, referido a outros quase sempre, mas que, no íntimo, impulsionaria o escritor, de modo inequívoco, na direção dela.

Bem cedo já teria identificado a real qualidade do seu pendor para as letras, quando, provavelmente, se comparava com os da mesma idade ou, inclusive, mais velhos, e iniciou, com persistência, trabalho e estudo, o regular e contínuo progresso rumo à posição ímpar na literatura brasileira.

4.1- O emprego público

Por muito que hoje pareça, no mínimo constrangedor, o uso das relações sociais e de amizade para obter distinção no acesso ao serviço público era um procedimento comum, desde o mais remoto Brasil colonial, e mantido durante o Império. Não se tem notícia de ser questionado até bem perto dos dias atuais.

Aos olhos de hoje um expediente assim tornou-se inaceitável, em virtude da evolução institucional e democrática do país. De qualquer maneira o caso de Machado não foi o único, muito pelo contrário, inúmeros escritores do passado e alguns de tempos mais recentes exerceram cargos públicos e, pelo que se sabe, a maioria deles com seriedade. É

voz corrente que o serviço público tem colaborado com as letras nacionais, abrigando alguns grandes escritores, via de regra funcionários exemplares, como Machado, que, entre colaboração nos jornais e trabalhos de tipografia, conseguiu esse emprego, em que permaneceu toda a vida e o conduziu, no final da carreira e também da vida, à Diretoria-Geral de Contabilidade do Ministério da Viação; a ele deveu a segurança material, para desenvolver a atividade literária e intelectual.

Mas não é o emprego propriamente o que nos interessa de fato, embora dele decorra uma imagem de respeitabilidade de Machado por sua dedicação ao trabalho burocrático, a princípio modesto, que ele exerceu ao longo da sua vida. O escritor de talento, que paulatinamente se transformava no expoente literário do país, poderia não suportar as minúcias e a monotonia que um trabalho administrativo exigia. Tal situação não ocorreu, nem se tem notícia de lamentos do autor; abatido ele ficou quando afastado do Ministério em virtude de idossincrasias políticas.

As relações de amizade, cultivadas por ele, revelar-se-iam de suma importância na sua vida profissional. Por intermédio delas lhe chegaria muito da consideração pública de que, desde cedo, fora alvo; em contrapartida, parece ter-lhes correspondido em fidelidade e lealdade, pois, como parece evidente, os escritores procuram os seus pares, desejam estar em contacto com eles, falar, enfim, de literatura, além de outros assuntos; é natural. E naquele tempo essas circunstâncias, encontros e reuniões eram possivelmente mais freqüentes do que hoje.

Assim, o emprego público e o acesso à imprensa foram alcançados através das relações sociais, o que guardava certa semelhança com a infância do autor, protegido que fora da madrinha rica. Adolescente, receberia ajuda de conhecidos e mesmo de patrões.

Teria Machado de Assis tanta sorte assim ou o seu talento e esforço atraíam a boa-vontade dos que com ele conviviam?

Sem qualquer menosprezo pelas ações de generosidade, ou de reconhecimento de valor, nenhuma ajuda lhe garantiria as qualidades intelectuais e literárias, que o distinguiram e notabilizaram.

Em condições adversas de vida, como as que Machado experimentou, poder-se-ia ter verificado, para não formular uma antítese completa, um desenvolvimento menos notável do autor, já que nem todos os bem-nascidos e dotados de fartos recursos materiais se tornaram, ou se tornam personalidades superiores a ponto de legarem à posteridade uma obra ímpar de dimensão artística e histórica. A escalada rumo à glória, à consagração foi obra meritoriamente sua; muito da atenção recebida por Machado dever-se-ia ao reconhecimento da sua capacidade e do talento com a palavra e com as idéias, além da figura venerável em que se tornava.

4.2 - O exercício da crítica literária e teatral

Meio de ascensão e de segurança material, o emprego permaneceria como o suporte de base econômica a proteger Machado, ao longo da vida, das vicissitudes de que se ressentia o indivíduo proveniente de meios desfavorecidos, numa sociedade de formação conturbada, esquemática e distante dos centros de irradiação econômica e cultural. Não foi, entretanto, por essa via que o autor alcançou a glória, embora tenha sido decisiva na dimensão prática da vida e na construção da sua imagem pública.

Machado dedicou-se à arte de escrever com nobre ambição, mas, no século XIX, no Rio de Janeiro, não havia a mais remota possibilidade de se pensar em viver exclusivamente dessa atividade, de resto até hoje ocorre o mesmo para a grande maioria de escritores. Os jornalistas permanentes, poucos, talvez tenham sido os que mais se assemelharam a um ainda distante profissional das Letras. Obviamente há que separar-se o jornalista do escritor de ficção, mas nos referimos a um tempo em que os dois eram,

habitualmente, uma coisa e outra também. Para muitos, mais importante do que a compensação econômico-financeira era o reconhecimento público, acompanhado da satisfação e do prestígio que ele gerava.

A atividade crítica de Machado receberia forte impulso da vida literária, que florescia, conforme as condições efetivas, no centro da cidade, em torno de livrarias e editoras. Após o fim do expediente em repartições, ministérios, bancos, reuniam-se amantes da literatura e cidadãos vários para falar de assuntos preferidos e também das novidades em geral. Lá, se sabia, à primeira hora, tudo que se produzia e publicava.

A presença de Machado de Assis como crítico de jornal e revistas cresceu bastante em função do desempenho de mediador entre a produção literária e o público leitor de jornal, potencialmente leitor de livros. Ao abordarmos esta atividade específica do autor não o fazemos para analisar em minúcia o conteúdo da sua crítica, mas para compreender a importância de tal exercício, para além da sua função primordial, como um dos motivos, dos primeiros na carreira, de obtenção de notoriedade.

A atividade crítica de Machado se desenvolve em dois planos: o primeiro, como teórico, ao tratar os temas genéricos e pertinentes da época; o segundo, como construtor de julgamentos, o que, de modo direto ou indireto, consciente ou inconsciente, significava, principalmente em tempo ainda tão desprovido de consistência teórica, fonte de autoridade e poder.

Assim, temos em vista considerar, valorizando-a, a situação de beneficiário das críticas dirigidas a escritores e poetas. Em raras ocasiões deu-se exatamente o contrário: o crítico pagou caro pela opinião, mas, ao que se saiba, ele, à medida que se fortalecia intelectualmente, remetia-se, em regra, ao silêncio. Com isto não insinuamos, sequer levemente, coisa alguma que desabone o intelectual, o homem e o escritor; ao contrário, pretendemos ressaltar sobretudo os ganhos importantes, decorrentes dessa atividade: o

ideário estético de Machado, perceptível nos pronunciamentos críticos, o proveito do ficcionista com o exercício daquela e a divulgação do seu nome com o conseqüente retorno em acatamento e admiração.

A notoriedade, adquirida pelo desempenho crítico do autor, não resulta tão somente de ter ele um veículo de informação ao seu dispor. Encarando a função com seriedade e empenho e afastando-se das pequenas ou grandes querelas, salvo as de interesse coletivo, dava passos significativos em direção à unanimidade, ou melhor, ao consenso.

O que importa destacar em síntese sobre a produção crítica de Machado é o que hoje se considera como produto de uma reflexão superior a respeito de temas genéricos sobre literatura e teoria literária, bem como análises precisas sobre vários autores, que estavam vivos e freqüentavam os mesmos círculos. Não é fácil manifestar-se em profundidade acerca dos escritores do presente e Machado preferencialmente o fez.

Os pronunciamentos porventura ditados por uma necessidade de atenuar defeitos ou de aumentar qualidades, quando presentes em textos de precária elaboração, não se referiram aos escritores e poetas que permaneceram na nossa história literária, o que demonstra a perspicácia do crítico na distribuição de julgamentos mais severos ou mais superficiais. Curiosa e significativamente, Machado sempre exigiu mais dos que mais tinham a oferecer, mesmo que não fossem todos de valor idêntico. Basta-nos lembrar *A mãe*, de Alencar; *O culto do dever*, de Macedo, e sobretudo *O primo Basílio*, de Eça.

4.2.1- O teatro e a pedagogia civilizatória.

Embora muitos intelectuais, durante o século XIX, se tenham posicionado a favor do desenvolvimento da arte dramática brasileira e do apoio material por ela requerido, Machado de Assis notabilizou-se ao defender categoricamente o teatro como agente civilizacional. Para tanto, não economizou energia, quer na defesa da construção de prédios

para encenação, na criação de um conservatório, quer na importância conferida aos textos dramáticos, afirmando, em inúmeras ocasiões e de diferentes maneiras, que a qualidade das peças se ligava à divulgação da arte cênica e ao aprimoramento do público. Havia ao tempo uma profusão de peças estrangeiras, traduzidas para encenação, desempenhando, inclusive, nesse setor alguma atividade o próprio Machado de Assis.

Quanto à formação de uma tradição nacional de escritores de teatro, Machado não a compreendia como negação do convívio com autores estrangeiros de variada origem. Situado num ambiente em que eram comuns e em grande quantidade os textos dramáticos, vindos de fora, o autor habituou-se desde cedo a avaliá-los sentenciosamente, e tal circunstância tornou-se deveras importante na sua formação intelectual, que passou a adotar o princípio da fusão de temas e realidades, conforme se observa na citação:

Para Machado, o patrimônio literário de uma nação só aumentaria se houvesse um intercâmbio cultural entre os antigos e os modernos com vistas a constituir um “pecúlio comum”, isto é, universal. Esse conceito machadiano pode ser relacionado com o de “comércio intelectual geral”, “um mercado onde todas as nações oferecem seus bens”, criado por Goethe, que propiciaria o intercâmbio das idéias, no qual a tradução exerceria um papel crucial, pois para o poeta alemão, segundo Pascale Casanova, o tradutor era visto como “um ator central desse universo, não somente como intermediário, mas igualmente como criador de “valor literário”(2002: 28)/.../.³

Considerando-se que o propósito do autor seja sincero e reconhecendo, embora, que o seu mérito literário mais relevante não era adstrito à sua criação dramática, a ação em prol do teatro, nela envolvida a crítica, revela dois importantes objetivos, como escritor e como intelectual, que consistem, o primeiro, na luta pela institucionalização do saber e da arte e, o segundo, no empenho pela elevação da qualidade do público espectador ou leitor.

Para que a literatura e a arte dramática possam renovar-se, com garantias do futuro, torna-se indispensável a criação de um teatro normal. Qualquer paliativo, neste caso, não adianta coisa nenhuma, antes atrasa, pois que é necessário ainda muito tempo para colocar a arte dramática nos seus verdadeiros eixos. A iniciativa desta medida só pode partir dos poderes do Estado; o Estado, que sustenta uma academia de pintura, arquitetura e estatuária, não achará razão plausível para eximir-se de criar uma academia dramática, uma escola, onde as musas achem terreno digno delas, e que possa servir para a reforma necessária no gosto público.⁴

³ FERREIRA, E. (2004) p.63-64.

⁴ ASSIS, M. (1979) p.862, v III.

No texto supracitado de Machado de Assis, após uma defesa política, objetivamente material, ele conclui com a referência às musas do teatro, não precipuamente como figuras da mitologia dramática, mas como imagens possíveis de uma necessidade real. O autor compreendeu o momento de singular importância para as intervenções na realidade, pois o poder emana do Estado, que o aplica, majoritariamente, segundo o seu interesse.

Verificamos que esse empenho equipara-se à emissão de julgamentos. Assim, com elegância e “urbanidade”, aponta defeitos e qualidades na criação literária; quanto ao teatro, além dessa função primeira, defende também a elevação da qualidade dos espectadores e dos autores. No fim e ao cabo os espectadores eram os mesmos leitores, embora autores de teatro nem sempre fossem poetas ou ficcionistas e vice-versa. O desejo tão explícito por um salto de qualidade poderá ter sido a expressão da necessidade íntima de aceitação, compreensão e valorização de que, muito justamente, se teria julgado merecedor.

Antes de se dedicar à realização da obra exemplar, Machado, de modo admirável para alguém que não fora agraciado com educação formal, exercitou-se tanto em atividades profissionais de caráter prático quanto em experiências literárias com diferentes gêneros, reveladores da sua real mestria. A crítica teatral se revela mais uma frente em que labutou. Gradualmente, o círculo de amizades, a produção literária e a promoção da estatura intelectual convergiram para formar a imagem de distinção no cenário cultural-literário.

4.2.2- O ideal de literatura: o preceito auto-aplicável

Na maior parte da crítica literária, Machado domina um conjunto de preceitos, originários da estética clássica e que também se realizam na sua ficção. Mais do que tentar extrair um conjunto de regras, apreciadas pelo autor, e buscar explicá-las, formalizadas, nos textos ficcionais, parece-nos de suma importância apreciar os juízos emitidos ao avaliar autores e obras, alguns dos quais chegaram aos dias atuais, permanecendo outros no

esquecimento. Nem sempre, aliás em poucos casos, os juízos críticos de uma época se mantiveram intactos na história. O processo de obtenção de reconhecimento público e notoriedade, desconhecido por uns e familiar a outros, decorre de fatores diversos e não apenas do julgamento, em que, porventura, pesem a autoridade intelectual, institucional e o saber ou, ironicamente, o ressentimento ou equívoco da avaliação crítica.

A obra de Machado apresenta uma perfeita adequação entre o ideário estético, fruto do legado da tradição, selecionado, adaptado e flexibilizado pelo autor para atender aos desafios de compreensão do texto, e a realização literária. Para os padrões da época, principalmente os meados do século XIX, a sua voz crítica alçou-se muito acima de comentários epidérmicos, freqüentes na imprensa, mais preocupados em ativar a movimentação social do que em contribuir para o aprimoramento e a grandeza da literatura.

Em Machado a crítica revelava o seu modo de pensar, sentir e reivindicar a literatura; a maior parte dela veio a público antes dos romances, o que nos faz entender o exercício da crítica como prefiguração da parte da obra que o consagraria definitivamente e pela qual permanece, em desafio inquietador, entre os leitores pósteros.

Os estudiosos de Machado de Assis, os críticos em geral, costumam apontar na publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* o marco de um tipo de literatura até então inexistente, tendendo com isso a compartimentar sua obra de ficção. Entendemos e aceitamos a idéia de que as *Memórias* de fato alteraram não só a obra de Machado, mas também a literatura brasileira. Procuramos compreender tal processo, levando em conta, porém, que ele resultou de valores permanentes em toda a obra, mas dependentes da função e do amadurecimento do narrador e do autor, a nosso ver, em íntima relação com o trabalho do crítico.

Desde a juventude Machado acumulou e testou, com inúmeras apreciações sobre literatura, em diferentes gêneros, teatro e cultura em geral, os procedimentos mais eficazes

na criação. Sob esse aspecto vemos nele a coexistência produtiva, porque indissociável, entre o escritor e o crítico de modo que o preceito, a regra, o valor revertem ao campo da criação para conformar um ideal de literatura, o que se pode constatar num texto crítico, de 1865, e num texto ficcional, de 1904:

[o crítico] /.../ longe de resumir em duas linhas,- cujas frases já o tipógrafo as tem feitas,- o julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção. Deste modo as conclusões do crítico servem tanto à obra concluída, como à obra em embrião. Crítica é análise, - a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda.⁵

Tal foi a conclusão de Aires, segundo se lê no *Memorial*. Tal será a do leitor, se gosta de concluir. Note que aqui lhe poupei o trabalho de Aires; não o obriguei a achar por si o que, de outras vezes, é obrigado a fazer. O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os actos e os factos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida.⁶

Ao fazer crítica literária, o autor definia e apurava o seu próprio estilo, fundado na observação e na diferença do outro, restando-nos, tanto quanto possível, identificar quando e como o ideal absorveu o preceito.

4.2.3- A derivação do ideal.

O ideário crítico e estético de Machado, base do seu julgamento sobre a literatura alheia e a própria, dissemina-se na sua ficção, em especial nos romances, realizando, na prática literária, o ideal do crítico, sintetizado na autonomia da criação. Esse princípio bastante generalizado pode, entretanto, por uma qualquer intenção, contribuir para imputar ao autor um radical esteticismo, em virtude do qual se acusa uma indiferença da criação perante o mundo a que ela se reporta, a realidade social.

Conforme analisamos no 6º capítulo, ao tratarmos do percurso da consagração do autor, verificamos a existência de alguns momentos em que sobre Machado pesou a voz da intolerância e do ressentimento; em épocas distintas, quer em vida, quer após a morte do

⁵ ASSIS, M. (1979) p.798-99, v III.

⁶ ASSIS, M. (1975) p.171, v 15.

autor, denunciava-se o que se considerava o seu distanciamento perante as desigualdades e injustiças do meio, notadamente o de sua origem. Embora não pretendêssemos fazê-lo, antecipamos uma parte brevíssima do assunto com a intenção de apenas justificar uma incompreensão para com Machado e a sua obra, motivada por razões alheias ao âmbito da criação. Procuramos, então, identificar as circunstâncias que fizeram surgir e mantiveram não um julgamento crítico, mas uma condenação social e moral, baseada em valores inteiramente arbitrários quando aplicados à análise da criação literária.

Faltou a esse tipo de apreciação equilíbrio na emissão de sentenças, porém, mais que tudo, faltou percepção bastante para entender que a escrita de Machado ultrapassara solertemente as construções imaginárias bipolares, de movimentos previsíveis, em que se tinham firmado muitas literaturas, a nossa inclusive, apesar de nova; os meios de transcrição da realidade na arte mudaram havia já algum tempo.

O autor instaurou um imaginário pluralista e independente, antecedente imediato do tempo difuso da modernidade. O seu “erro” parece ter sido, aos olhos de analistas tão exigentes, o de professar a autonomia de criação e recepção da obra literária perante as muitas adversidades prováveis da circunstância.

Antes, bem antes de se tornar inócuo, o preceito se revelava desejável, tranquilizador e conferia segurança. Quando o artista deseja interpretar e reconstituir a realidade sem se curvar aos imperativos da vida real, e sim manusear livremente as sugestões que dela emanam, o desafio consistirá em superar a rigidez do preceito em vigência, não para negá-lo categoricamente, mas para fazer uso dele com originalidade. E só assim conseguimos compreender a utilização de valores e ideário clássicos por Machado, quando, segundo a produção literária universal, a que se tinha acesso no Brasil, se revelava, a cada passo, a superação e a transgressão desse rigor convencional.

A visão universalista de Machado levava-o a aceitar qualquer recurso, de qualquer tempo, desde que por escolha própria e não por imposição; daí a expressão *pecúlio comum*, ao qual todos poderiam ter acesso, consistir numa imagem dentre as mais caracterizadoras do pensamento e da arte machadianos. O que ele recusou foi o aprisionamento da criação em repetitivas regras, ao longo do tempo, motivo de deterioração criadora.

O dinamismo, na base da derivação idealista do autor, é a característica que confere valor insuspeito à sua obra, uma vez que o afasta da mera observação para tentar freqüentes formulações do ideal, que aqui empregamos como ideal de criação. Não fosse essa virtude, por exemplo, e *Brás Cubas*, narrador-autor e personagem, não existiria tal qual é, porquanto se revela o personagem (narrador e autor também) que assume a mais combativa ação em prol da mudança de lugares cativos em que se reconfortam pessoas, sentimentos, circunstâncias e muitos mais ingredientes da realidade. Mas esta mudança cirúrgica só é visível quando já adquiriu estatuto de ficção e acredite nela quem quiser.

Sem nenhum exagero, consideramos que Machado de Assis ocupou o século XIX brasileiro com a sua estatura intelectual. Sempre ao redor das Letras, como crítico, poeta, dramaturgo etc, ele encontrou no jornal um meio privilegiado em que desenvolveu as múltiplas faces da sua imagem pública, e todas unificadas pelo labor literário. A vida ofereceu-lhe uma tribuna e ele ocupou-a sem constrangimento; nela se pronunciou como jovem combativo e homem do seu tempo, observador ferino dos costumes e dos descaminhos da sociedade. Olhou o mundo e sobre ele opinou; aprendeu línguas, traduziu os mais notáveis escritores, sem sair do lugar da sua origem, permitindo-se somente umas poucas excursões à região serrana, próxima do Rio de Janeiro, e pouco mais.

Não se pode negar que, embora desde muito novo Machado já revelasse a sua grande capacidade de estudo, inteligência e talento invulgares, a força da sua obra se ergueria gradualmente. Pouco depois dos trinta anos, daria início à produção dos romances e

a imagem pública, que para si construira e de que vimos tratando neste capítulo, o ajudaria a enfrentar alguns obstáculos, de vez que a sua figura já então resumava respeitabilidade, mesmo entre os discordantes. A ofensa proposital e os detratores passariam ao largo do escritor.

Muitos escritos do autor não têm despertado o interesse dos estudiosos justamente por serem “páginas” de opinião sobre assuntos gerais e não sobre literatura, teatro etc. Nelas, porém, se encontra um vasto documentário que certamente interessaria aos que se dedicam ao estudo da cultura em suas múltiplas relações e ao papel do intelectual e do cidadão Machado de Assis.

A decisiva importância do jornal na vida pública do autor não exige grande esforço para ser revelada, pois ele expõe, exaustivamente, o apreço e o reconhecimento por esse veículo como agente civilizador e guardião da democracia e da justiça. Por vezes causa admiração o entusiasmo com que se refere aos periódicos, em flagrante afastamento da sua contenção habitual na literatura e na vida.

Essas manifestações expansivas também fazem parte mais do seu tempo de juventude, o que não significa que a maturidade lhe tenha mudado a opinião relativa à importância do jornal na vida pública de qualquer intelectual, notadamente de um escritor. Citamos a seguir um trecho de artigo, publicado no *Correio Mercantil*, em 10 e 12 de janeiro de 1859, intitulado “O jornal e o livro”, dedicado “Ao Sr. Dr. Manuel Antônio de Almeida”:

Mas restabeçamos a questão. A humanidade perdia a arquitetura, mas ganhava a imprensa; perdia o edifício mas ganhava o livro. O livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal.

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal,

altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções.⁷

Parece em proveito próprio que alguém, empregado, prestador de serviços ou colaborador de um periódico, o utilize para tecer-lhe elogios tão contundentes. Porém, é de notar-se que o jornal a que o escritor, um jovem de vinte anos, se refere é universal e, além disso, o mais importante a destacar-se é a convicção do papel civilizador desse instrumento, que o autor defendia e defendeu notoriamente, em muitas ocasiões. A comparação e a identificação entre o jornal e o sol manifestam um ideal iluminista do autor, muito em voga naqueles idos, e representativo dos anseios por mudanças efetivas, obviamente, não apenas literárias.

Encerramos falando do jovem Machado porque pensamos que parte da sua consagração, em vida ao menos, resultou da propriedade com que o jovem adolescente e o jovem adulto se dirigiram, sempre que lhes foi permitido, ao coletivo dos homens, não importando a escala decimal em que se tenha enquadrado esse coletivo.

⁷ ASSIS, M. (1979) p. 945, v III.

5- A ESCRITA EMANCIPADA DE MACHADO DE ASSIS

Machado de Assis e a sua obra despertaram, desde que vieram a público, o interesse, a admiração, o ensejo de leitores em geral e de público especializado em particular; com o passar do tempo, provocaram a necessidade de interrogar e fruir uma escrita de sutileza e de complexidade, circunscrita a situações, caracteres e personalidades da realidade do Rio de Janeiro, em grande parte do século XIX, no 2º. Império. A empatia do público e dos críticos com o texto machadiano, notadamente a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, revelou oscilações significativas de uma recepção situada entre o impacto da surpresa, a curiosidade e a estranheza.

Os romances de Machado se projetaram num ambiente social e geográfico acanhado, mas claramente definido, ao traduzirem para a ficção o cenário da Corte Imperial. Verificou-se, desde logo, um dado instigante: no momento em que, na literatura brasileira, se firmava o romance como gênero literário contemporâneo, ampliando-se com ele o conteúdo de realidade presente até então nas obras literárias, melhor, nas narrativas anteriores, Machado de Assis iniciou-se no gênero com um movimento de contenção, aparentemente contrário à tendência expansiva da época.

Machado não pretendeu objetivamente fazer da realidade da Corte um microcosmo da e para a realidade nacional; apenas no seu perímetro nasceu, viveu e produziu literatura, mostrando-se capaz de avançar com a procura dos sentidos da verdade e revelando inúmeras vezes que esta não se condicionava a fenômenos, ações ou atitudes de origem circunstancial.

Não se observava, na sua concepção de realidade, a idéia de que a verdade consistia num axioma irrefutável; ao contrário, quando, por intermédio das diversas vozes narrativas que tecem os seus romances, um dado narrador discorre sobre a verdade, quase nunca de modo ostensivo, acaba por sublinhar-lhe a natureza inquieta e inquietante, sempre

a partir das situações de que dispunha à sua volta, mas tornando os personagens, por exemplo, seres de âmbito universal.

O progressivo acréscimo dos conteúdos de realidade, enfim libertos dos condicionamentos preceituais mais antigos e arraigados, atingiu, durante o século XIX, o momento de exposição máxima da realidade ou, pelo menos, assim pensavam muitos escritores da época. Machado não foi indiferente a tal inclinação, mas submeteu-a ao seu crivo crítico, defendendo em permanente a necessidade de um realismo ficcional seletivo, jamais em estado bruto, que semelhasse a aparência natural.

Esse desenvolvimento da realidade no texto literário resultou do desligamento do rígido controle e da imposição dos assuntos, considerados dignos, ou não, de figurar numa obra de valor reconhecível. A separação dos gêneros sempre distinguiu a criação nobre e a vulgar / popular, sendo esta a que abrigou os sentidos e as formas considerados degradados ou meramente histriônicos.

A alteração no enquadramento da realidade na obra literária desenvolveu-se lentamente, tendo em conta que as situações por esta representadas não valiam por si sós, mas pelo modo e estilo com que se integravam na ficção/narração. Se assim não fosse, os antigos escritos, tidos como de conteúdo e estilo inferior no seu tempo, não teriam sobrevivido nem adquirido importância e valor em épocas bastante posteriores à sua vigência original. Tal mudança se revelou, em grande parte, motivada por fatores de ordem extraliterária.

Os movimentos culturais e político-sociais do início do século XIX trouxeram para a Corte e para o centro de interesse da arte as relações efetivadas fora do circuito familiar e, por conseguinte, o interesse mais acentuado pela vida pública, espécie de tablado em que sempre vazavam as pequenas ou grandes intrigas do cotidiano, não restrita,

naturalmente, à esfera política. Isto não quer dizer que antes do século XIX a literatura e a arte em geral não se interessassem pela vida pública, bem ao contrário.

Cabe considerar que, nessa época, as sociedades liberais, mais ou menos liberais ou de tendência liberal, punham à vista de todos, como sinal de ascensão, crescimento e enriquecimento, não só as engrenagens da maquinaria fabril, mas as “engrenagens” do indivíduo, melhor dizendo, do homem burguês bem-sucedido e vitorioso sobre o passado de subserviência. Esses movimentos, porém, não se formaram de um momento para o outro; as transformações de base econômica, atinentes aos demais planos da vida coletiva, se gestavam de longuíssima data.

Machado tematizou, de modo recorrente e progressivo, no domínio da sua expressão narrativa mais complexa e elaborada, o logro de que podiam ser vítimas os que cultivavam a verdade da aparência e acreditavam na sua face mais visível, a da exposição pública, como medida incontestada e universal de valor. Nesta atitude residirá grande parte do mérito da sua ficção: interpretar e filtrar o real; tensionar o interior e o exterior, o público e o privado.

O contexto, o ambiente da época, histórico, social e político, parece ter provocado, no espírito crítico de Machado de Assis, grande inquietação acerca de como representar e ultrapassar atavismos recrudescidos numa sociedade incipiente e num Estado, perante os cidadãos, ainda não objetivado com clareza, por exibir uma educação pública deficitária e heterogeneidade social marcante, além da vigência do sistema escravista. Como seria possível afastar-se dos clichês, das fórmulas prontas, que pretendiam simbolizar a vida individual e coletiva do ponto de vista cultural?

A situação brasileira não semelhante de fato à realidade social e econômica do liberalismo europeu. Duvidamos, entretanto, da visão histórico-cultural, que ignora, consciente ou inconscientemente, os reflexos vindos do exterior, que aqui se fizeram sentir e

certamente promoveram mudanças, ainda que pequenas, na vida brasileira, utilizando o argumento de que o país seria de todo impermeável a esses influxos, porque mantinha relações arcaicas de trabalho, baseadas no escravismo.

O atraso do país não se devia propriamente à incompetência nacional nem apenas ao sistema escravista; foram as contingências da formação social brasileira que favoreceram o surgimento e a implantação de uma economia atrasada, anacrônica. Com cinco décadas de independência, não dispúnhamos, na metade do século, do parque industrial nem da rede escolar da Inglaterra, mas éramos ao tempo, no nosso tempo, uma nova nação ocidental, de formação étnica peculiar.

O Rio de Janeiro apresentava, no século XIX, mais a partir da segunda metade, um panorama de trabalho ligado ao setor de serviços, mormente bancários, que, via de regra, atendia às necessidades comerciais e financeiras dos grandes fazendeiros fluminenses, muitos deles longe da Corte, mas influenciando-a e mesmo determinando, com os seus negócios, as transações financeiras e comerciais nela realizadas. Além disso, salvo uma indústria muito rudimentar, quase insignificante, a vida econômica girava, em grande parte, na área urbana, em torno do comércio, desde o pequeno negócio de esquina às lojas requintadas da rua do Ouvidor.

Em *Quincas Borba*, por exemplo, o fundamental do texto, inclusive na temática existencial e moral, se passa na Corte. Embora corrobore no texto um significado metafórico, Barbacena é um motivo, um desvio, ou princípio e fim; por não mais ser necessário continuar um enredo plausível, a demência o dispensava, o retorno à cidade mineira se conclui com a morte do protagonista.

Apesar de restrito o panorama inspirador do romance de Machado, nele ainda se observava diversidade razoável em termos de relações de trabalho, sociais e culturais. A vida citadina descrita, no entanto, permite poucas incursões na geografia rural ou mais ao

interior; quando ocorriam, o narrador quase sempre enviava o personagem, mantendo o foco da narrativa no Rio de Janeiro; deslocamentos dessa ordem obedeciam a uma necessidade do enredo.

Para regular primordialmente as relações econômicas, o papel do Estado se ampliou, através das representações jurídicas, que requeriam, além da formação de advogados, uma qualificação razoável dos seus funcionários. Havia, na Corte, muito provavelmente, um número de potenciais leitores, mais significativo do que em outras regiões brasileiras. Além disso o conjunto dos escravos, contingente importantíssimo da população, ligava-se mais do que, decerto, em outras regiões, à esfera doméstica, já que os destinados ao circuito da produção agrícola alocavam-se em zonas de interior, nas propriedades rurais.

Assim, se por um lado a diversidade de profissões das várias “classes médias” seria muito maior do que em outros lugares, dominados pelo setor primário da economia, por outro, o trabalho escravo, mesmo sem dúvida majoritário, registrava uma pequena mas significativa alteração; predominante na Corte o setor terciário, a mão de obra escrava distribuía-se principalmente pelo serviço doméstico e/ou auxiliar do ramo a que se dedicasse o senhor.

Apesar da ocupação um pouco diferente da população escrava em relação aos da lavoura, isto não significava que ela fosse menos oprimida e dispusesse de privilégio digno de nota. As pequenas concessões e benefícios dependiam, sem nenhum estímulo oficial ou legal, da disposição e da boa-vontade do dono e senhor, podendo ser vistos como situações estritamente individuais, o que comprova a regra geral.

Machado de Assis não se ocupou, nos romances, de tema escravista / abolicionista. Isto é um fato que não abona nem desmerece a sua obra. Como em outros escritores do tempo, os personagens escravos permeavam a narrativa e raramente problematizavam a sua

condição humana e social. O autor conferiu a esses personagens ação semelhante à que lhes cabia no mundo social; eram escravos domésticos, na maioria, de vez em quando convocados a participar de um estratagema narrativo. Sobressai com certa intensidade a lealdade que parte deles nutria pelo senhor ou senhora ou, pelo menos, assim o expressavam; alguns, alforriados, continuaram a servir quem os libertou. Mas há também, em menor número, o personagem escravo vítima de maus tratos, se bem que este último seja referido de forma mais alusiva. Há ainda, pelo menos um liberto que infligiu castigo a outro, agrilhado. É o caso do negro Prudêncio, passagem de *Memórias póstumas*, mais adiante analisada.

Diretores e gerentes de bancos, comerciantes de vários níveis, o baronato do café, advogados e contabilistas e os mais freqüentes, os proprietários de imóveis, que viviam de renda, todos são personagens partícipes da cena romanesca de Machado. Há ainda alguns bastante singulares que por isso mesmo comportam uma carga irônica, por exemplo os tipos exagerados; os homens de categoria social inferior e secundários na narrativa são, via de regra, obscuros. Para uma área tão reduzida, territorialmente falando, é variada a galeria de personagens e respectivas ocupações.

As personagens femininas predominantes, naturalmente as protagonistas, pela aparência e indumentária, ainda mantêm uma certa relação com a personagem romântica paradigmática; esta, cercada de cuidados, atenções e desvelos, exala fragilidade; aquelas, de bem-estar e conforto, mesmo que, em inúmeras situações, as novidades da vida burguesa sejam bem dosadas e até comedidas nas casas-metáfora criadas pelo autor. Na psicologia, na atitude e nos valores a diferença entre elas é, porém, digna de nota.

Entre as secundárias, revelam-se situações, entre outras, de sordidez, carência e humilhação de mulheres desamparadas, quase sempre pela fortuna e pelo afeto, o que não quer dizer que uma personagem de destaque não possa experimentar uma situação igual.

É claro que seria extremamente falso afirmar que a realidade ficcional, instituída na obra de Machado, remete à realidade histórico-social, e, ao mesmo tempo, afirmá-la independente desta.

A arte, por ser uma transfiguração, uma mediação de algo concreto ou virtualmente concreto, porque a aquisição e/ou desenvolvimento da forma imaginária exige a intervenção da linguagem, está “condenada” a uma ligação indestrutível com as formas primárias da natureza ou do real, sujeita, porém, a toda sorte de condicionantes, em qualquer tempo ou lugar. Assim, o ficcionista transita ao mesmo tempo no terreno da existência história e da existência fictícia, ambas não precisando de qualquer comprovação acerca da sua natureza; elas precisam, sim, convencer o leitor da sua verdade.

O brevíssimo painel econômico-social apresentado resume o sumo de realidade que o autor ficcionalizou, atribuindo-lhe uma dinâmica própria e fazendo-o por meio de uma linguagem avessa a imposições e dotada de recursos expressivos afastados dos correntes, que haveriam de conferir qualidade superior, originalidade e contemporaneidade ao seu conjunto de romances, bem como de assegurar a consagração de obra e autor.

5.1 – O romance machadiano: arquétipo e originalidade

A consideração da obra romanesca de Machado em 1^a. e 2^a.fase tem merecido, com frequência, opiniões diversas, que, em síntese, significam entender aquelas como seqüência natural ou acentuada mudança no curso da produção do autor, a partir da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Visto embora como discussão literária, o assunto pouco recebe da atenção, que ajudaria a esclarecer algumas dificuldades na compreensão da obra, mormente no que se refere ao domínio do código autoral pelo leitor.

O curso dos romances de Machado foi de fato marcado indelevelmente pela publicação das *Memórias*. As diferenças e inovações, os recursos expressivos e o modo de

ordenar a narrativa e ficcionalizar uma realidade, da qual o autor não buscou evadir-se nem tampouco a ela render-se, produziram surpresa e perplexidade, mas não chegaram a provocar maiores danos, em parte talvez porque o escritor se tenha longamente preparado para exercer a liberdade criadora plena, contando com a adesão de leitores e admiradores, obtidos mediante a sua carreira no jornal como crítico ou simplesmente colunista, além da atividade estritamente literária.

A despeito, contudo, desse marco insofismável, todos os seus romances, anteriores e posteriores, mantêm, em maior ou menor grau, as marcas distintivas do autor, quais sejam: a continuação de um modelo narrativo, legado pelo romantismo, mesmo que para invertê-lo ou modificá-lo, e a originalidade, não meramente formal ou estilística, mas consequência do modo peculiar, o ironismo, pelo qual processa a mediação narradora da realidade, da mesma realidade, reduzida e acanhada, conforme tantos, e exuberante de sentidos ocultos para quem nela descobre a profusão de experiências, não reveladas à superfície dos seres e das coisas.

Para compreendermos a consagração do autor e da sua obra pela amostragem dos seus romances, necessário se torna colher na expressão da originalidade as particularidades, que individualizam a criação perante o seu tempo e os seus pares, já que nelas reside a qualidade imanente do texto, que poderá sofrer percalços e incompreensões, mas se revelará permanente, inclusive, para levar a obra ao concurso da consagração canônica, mais do que as abonações ou rejeições institucionais, intelectivas ou sociais.

A exigência reflexiva de ampliar o conhecimento da originalidade conduz inevitavelmente ao encontro da dimensão libertadora do texto machadiano, menos visível no sentido social ou no psicológico. Apesar de tais níveis da realização romanesca serem aqueles em que habitualmente se espera encontrar tematizada a demanda da liberdade, ela se instala, desenvolvendo-se e disseminando-se em plenitude, nos recursos materiais-formais,

em íntima ligação com os sentidos promanados de uma sintaxe narrativa inovadora. A originalidade do romance machadiano consiste em instituir no espaço da criação o diálogo intratextual, intertextual e interpessoal, este último travado entre o/s narrador/es e os leitores real, ficcional e estrutural.

Se considerarmos que algumas literaturas européias buscavam, desde o final do século XVII, muito vagarosamente, é verdade, mas em contínuo, promover a expansão da realidade na literatura e descortinar, em simultâneo, uma nova forma de fazê-lo, representativa dos novos tempos e necessidades, concluímos que os romances de Machado buscaram associar a quantidade máxima possível de realidade, em sintonia com as tendências gerais do século XIX, à qualidade do realismo, característica autoral, por meio da qual seres, objetos e ações passam inequivocamente por um processo de seleção estética.

Para o autor, aumentar os conteúdos de realidade no romance consistia não em compromisso de registrar a imagem da realidade natural, mas em expor a diferença oculta num ser ou objeto considerado previsível; armar situações ficcionais de inesperada conexão com a realidade social. Tal mudança seria produto de funda alteração no modo de encarar a realidade circundante e de nela compreender o papel do indivíduo, questão que ocupava o pensamento europeu havia dois séculos e se encontrava em momento de franca exacerbação.

O valor da obra não depende por inteiro apenas de um romance nem dos escritos de determinada fase, porque, em maior ou menor grau, com mais ou menos desenvoltura técnica, a marca permanente da diferença em relação ao *status* literário se revela com evidência variável, mas no conjunto. Nesse princípio ancoramos a nossa reflexão, muito embora consideremos indiscutível a acentuação vertiginosa da diversidade em *Memórias póstumas*.

Quando se pretende ler Machado, incluindo-o no cânone estabelecido, é comum que se apontem parentescos e afetos literários, alguns de não difícil detecção. Muitas vezes o

assunto das influências no autor pode apresentar-se inoperante, quando se tende a tratá-las como fonte em que ele buscou uma citação, uma frase de efeito ou similar, procurando-se, por meio de tal correlação, definir um propósito qualquer do sujeito-narrador ou decifrar um sentido truncado ou obscuro. Prevalece nessa visão a idéia de analogia estilística ou conceitual, em detrimento de uma relação menos “frasal” e mais consistente, baseada em algo mais além do que a aparência textual concede.

As fontes de Machado representam geralmente uma afinidade distinta da comum admiração e revelam uma relação mais pertinaz: similitude no modo de perceber e expressar a realidade, seus movimentos e complexidades, sem que tal fato comprometa o caráter inovador da narrativa. A identidade da obra machadiana não se constrói, contudo, a partir de rejeição canônica nem de submissão a modelos de outra órbita literária. Os preceitos canônicos, o autor os desconstruiu e reconstruiu, pois não revelava qualquer pendor para a “marginalidade” ou para a “maldição”. Seu objetivo sempre foi o de inclusão, motivo pelo qual expressou, na sua obra e nos seus escritos não literários, o desejo de que a sociedade brasileira alcançasse, num tempo qualquer do presente-futuro, autonomia de interpretação e de crítica em geral, bases para uma vida social, individual e cultural independente.

Se fosse entretanto entendido o contacto intertextos como adesão intelectual, tal fato desmentiria cabalmente uma característica proeminente da ficção, qual seja, a ironia sistemática, que requer um distanciamento crítico do sujeito, que percebe a realidade, em relação aos seus elementos, inclusive a ele mesmo e a outros sujeitos. O criador Machado de Assis mantém-se em regular equilíbrio instável entre o endosso ao legado da obra alheia, próxima ou distante, e a mirada crítica a que o submete em permanência.

A função dialogante do texto machadiano constitui um dos fundamentos da criação do autor. Apresenta-se com clareza nos procedimentos intertextuais, mas não só nem principalmente neles, uma vez que se revela como dispositivo relacional da estrutura da

ficção, posto em prática pelo sujeito-narrador e cuja base mais ampla e segura consiste na capacidade de captar a realidade em movimento e multiplicidade. Essa dialogação não se permite, portanto, confundir-se com mera cópia ou versão da realidade, porquanto a sua ação mais penetrante redonda texto indicial, alusivo.

Assim se explicam a minha estada debaixo da janela de Capitu e a passagem de um cavaleiro, um *dandy*, como então dizíamos. Montava um belo cavalo alazão, firme na sela, rédea na mão esquerda, a direita à cinta, botas de verniz, figura e postura esbeltas: a cara não me era desconhecida. Tinham passado outros, e ainda outros viriam atrás; todos iam às suas namoradas. Era uso do tempo namorar a cavalo. Relê Alencar: “Porque um estudante (dizia um dos seus personagens de teatro de 1858) não pode estar sem estas duas cousas, um cavalo e uma namorada.” Relê Álvares de Azevedo. Uma das suas poesias é destinada a contar (1851) que residia em Catumbi, e, para ver a namorada no Catete, alugara um cavalo por três mil-réis... Três mil-réis! tudo se perde na noite dos tempos!

Ora, o *dandy* do cavalo baio não passou como os outros; /.../. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu. DC, 172.

As relações de sentido, estabelecidas pelo sujeito-narrador ao descrever o cavaleiro que passava diante da janela de Capitu, olhando para ela, são diretamente vinculadas a uma frase de José Dias, em visita ao seminário, quando respondia a uma pergunta de Bentinho sobre Capitu: “Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...” No entanto, essa relação não é explícita, cabendo ao leitor fazer a ponte entre as duas.

A necessidade de expandir o realismo, em conexão estreita com o teor dialogante do texto machadiano, correspondia aos estímulos de uma visão da vida em que todos os seres, mesmo os mais obscuros, tinham lugar numa história que podia ser mais original ou menos, mas era própria de uma individualidade. Dependendo do momento ou da situação, personagens passageiros firmavam a justeza da sua participação no enredo para a composição da verdade da obra.

As influências, as fontes não são suficientes para justificar a alteração canônica produzida pelos romances de Machado. Para nós, eles constituem um conjunto unificado,

que parte do esquema básico da narrativa tradicional, de lógica linear, rumo à fragmentação prismática e à imprevisibilidade das narrativas especulares.

Embora redundante a constatação, interessa-nos sublinhar que cada um dos romances, de *Ressurreição* a *Memorial de Aires*, faz-se acompanhar de um novo experimento, referência ou um acréscimo formal, o que poderia parecer uma evolução seqüenciada de regularidades, mas a produção romanesca do autor se constituiu também com o substrato dos modelos românticos e dos arquétipos narrativos, presentes na tradição; exprimia, assim, as tendências da época, a afirmação e a importância do gênero renascido, e atendia à primeira necessidade intelectual do autor-narrador, de transformar a sua investigação estética, a cada novo romance, em expressão cuja complexidade se mostrara até então inédita.

Nos primeiros romances já se verificava, de modo assistemático embora, certa diferença em relação à literatura da época, observando-se neles, ainda, alguma matéria residual da velha convenção, que preservava os traços de encantamento exercido sobre o público, não propriamente numeroso nem intelectualmente bem preparado, com o intuito de cativá-lo. Oscilando a princípio entre a ironia suave e uma dose estudada de adulação, predispunha já então o público-leitor para acumpliciá-lo ao destino da sua criação.

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; /.../ Na verdade o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais das suas ações-detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.⁸

Tão surpreendentes são as *Memórias póstumas de Brás Cubas* que se torna impossível não admitir nesse momento um salto vertiginoso na seqüência dos romances. Com elas, a ficção de Machado formalizou um nível de exigência reflexiva que confrontou o

⁸ WATT, I. (1996) p.31

equilíbrio entre a referência ficcionalizada do meio social e a decisão de enveredar pela natureza evasiva do ser, envolvida pelo emaranhado de repetições formais e de sentidos padronizados que vigiam na linguagem literária.

O narrador machadiano buscou, na sua ação-expressão mais significativa, notadamente a partir de *Memórias póstumas*, banir o realismo tautológico: espécie de anti-realismo, expressão de paralisia no campo das idéias e da criação, uma vez que deforma a face possível da realidade, justamente por reproduzi-la ao esgotamento, subtraindo-lhe a capacidade de executar dinamismo próprio.

Apesar de *Memórias póstumas* fazer-se acompanhar de copiosos exemplos de inversões estético-literárias e de “empenhar-se” na condenação da figura tautológica, o seu movimento não representou uma ruptura absoluta com a ordem literária, mas uma aposta na percepção e tradução da realidade, orquestradas pelo primado da verdade; não de uma verdade instituída e imutável, mas histórica e humana.

Se o narrador rompesse inapelavelmente com a lógica, que preside o movimento de continuidade literária, e buscasse substituí-lo por algo de todo não correspondente, não conseguiria incluir, com ironia ou sem ela, os contributos, próximos ou distantes, dos que construíram a literatura; além do que, para entregar-se a uma radicalidade desagregadora, só o poderia fazer caso pervertesse a codificação lingüística, situação a que Machado jamais recorreria.

Assim, mesmo sendo *Memórias póstumas* considerado uma escrita ou talvez uma experiência radical, principalmente em razão da época e do contexto, ele não transgrediu o cânone no sentido de provocar total afastamento entre a obra e as suas congêneres; antes, promoveu o confronto e a analogia, a discussão e o diálogo, buscando novos meios de expressar a realidade. Em que pese o limite imposto pela codificação lingüística, em

Memórias póstumas de Brás Cubas, exercitou em plenitude os avanços a que poderia chegar na prospecção da realidade.

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos. **BC**, 108.

Nos românticos, o sonho, o delírio representavam fugas possíveis, promovidas por um sentimento escapista, buscavam elevação e transcendência; nos realistas, esses estados revelavam ímpetos, desejos represados, que giravam em torno da realidade físico-biológica. O delírio de Brás Cubas se distinguiu dos dois protótipos por uma razão crucial: o conteúdo da realidade nele expresso constituiu experiência até então não vivida por nenhum personagem de ficção brasileiro. Produziu o narrador uma alegoria do tempo, imprimindo-lhe a marca substantiva e angustiante do século XIX, a aceleração, que, no mundo real, resultava do progresso industrial e do desenvolvimento mecânico. Mas a contradição velada consistia em que essa aceleração, no mundo concreto, correspondia a uma aspiração pelo progresso, enquanto no delírio de Brás Cubas ela conduzia o personagem à visão da inevitável dissolução do real, ao nada, portanto.

Quando entrou em delírio, Brás Cubas encontrava-se em estado mórbido, próximo de morrer, ocasião propícia a grandes mergulhos no sentido da vida e na consciência; ao voltar a si, recordou-se da experiência com uma lógica implacável, talvez devida ao fato de que o delírio só foi reconstituído após a morte, sem a presunção de qualquer empecilho à ação, à vontade ou ao sentimento do narrador-autor, que o experimentou. A pretexto de justificar o delírio, como privação momentânea da razão, ele arma uma situação narrativa em que predomina o diálogo entre a razão e a sandice, encerrado pela violenta expulsão da última, à porta de entrada do cérebro de Brás Cubas:

Mas é sestro antigo da Sandice criar amor às casas alheias, de modo que, apenas senhora de uma, dificilmente lha farão despejar. É sestro; não se tira daí; há muito que lhe calejou a vergonha. Agora, se advertirmos no imenso número de casas que ocupa, umas de vez, outras durante as suas estações calmosas,

concluiremos que esta amável peregrina é o terror dos proprietários. No nosso caso, houve quase um distúrbio à porta do meu cérebro, porque a adventícia não queria entregar a casa, e a dona não cedia da intenção de tomar o que era seu. Afinal, já a Sandice se contentava com um cantinho no sótão.

- Não, senhora, replicou a Razão, estou cansada de lhe ceder sótãos, cansada e experimentada, o que você quer é passar mansamente do sótão à sala de jantar, daí à de visitas e ao resto.

.....
E, dizendo isto, travou-lhe dos pulsos e arrastou-a para fora; depois entrou e fechou-se. A Sandice ainda gemeu algumas súplicas, grunhiu algumas zangas; mas desenganou-se depressa, deitou a língua de fora, em ar de surriada, e foi andando... **BC**, 114.

A negação sistemática da tautologia não obedeceu a qualquer ímpeto destruidor nem à vaidade ostensiva de obter reconhecimento público, mesmo porque o caminho escolhido para a representação da realidade não foi exatamente o mais fácil. Nos abundantes exemplos, oferecidos pelo “espírito escrito” do autor, a sua literatura, estão contidos os argumentos para fundamentar a existência desse processo na obra: a preterição, a conciliação irônica, a emoção atenuada; a oscilação entre a ruptura e a continuidade são alguns dos recursos da expressão, devidamente controlados, para atender ao novo e estranho realismo, representado em *Brás Cubas*, recursos esses cuidadosamente gestados desde o primeiro romance, mas com graus de intensidade e realização diferentes.

Quando o imprevisto surgiu, e *Memórias* foi o imprevisto, o leitor em geral não encontrou no repertório coletivo de imagens tradicionais, literárias e não literárias, ou de ações sociais, inevitável ou preponderantemente padronizadas, palavra, gesto ou sinal, capazes de identificar ou facilitar a interpretação do inusitado.

Encontra-se, no entanto, nos seus romances, inclusive em *Brás Cubas*, a descrição de hábitos coletivos, antigos e arraigados, bem como de costumes de diversas formas registrados, imagens de um mundo organizado em torno de atividades, princípios e hierarquia, perfeitamente definidos. Este painel funcionou como ensaio ou enquadramento do enredo, mas não constituiu, de longe sequer, o fundamento da especulação machadiana.

O círculo de relações, literariamente subvertido por Machado, mostrava-se à observação não exclusivamente artística, mas, antes de tudo, social, seguidor dos princípios

defendidos pelo interesse da reduzida parcela de cidadãos modelares, de que provinham opiniões e modos de comportar-se; em que até os dissonantes eram previsíveis, grassando entre eles, como se poderia esperar, a simulação e a sonegação de verdade, além de outros valores e informações de interesse social e individual. Para responder a qualquer questionamento, fosse uma ação da vida cotidiana fosse um lampejo de arte, havia sempre uma solução pronta para enquadrar ação, palavra ou opinião inovadoras.

Memórias póstumas, pelo impacto que provocou, passou a ser o marco da chamada 2^a. fase dos romances machadianos. Mereceu algumas apreciações que lhe atribuíam importância e apontavam as inovações promovidas na obra e na ordem literária nacional. Pôde, desde logo, habilitar-se a divisor de águas, dado ao entendimento da grande distância entre a sua natureza e a dos seus predecessores: expositor irônico do estilo literário tradicional, apresentador paródico da forma em desarmonia, libertador do império normativo, levemente ensaiados nos romances anteriores.

Apresenta também uma distinção inevitável e surpreendente ao revelar continuidades possíveis e combinações ficcionais arbitrárias perante o senso comum; impõe a primazia do narrador como categoria aberta e insubstituível de percepção do real, cabendo ao escritor (narrador) procurar recursos de renovar e alimentar esse esteio da ficção. Mas o primeiro e decisivo alvo desse texto foi a fragilidade e a superficialidade em que se apoiavam valores morais, religiosos, sociais e institucionais e a sua correspondente representação simbólica, literária no caso, revelando-se eles, não raro, como vazio e inoperância. E o narrador o mira num personagem da sua própria família, embora nela existam muitos mais.

Bem diferente era o tio cônego. Esse tinha muita austeridade e pureza; tais dotes, contudo, não realçavam um espírito superior, apenas compensavam um espírito medíocre. Não era homem que visse a parte substancial da igreja; via o lado externo, a hierarquia, as preeminências, as sobrepelizes, as circunflexões. Vinha antes da sacristia que do altar. Uma lacuna no ritual excitava-o mais do que uma infração dos mandamentos. **BC**, 120.

Assim, a partir da modificação em profundidade do modelo de romance e do realismo que o enforma, o autor-narrador criou uma ligação entre valores estéticos de um lado e éticos-sociais de outro; a mudança em um deles altera os demais. Não é fatal que isto ocorra sempre, mas a concepção da realidade como sistema de relações, subjacente à obra, indica que, por identidade, oposição ou contradição, os valores são interdependentes. E que, no âmago das escolhas do autor, dos recursos estético-literários por ele utilizados, existe um objetivo maior, motivo gerador da literatura, que aspira à permanência na memória social e cultural: o compromisso com a verdade.

No romance o sujeito-narrador (autor ficcional e personagem) atua como mediador ativo e não como “médium”, sensitivo, mero instrumento da realidade. Anuncia, sorrateiramente, na sua narração, o início da vigência de uma ética em que a verdade se traduz por compromisso de constante busca, uma vez que ela se presume relativa e móvel, não se reduzindo a uma revelação estática e eterna:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contracção cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... **BC**, 208.

Persegue, assim, uma representação diferenciada da dominante, capaz de exprimir, em diferentes situações, o embate entre a natureza particular do ser, ignorada e/ou não alcançada pela observação média, e a visibilidade dela, fazendo aflorar antagonismos e surtos de realidade até então insuspeitos. As situações paroxísticas redundam geralmente em loucura ou hipocrisia.

Não afirmo se os nossos lábios chegaram à distância de um fio de cambraia ou ainda menos; é matéria controversa. Lembra-me, sim, que na agitação caiu um brinco de Virgília, que eu inclinei-me a apanhá-lo, e que a mosca de há pouco trepou ao brinco, levando sempre a formiga no pé. Então eu, com a delicadeza nativa de um homem do nosso século, pus na palma da mão aquele casal de mortificados; calculei toda a distância que ia da minha mão ao planeta Saturno, e perguntei a mim mesmo que interesse podia haver num episódio tão mofino. Se conclus daí que eu era um bárbaro, enganas-te, porque eu pedi um

grampo a Virgília, afim de separar os dous insetos: mas a mosca farejou a minha intenção, abriu as asas e foi-se embora. Pobre mosca! pobre formiga! E Deus viu que isto era bom, como se diz na Escripura. **BC**, 247.

A auto-ironia o libera para exprimir idéias, vontades e impulsos sem qualquer objeção de caráter moral e/ou social; percebe-se, no trecho seguinte, que a visão irônica é provocada pela crença, verdadeira ou simulada, no determinismo biológico e social:

Não desci, e acrescentei um versículo ao Evangelho: - Bem-aventurados os que não descem, porque deles é o primeiro beijo das moças. Com efeito, foi no domingo esse primeiro beijo de Eugênia, - o primeiro que nenhum outro varão jamais lhe tomara, e não furtado ou arrebatado, mas candidamente entregue, como um devedor honesto paga uma dívida. Pobre Eugênia! se tu soubesses que idéas me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, trêmula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo, e eu com os olhos em 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem... **BC**, 161.

Em circunstâncias e personagens de pequeno calibre, com pouca possibilidade de desenvolver conflitos, ou que pelo menos assim se apresentam na realidade ficcional, também se verifica o procedimento de representação com que procura a verdade a partir das referências existentes em silêncio na dimensão reclusa da realidade.

O caso de D. Plácida traduz uma situação social e existencial absolutamente exemplar. Pobre, realizava serviços domésticos de costura e outros para senhoras ricas. Nascida de uma união irregular, desde cedo conheceu as agruras da necessidade. Com o muito trabalho e as reduzidas condições de vida, rapidamente perdeu o frescor e a graça, já que beleza nunca tivera. A velhice estava à porta e com ela o desamparo. O aceno de uma vida melhor, feito pelo amante de Virgília, Brás Cubas, não a convenceu no início, em virtude dos princípios perfilhados de honestidade e decência em que se apoiava e que foram os mesmos que a levaram a fugir de uniões informais, já em plena viuvez. O pacto, proposto por Brás, em síntese, esperava dela dedicação, fidelidade, mas principalmente visava a conferir, com a presença de D. Plácida, um ar de decoro aos encontros dos amantes, se porventura vazassem ao público:

Custou-lhe muito a aceitar a casa; farejara a intenção e doía-lhe o officio; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dous

meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria angariá-la, e não me dava por ofendido, tratava-a com carinho e respeito; forcejava por obter-lhe a benevolência, depois a confiança. Quando obtive a confiança, imaginei uma história patética dos meus amores com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido, e não sei que outros toques de novela. D. Plácida não rejeitou uma só página da novela; aceitou-as todas. Era uma necessidade da consciência. Ao cabo de seis meses, quem nos visse a todos três juntos diria que D. Plácida era minha sogra. **BC**, 207-8.

Brás comprou D. Plácida, mas, antes do valor pecuniário, valeu-se da moeda da adulação, da persuasão, da palavra, embora ela tenha percebido que o abandono do orgulho poderia ajudá-la no suprimento das mais fundas carências. A história de D. Plácida se mostra mais um exemplo de visão determinista da realidade.

Brás Cubas mostra-se pleno de exemplos de “descompasso” entre esses dois níveis de apresentação do real: embate entre a natureza do ser x a representação visível dele. Quando tal confronto se faz matéria da narração, verifica-se não raro o efeito de rebaixamento psíquico e/ou moral dos personagens, produzindo choque e surpresa, uma vez que a dimensão oculta, entrevista em tais ocasiões, dificulta o acesso à realidade, que não é direto nem explícito; o sujeito narrador contorna toda forma maniqueísta e rígida da realidade, procurando estabelecer aberturas ao desvelamento do sentido.

No caso de D. Plácida, o sujeito-narrador, ao insistir na alteração da realidade impermeável, a posição defensiva da personagem, conseguiu, ao fim, enfraquecer princípios e valores, para ele, na condição de personagem, inconvenientes e embaraçosos quanto ao objetivo que desejava alcançar: a livre manifestação de impulsos e sentimentos com Virgília, sem o aborrecimento de uma surpresa comprometedora.

Assim, ao remover um valor arcaico, por não caber ele no contexto de clandestinidade da casinha, instaurou a lógica de mercado, onde tudo tem preço e o valor máximo é o monetário, mas não o fez às escondidas da consciência, bem ao contrário:

Súbito deu-me a consciência um repelão, acusou-me de ter feito capitular a probidade de Dona Plácida, obrigando-a a um papel torpe, depois de uma longa vida de trabalho e privações. Medianeira não era melhor que concubina, e eu tinha-a baixado a esse ofício, à custa de obséquios e dinheiros. Foi o que me disse a consciência; fiquei uns dez minutos sem saber que lhe replicasse. Ela acrescentou

que eu me aproveitara da fascinação exercida por Virgília sobre a ex-costureira, da gratidão desta, enfim da necessidade. **BC**, 213-4.

Nos romances do autor, notadamente entre 1872 e 1880, emergem situações existenciais e sociais, além de traços de caráter e personalidade, cuja origem se encontra em escritos esparsos de data bastante anterior à da publicação do texto. Machado revela, na criação romanesca, a recorrência a seres e circunstâncias já relatados, extraídos de temas e/ou escritos pretéritos, não necessariamente literários, para desenvolvê-los nos romances. Pertencendo o “original” a um texto anterior do próprio autor, adquire um desenvolvimento mais completo, quando ficcionalmente desenvolvido. A título de exemplo, citemos o personagem Viana, de *Ressurreição*:

Viana era um parasita consumado, cujo estômago tinha mais capacidade que preconceitos, menos sensibilidade que disposições. Não se suponha, porém, que a pobreza o obrigasse ao ofício; possuía alguma cousa que herdara da mãe, e conservara religiosamente intacto, tendo até então vivido do rendimento de um emprego de que pedira demissão por motivo de dissidência com o seu chefe. Mas estes contrastes entre a fortuna e o caráter não são raros. Viana era um exemplo disso. Nasceu parasita como outros nascem anões. Era parasita por direito divino.

.....
 Chamando-lhe parasita não aludo só à circunstância de exercer a vocação gastronômica nas casas alheias. Viana era também o parasita da consideração e da amizade, o intruso polido e alegre, que, à força de arte e obstinação, conseguia tornar-se aceitável e querido /.../. **RE**, 66.

Em texto de 1859, Machado abordou e descreveu o parasita, em suas diversas fisionomias, existindo entre o personagem da ficção, de 1872, e o tipo da crônica anterior identidade que podemos considerar completa, quanto ao modo de agir e de pensar. No mais antigo, no entanto, a descrição o esclarece plenamente do ponto-de-vista social, e o transforma quase num símbolo, mas nunca num indivíduo, mesmo que tipificado, conforme se verifica no romance. Segue um trecho da crônica:

Sabem de uma certa erva, que desdenha a terra para enroscar-se com as altas árvores? É a parasita.

Ora, a sociedade, que tem mais de uma afinidade com as florestas, não podia deixar de ter em si uma porção, ainda que pequena de parasitas. Pois tem, e tão perfeita, tão igual, que nem mesmo mudou de nome

.....
 Devo começar pelo parasita da mesa, o mais vulgar? Há talvez pouco a dizer – mas esse pouco mesmo revela altamente os traços arrojados desta fisionomia social.

Debalde se procuraria conhecer as regiões mais adaptadas à economia vital deste animal perigoso. Inútil. Ele vive por toda parte em que há ambiente de porco assado.⁹

Só em *Memórias* se apresentou com clareza a transformação que Machado operara na sua ficção narrativa, intensificada a partir de 1872, com *Ressurreição*, e irreversível a partir das *Memórias póstumas*, em 1880 – 1. Os procedimentos de intercâmbio entre textos literários ou não, resultantes em passagens desenvolvidas no romance, são bastante representativos na produção do autor. Trata-se, porventura, de mais uma faceta da forma dialogal com que concebe escrita e realidade. Em *Brás Cubas*, por exemplo, a tendência para a publicidade, durante muito tempo cultivada pelo sujeito-narrador, na função de personagem, foi despertada pela opinião paterna e tem o seu correlato no pai e filho de “Teoria do medalhão”:

-Não te falei ainda dos benefícios da publicidade. A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, cousas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto do que o atrevimento e a ambição. Que D. Quixote solicite os favores dela mediante ações heróicas ou custosas é um sestro próprio desse ilustre lunático. O verdadeiro medalhão tem outra política. Longe de inventar um *Tratado Científico da Criação dos Carneiros*, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob a forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos. Uma notícia traz outra; cinco, dez, vinte vezes põe teu nome ante os olhos do mundo.¹⁰

Ah! brejeiro! Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais. Olha, estou com sessenta anos, mas se fosse necessário começar vida nova, começava, sem hesitar um só minuto. Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens. Não estragues as vantagens da tua posição, os teus meios... **BC**, 153.

Os breves exemplos têm o objetivo de indicar que o autor promoveu uma mudança vertical no tratamento da realidade, efetuado pelo romance, recorrendo a princípios obtidos, mediante a intensa reflexão sobre os seus escritos em geral; ele procurou, em permanente, agenciar recursos de expressão, obtidos pelo processamento contínuo a que submeteu os seus textos. Machado empreendeu erguer uma obra que fosse reconhecida, por tematizar a

⁹ ASSIS, M. (1979) p. 951, v III

¹⁰ ASSIS, M. (1979) p. 292, v II

realidade em movimento, no seu contexto cultural, além de proporcionar muitas realizações possíveis da subjetividade.

5.2 – O realismo no romance

Até o século XVIII a literatura se manifestava em gêneros distintos, obedientes a normas estabelecidas pelo tempo e pela repetição. Mesmo o conteúdo de realidade, matéria de transfiguração pela arte, sujeitava-se a regras, pois, para cada gênero, havia que se selecionar o assunto a ele apropriado; não foi difícil, assim, formar-se, ao longo da tradição, uma reserva de motivos, temas e emblemas adequados ao objetivo do escritor; o tipo de realidade e o modelo literário por ele escolhido deveriam constar das alternativas formais previamente conhecidas, não se afastando do assentimento estético reinante.

Para se manifestarem, a ousadia e a liberdade de criação precisavam vazar-se numa estratégia que não afetasse o preceito instituído, mas alguns alcançaram o difícil equilíbrio e foram glorificados. Neste caso incluem-se as grandes obras literárias, pois a obra-prima se afirma, freqüentemente, como simultânea assimilação e rejeição do padrão institucional em vigor.

Ao se sentirem limitados na ação criadora, o artista, o poeta, o escritor, de qualquer época, intentaram estabelecer diferentes parâmetros estéticos, a partir das invenções ou das reformulações que a sua escrita ou a de outrem assim o exigiam. Apesar da contingência e da autoridade preceitual, inúmeros conseguiram imprimir marca pessoal na sua obra ou abrir caminho para subseqüentes alterações estéticas, contornando ou ignorando a ordem literária.

Tais mudanças geralmente, em qualquer ocasião, se prefiguram, anunciam ou apenas se indiciam bem antes de se efetivarem, uma vez que precisam, não propriamente romper, porém, alargar a disposição canônica. Das mais notáveis foi a progressiva incorporação da realidade cotidiana à representação literária, tanto por corresponder a uma

“correção” da estética do passado, quanto por assegurar a contínua e quase inesgotável renovação da arte, similar da mutação permanente da realidade histórica.

Ela derogou a hierarquia imposta a temas e assuntos, hierarquia esta talvez nascente com a própria literatura, no momento em que os valores e as situações da existência, expressos nos textos primitivos, provinham de experiências concretas, vividas pela entrada do homem na história, pelo progressivo domínio da escrita e pelos agrupamentos dos indivíduos em classes ou categorias.

Nesse tempo, bem poucos escreveriam, pois até onde fazê-lo era difícil. Todos os recursos ao alcance foram mobilizados, ao longo da história, para manter a memória textual; havia que escrever, mas havia também que lembrar. De certa forma os rígidos modelos genéricos ajudaram tal memória muito além dessa primeira necessidade e alcançaram os tempos modernos, quando os recursos técnicos de preservação de textos já existiam há séculos, na maioria das sociedades.

Gradualmente desenvolveu-se a idéia segundo a qual o realismo está presente na obra se os aspectos cotidianos e/ou vulgares da vida são nela retratados, o que não deixa de ser um equívoco, e certamente o é, mas encontra plena justificativa na tradição literária do Ocidente, na classificação austera dos gêneros, relacionada à seleção e ao julgamento dos assuntos, extraídos da experiência individual ou social.

Sem dúvida, aos poucos, a noção de realismo apresentou um novo sentido, mais ligado à percepção e à mediação propriamente, do que às referências por ele comportadas. Sublinhe-se, entretanto, que este novo conceito se pôde firmar unicamente a partir da contribuição de uma realidade indispensável e acrescida. Nessa demanda pela ampliação da realidade-realismo na literatura, o primeiro obstáculo vencido ou a vencer foi o anátema do assunto, a crença de que este podia ser objeto de valoração.

O juízo, já resultado dos tempos modernos, de que somente os assuntos perceptíveis pelos sentidos, em experiência direta, eram capazes de traduzir realismo, representou um momento de exasperação no caminho da realidade para a literatura. Hoje, a noção de realismo liga-se estreitamente à articulação dos significados **codificados** do mundo empírico com os princípios estético-literários, vigentes ou não.

Cet emploi de “réalisme” a pourtant le grave défaut de rendre obscur ce qui est probablement le trait le plus original de la forme du roman. Si le roman éait réaliste uniquement parce qu’il voit la vie dans ses “dessous”, il ne serait qu’un “roman” (au sens ancien) inversé; mais en fait il tente sans aucun doute de dépeindre toutes les variétés de l’expérience humaine et pas seulement celles qui conviennent à un point de vue littéraire particulier: le réalisme du roman ne réside pas dans le genre de vie qu’il représente, mais dans la manière dont il le fait.¹¹

Na segunda metade do século XIX e, entre nós, nos seus trinta anos finais, os efeitos das mudanças sociais e do desenvolvimento da ciência natural, a Biologia, dentre outras, provocavam alterações intensas no modo pelo qual tanto o artista, quanto o homem comum interpretavam a realidade. Primeiro e com veemência, expressaram tais mudanças as sociedades européias, por motivos evidentes. Consideravam-se, à época, acima de tudo importantes, na definição de realidade, os contornos exteriores, de imediato percebidos, e a matéria enformada como se nesse traçado se encerrasse a realidade inteira, e a natureza e a sua extensão fossem o último degrau da verdade.

Tal concepção se explica do ponto-de-vista sociocultural e econômico pela transformação da sociedade impulsionada pelo sistema capitalista: o bem circula e é mercadoria; é concreto e mensurável; do ponto-de-vista estético, intensificou-se o processo de aproveitamento da realidade circundante na motivação da arte.

As duas perspectivas se originaram da mesma motivação histórica: o advento da industrialização mecanizada, em larga escala para o padrão da época, que substituía e

¹¹ WATT, I. (1982) p.14. “Este emprego de ‘realismo’ tem todavia o grave defeito de tornar obscuro o que é provavelmente o traço mais original da forma do romance. Se o romance é realista unicamente porque ele vê a vida nos seus ‘aspectos inferiores’ ele seria apenas um ‘romance’ (no sentido antigo) invertido; mas de fato ele tenta sem nenhuma dúvida retratar todas as variedades da experiência humana e não somente aquelas que convêm a um ponto de vista literário particular: o realismo do romance não reside no tipo de vida que ele representa, mas na maneira pela qual ele o faz.”

eliminava aos poucos o processo manufatureiro e instalava a *aceleração* como propriedade inerente da realidade, recém-descoberta, e cuja percepção atingia frontalmente a dimensão do tempo, o que afetaria qualquer atividade humana, inclusive a narrativa, que começou a experimentar a fragmentação da sua estrutura.

Considerada nessa ocasião forma visível, volume, ou equivalente da natureza, a realidade literária expressava um entendimento lógico, convincente do mundo natural; por conseqüência, revelava-se pouco afeita a incorporar e interpretar situações sociais e culturais relacionadas à intervenção de indivíduos, dotados de propósitos, vontades e desejos singulares e contraditórios. A tendência predominante, então, era a de reduzir ao mínimo as diferenças individuais, valorizando ao máximo a força das circunstâncias.

Tanto a realidade quanto a verdade são construções culturais e, portanto, artificiais; o pragmatismo, desenvolvido no plano econômico, e transferido para o plano da cultura, como valor a ser cultivado, contribuiu para a petrificação da realidade, uma vez que não concedeu a devida importância, nem à liberdade do espírito nem às diferenças no campo da originalidade. Mesmo não sendo nosso propósito desviar a reflexão para o terreno dos movimentos de época, precisamos referir o panorama descrito, característico do realismo-naturalismo, por ele situar-se ao tempo em que Machado de Assis desenvolvia a atividade de romancista e, mesmo sem ligar-se a qualquer diretriz impositiva, ele certamente refletiria, à própria maneira, alguns aspectos do pensamento hegemônico.

Ao limitar, portanto, o sujeito, situando-o no mesmo plano da vida não racional, essa formulação de realismo e realidade negou-lhe a possibilidade de requalificar e atualizar crítica e julgamento, com o acréscimo de idéias intercorrentes em princípios e opiniões vivos. Além disso, ou melhor, como decorrência dessa atitude, facilmente se verificava o esvaziamento da complexidade de parte relevante da ficção da época.

Se remontarmos aos momentos de formação do romance, não às origens mais longínquas, mas às mais próximas, situadas nos séculos XVII e XVIII, verificamos que um importante incentivo para a estabilidade formal do gênero foi a constante e dinâmica ampliação da realidade na realização ficcional, o que criaria, mais tarde, com o surgimento do realismo-naturalismo, a impressão de se ter alcançado o apogeu da representação realista na arte e, em particular, na literatura.

A tendência do acréscimo da realidade na literatura não dependeu, entretanto, de uma relação obrigatória de natureza com os chamados estilos de época, embora por vezes, com eles se tenha confundido. A partir da eclosão do romantismo, a forma romanesca se consolidou como um meio por que se expressavam as aspirações e os ideais do tempo, com grande participação do indivíduo no momento inicial, o que de certa forma prosseguiu durante o século, alcançando, como é óbvio, o realismo-naturalismo e indo além dele.

Quando o romance romântico revelou-se em crise, em parte por não conseguir uma solução que expressasse a síntese entre ideal e real e, em parte, por entregar-se à visão idealista da realidade, utilizando clichês à exaustão, essa visão idealista, que assimilava os ganhos da individualidade, encontrava-se prejudicada por se ter afirmado à custa do obscurecimento progressivo do que tinha sido a grande conquista da arte, da literatura em particular: a ampliação da realidade, acompanhada da emergência de um sujeito livre e/ou libertário.

O realismo-naturalismo buscou uma realidade, segundo sua visão, verdadeira. Tentava aprofundar o teor de realidade vindo do movimento antecessor e não demonstrava nenhuma dúvida a respeito de consegui-lo. De fato invertia tão só o modelo romântico, com o agravante de afastar-se mais radicalmente das realizações e expressões do sujeito do que os românticos se tinham afastado do seu objeto, da circunstância.

Ao reduzir o teor de realidade, o realismo-naturalismo acabou por ignorar o acesso possível à feição velada do real, sobrepondo-lhe o empirismo imediatista e o pragmatismo utilitário. Se o romântico não alcançou uma síntese da representação da realidade por um excesso de crença na visão idealista do mundo, não deixou, entretanto, de confessar essa falta de conexão entre o real e o ideal, expressando-os sem equilíbrio e sem formular para eles uma síntese; expressou-os, porém.

O realismo-naturalismo também não formulou uma síntese para a representação da realidade e esteve longe dela, uma vez que a tensão e a contradição eram excluídos da sua tese axiomática, que julgavam bastasse por si. Assim, ao se tratar da representação da realidade e do realismo que a veicula, consideramos que o romantismo chegou mais longe, em termos de complexidade e quantidade do que o realismo-naturalismo, embora esta vertente da arte tenha introduzido inegáveis novidades.

A escrita de romances, Machado a iniciaria no momento difuso em que o panorama estético representava, por um lado, a máxima valorização da forma, materialmente instituída como base e objetivo derradeiro da arte e da literatura e, por outro, a contínua reprodução formal e temática de matrizes já esgotadas de romances. Apesar disso, a produção dos autores nacionais manteve a continuidade, revelando alguns ficcionistas e poetas, detentores de estilo próprio e de qualidade literária reconhecida. Não desmentem, porém, o panorama cindido em que se encontrava a ficção; a exacerbação dos recursos usuais fez que muitos se deparassem com um desgaste inglório. Machado se despreendeu dessa teia; insistiu na busca de novos ângulos de percepção da realidade, procurando representá-la de modo próprio.

5.3- Entre o romantismo e o realismo-naturalismo

Machado viveu o ambiente cultural e literário plenamente sinalizado pelos dois momentos de expressão e de crise do romance e da realidade sem vincular-se ou ligar-se

mais cabalmente a qualquer deles por relação de dependência. Ao agir assim, procurava sincronizar a sua obra com o seu tempo, sem se curvar a exigências contextuais, mas expressando-as criticamente; instituiu uma vertente literária projetada mais para a posteridade do que voltada para o momento imediato.

A aparente indiferença para com o presente ocorria, contudo, somente em relação à receptibilidade de parte do público e da crítica, pois a sua matéria ficcional, o seu processo de criação se ocupavam, sem qualquer dúvida, da essência contemporânea, do presente, única dimensão do tempo que lhe permitia a apreciação justa e realista da vida. Os seus narradores memorialistas avalizam esta característica, de vez que, empenhados, de diferentes modos, em registrar e compreender o passado, concedem ao momento presente a propriedade da lucidez.

Para desenvolver a idéia recorrente de que a aparência revela apenas a parte menos significativa do essencial de seres, objetos, ações ou sentimentos, o autor, desde o primeiro romance, *Ressurreição*, incorreu num afastamento controlado, mas contínuo, equidistância entre o romantismo e o realismo-naturalismo, dos padrões ficcionais disponíveis; alguns devedores do espírito e do ideário românticos, outros já tributários do realismo. Segue ele, porém, o desígnio da autonomia estética, cuja trajetória se consegue acompanhar no percurso dos seus romances.

Consolidado na literatura brasileira durante o romantismo, o romance tornou-se um gênero utilizado com pequenas variações, ao longo do século XIX. Machado, que nele se iniciou após o surgimento de grande parte dos romances de autores românticos, valeu-se dos remanescentes destes, mas, principalmente de algo novo e ainda incipiente: o tratamento da realidade com ironia e crítica, uma vez que o momento da idealidade absoluta já passara e, à medida que o século avançava, o conceito de realidade, nos diversos ramos do

conhecimento, exigia a concentração do observador em espaço e tempo bem definidos: a circunstância imediata e o presente.

O narrador-autor machadiano, por mais que se imponha distanciamento em relação à matéria narrativa e à sua expressão, notadamente na constante reflexão sobre o ato de escrever, não sonega a relação da sua obra com o preceituário romântico. Por vezes, o pronunciamento de alguma crítica parece indicar que Machado renegou o romantismo, o que não passa de exagero. Na verdade ele promoveu um diálogo estreito mais com o pensamento e os recursos estético-formais desse movimento do que com as idéias particulares dos escritores, se é que se pode operar tal separação.

Não foi por acaso que o romance continuou e continua a se prestar a experiências estéticas que, conquanto se tenham apresentado como altamente inovadoras ou mesmo transgressoras, não extinguiram esse gênero, uma vez que a história não descobriu outra forma substitutiva capaz de ordenar a narrativa tal como ela ocorre no romance: com liberdade e dinamismo intrínseco. Pelo contrário, apesar da instabilidade e de alguma esterilidade sazonal, ele parece fortalecer-se após cada embate produzido pelo seu encontro com as novas feições que a realidade adquire e inspira.

O autor ficcional e/ou narrador, criado/s por Machado, espelham um competente e convicto ironista e tal qualidade independe do padrão literário em voga para se manifestar ou resguardar; depende, sim, da capacidade de reconhecer contradições, absurdos, e mais, sentidos ocultos, imiscuídos na ação e na linguagem das pessoas/personagens. Dispor de uma percepção acurada e necessariamente superior à proporcionada pelos sentidos impõe-se como condição primordial para articular ironia, realidade e linguagem. Destinamos capítulo próprio para a análise da ironia em Machado, mas não será inútil mencionar desde logo o vínculo estreito dessa modalidade de representação da realidade com a antítese em que se converteu no século XIX: idealismo x realismo.

Desde *Ressurreição*, primeiro romance, Machado revelou a tendência que se confirmaria ao longo da produção romanesca, marca registrada da sua concepção de realidade: a percepção e o tratamento irônicos, embora nessa primeira obra não se encontre desenvolvida plenamente a ironia como fundamento da criação do autor. Conferiu, sim, particular cuidado à individuação de cada personagem, bem como à ordenação da narrativa. Os primeiros protagonistas de romance demonstravam incomuns tendências pragmáticas e desidealizadas, resultantes de meticulosa avaliação da realidade; percebia-se desde logo o quanto teria sido complexo optar por novos caracteres e indivíduos perante uma recepção ainda por demais habituada aos clichês transparentes e lacrimosos.

Verifica-se na descrição do personagem Félix um pendor para a “dissolução” das características antinômicas e, com tal atitude, o narrador semeia, de modo muito claro, a indefinição quanto à posição ético-moral, percebendo-se também, mais adiante, a indefinição afetiva do personagem no decorrer da ação.

Notável é apreciar a aparição de um narrador, ou melhor, de uma instância narradora que se submeterá a tantas e tão intensas transformações nos sucessivos romances. Na citação que segue, o narrador se apresenta em 1^a. pessoa, o que na verdade passará quase inteiramente despercebido, porque o fato de se mostrar como tal não redundará em qualquer alteração estrutural no texto. Além do mais, usa de um expediente próprio dos narradores “primitivos”, qual seja, o de se referir explicitamente à história e ao herói, objetos do seu empreendimento narrativo. Apresenta-se, assim, num primeiro momento, tecnicamente modesto, ainda dependente da necessidade de explicar a si e à sua matéria.

Do seu carácter e espírito melhor se conhecerá lendo estas páginas e acompanhando o herói por entre as peripécias da singelíssima ação que empreendo narrar. Não se trata aqui de um carácter inteiriço, nem de um espírito lógico e igual a si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoerente e caprichoso em quem se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas, e defeitos inconciliáveis.

Duas faces tinha o seu espírito, e com quanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas porém se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afectação tudo se confundia e baralhava. **RE**, 118.

Em *A mão e a luva*, encontra-se um procedimento narrativo semelhante ao de *Ressurreição*. A instância narradora produz uma narração de 3ª. pessoa, onisciente, mas como se fosse de 1ª. Ocorre que, como 1ª. pessoa, jamais se define ou identifica, e este será mais um recurso, muito simples ainda, mas a serviço da relação autor x leitor:

Guiomar disse isto com tanta graça e singeleza, que a madrinha não pôde deixar de rir, e a melancolia acabou de todo. A sineta do almoço chamou-as a outros cuidados, e a nós também, amigo leitor. Enquanto as três almoçam relanceemos os olhos ao passado, e vejamos quem era esta Guiomar, tão gentil, tão buscada e tão singular, como dizia Mrs. Oswald.

.....
Guiomar tivera humilde nascimento; era filha de um empregado subalterno não sei de que repartição do Estado, homem probo, que morreu quando ela contava apenas sete anos, legando à viúva o cuidado de a educar e manter. **ML**, 215.

Não será muito difícil perceber-se que o público leitor experimentava, à semelhança do escritor, mas de modo difuso, um intercurso de influências culturais de toda sorte em que se mediam forças do passado e do presente: o romantismo arrastado e o realismo-naturalismo alvissareiro, lentes conservadoras e lentes progressistas, assim consideradas já nos anos setenta do século XIX.

Os romances anteriores às *Memórias póstumas de Brás Cubas*, freqüentemente apontados como mais próximos do romantismo, e com alguma razão, revelam certa assimetria. *Helena* é o terceiro, após *Ressurreição* e *A mão e a luva*, mas é, no entanto, o que mais se aproxima da idealidade romântica, talvez para demonstrar a destruição para que esta caminhava, e mais se diferencia do tratamento irônico, que o narrador dispensa à sua ficção como todo, mas não com a mesma intensidade nem com os mesmos recursos.

Não afirmamos que *Helena* seja um romance romântico exemplar nem que as características da identidade machadiana não se façam nele presentes. Afirmamos, sim, a existência de um modo narrativo diferenciado e assimétrico tanto em relação aos demais romances da chamada 1ª. fase, quanto, naturalmente, aos da 2ª., consistindo a diferença num tratamento mais intimista da personagem protagonista, que, em público, revela apenas uma tênue sugestão de desequilíbrio, por vezes dominante, quando se encontra sozinha:

Dissolvida a reunião, Helena recolheu-se à pressa, com o pretexto de que estava a cair de sono, mas realmente para dar à natureza o tributo de suas lágrimas. O desespero comprimido tumultuava no coração, prestes a irromper. Helena entrou no quarto, fechou a porta, soltou um grito e lançou-se de golpe à cama, a chorar e a soluçar. **HE**, 322.

Excetuando-se *Helena*, algumas características do romance machadiano, no início ainda imprecisas, distinguiam-se do idealismo romântico, mediano e tornado previsível, e não se adequavam com facilidade à expectativa reinante; sem sofrerem de estranheza a ponto de provocarem rejeição nos leitores, deviam proporcionar-lhes, no entanto, alguma inquietação.

Os primeiros romances de Machado expressaram um clima indefinido no tocante à configuração da realidade, por ensaiarem o funcionamento de um realismo que se haveria de tornar bem mais exigente do que a simples assimilação da natureza pela arte; investiam na aplicação de novos princípios estéticos e literários, fazendo surgir os contornos de personagens evasivos, surpreendentes e escapistas, que, pouco a pouco dominariam a obra do autor e que também não se enquadrariam no esquema realista clássico.

Guiomar ficou só, ali sentada ao pé da cama, a ouvir o passo surdo, e cauteloso da inglesa. Quando o som morreu de todo, e o silêncio da noite voltou ao que era, profundo e sepulcral, a moça deixou cair os braços na cama, e a cabeça nas mãos, e um suspiro desentranhou-se-lhe do peito, longo, ruidoso, magoado, - o primeiro que o leitor lhe ouve desde que a conhece - e enfim estas palavras arrancadas da alma, tão doridas, - ia dizer tão lacrimosas - vinham elas:

Oh meus sonhos! meus sonhos!

Não chorou; a alma dela era das que não têm lágrimas, enquanto lhe restam forças. Os olhos estavam secos e firmes quando ela os ergueu das mãos; o rosto tinha vestígios do abalo, mas não havia nele desânimo, menos ainda desespero. **ML**, 115.

O texto revela a interferência e a alteração tanto da reivindicação realista-naturalista, referindo-se ao suspiro, “o primeiro que o leitor lhe ouve desde que a conhece”, quanto da tentação exercida, pelo hábito e pela constância, dos clichês românticos “...palavras arrancadas da alma, tão doridas, - ia dizer tão lacrimosas...”; conclui com uma reação da personagem bem diferente das heroínas românticas: “Não chorou /.../ olhos secos e firmes /.../ não havia desânimo, menos ainda desespero”.

Mesmo Estela, de *Iaiá Garcia*, personagem dotada de grande inteireza moral e orgulho, das maiores na obra do autor, foi obrigada pela necessidade a adotar um comportamento dissimulado, embora este, alheio à sua vontade, encontrasse justificativa convincente na delicada situação familiar.

Mas o silêncio por si só não melhorava nada. Tarde ou cedo, o marido viria a ler em seu rosto o constrangimento, em relação a Jorge, constrangimento inexplicável, que ele podia interpretar contra ela. Foi então que a serpente lhe ensinou a dissimulação. A necessidade deu-lhe a intuição maquiavélica; isto é, a ocasião não consentia um rosto franco, sinceramente hostil, mas um ar ameno, uma cordialidade de superfície, friamente cortês, mas cortês. Desse modo salvava-se a paz doméstica, e era o essencial. Ao mesmo tempo mostraria a destemidez de seu coração, capaz de afrontar todo o artifício do outro. **IG**, 147.

5.4– Um novo sujeito da enunciação: o narrador prismático

Por muitos séculos a tradição literária firmou a premissa de que o valor estético de uma obra residia na capacidade com que nela se articulava a “imitação” dos textos venerandos. Essa relação, contudo, não se resumiria à mera e fiel imitação ou servilismo, como se pode perceber em inúmeros exemplos das grandes obras. Dominante no longo período clássico, foi pouco a pouco se modificando e buscando novas inspirações, descobrindo na fórmula do diálogo entre narradores do presente e vozes narradoras e/ou autorais do passado, próximo ou distante, um meio de criar relações interliterárias, notoriamente por identidade e comparação; raramente por confronto.

Com a profusão de estudos sobre a intertextualidade, identificaram-se ligações efetivas entre obras, distantes no tempo e no espaço, por motivações as mais variadas, podendo-se discernir nesse processo um diálogo frutífero, mais freqüente do que parece, e assaz distinto de uma possível apropriação por insuficiência criadora

Embora mais ou menos recente, o estudo das relações intertextuais dedica-se a sistematizar esse recurso antiquíssimo e espontâneo, ajudando a promover uma recepção mais atenta e profícua do texto, além de incentivar o reconhecimento de outras “autorias” nele evocadas, inúmeras vezes pertencentes a culturas distantes. O fato é que, desde época

imemorial, os “fragmentos” literários, sejam parte inequívoca e plenamente identificável de outros textos, sejam, de modo mais velado, alusões, indícios ou referências, implícitas ou explícitas, aderem a novas estruturas.

Durante muitos séculos, a *imitação* prevaleceu sobre a originalidade e nem podia ser diferente. Assim, os escritores da Antigüidade, e mesmo dos mais recentes períodos clássicos, tinham um sentido de criação bastante claro: não dispensava por inteiro a invenção, mas atribuía-lhe um papel bastante limitado. Obviamente o tema da originalidade adquiriu vulto a partir do romantismo, mas também acabou por padecer de dificuldades, suscitadas pelo impasse com que o movimento se deparou para conciliar, ou relacionar, realismo e idealismo. Os escritores da época expressaram, assim, a realidade ficcional como um movimento pendular, definido pela sua própria indefinição.

A obra romanesca machadiana alarga progressivamente uma via de originalidade através de um critério de experimentação aplicado entre os próprios elementos da narrativa. Assim, o diálogo entre o narrador presente da ficção e “vozes” do passado, próximo ou não, ou também entre vozes contemporâneas, não necessariamente literárias ou pessoais, confere, a nosso ver, uma feição narrativa que demarcou a produção do autor no conjunto da literatura brasileira, não só por abrir a narrativa ao encontro de discursos idênticos ou assemelhados, mas também, e principalmente, por fazer funcionar, em simultâneo, além desse diálogo intertextual, um diálogo intratextual, travado entre os componentes formais do texto, e deles com as suas conexões circunstanciais.

O diálogo entre os elementos internos da narrativa institui uma voz ou vozes que redundam no rearranjo da formalização textual, proporcionando certas interrupções na lógica linear e causalista do discurso narrativo, que presidia soberanamente a produção de romances. Esse diálogo interno, com maior ou menor evidência, pode ter-se constituído em decorrência reflexiva do diálogo com o leitor, marcante das publicações periódicas.

O exemplo mais importante desse procedimento encontra-se na instância narradora, que se revela plural e inquiridora de acordo com a posição momentânea porventura assumida. Nesse sentido adotamos a expressão *narrativa prismática* para nomear o processo de desvelamento da realidade, obtido pela multiplicação e dispersão do elemento formal determinante da narrativa, até então unívoco.

A narrativa prismática proporciona, acentua e dissemina a imagem do real em movimento, com visibilidade variável, o que lhe permite a percepção, a apropriação e a transcrição de diferentes codificações da realidade, fundamentando tal processo por uma cabal ironia investigadora. A prismação da narrativa machadiana reproduz de fato a aparência de uma fragmentação, um desdobramento, que afeta a onisciência e a onipotência do sujeito narrador, alterado na sua atuação mediadora perante a realidade.

O sujeito narrador, sobrevivente ao final do século XVIII, destituído das suas prerrogativas, longamente estabelecidas, ressurgiu numa posição oscilante pela qual torna a narrativa por vezes um jogo e a prismação um procedimento, mais que técnico, irônico; o sujeito se desdobra ou se fragmenta na tentativa de recompor a si próprio e à realidade que o sustenta. Este procedimento, sumariamente descrito, resume, para nós, a marca primordial da contribuição de Machado para a criação literária, porquanto antecipa a angústia do narrador moderno diante da falência da unidade e da segurança; em última análise, uma visão perdida do mundo ordenado e naturalmente hierarquizado.

O conjunto dos romances de Machado proporciona ao leitor e ao crítico uma exposição do sujeito narrador, desde um estágio inicial da onisciência, um tanto ingênuo e sem recursos de artificialização da narrativa, até atuações propositalmente ambíguas, com simulações da condução plural das narrativas.

Ao estudar o narrador, percebe-se, em certas passagens, que ele, ao lidar com a matéria ficcional, se confunde ou se identifica com o autor real. Verificam-se situações em

que o discurso registrado pertence nitidamente a este, reconhecido por código cultural inseparável da literatura, seja por insuficiência de domínio técnico, seja para atender a qualquer propósito não diretamente revelado.

Deve-se observar também que a narrativa anterior à vigência do romance obedecia a regras que estabeleciam a impessoalidade do relato como padrão ficcional, e a constituição e a emergência de um sujeito, condutor da narrativa, provocaria, a princípio, perturbação no narrar, embora se tenha estabilizado em seguida.

A manifestação do autor na obra acontece com relativa freqüência, notadamente no romantismo, em consonância, por vezes, com o gosto pela descrição e pela digressão narrativa. É bastante comum que alguns leitores entendam a ficção comparando-a com a biografia do autor e com a realidade social. Não há mal em que isso ocorra, ressalvando-se, no entanto, a premissa básica da interpretação literária: a coerência e a pertinência da autonomia ficcional, segundo as quais os dados de realidade extraliterária não favorecem nem desmerecem a criação e não são determinantes da qualidade do texto.

Com a fundamentação devida, julgamos possível relacionar um qualquer fato ficcional à biografia de Machado, embora não nos interesse sobretudo o teor biográfico do texto, mas de que modo o narrador o incorpora à ficção, fazendo-o ou não matéria desta e a que título o faz.

Diferente do autor real, por vezes o autor ficcional participa da narrativa como substituto e variante do narrador da história. Nesta situação, todavia, nitidamente se percebe o estratagema narrativo, instituído pela lógica da ficção. Não se trata sequer de um procedimento original, já que são inúmeras as circunstâncias em que um autor fictício se apresenta como autor verdadeiro de uma história.

Machado de Assis raramente introduz comentário ou expressão que revele sua identidade real, salvo quando, em advertências ou prólogos, deseja esclarecer alguma

circunstância relativa a publicação, edição ou correção dos romances. Conjecturas e comentários de caráter pessoal jamais expressou, deixando ao público leitor a suposição sobre eventuais coincidências entre a ficção e a sua vida particular. No entanto, cabe mencionar um tipo de exemplo em que ele, autor real dos textos, se apresenta de maneira curiosa, mas comedida, como Machado de Assis a orientar o leitor, em *Quincas Borba*:

Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena. Logo que chegou, enamorou-se de uma viúva, senhora de condição mediana e parcos meios de vida; mas, tão acanhada que os suspiros do namorado ficavam sem eco. Chamava-se Maria da Piedade. Um irmão dela, que é o presente Rubião, fez todo o possível para casá-los. Piedade resistiu, um pleuris a levou. **QB**, 109.

Compreendemos que uma obra não nasce de geração espontânea; ela não é um produto da natureza e tem na sua gênese a vontade ou a determinação de um agente, circunstanciado historicamente, o autor real. Se, em determinado momento, ele “contamina” a ficção com a sua identidade civil, isso não deve surpreender além da conta, uma vez que se considere a ficção, a despeito das relações indesmentíveis com a realidade histórico-social, motivo basilar da reflexão literária.

Assim, a incorporação da realidade pela literatura não resulta de uma ocorrência natural, mas de uma filtragem e estilização do mundo das relações sociais e existenciais. O autor-narrador encontrou recursos que lhe permitiram problematizar, ultrapassando a mera descrição, esse realismo dado. Para atingir um objetivo simples na aparência, utilizou-se progressivamente de uma sintaxe narrativa à margem da lógica convencional, que, apesar das inovações em curso na criação literária em geral, ainda vigorava em grande parte dos romances da época.

Machado desenvolveu originalidade e singularidade no texto, uma vez que a realidade que buscava instaurar não se coadunava com a idéia de imitação pura e simples nem de seqüência regular; afastou-se firmemente do império da causalidade e direcionou-se para a prospecção de um texto autônomo e livre.

A subjetividade do narrador, exposta com frequência, constitui fator essencial a ser considerado na avaliação da qualidade emancipadora do texto machadiano, promotora da autonomia intelectual para autor-narrador e para leitor. Seguindo rumo diferente dos contemporâneos, em vez da descrição fiel do realismo empírico (se tal fizesse poderia ter acumulado grande quantidade dele, capaz de satisfazer necessidades do receptor mediano), optou pelo desvelamento e análise dos traços contextualizados de caráter e de sentimentos, fazendo sempre acompanhar esse processo de uma dificuldade ou de um enigma, capaz de graduar o acesso do leitor aos sentidos mais recolhidos do texto.

Os enredos tênues do romance machadiano provocam dúvida e admiração e, à medida que a sua ficção se torna mais complexa, mais despojados eles se revelam, tanto ao se centrarem numa subjetividade candente, como em *Dom Casmurro*, quanto ao equilibrarem com fina ironia a subjetividade e a realidade, como em *Memorial de Aires*.

Concluimos parcialmente que o narrador machadiano cria uma sintaxe ficcional desviante a fim de formular a adequação, que não significa acomodação, da realidade material à liberdade da existência ficcional, permitindo-se uma mediação aberta aos elementos complicadores da relação real x ficção, como, por exemplo, a interferência do autor real na ficção e as injunções do ambiente social. Esse alcance ele o obtém por se permitir o desdobramento das fontes do narrar.

5.4.1- O sujeito-narrador: formação e prismação

A conjuntura criada pelo advento do romantismo propiciou mudanças fulcrais na relação do artista em geral com os órgãos de imprensa, os negócios da arte e as instituições de educação e cultura; notadamente, do escritor com o público leitor. Tais mudanças ameaçavam sobretudo interferir no processo criador bem como na recepção da obra, em

virtude de, pela primeira vez, a lei da oferta e da procura, a lógica de mercado terem chegado à produção literária.

Verificou-se, assim, a dificuldade criada pelas novas condições sociais, econômicas e, também por conseguinte, literárias; gerou-se a necessidade de produzir mais, para atender a demanda dos leitores. O curso dos acontecimentos, as décadas subseqüentes ao romantismo mostrariam a necessidade de buscar expressão e criação novas por parte dos que desejassem conferir a uma obra determinado grau de autonomia estético-literária e social, o que se compreende, tendo em vista que a época valorizou e consagrou a modalidade literária moderna, o romance, definido sobretudo pelo hibridismo de concepção e realização e pelo abandono da normatividade clássica.

As características do romance, já visíveis nos precursores do gênero, encontram paralelo em tendências crescentes nas sociedades burguesas, cujo *modus vivendi* se instituíra na seqüência do êxito do capitalismo liberal. Durante o século XIX, o escritor não se poderia isolar das condições criadas pela evolução histórica, que se realizou diferentemente em cada nação, revelando a mudança econômica e os seus reflexos nos demais aspectos da atividade e da existência humana.

Machado produziu, ao longo da sua obra, uma convenção indiscutivelmente inovadora, sem ter renegado o contributo da tradição; dialogou com ele tanto em posição assimiladora quanto opositora, o que o torna um escritor de princípios definidos; nas páginas literárias que produziu, com destaque para o romance, ironizou e expôs os focos de deterioração e decrepitude social, moral e estética, presentes no coração da realidade, quer estética quer socialmente considerada. Com “urbanidade”, mas sem hesitação, empenhou-se em valorizar a verdade, obscurecida nas formas ou nos modos aparentemente mais afirmativos da realidade.

Na tentativa de definir aquilo em que consiste a diferenciação da obra, quer em relação às suas contemporâneas, quer às da história literária, críticos há que encontram na conformação dos personagens os elementos essenciais para compreendê-la, porquanto neles se concentraria a fração mais consistente do teor de realismo; há, no entanto, os que sobrevalorizam o fio condutor da narrativa, porque no narrar reside a função mediadora, única capaz de transformar conteúdos de realidade em matéria estética; há os que associam as duas, utilizando-as alternadamente. Em qualquer perspectiva, é possível acompanhar a complexidade da expressão literária machadiana.

Sem relegar qualquer opção, de vez que, em algum momento da análise do texto, elas se cruzam e interagem, priorizamos a instância narradora como a que opera a mutação do realismo natural para o realismo estético: mediadora e organizadora do real, superpõe-se a outras categorias ficcionais e, acima de tudo importante, no caso de Machado, se apresenta desdobrada, prismatizada.

A prismatização, ao constituir o modo pelo qual o romance de Machado realiza a mobilidade do narrador, demonstra, no nosso entender, elevado grau de consciência e reflexão e representa o avanço mais notável no percurso da originalidade e da emancipação, ao ultrapassar a realidade pactuada no mundo social, e inaugurar uma realidade refratária, desprovida de apreço por formas e idéias totalizantes; a prismatização replica e fragmenta, porque dialoga.

Ora, enquanto eu pensava naquela gente, iam-me as pernas levando, ruas abaixo, de modo que insensivelmente me achei à porta do Hotel Pharoux. De costume jantava aí; mas, não tendo deliberadamente andado, nenhum merecimento da acção me cabe, e sim às pernas, que a fizeram. Abençoadas pernas! E há quem vos trate com desdém ou indiferença. Eu mesmo, até então, tinha-vos em má conta, zangava-me quando vos fatigáveis, quando não podíeis ir além de certo ponto, e me deixáveis com o desejo a avoaçar, à semelhança de galinha atada pelos pés.

Aquele caso, porém, foi um raio de luz. Sim, pernas amigas, vós deixastes à minha cabeça o trabalho de pensar em Virgília, e dissestes uma à outra: - Ele precisa comer, são horas de jantar, vamos levá-lo ao Pharoux; dividamos a consciência dele, uma parte fique lá com a dama, tomemos nós a outra, para que ele vá direito, não abalroe as gentes e as carroças, tire o chapéu aos conhecidos, e finalmente chegue são e salvo ao hotel. E cumpristes à risca o vosso propósito, amáveis pernas, o que me obriga a immortalizar-vos nesta página **BC**, 203.

O estudo do narrador machadiano demonstra que o caminho do conhecimento, ou da verdade, em última análise objetivo primordial do texto, depende, em primeiro lugar, do autoconhecimento do sujeito-narrador. Tematizado na obra de ficção esse conhecimento não decorre, em absoluto, da aplicação de qualquer método cientificista de interpretação. Como a ficção machadiana busca um compromisso com a verdade em movimento, ela o realiza nas pequenas ou grandes experiências da vida, nas relações interpessoais e institucionais, nelas incluindo as que decorrem do espontâneo cotidiano, do lazer e do trabalho. Nestas situações residem as fontes mais completas da verdade, uma vez que não se originam num só sujeito, mas sim na troca e no “confronto” intersubjetivo. Os vários narradores, ainda que simulações do sujeito-narrador, suportam a existência de uma natureza plural da narrativa.

Já lá vão muitas páginas falei das simetrias que há na vida, citando os casos de Osório e de Fidélia, ambos com os pais doentes fora daqui, e daqui saindo para eles, cada um por sua parte. Tudo isso repugna às composições imaginadas, que pedem variedade e até contradição nos termos. A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de actos e meneios, como nas recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma cousa. Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muita vez iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto. **MA**, 150.

Em *Memorial de Aires*, o sujeito-narrador, Conselheiro Aires, se distingue dos outros narradores memorialistas de Machado, antes de tudo pela contigüidade das memórias registradas no papel e pela proximidade do acontecimento ou da motivação do escrito. Ao desfrutar de ampla disponibilidade perante a existência, por aposentado da diplomacia, experimenta a passagem do tempo num misto de contemplação e reflexão. Os recursos de verossimilhança são profusos com o intuito de assemelhar o texto a um desprezioso caderno de notas, capaz de acolher tanto uma referência insignificante da realidade quanto um evento histórico da maior importância como a Abolição. A fragmentação neste caso se justifica por si, mas o desdobramento do sujeito-narrador é bem mais agudo do que aparenta.

Trechos há no romance em que o Conselheiro se apresenta como um narrador-personagem, individualizado e íntegro, o que não deixa de ser verdade, mas não podemos

perder de vista os artifícios sutis, empregados por ele com o intuito de ampliar a revelação de sentidos insuspeitos. A título de exemplo, referimos uma passagem relativa a situação bastante freqüente, notadamente em pessoas idosas, e a conexão do fato com as perdas e os ganhos da vida, conexão efetuada pelo autoconhecimento ou autoconsciência do sujeito-narrador, expresso no trecho, mas principalmente na última frase.

Dou estas satisfações a mim mesmo, a fim de mencionar o meu joelho doente, tal qual o de D. Carmo. Outra paridade de situações...Há duas diferenças. A primeira é que nela o mal é puro e confessado reumatismo. Em mim também, mas o meu criado José chama-lhe nevralgia, ou por mais elegante ou por menos doloroso; é um dos seus modos de amar o patrão. A segunda diferença...

A segunda diferença, - ai, Deus! a segunda diferença é que, ainda que lhe doa muito o joelho, D. Carmo lá tem o marido e os dous filhos postiços. Eu tenho a mulher embaixo do chão de Viena e nenhum dos meus filhos saiu do berço do Nada. Estou só, totalmente só. Os rumores de fora, carros, bestas, gentes, campainhas e assobios, nada disto vive para mim. Quando muito o meu relógio de parede, batendo as horas, parece falar alguma cousa, - mas fala tardo, pouco e fúnebre. Eu mesmo, relendo estas últimas linhas, pareço-me um coveiro. **MA**, 151

Nos dois últimos trechos podemos observar a composição produzida pelo narrador ao afirmar no primeiro deles que só a vida comporta simetrias, não favorecendo estas uma história imaginária, que exige como preceito básico a diferenciação e a variedade; no segundo trecho, inicia o relato de outra situação paritária, porém desta vez para ser desconstruída: ao comparar o seu joelho doente ao de D. Carmo, reconhece e expõe as duas diferenças que, abstraídas das circunstâncias e interpretadas alusivamente, esclarecem o modo pelo qual a ficção se apropria da realidade e a recria.

O joelho doente, expressão usada pelo narrador-personagem, na voz de D. Carmo é reumatismo, nome técnico, inquestionável, denotativo; na voz do criado José, nevralgia. D. Carmo não falseia o sentido do termo, porque a sua atitude demonstra clareza de propósito. Já o narrador vale-se de uma atenuação do significado ao utilizar a expressão corrente em vez do conceito médico, assim eliminando o sentido ostensivo de velhice, já que joelho doente não escolhe idade.

O criado emprega uma palavra também técnica, entretanto genérica, que não corresponde precisamente a reumatismo, mediante o uso da qual subtrai informações

importantes: a noção de velhice implícita no termo reumatismo e a parte do corpo em que ele costuma se manifestar nos velhos. Nevralgia, portanto, é o termo adequado para exprimir o estado de dor em que se encontra o conselheiro, poupando-o, no entanto, da sobrecarga do significado de velhice, naturalmente relacionada à morte.

Talvez seja verdade ou talvez um alibi do narrador dizer que o criado teria escolhido a palavra arbitrária tão só pelo desejo de agradar o patrão e mostrar-se a ele dedicado, dado que, em outras ocasiões, o narrador se refere a ele afirmando que mentia, mas mentia por delicadeza. As mentiras do criado certamente lisonjeiam Aires, proporcionando-lhe uma espécie de compensação, mas daí a ele crer nelas existe uma enorme distância, do tamanho da consciência do narrador.

Ao chegar à porta de casa dei com o meu creado José, que disse estar ali à minha espera.

- Para quê?

- Para nada; vim esperar Vossa Excelência cá embaixo.

Era mentira; veio distrair as pernas à rua, ou ver passar creadas vizinhas, também necessitadas de distração: mas, como ele é hábil, engenhoso, cortês, grave, amigo do seu dever, - todos os talentos e virtudes, - preferiu mentir nobremente a confessar a verdade. Eu nobremente lho perdoei e fui dormir antes de jantar. **MA**, 141.

Julgamos evidente que os trechos citados demonstram mais do que a rotina do cotidiano; de modo implícito a instância narradora se desnuda e expõe, numa situação doméstica, o percurso necessário a fim de que a realidade comum, os mais simples fatos da vida, ingressem na esfera do simbolismo estético, adquirindo uma segunda natureza a partir da materialidade original.

Verifica-se, então, que o modo por que cada personagem percebe a realidade de uma dor reumática, própria ou alheia, se assemelha a um estágio rumo ao universo próprio da ficção. Para D. Carmo, a realidade é referência pura e simples; para o criado José, a realidade é um conceito arbitrário ou impertinente e, finalmente, para o narrador-personagem ela é um meio-termo entre a denotação e a arbitrariedade, visível na escolha de

uma expressão atenuadora e na ambigüidade com que trata o criado, espécie de ressonância da voz narrativa.

Tudo isto porém só encontra justificativa quando se considera a segunda diferença com que o narrador desfaz a simetria, apontada como própria da vida cotidiana: D. Carmo não tivera filhos no casamento e Aires enviudara sem nunca tê-los tido também. A diferença é que a senhora considerava o afilhado Tristão e a jovem amiga Fidélia, como filhos postigos; a Aires restava-lhe a solidão e a ausência de filhos que sequer saíram do “berço do Nada”.

O romance, forma em parte resultante das alterações produzidas pelo ideário romântico nos gêneros literários narrativos, conjugado a uma aspiração histórica ao realismo minudente e à individualidade, à particularidade das pessoas e do mundo, surgiu como resposta às necessidades de um novo leitor, um leitor que se reconhecia como um ser próprio, indivíduo, e que, portanto, podia escolher. Leitores / ouvintes / receptores sempre houve, como é óbvio, mas esse leitor do século XIX desenvolveu a *expectativa*, já que a arte e a realidade lhe apresentavam novas situações não previstas na vida cotidiana, literária e cultural.

Foi esse gênero, de nascimento controvertido, que propiciou o surgimento de um narrador oscilante, verificando-se, sob muitos aspectos, que o narrador épico, sobrevivente à diluição dos modelos clássicos, conscientizou-se da função de organizador e apresentador dos assuntos da realidade, mas de uma realidade que perdera a grandeza, a virtude, o heroísmo devotado dos tempos áureos; procurou ele adequar essas qualidades aos novos tempos, dissolvendo-as na necessária dose de idealismo e, com isso, pondo-as ao alcance do homem médio, para contrapor ao mundo pragmático e ao valor econômico, resultante da expansão do capital nas novas sociedades liberais.

Enquanto o romance enveredou pelo caminho da caracterização individual de personagens e ambiente circundante, fazendo-o de modo profícuo, como o provam muitas realizações romanescas da época, manteve o narrador em posição ainda relacionada à tradição das antigas narrativas. Se o romance construía a tradição, desde o seu início, da descrição minuciosa dos seres da realidade, individualizando-os, atribuindo-lhes características próprias, tentando resgatá-los de uma visão precedente que neles considerava mais a função emblemática do que a natureza peculiar, só lhe restaria incluir o narrador nessa busca da particularidade.

Observa-se, assim, que os primeiros narradores de romances apresentavam alguma dificuldade em desenvolver a sua “atividade”, qual seja, narrar de acordo com as novas exigências. Exemplos numerosos verificam-se em romances, principalmente românticos, em que se alterna, inconscientemente, essa condição com a de autor, promovendo digressões nem sempre sintonizadas com o âmbito ficcional da obra.

Algumas vezes, nessas situações referidas, o narrador acolhia as interferências autorais, expressas de maneira ambígua, indefinida, em relação à identidade real de autor. É admissível que tal ambivalência tenha resultado da dificuldade de compreender o grau de envolvimento do narrador com a matéria narrada, uma vez que tanto esta quanto aquele se reinventavam, requeriam tratamento novo e que caberia a ele, narrador, descobrir um modo próprio de narrar, não necessariamente modelar, para exercer a sua atividade essencial.

Se levarmos em conta o papel atribuído ao leitor no romance a partir do romantismo, talvez vislumbremos uma possibilidade de auto-afirmação do narrador ao exercer uma função fática, não só lingüística, mas cultural e estrutural.

Como um narrador épico por tradição se situaria perante uma realidade destituída dos símbolos, imagens e ideais que sempre conferiram segurança e suporte para exercer a atividade de narrar? Como encarar a narrativa desprovida de mito e de fórmulas ancestrais?

Embora essa destituição já viesse acontecendo ao longo dos dois últimos séculos, a verdade é que o século XIX, pela primeira vez, assistiu ao abandono de emblemas, máscaras, mitos e demais suportes de formação e veiculação da realidade ficcional, naturalmente substituídos por novos recursos.

Ao substituir esses antigos procedimentos pela idealidade, podia, por intermédio desta, conferir o narrador um grau maior ou menor de afastamento da realidade empírica, encaminhando-se mais tendencialmente, e à medida que o século prosseguia, para o realismo do cotidiano. Restou, num primeiro momento, ao narrador configurado pelo romantismo uma “sobrevida” a serviço de mudança inevitável. Fosse de 1ª.pessoa, como personagem, fosse de 3ª.pessoa como agente impessoal, ou pretensamente impessoal, o fato é que, em dado momento, representou as contingências tanto da realidade literária quanto da realidade histórico-social.

Preservada ao longo de séculos a inteireza do narrador, a sua intocabilidade, apesar da crescente complexidade de que se revestia o ato de narrar permitiu a fixação de uma forma que conseguiu, a princípio apenas parcialmente e com dificuldade, a expansão e o aprofundamento do realismo ficcional.

Com o início da valorização da consciência, as ações internas prestaram-se mais à abordagem do narrador; já as externas, pertencentes ao campo das convenções coletivas e sociais, não ofereciam dificuldade no seu tratamento: desde tempos imemoriais foram objeto de percepção e tratamento enobrecedor, humorístico etc.

Para representar ações, intuídas ou captadas pela imaginação, não se esperava uma pré-censura, uma imposição a vencer no terreno dos preceitos estabelecidos pela sociedade, por terem aquelas, a seu favor, uma existência estritamente individual, embora pudessem ser posteriormente avaliadas, quando formalizadas literariamente e apresentadas ao cenário das convenções sociais; ou seja, sem serem ações de grupo, passaram ao domínio público.

Apesar de trajeto tão sinuoso, as ações internas não poderiam alterar, impunemente, a pactuação celebrada no terreno das relações sociais ou o que dela registram o imaginário e a memória coletiva. A dificuldade consistia em vincular essas ações, por natureza infensas a controle, ao comportamento visível e previsível das ações objetivas. Para adequar umas às outras, o artista romântico valeu-se, à exaustão, do processo idealizador, com o qual fazia veicular, pela atenuação, pela negação, pelo disfarce e não raro pela artificialidade, o grotesco, o sombrio, o transgressor, muitas vezes com o intuito de evadir-se da realidade histórica.

Em Machado encontram-se alguns desses procedimentos, com a diferença de que os românticos mostravam-se convencidos da sua eficácia e da sua verdade, enquanto Machado os utilizava consciente da sua função de disfarce, de inversores da realidade e de absolutamente distantes da carga de idealidade que comportavam os primeiros.

A dificuldade para ampliar a realidade e ajustar o mundo dos sentimentos e dos pensamentos, de difícil percepção, à realidade tangível, acentuou a formação de um mito romântico, o do gênio incompreendido, do ser errante, do artista maldito. Como resultado de tal dificuldade, por vezes um mesmo artista, melancólico e desajustado, ficcionalmente falando, enveredava pelo caminho da pilhéria e da ironia, que se revelavam, nessa condição, meramente retóricas, mesmo que tenham desnudado o sentimento de imobilidade perante uma necessária “intervenção” na realidade, o que representa um grau diminuto, mas não desprezível, de consciência da situação.

O desenvolvimento do romance romântico chegou até onde se tornava imperioso ultrapassar as grandes incoerências e impasses ideológicos da época, o que ele buscou resolver pela confrontação de realidades. O binômio Eu x Mundo ainda gerava incompreensões significativas e o sujeito não exercia as suas reais possibilidades; para quem aspirava a um mundo ideal, este padecia de contundente rejeição pelo pragmatismo da

realidade burguesa, dependente dos movimentos econômicos e muito pouco da ação humana individual.

Encontram eco na obra de Machado de Assis algumas das situações referidas, uma vez que, no século XIX, foi ela que travou o diálogo mais produtivo e avançado não só com a produção nacional contemporânea, mas com algumas obras da literatura européia, valendo-se de uma perspectiva crítico-analítica e procurando utilizar e incentivar o uso de padrões estéticos de vigência universal, que facultassem à literatura controlar a imposição da circunstância com a livre troca entre o sujeito criador, a matéria da criação e o receptor-leitor

Recurso altamente inovador e marca distintiva da criação machadiana, a prismatização do narrador, pela capacidade de imprimir um dinamismo heterodoxo à narrativa e pelo diálogo instituído entre os seus componetes, faz da ficção romanesca machadiana um percurso em direção a um tipo de criação que contraria frontalmente a sobrevivência de estereótipos literários. Pela mescla de gêneros, pelo hibridismo, enfim pela dissonância que avocou para a narrativa moderna, o romance está na origem da fragmentação prismática, tão cara a Machado, e na subsequente instabilidade e fragmentação formal, característica que acompanha a sua história e se espelha em muitas realizações romanescas.

Assim, a referência sistemática ao ato de escrever como parte integrante da narração constitui uma fonte significativa para a compreensão dos princípios, que individualizam a obra, por serem momentos em que o sujeito-narrador expressa mais livremente a sua subjetividade:

Não consultes dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. E com pequeno reforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. **DC**, 67.

A presença marcante de uma reflexão coerente e progressiva, diluída em vários recursos narrativos, demonstra, com clareza, o propósito de conhecer, avaliar e julgar a própria obra. Não fosse o desdobramento a que se entrega o sujeito-narrador, paulatinamente acrescido, e a obra de Machado não desfrutaria de própria identificação.

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! é preciso explicar tudo. **BC**, 280.

A reflexão estética, oriunda de um narrador prismatizado, constitui um importante capítulo nos romances, sem colidir, todavia, com o tema principal e sem provocar a secundarização da realidade. Já referimos que Machado promoveu a expansão do realismo e da realidade na literatura brasileira, fazendo-o de modo peculiar e acrescentando ao conceito de realidade, de início concebido tão só como representação direta da experiência, os desvãos da consciência e a natureza do sujeito, situações de realidade ficcional parcamente existentes na literatura brasileira anterior a ele.

Desse modo, a metalinguagem não constitui um subterfúgio a socorrer a exigüidade do assunto, pois, ao inclinar-se o narrador para os fatos mais mezinhos da existência, matéria não lhe falta. Torna-se, assim, a metalinguagem um instrumento do narrador “didático”, mas não transparente, com o qual ele promove o autoconhecimento do emissor do texto, em consonância com as escolhas e as estratégias de composição do romance.

Sete dias sem uma nota, um facto, uma reflexão; posso dizer oito dias, porque também hoje não tenho que apontar aqui. Escrevo isto só para não perder longamente o costume. Não é mau este costume de escrever o que se pensa e o que se vê, e dizer isso mesmo quando não se vê nem pensa nada. **MA**, 118.

Se eu estivesse a escrever uma novela, riscaria as páginas do dia 12 e do dia 22 deste mês. Uma novela não permitiria aquela paridade de sucessos. Em ambos esses dias, - que então chamaria capítulos, - encontrei na rua a viúva Noronha, trocámos algumas palavras, vi-a entrar no bonde ou no carro, e partir; logo dei com dous sujeitos que pareciam admirá-la. Riscaria os dous capítulos, ou

os faria mui diversos um de outro; em todo caso diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra de imaginação. **MA**, 150.

5.4.2 – O surgimento do sujeito: o EU e as suas representações

Nos primórdios do romance o realismo necessário era exatamente o visível ou traduzível, que parecia passível de conferência e comprovação, mas ainda não fora àquela época condicionado pelo discurso científico, cujo desenvolvimento progressivo ocorreria ao longo do século XIX, notadamente a partir da 2^a. metade.

Por outro lado processava-se a formação de um sujeito civilizacional, impulsionada pelo pensamento cartesiano de afirmação de um EU racional, capaz de ordenar, classificar e descrever a realidade, mas também e principalmente de descrever-se a si próprio. Mais adiante o pensamento idealista passaria a centrar o entendimento do universo na ação de um sujeito, fundado na Razão e originário de um EU Absoluto, transcendente e distanciado do olhar material.

Entre os primeiros românticos generalizou-se a identificação entre o Eu individual e o EU absoluto, conceitos que, embora relacionados, não se substituem um ao outro, sob pena de operar-se a eliminação de uma categoria construída pelo pensamento para definir a especificidade humana, ou seja, a concepção de indivíduo peculiar, dotado de razão e vontade.

O movimento romântico promoveu significativa alteração do conceito de realidade, acrescentando-lhe a dimensão do indivíduo, que se veio construindo havia já muito tempo, mas o Brasil não experimentou essas circunstâncias preliminares. Assim é que, olhando para o passado colonial, consideramos não desprezível a contribuição de alguns poetas árcades, e mesmo de outros anteriores, para a representação plástica da paisagem nacional e para a provisão de realidade circunstancial em contributo à criação de uma literatura brasileira.

Por tratar-se de poesia e porque tais atitudes não correspondiam a um apelo cultural motivador e aglutinador, essas construções fixaram-se na cultura nacional como criações de brasileiros, mas ditadas por escolhas intelectuais, ambientais e culturais diretamente ligadas ao mundo europeu. Além disso a fundação de um sujeito atuante, individualizado, que representasse o homem universal num determinado momento e num determinado lugar da civilização, consistia numa problemática muito afastada das necessidades da vida brasileira. Para não dizer, porém, que essa procura não inquietaria os escritores da colônia, lembramo-nos do sujeito lírico atormentado de Gonzaga.

Desde Dom Quixote, na Europa se percebera algo diferente na narrativa, depois na novela picaresca e, mais amplamente, em alguns ingleses, conforme Ian Watt. Eles fazem parte dos precursores do grande movimento que eclodiria no final do século XVIII e no início do XIX.

A definição de indivíduo era objeto cada vez mais freqüente nas reflexões de intelectuais e pensadores, aperfeiçoando-se, assim, a noção de um sujeito racional, capaz de optar, diante das experiências da realidade, de acordo com a sua vontade e consciência. Todavia, esse legado do pensamento cartesiano e do idealista não explicaria por si só o nascimento de um herói romântico titânico ou, principalmente, de um narrador oscilante em relação à perspectiva narracional.

Não foi linear e lógica a formação do paradigma, uma vez que, analisada a capacidade de intervenção na realidade, percebeu-se que o indivíduo seria dono de uma independência que incluiria a liberdade, até então apenas conhecida e usufruída por quem dispunha de instrumentos de poder e de controle social.

Esse sujeito integral, potencialmente ameaçador, estabeleceu-se no final do século XVIII e articulou-se no romance como promotor da diversidade de vivências e experiências

da realidade; postulou e adquiriu uma identidade, capaz de demarcá-lo em relação a outros sujeitos.

É preciso considerar, ademais, que a construção de um sujeito ficcional ou narrador, originário da civilização, não constituiria tarefa desprovida de norma ou princípio, ainda que tal pudesse parecer, uma vez que a autonomia conquistada por esse novo agente apenas se efetiva em pleno funcionamento, quando sancionada pela dinâmica social e pela ficcional. Vislumbramos, assim, um sujeito que emergiu do plano histórico-cultural para tornar-se julgador da própria gênese. Para tanto haveria de manter as marcas da sua formação, ditadas pelo valor da liberdade. Naturalmente este sujeito, concebido em processo de conhecimento e para ele, se refletiria na arte em geral e, em particular, na literatura.

Encontrando-se numa esquina do tempo, o novo sujeito da narração, historicamente configurado, e a sua materialidade possível, o romance, puseram-se a relatar as múltiplas experiências humanas, diferentes entre si, reveladas pelo novo e poderoso instrumento de expressão e vividas por personagens definidos por sentimento, ação e caráter contraditórios, íntimos e particulares.

Todo romance, ou cada um, presume-se único; seria, então, mais simples, relacionar o caráter inovador de cada um dos romances de Machado, a partir da sua dimensão narrativa, com o protótipo estabelecido de romance, definido pela presença inicial de um sujeito inteiriço, o sujeito narrador antigo. Os romances de Machado, entretanto, realizaram, mediante a utilização de determinados recursos formais, particulares e públicos, as noções de romance e de indivíduo, outorgadas pelo pensamento europeu, mas, diferentemente dos escritos dos tempos coloniais, não se subordinaram a elas e, com independência, puderam buscar técnica, linguagem e forma própria.

Os modelos de Machado de Assis, de séculos anteriores, prestaram contribuição à sua escrita, mas não forneceriam ao autor brasileiro uma forma, um gênero, um veículo de

expressão, mesmo porque, na época, ainda os construíam para si. Sobressai o fato de ter sido Machado um leitor atento de outras literaturas sem se tornar um passivo imitador delas, já que os recursos formais inovadores de que lançou mão revelam-se resultantes de um diálogo rigoroso com a literatura do passado e com as literaturas contemporâneas, mas principalmente entre os elementos da narração, o que denominamos de teor dialogante, característica primordial da obra.

Machado situa-se equidistante tanto em relação à literatura européia, quanto à literatura brasileira, porque, freqüentando as duas, foi capaz de cunhar a sua expressão com a marca da originalidade estética. Não resulta proveitoso para a compreensão dos sentidos mais contundentes dos romances a tentativa de aparentar Machado e o seu estilo com este ou aquele, de vez que, mesmo observando um aspecto formal idêntico na aparência ao utilizado por um outro autor, a reflexão, o comentário, a sintaxe com que ordena o enredo, em suma, o seu modo de ser irônico, com que procura a verdade, fazem-no, em muito, diferente dos que se lhe apontam costumeiramente como inspiradores. Encontramo-nos diante de um caso em que a ordem canônica sofre um reajuste e registra uma alteração.

5.4.3 – Sujeito narrador: autor real, autor ficcional, personagem e leitor

Para desenvolver este item conferimos prioridade a *Memórias póstumas* por ser ele o 5º. romance em série de nove, situando-se, portanto, no meio da seqüência, e, principalmente, ser a primeira revelação explosiva das mudanças radicais que se processavam, de maneira assistemática e não logicamente ordenadas, desde o primeiro romance do autor.

Em *Brás Cubas* a ação se efetiva em torno dos acontecimentos basilares da vida civil de Brás Cubas: nascimento, batizado, morte, reforçando os sinais para que a história seja aceita como possibilidade real; atuam eles relacionando as ações inusitadas e

surpreendentes, que, do ponto-de-vista do defunto autor, são as mais importantes. Mas o enredo não é causalista, o que o distingue não propriamente dos romances anteriores de Machado, e sim do modo convencional de narrar.

Verificada a comparação entre a obra e as anteriores, no tocante ao narrador, muitos procedimentos, motivos, alusões de primeira hora sobreviveram e se mantiveram até o último romance, ou seja, a progressiva diferenciação não excluía recursos já consolidados. Talvez se deva ao elevado grau de estranhamento do ponto-de-vista narrativo a perplexidade de críticos, escritores e leitores contemporâneos do autor. A avaliação-síntese sobre *Memórias póstumas*, ainda hoje usual, é a de que elas representam um momento de ruptura, um divisor de águas. O autor defunto foi uma fórmula originalíssima de impingir ao mundo social, evidentemente representado pelo leitorado, um teor de realidade destinado até então apenas aos interstícios das representações artístico-literárias.

Reconhecendo, sem hesitação, que o romance explicita cabalmente uma inovadora expressão literária, consideramos a princípio, no entanto, a premissa de que a obra romanesca de Machado, o conjunto, perfaz um desenvolvimento, por vezes assimétrico, de valores que gravitam no plano da ética do autor. Talvez esta frase seja redundante, mas com ela enfatizamos que, embora represente a ética uma conduta geral e se institua como padrão, os valores que a sustentam não são professados por todos nem se expressam de maneira igual, em circunstâncias diferentes, inclusive por um mesmo indivíduo. Além disso, o momento histórico, político, em que o escritor criava, condicionou as dúvidas e incertezas da narrativa, que se encaminhavam e realizavam, na maior parte das vezes, conforme as alternativas presentes na realidade e no código literário e cultural.

Nos romances típicos do romantismo o enredo obedece a uma lógica prévia, baseada em ações previsíveis, de possível, não concreta, verificação ou aceitação. Quase sempre não importa tanto a concretude ou a sua comprovação, mas o convencimento da

veracidade ou da plausibilidade das ações e o fato de entre elas existir um nexos qualquer que funcione como atestado de confirmação.

Brás Cubas inicia a narrativa com uma advertência ao leitor real em que, como autor da ficção, narrador e personagem, afirma tratar-se o texto de uma “Obra de finado”, e o mais importante “evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas memórias, trabalhadas cá no outro mundo”. A seguir abre-a, no capítulo primeiro, com o título “Óbito do autor”, no intuito claro de demonstrar de pronto a inversão incomum da realidade:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adoptar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escripto ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. **BC**, 99.

O romance romântico alimentou a idéia de que uma versão do mundo se podia constituir, permanecendo ela para sempre miticamente inalterada, a sugerir que a realidade representada na narrativa, se manteria intocada, sobreviveria ao ponto final da leitura. Em *Memórias póstumas* trata-se, ao contrário, de um desfazer, ao longo da obra, de conceitos estabelecidos: da realidade contextual e individual e dos valores a elas atinentes.

A morte do autor ficcional, ou melhor, o seu nascimento, uma vez que nascimento e morte, habitualmente distantes, se unem na criação de um novo ser, um defunto autor, institui o contraditório; cria uma versão nova para os antigos absurdos da vida e do homem e se revela livre também para inventar um novo discurso ou submeter o corrente a toda sorte de provações. Para tanto nasce um autor, na condição de morto, ao qual nada pode atingir: nem a censura da sociedade, nem os seus ataques, nem o moralismo, falso ou verdadeiro. Mas, ironia das ironias, ele é o mesmo sendo outro e se obriga a experimentar o estado de defunto, em permanente cotejo com a sua já então inexistente condição de ser vivo. Pela morte livrou-se da natureza culpada, apresentando-se ao leitor como um sujeito desprovido

de condicionamento moral e existencial. Isto explicaria em parte a aparente indiferença perante as disputas e canseiras da vida e a crueza de muitas análises e opiniões.

Na ficção de Machado sempre se destacou o tema da incoerência e do fracionamento entre a individualidade e a exposição pública. Daí a análise dos personagens revelar vivências originais, do foro íntimo; algumas, desconhecidas ou proibidas no mundo social, silenciosa e consensualmente caladas, jamais, porém, tratadas em pública divulgação. Surpreendiam, assim, a percepção da época, acostumada à repetida representação de costumes e ações socialmente sancionadas, da mesma forma que eram aceitáveis também as que se podiam contestar, visíveis ou passíveis de visibilidade, enfim previsíveis por um código de conduta nas diferentes situações da vida social e cultural.

Ao abordar essa propriedade machadiana, Alfredo Bosi¹² desenvolve a idéia de que o autor inverte, pioneiramente, a perspectiva do “puro realismo-naturalismo” preocupada, quase em exclusivo, com a materialidade expressa dos objetos e seres.

Não só a criação da figura do defunto autor representou significativa inversão, mas todo o romance está repleto delas. Consideradas como expressão do afastamento natural de *Brás Cubas* em relação ao romantismo, se mostraram em surpreendente rota de colisão com o realismo-naturalismo, produzindo uma evolução do romance no sentido da ampliação da realidade, mas de uma realidade que ultrapassa a esfera da natureza, do previsível e da lógica.

Quando as circunstâncias histórico-sociais promoviam o direcionamento da arte e da literatura para o cotidiano, para a realidade empírica e, pelo desejo de revelar uma realidade superlativa, a atenção voltava-se para os aspectos de desagregação da matéria, notadamente nos aspectos mórbidos, Machado haveria de corrigir, enriquecendo-o, esse percurso, adotado pelo preceituário da época para efeito de transposição estética.

¹² BOSI, A. (2003) p.18

O realismo literário, expressão do confinamento ao real concreto, foi uma representação determinada pelos que se alinharam ao realismo-naturalismo como modelo exemplar de conformação da realidade, aceitando que esta se circunscrevia à dinâmica da natureza. Por considerarem a realidade algo mensurável, destituída de capacidade de reação e inversão, tornaram-se menos realistas do que os românticos no que se refere à representação ficcional e romanceada da realidade.

O realismo esteticamente considerado, procedimento aberto às variações dos sentidos da realidade e da sua codificação lingüística, revelava-se capaz de recolher e abrigar o contraditório, o diferente; mas o realismo-naturalismo, que preconizava uma verdade, existente apenas no plano empírico e dos sentidos, relegou os movimentos livres do imaginário e a curiosidade especulativa para um plano deveras inferior na criação. Quanto ao realismo reivindicado, os seus seguidores eram exemplares ao formularem-no.

A originalidade de Machado está em ver por dentro o que o naturalismo veria de fora. Os seus tipos são e não são parecidos com os dos seus contemporâneos, Eça de Queirós e Aluísio Azevedo, brilhantes traçadores de caricaturas./.../ O cínico e o hipócrita, figuras recorrentes nas estruturas sociais assimétricas, acabam merecendo, quando avaliados por dentro, ao menos a complacência de um olhar ambivalente. Barro sim, mas barro comum à humanidade e do qual todos somos feitos, eles vacilam um pouco (só um pouco) antes de se renderem ao puro interesse, e depois racionalizam, emprestando à argila mole da consciência alguma forma socialmente aceitável.¹³

Ao comparar Machado, Eça de Queirós e Aluísio Azevedo, Alfredo Bosi chama a atenção mais para o que distingue Aluísio e Eça de Machado do que para o que os aproxima. A diferença entre o modo de captar e de expressar a realidade, relevante nos dois primeiros quanto à ênfase caricatural com que se aplicam à exigência naturalista, embora não o façam da mesma maneira, individualiza Machado de Assis, singularizando-o qualitativamente, porque mais abrangente e menos unívoco em representar a realidade em movimento, como matéria nobre da consciência e da alma mais do que dos gestos, das palavras e dos ambientes

¹³ BOSI, A. (2003) p.18

da vida cotidiana. O cínico e o hipócrita para Machado têm atenuantes, são indivíduos dotados de contradição, enquanto para os dois outros escritores são representações genéricas.

Interessa-nos sobretudo na comparação de Bosi a direção apontada para aprofundar a compreensão de Machado no que concerne à sua medida de realismo perante a circunstância, ainda que, ou por isso mesmo, o autor se circunscreva à sociedade fluminense do século XIX com restrita distribuição espacial e, à primeira vista, com limitada variedade de tipos sociais e humanos, a qual lhe permitiu meticulosa observação; compôs, então, uma sintaxe ficcional, alterando as posições fixas de causa e efeito, conforme se pode apreciar nas pactuações firmadas pelo sujeito-narrador.

Machado construiu, passo a passo, um pacto de leitura, que incluía questionamento e adesão moral; não procurou somente o entendimento e a reflexão do leitor para com os seus textos, buscou também um despojamento íntimo, um autoconhecimento partilhado e uma mudança. Além de tais objetivos serem estruturantes no tecido das suas narrativas, quando desempenhou atividades de escrita não ficcional, em geral na imprensa, demonstrou, ao longo da sua vida, na produção de vária modalidade, grande interesse pelo preparo e pela educação do público em geral e não só do leitor de romances.

Embora grande parte de sua produção crítica, notadamente literária, tenha acontecido quando jovem, ela se mostrará determinante na formação e manutenção de um perfil do autor como escritor de ficção obviamente, mas também como intelectual e cidadão. Se compararmos os seus romances publicados após os quarenta anos, ou mesmo o último deles, *Memorial de Aires*, com o ideário crítico proposto aos vinte, verificamos que ele é o cumprimento derradeiro de um projeto de juventude, fundado numa convicção arraigada, fruto do labor intelectual e da meditação sobre os pressupostos da arte. Na crítica teatral, por exemplo, é explícito o empenho em defender o aprimoramento do gosto do público:

Consideremos o teatro como um canal de iniciação. O jornal e a tribuna são os outros dois meios de proclamação e educação pública. Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às

multidões ignorantes. No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente – as caligens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra de noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários.

É assim, sempre assim; a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande fiat de todos os tempos.¹⁴

Nas páginas dos jornais sintonizava a sua voz com os problemas do seu tempo, políticos e sociais, conforme se verifica mesmo em leitura superficial. Essas demandas encontram-se presentes na criação, principalmente na mais madura e refinada, sem, contudo, serem objeto de uma defesa mais enfática ou mais intransigente do que o código ficcional adotado permitia; permeiam livremente a narração, conquanto se orientem pela necessidade de coerência e verossimilhança do enredo, sem se tornarem proselitismo, o que certamente não era da índole de Machado.

A defesa de princípios e valores, atinentes à esfera sociocultural, segue, portanto, o tratamento conferido ao teor da realidade em geral, no confronto irônico, na variedade de divergências etc. A luta pela civilidade, pela formação educacional e cultural de qualidade não se ajustaria à condição de tema principal da ficção de Machado, porque, em primeiro lugar, ele indicaria a necessidade de personagens genéricos, presentes no romance e no realismo da época, o que até poderia ser possível, mas sob pena de simplificação da estética autoral.

A ficção como representação estilizada da vida possibilitou não o desenvolvimento de um tema, mas o intercurso, o cruzamento de assuntos e idéias, que se impunham ao escritor, ansioso pela elevação do país à condição de nação civilizada, em conformidade com o novo tempo.

A visão de Machado se concentrou na realidade, investigada pelos mais diferentes ramos do conhecimento e a partir de premissas da ciência natural, apenas como ponto de partida, já que as contundentes descobertas da especulação científica da época

¹⁴ ASSIS, M. (1979) p. 793-4, v III

não poderiam ser ignoradas por ninguém. Procura, entretanto, atingir na criação um plano de realismo superior ao estabelecido pelo imediatismo das experiências proporcionadas e condicionadas pela natureza.

A escrita do autor se notabilizou e se impôs à inteligência nacional justamente por promover um abrandamento ou uma redução à medida exata do primeiro nível da realidade, sobrepondo-lhe um realismo artificial, porque construído, decorrente das intromissões humanas na ordem do mundo natural, onde o sujeito-narrador encontra matéria para preencher o seu discurso; a sua intervenção não se aplica sobre a ordem do mundo, mas analisa-a e observa-a para produzir um discurso sobre o mundo, com desenvolvimento racional ou com interpretação da desordem, da aparente ausência, ou não, de hierarquia do mundo da matéria.

No texto de Machado encontra-se interesse especial pela relação entre sentimentos, virtudes, defeitos e a representação que deles o sujeito-personagem precisa fazer no plano da visibilidade. Dependendo do grau de consciência, de inteligência, de sensibilidade ou de outras inúmeras características, cada personagem buscará, com êxito maior ou menor, a aceitação dos demais personagens ao seu redor, ainda que, por vezes e por diferentes razões, tal movimento seja imperceptível. Para tanto, não existem regras nem códigos estabelecidos, e ao personagem caberá a permanente tarefa da escolha entre aquiescências, oposições ou renúncias, que exigem, muitas vezes relativizados, trajetos sinuosos e adaptações difíceis, recolhimento e sujeição.

O que se pode compreender na literatura machadiana como o desfile da face obscura e surpreendente do personagem não é mais do que o resultado do conflito entre os impulsos próprios do indivíduo e os condicionamentos de origem social, religiosa ou psicológica, ainda que atavismos, representados por fenômenos que se repetem, interfiram decisivamente nesse processo, a partir do qual se revelam estruturas mentais complexas ou

estratégias intelectivas elaboradas, de vez que o discurso machadiano refuga ao máximo, em qualquer circunstância, o confronto direto, preferindo a via das pequenas mas constantes incursões, ou mesmo a do contorno dos obstáculos evidentes.

A lentidão narrativa que tal proceder exige torna-se recurso eficaz na representação de uma realidade aos poucos revelada, não para esgotar a descrição dos seres e das ações, mas para demonstrar a sua consistência ou inconsistência individual ou moral.

Como se pode verificar, o romance machadiano se não rompe abertamente com a convenção do romance realista típico, é porque, como este, resulta de tradições narrativas que de longe se distinguem. Recai, porém, sobre ambos, para não falar no romance romântico, a responsabilidade de dar vazão ficcional a um mundo novo, descortinado pela curiosidade, pelo saber e pelas transformações econômicas. O romance machadiano se distingue do romance romântico e do realista-naturalista por não ter sucumbido às pressões nem da esfera da idealidade nem da esfera da realidade. Existem ao longo da obra inúmeras passagens que podem ser lidas como síntese da representação.

Gostava da fórmula, achava-a engenhosa, compendiosa e eloquente, além de verdadeira e profunda. Ideou as batatas em suas várias formas, classificou-as pelo sabor, pelo aspecto, pelo poder nutritivo, fartou-se antemão do banquete da vida. Era tempo de acabar com as raízes pobres e secas, que apenas enganavam o estômago, triste comida de longos anos; agora o farto, o sólido, o perpétuo, comer até morrer, e morrer em colchas de seda, que é melhor que trapos. E voltava à afirmação de ser duro e implacável, e à fórmula da alegoria. Chegou a compor de cabeça um sinete para seu uso, com este lema: **Ao vencedor, as batatas.**

Esqueceu o projeto do sinete; mas a fórmula viveu no espírito de Rubião por alguns dias: -Ao vencedor as batatas! Não a compreenderia antes do testamento; ao contrário, vimos que a achou obscura e sem explicação. Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão. **QB**, 126.

A caricatura, relativamente a Eça e Aluísio, não determina uma criação banal, mas atua no sentido de destituir o objeto caricaturado da capacidade de transformação inerente à própria vida. Verdade que pode veicular sentidos plurais, referências sobre a realidade invisível ao mundo natural, pois quanto mais eficiente o caricaturista, mais quantidade de sentidos na caricatura. Não se pode, apesar disso, ignorar o sobrepeso do direcionamento,

implícito nessa forma, principalmente quando ela substitui a sua expressão essencial, o traço, o desenho, para se realizar pela palavra.

Ela reduz e dificulta, no caso da literatura, a possibilidade de alcançar e transmitir as alternâncias dos movimentos imaginários, marcando, quase fotograficamente, uma imagem do conjunto das experiências que decorrem da procura constante entre o ser e o seu avesso, a maleabilidade e a multiplicidade da representação das imagens produzidas no e pelo imaginário. Machado esteve afastado da caricatura.

A história do século XIX tornara inevitável a aproximação entre o consumidor e o produtor de arte e é evidente que os novos ideários estéticos e as suas conseqüentes realizações literárias fomentavam o crescimento do número de apreciadores de romances, não exigindo grande esforço de compreensão a rápida empatia estabelecida entre romancistas e público-leitor.

As mudanças e as novas características presentes no gênero atendem, em grande parte, a essa adesão: o indivíduo-personagem tratado como personagem-pessoa comum e ao mesmo tempo singular; a substituição veemente de uma realidade inalcançável pela realidade de cada dia, o cotidiano com a sua feição conhecida, revelando as pessoas a si próprias, no exercício das suas rotinas; tudo isso aproximava o escritor do cidadão. Em conseqüência houve uma “elevação” no tratamento literário de pessoas comuns, socialmente inferiores, mas também dos burgueses, caricaturados ou não, e do homem trabalhador em geral, ocupado nas tarefas profissionais e na sobrevivência. À nobreza extemporânea e residual restou o tratamento nostálgico, conferido ao passado em geral, fruto de um sentimento escapista de rejeição da realidade.

Se, em países mais desenvolvidos, porém, essas evidências eram incontestáveis, no caso brasileiro se apresentavam mais tênues, ainda que não inexistentes. A variabilidade e a diferenciação ocupacional e social, notadamente determinadas pelo universo do trabalho,

eram muito menores no Brasil por injunções da nossa formação histórica. A diferença na quantidade ou na intensidade do funcionamento das instituições e dos sistemas laboral e cultural, entretanto, não parece suficiente para negar a existência, no Brasil, de um panorama sociocultural, semelhante ao verificado em países europeus mais adiantados, uma vez que as mais notórias diferenças se relacionavam ao setor econômico, apesar de não exclusivamente por motivos que costumam ser apontados como definitivos na análise da realidade.

A literatura começou, nessas circunstâncias, a receber influência do leitor, mormente nas publicações folhetinescas. Não se trata, a bem da verdade, apenas de uma proximidade de caráter psicológico, afetivo, embora muitas vezes não passe disso mesmo. Trata-se efetivamente do poder adquirido pelo leitor, provavelmente inconsciente ou não reconhecido por ele próprio na sua real dimensão, tido em conta pelos escritores para “julgar”, modificar e alterar tanto o processo criador quanto o resultado final das obras literárias, e determinante da versão definitiva do texto, entregue ao domínio público e à posteridade.

É evidente que não se atribui a tal interferência uma ação fatal e irrevogável, mas uma situação condicionante, que não se pode menosprezar. Grande parte das narrativas na época foram publicadas em capítulos semanais ou até diários na imprensa, favorecendo nos intervalos, curtos ou mais longos, a circulação de opiniões em torno de qualquer escrito dessa natureza. Embora a situação descrita ocorra prioritariamente no período romântico, o próprio Machado participou desse tipo de publicação.

Advertência de 1874

Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor. Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados. Convém dizer que o desenho de tais caracteres, - o de Guiomar, sobretudo, - foi o meu objeto principal, senão exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis. Incompletos embora, terão eles saído naturais e verdadeiros?

Mas talvez estou eu a dar proporções muito graves a uma cousa de tão pequeno tomo. O que aí vai são umas poucas páginas que o leitor esgotará de um

trago, se elas lhe aguçarem a curiosidade, ou se lhe sobrar alguma hora que absolutamente não possa empregar em outra cousa, - mais bela ou mais útil.
Novembro de 1874.

M. de A. **ML**, 57.

Em que pese o número reduzido de leitores de jornais, já havia uma circulação plural de periódicos, o que demonstra a existência de uma procura, mesmo que restrita, por esse tipo de produto cultural. O hábito de acompanhar a publicação de narrativas pela imprensa foi decisivo para a aproximação entre o leitor e o autor, mas não se trata, no primeiro momento, da imersão do leitor na estrutura da obra, o leitor formalizado como extensão do narrador e participante da seleção dos recursos estéticos, que independerá da recepção real, situando-se o início desse recurso em época posterior. Referimos, portanto, primeiramente, o leitor romântico ou de tradição romântica, o primeiro leitor de romances no Brasil, através dos folhetins.

Não é provável que a opinião do público leitor tivesse repercussão imediata e automática sobre o processo de escrita dos autores, mas constituiu, de fato, um poder de pressão, confirmado pela história da literatura. O fenômeno tem explicação convincente, se considerados os fatores de transformação nas sociedades de raiz ocidental, mais evidentes e compreensíveis em países avançados, menos em nações periféricas. Eles dizem respeito ao processo de industrialização, que fez brotar, em muitos casos, a necessidade de trabalhadores alfabetizados, potenciais leitores, não importando, a princípio, a qualidade da sua formação.

Argumentam alguns estudiosos que o Brasil não reunia as condições verificadas em nações desenvolvidas ou mesmo ex-colônias, mais evoluídas do ponto-de-vista social e educacional, para que se pudesse mencionar a existência de um público leitor razoavelmente representativo. Alegam que a permanência, na sociedade brasileira, durante o período mais incandescente do século, do regime escravista afastou o país do conhecimento e do progresso tecnológico, proporcionados e mesmo exigidos pelo capitalismo ascendente, e das

modernas relações de trabalho livre, capazes de fomentar o crescimento mais efetivo dos diferentes setores de atividade econômica, social e cultural.

Acredita-se como verdade universal que a liberdade deve ser o esteio de toda e qualquer ação humana, mas contraponha-se que, na adiantada Europa, ou em parte dela, o ideal de liberdade plena nas relações de trabalho não se concretizava tão inteiramente quanto parecia no passado aos olhos de ex-colônias, bem como a alguns estudiosos ainda hoje parece. Além dos mineiros, que viviam a mais inóspita situação de trabalho, o operariado europeu em diversas oportunidades, em pleno século XIX, e até no início do XX, manifestou a sua revolta contra as condições determinadas pelos patrões, gerando movimentos que abalariam todo esse período e criariam condições para mudanças extremas.

Do modo que por vezes se argumenta, Machado não teria mais do que uma dúzia de leitores, graças à realidade econômica vigente, degradada pelo instituto da escravidão e pelas condições de pobreza em geral, que aquela ajudava a criar, argumento que não se mostra assaz consistente para comprovar, de acordo com essa idéia, uma tão ínfima quantidade de leitores em vida de Machado de Assis, o que parece inadequado no contexto da realidade histórica em que viveu o autor e em que foram publicadas as suas obras.

Que seriam poucos aqueles leitores é razoável, considerando-se a população da época, porque poucos, no geral, ainda hoje o são; mas, atentando que no Rio de Janeiro se abrigava a Corte, com a maior parte do setor laboral de serviços, exercidos por bancários, escriturários e escrivães, comerciários e advogados, para só falar do grupo que fazia diferença em termos de possíveis leitores, a classe média funcional, cremos que, no conjunto das regiões brasileiras, não haveria outra mais propícia a escritores e intelectuais do que a capital da Província do Império, mais precisamente, a área urbana da cidade.

Algumas décadas depois da independência, o cidadão brasileiro em qualquer ponto do país, em que se situasse, não teria entendimento mais completo e detalhado acerca do

território nacional e das diversas gentes que o ocupavam; a Corte, embora rejeitada por questões regionais e, principalmente, durante as lutas separatistas, quer se quisesse ou não, era uma espécie de síntese ou amostra do Brasil.

Evidentemente que as condições de escravidão, pobreza e desinformação seriam mais acentuadas na maior parte do território brasileiro, distante de um centro cultural qualquer, sem exclusividade do parâmetro da Corte. Por outro lado, existia nesta um grupo de intelectuais, de fato reduzido, que, educado ou não no Brasil, poderia ler pelo menos um pouco além do sentido literal, o que era e ainda é uma condição básica para a leitura do autor. A obra de Machado sempre precisou de leitores “intérpretes”, graças aos quais o seu entendimento em profundidade se vem realizando.

Num país quase nada industrializado, a maioria da população, muito pobre, distanciava-se do livro pelo preço elevado para as suas possibilidades financeiras. A despeito, porém, das restrições, que reconhecemos existirem, mas não de modo absoluto e impeditivas de qualquer progresso, cremos na eficácia de uma base de leitores, pequena, mas capaz de fazer circular o nome de Machado. E isso foi decisivo no tempo em que o autor buscava afirmação e reconhecimento.

Enfatizamos que essa base leitora funcionou muito mais como propulsora do nome de Machado e dos atributos genéricos a ele concedidos do que como difusora dos sentidos mais complexos dos textos, destacadamente a partir de *Memórias*, pouco acessíveis até mesmo a leitores mais qualificados.

Talvez pareça inglório o fato de o autor ser reconhecido mais por divulgação eficaz, para os padrões da época, do que pelo conhecimento efetivo na recepção da obra; talvez, ainda, por isso, se possa investigar um desejo silenciado, o de ser compreendido, pois que até críticos e intelectuais do tempo legaram testemunhos inequívocos do entendimento bastante restrito acerca do que Machado escreveu. A consciência aguda do seu trabalho

artístico, dos obstáculos que ele teria de enfrentar no seio de uma sociedade precariamente leitora, ainda pouco afeita a textos que ultrapassassem o mero entretenimento, provavelmente consolidou em Machado a certeza de que apenas o tempo permitiria uma absorção mais ampla da sua obra.

O sentido do romance de Machado desafiaria, por muitas décadas, especialistas, críticos e leitores em geral. O seu nome e a sua obra não percorreram o caminho de popularidade de alguns românticos, mas conseguiram o suficiente para elevá-lo, divulgá-lo e mantê-lo como grande escritor, principalmente junto à parcela mais intelectualizada da população, mesmo que, num momento inicial, o reconhecimento proviesse da qualidade superior da língua literária.

A comparação com a popularidade de alguns românticos não ajudaria no entendimento do modo pelo qual a literatura machadiana, em especial o seu romance, teria curso junto à sociedade; o tempo de Machado era outro e a dinâmica do nacionalismo já ultrapassara a comoção e o ufanismo, começando-se a perceber que os sentimentos identitários, por mais que necessários na organização da vida nacional, não seriam apanágio do processo de criação continuado.

Se, por vezes, as opiniões contemporâneas a Machado, de leitores especialistas ou meros colaboradores de jornais, parecem, aos olhos de hoje, ter sido incapazes de compreender os sentidos mais persistentes e fugidios da obra e o empenho obsessivo do seu realizador em encontrar meios de expressão para veicular a interpretação da realidade à sua volta, isso não decorreria apenas de uma incapacidade de leitura, mas de tais leitores não disporem de referências e/ou conceitos para enfrentar o novo. Quando o padrão estético sofre um reajuste mais furtivo do que ostensivo provoca inquietação mais duradoura do que uma grande ruptura e Machado não dependeu de alinhamento a um movimento artístico-

literário para nele amparar a sua criação, apenas historicamente situa-se entre o romantismo e o realismo-naturalismo.

Quando Machado iniciou a publicação dos seus romances, o Brasil e os brasileiros, ou a pequena parte deles que era conhecida, intelectuais ou não, viviam uma fase em que a nação se empenhava na tarefa, nada fácil nem rápida, de construir uma identidade / nacionalidade não mais calcada na emoção e na fantasia, mas nas práticas sociais, econômicas e culturais, decorrentes da lida secular de qualquer povo pelo sustento próprio e pelos bens essenciais da existência, naturais e culturais.

Ao se divulgaram junto ao público os romances mais complexos do autor, não fazia grande diferença o fato de a obra de Machado não ter sido entendida em plenitude pelo leitor médio, se é que o havia, pois que os intelectualizados confirmaram, na grande maioria, a inaptidão para os sentidos mais agudos da ficção machadiana. Além disso, quanto mais ela se alçava a um nível superior de exigência interpretativa, mais ficaram patentes os testemunhos da exígua compreensão por ela sofrida.

Não pensamos que a causa da incompreensão dos romances de Machado, mormente a partir de *Memórias*, se deva tanto a uma questão de competência para a leitura em geral e sim ao fato de não possuir a literatura nacional antecedentes que renunciasses o surgimento das inovações promovidas pelo autor. A obra de Machado continha características de forma e sentido afastadas do alcance de uma presumível percepção mediana, pouco preparada e educada para atingir o grau de dificuldade da obra, embora essa lacuna, no nosso entender, resultasse mais da natureza diferencial do texto e da falta de *continuum* literário precedente do que da capacidade média de descodificá-la.

Ao utilizar Machado, no início da sua produção, o diálogo com o leitor real, nele percebiam-se alusões e referências ao mundo sociocultural da época. Aos poucos fez dele mais que simples artifício retórico, apoio na construção narrativa; introduziu-o e utilizou-o

como um dos pilares da sua estrutura. Dito assim, parece que este recurso foi facilmente utilizado e que resultou em hábitos de expressão tornados lugares-comuns na obra. No entanto não foi uma realização imediata, nem simplista, nem difusora de meros anseios digressivos do sujeito-narrador.

Os primeiros romances refletiam ainda as expectativas ambientais do leitor romântico, apesar de sutilmente submetidas a um processo de avaliação irônico. Paulatinamente o leitor, partícipe ficcional, estrutural e estruturante da criação machadiana, reforça em muito a característica dialogante da obra; despojou-se da indumentária de circunstância e adquiriu posição formal de contraponto e extensão ao narrador, conseguindo este apropriar-se de um leitor artificialmente construído para com ele dialogar de modo independente e sem condicionamentos, o que não quer dizer que tenha rompido qualquer ligação com o leitor histórico. No texto que segue, verifica-se a mestria do narrador em tecer uma relação entre o leitor do mundo real, o leitor estrutural e, acima dos dois, a intermediação e o domínio do narrador:

Capítulo XXVII / De uma reflexão intempestiva

Eis aqui entra uma reflexão da leitora: “Mas se duas velhas gravuras os levam a murro e sangue, contentar-se-ão eles com a sua esposa? Não quererão a mesma e única mulher?”

O que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros. Daí a habilidade da pergunta, como se dissesse: “Olhe que o senhor ainda nos não mostrou a dama ou damas que têm de ser amadas ou pleiteadas por estes dous jovens inimigos. Já estou cansada de saber que os rapazes não se dão ou se dão mal; é a segunda ou a terceira vez que assisto às blandícias da mãe ou aos seus ralhos amigos. Vamos depressa ao amor, às duas, se não é uma só a pessoa...”

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escripto com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. Suponha que eles deveras gostem de uma só pessoa; não parecerá que eu conto o que a leitora me lembrou, quando a verdade é que eu apenas escrevo o que succedeu e pode ser confirmado por dezenas de testemunhas? Não, senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita do que me viessem sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dous capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras. **EJ**, 115-6.

Como se pode inferir do trecho, a fixação do diálogo com um pseudoleitor (tanto o leitor histórico quanto o estrutural) dá margem a que o narrador trace um paralelo simulado entre escritor e leitor, levantando, alusivamente, o tema das implicações do segundo na escrita do primeiro.

Compreenda-se que o leitor real, o leitor de Machado de Assis, o leitor romântico, o leitor realista etc., faces da diversidade e da demanda do público, continuou a ser solicitado sempre que o narrador julgou oportuno, mantido, entretanto, como elemento balizado exteriormente à obra. Há que se distinguirem um e outro e o grau de importância de cada um para a construção da narrativa.

Nos primeiros romances o diálogo com o leitor servia a propósitos muito claros de estabelecer sintonia entre os interlocutores, a fim de estimular a aceitação social da obra. No auge do romantismo, o leitor real também tinha uma função estrutural, de ligação do texto com o contexto, o que lhe facilitava interferir na composição e no sentido, enquanto o leitor artificial, mais adiante consolidado, não eliminou a circunstância, nem perdeu a capacidade de remissão ao contexto extraliterário; incorporou-os e deles se valeu quando necessários.

A função do leitor no romance de Machado evoluiu, conforme a definimos, a partir de uma interlocução fática inicial, de cunho retórico-social, até parte integrante e indispensável da obra, na condição de um dos elementos constitutivos do texto, de natureza estruturante; reforça assim, como característica essencial, a provocadora complexidade da instância narrativa, revelada em diferentes vozes e condutas.

Já não lidamos com um narrador coeso, um sujeito inteiro e definido, pois que se acentua a fragmentação prismatizada: representação da multiplicidade e simulação dos fragmentos. A manutenção da unidade narrativa se realiza em grau elevado de tensão ou deformação e, para tanto, se tornou indispensável que essa tensão se agregasse à figura

criada do leitor, a fim de que ela reforçasse, ecoasse ou contornasse o discurso diluente do narrador.

A presença de um leitor construído e não meramente imitado da realidade social é tão determinante na obra de Machado que mencionamos como exemplo dois capítulos de *Quincas Borba*, que, a princípio, pela narrativa de 3ª. pessoa, com onisciência e com objetividade, se isolaria das observações que vimos desenvolvendo; com atitude diferente e diálogo implícito:

Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros,- velhos todos,- em que a matéria do capítulo era posta no sumário: “De como aconteceu isto assim, e mais assim.” Aí está Bernardim Ribeiro; aí estão outros livros gloriosos. Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes nem a Rabelais, bastavam-me Fielding e Smollet, muitos capítulos dos quais só pelo sumário estão lidos. Pegai em *Tom Jones*, livro IV, cap.I, lede este título: *Contendo cinco folhas de papel*. É claro, é simples, não engana a ninguém; são cinco folhas, mais nada, quem não quer não lê, e quem quer lê, para os últimos é que o autor concluiu obsequiosamente: “E agora, sem mais prefácio, vamos ao seguinte capítulo”.

.....
Se tal fosse o método deste livro, eis aqui um título que explicaria tudo: “De como Rubião, satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera”.

Lá haverá leitor a quem só isso não bastasse. Naturalmente, quereria toda a análise da operação mental do nosso homem, sem advertir que, para tanto, não chegariam as cinco folhas de papel de Fielding. Há um abismo entre a primeira frase de que Rubião era co-autor até a autoria de todas as obras lidas por ele; é certo que o que mais lhe custou foi ir da frase ao primeiro livro; - deste em diante a carreira fez-se rápida. Não importa; a análise seria ainda assim longa e fastiosa. O melhor de tudo é deixar só isto; durante alguns minutos, Rubião se teve por autor de muitas obras alheias. **QB**, 245-6.

Quanto mais se acentua a multiplicidade do narrador, mais o leitor estrutural e/ou artificial revela a sua relação escassa com a realidade circunstancial. A existência desse leitor, subtraído às injunções do meio e elevado à posição de componente estrutural do texto, torna-se uma alternativa de liberdade, necessária ao condutor da narrativa, inúmeras vezes sem outro depositário das suas observações e precisando efetivá-las para se manter fiel ao primado da expansão da realidade, à tradução não só das nuances sociais, mas dos conflitos da condição humana.

Nos capítulos supracitados, verificam-se, com riqueza de detalhes, referências explícitas e alusões a autores da tradição literária que pioneiramente apontaram à literatura a

multiplicidade da realização. Vão dos vernáculos aos estrangeiros, mas próximos culturalmente da literatura brasileira ou pelo menos da literatura do autor. De reverência que é aos predecessores, torna-se uma afirmação indireta, bem ao estilo da sua preterição, de que a sua autoria obedece a impulsos próprios, e, ao final dos dois capítulos, o leitor de qualquer tempo tem diante de si um exemplo cabal de como a negação pode ser produtiva. Ao afirmar, no capítulo antecedente “Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros,- velhos todos,” e em seguida indicar os que o seguiram, o narrador faz-nos supor que ele não segue esse método, confirmando a idéia com a frase inicial do capítulo subsequente: “Se tal fosse o método deste livro, eis aqui um título que explicaria tudo”...

Desde os romances iniciais, Machado revelava traços individualizadores, progressivamente desenvolvidos. Já em *Ressurreição*, se percebia a presença de um narrador distanciado, ou pelo menos mais distanciado do que a atitude habitual, do narrador romântico. Tal não significa que a obra de Machado não se tenha valido de uma estrutura elementar de narrativa, descendente da estratégia romântica de composição, baseada no acaso, na coincidência, numa causa “inicial” a impulsioná-la. Com o tempo, esses estratagemas revelaram-se insuficientes para veicular novos significados, já que a comum banalização e a repetição extrema de conceitos, idéias e palavras em muito contribuíram para a instituição do que designamos por realismo tautológico. Ainda que tais recursos tenham persistido, passariam, em dado momento, à motivação de humor crítico e a exemplos de mau gosto.

Nunca, antes do romantismo, a ligação entre o autor e o público fora tão estreita, a ponto de se poder reconhecer a existência, na época, de um pacto de leitura e recepção, determinado pelas condições de divulgação da obra e das circunstâncias socioeconômicas em que tal fato se inseria. Sendo a relação entre aqueles uma garantia para a permanência da produção de clichês, tornava-se ela o alvo principal de quantos desejassem alterar essa

correlação “viciada” pelo tempo, mas útil e prática pela acomodação proporcionada, e, principalmente, pela facilidade do domínio dual de um código por demais exposto.

Machado, arguto intérprete da realidade, não se opôs, nem de imediato nem de frente, aos clichês românticos de variada espécie, mesmo porque precisou exercitar as alternativas a seguir, com o fim de descondicionar o repertório de situações narrativas, exauridas por um romantismo agônico. Parece que a posteridade não o desmentiria; não mais seria possível fazer literatura em obediência a modelos; o grande passo do romantismo tornar-se-ia aguda contradição na sua fase descendente, pois a libertação artística, ensejada bem no início do século, ficou refém, mais adiante e por um longo período, dos emblemas-clichê.

Conhecendo, em profundidade, os dois vetores da psicologia do leitor do século XIX, as expectativas de evasão e a contradição entre o gosto aburguesado das soluções fáceis na arte, conforme aspiração na vida, e o desgosto pelo “rebaixamento” inevitável imprimido na arte, na vida e nos costumes pelo império do pragmatismo, lidou com o leitor a partir dessas duas perspectivas e garantiu o interesse do público; canalizou o desejo de evasão para as discussões e digressões propiciadas pelo texto. Criou para o leitor artificial a condição de instrumento ficcional que, através de correlações narrativas, possibilitou o alargamento do realismo e da verdade, além de problematizar a antítese romântica.

Ao tentar esta via já contava com a adesão, ou pelo menos com o impacto reduzido da surpresa do leitor real, que percebera não ser apenas ele propriamente o alvo do narrador, e sim uma teia de relações, que o sujeito-narrador não explicitava objetivamente, fazendo-a ressoar no leitor tecnicamente construído; tal manobra se processa de forma bastante controlada e consciente.

A história da relação entre sujeito-narrador e leitor no romance machadiano reflete uma série de etapas a partir de elementos, alguns deles já referidos. Originado no plano

social e formalizado no terreno literário, o acordo entre as modalidades de narrador e as modalidades de leitor se revela, se alguma dúvida ainda havia nos romances anteriores, a ligação estruturante mais contundente, que se explica, pela finalidade mais recôndita e visceral do autor em desempenhar a atividade de escritor: escrever-caminhar rumo à glorificação.

Em *Brás Cubas* ele evidenciou a insuficiência da narrativa para expressar qualquer totalidade visível ou invisível, no tempo e no espaço, aspiração ideológica ou filosófica da maioria dos homens. Buscá-la, contorná-la, manipulá-la, enfim, dominá-la, mas somente como composição de fragmentos, ainda que simulada, revela o intuito de melhor formalizar e representar, em quantidade e qualidade, as situações do real, constituídas em folhos da narrativa prismática.

Neste exercício aflora uma ambivalência entre fragilidade e força, independência e poder. A independência e autoconsciência do narrador Brás Cubas se manifesta, em parte, na visão desidealizada do homem e em arraigado ceticismo a respeito dos grandes ideais e valores da humanidade. Todavia, o que parece exagerado negativismo pode ser não mais do que correspondência oferecida ao cotidiano rasteiro, contingenciado pelo interesse, pela insegurança e pelo temor diante dos desafios e das decisões que a vida impõe.

Em apresentação dos romances de Machado¹⁵, Barreto Filho desenvolve a idéia da mudança notável sofrida pela obra de Machado a partir de *Memórias*. Apresenta distinções nítidas entre os quatro primeiros romances do autor e os subseqüentes, apontando-lhes diferenças marcantes e cita como exemplo o caráter dos personagens.

Os personagens machadianos não apresentam mais uma estrutura moral unificada. São antes seres divididos consigo mesmos, embora sem lutas violentas, já naquele estado em que a cisão interna entra no declive dos compromissos e da instabilidade de caráter. O homem não é mais aquele ser responsável dos romances anteriores; é um juguete de forças desconhecidas. O seu livre-arbítrio está limitado não só pelos obstáculos que a natureza indiferente oferece, mas pelas contradições e perplexidades internas. A duplicidade da consciência moral é revelada a cada passo, e encontra uma esplêndida expressão no episódio de Brás Cubas com

¹⁵ BARRETO FILHO (1979) p.97 114, v I

Virgília, antigo amor da adolescência, que ele vem encontrar casada, numa noite de baile.

.....
 As mesmas ações humanas obedecem a essa lógica. Dominados e oprimidos pelos que estão em cima, os homens se compensam oprimindo e dominando os que estão em situação inferior. A ação opressora, uma das manifestações do mal no universo, se propaga regularmente em sentido vertical, sem outro motivo que o da compensação do mal sofrido. É muito eloqüente, nesse particular, a cena em que o negro Prudêncio, que fora libertado recentemente pelo senhor, é encontrado a vergastar um outro negro que adquirira para ser seu escravo. Prudêncio não se cansa de usar de seu capricho sobre o infeliz que lhe pede clemência, chamando-o de senhor. Brás Cubas intervém, conseguindo terminar o castigo, conclui o episódio pensando: “Era um modo que Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas - transmitindo-as a outro. Vejam as sutilezas do maroto”.¹⁶

Quem ousaria na época ficcionalizar o ato ignóbil, não propriamente por um ex-escravo se ter tornado proprietário de outro, mas por açoitá-lo como qualquer capataz de senhor branco? Além disso, ainda há a afirmação de que Prudêncio agiu por desforra, para curar as pancadas recebidas no passado. Naquele momento Prudêncio era o vilão da história, inclusive por submeter o infortunado escravo, seu semelhante até um passado próximo, a humilhação grosseira, partida de um irmão de tragédia, mas que também já fora vítima incontáveis vezes. Brás Cubas, ao expressar piedade irônica com o infeliz escravo e tolerância com o seu ex-escravo, agora algoz, nivela a situação de ambos em elevado grau de ironia.

Em 1880, época em que fervia a nação com o debate abolicionista / republicano, *Memórias póstumas de Brás Cubas* parecia, à primeira vista, posicionar-se à margem das idéias e dos valores que alimentavam a discussão política e social do tempo. Os adeptos de uma conduta humanista no tratamento do escravo, quer na realidade quer na ficção, dificilmente compreenderiam uma interpretação da realidade que permitisse veicular qualquer tipo de rebaixamento moral, que seria visto como continuidade da histórica humilhação por ele sofrida.

Em alguns setores da sociedade, em grupos de notáveis ou mesmo na esfera institucional, deve ter sido, no mínimo estranho, exhibir um tal narrador-personagem na fase

¹⁶ BARRETO FILHO (1979) p. 105.

de luta pelos ideais de liberdade, pois ele não só obliterava, mas propositalmente confundia a longínqua e assentada distinção entre o bem e o mal, descrevendo os dois envolvidos como partícipes igualmente de ambos os planos. Mas o sentido dessa passagem deve ser considerado à luz do tempo da ficção, de vez que ele é bem anterior ao da publicação da obra e da efervescência abolicionista. No tempo do negro Prudêncio, o abolicionismo não seria um assunto coletivo prioritário. De qualquer modo, buscamos compreender o sentido cifrado da situação narrativa à luz da época em que ficcionalmente aconteceu.

A tendência da ficção machadiana de minimizar o mal ou, melhor talvez, de considerar dignos de “atenção” do narrador seres, ao olhar coletivo, desprezíveis ou simplesmente fracos, contribui para o afastamento da sua obra da expectativa predominante, abrindo-se à desconfiança até mesmo de leitores intelectualmente mais capazes, que se ressentiam de uma ascendência qualquer que avalizasse o romance, no que, de certa forma, tinham razão. Além disso a expectativa é e era gerada pelo advento de algo que se repete e assim acontecia em relação ao mote maior da humanidade, a luta do bem e do mal.

Uns queixavam-se da falta da identidade reconhecível no romance, outros se surpreendiam com as atitudes amorais e destrutivas do personagem-narrador. Mas uma ficção inovadora de certo não poderia realizar-se sem inocular a estranheza, tanto no sentido formal quanto conteudístico, como prima-irmã da originalidade. O consenso em torno de Machado se afirmava num plano do qual certamente não adviria atrito, contradição ou mesmo polêmica, situações que o proceder austero e recatado do autor não incentivavam. Que ele era um virtuoso da língua era algo próximo da unanimidade, um pouco alterada, após a sua morte, por um desafeto, Hemetério dos Santos, tratado este e outros casos de rejeição a Machado no capítulo seguinte, o da consagração institucional.

Os romances de Machado de Assis formam um conjunto progressivamente desenvolvido e com relações evidentes entre si. Partimos desta premissa e com ela nos

mantemos, porém não podemos ignorar que nem todas as relações são da mesma natureza nem detêm o mesmo valor. As mais óbvias, mas menos significativas, dizem respeito ao estilo, à expressão lingüística e garantiram a nomeada do autor em vida e logo após a morte. Interessam mesmo assim, porque identificam, para efeito didático, a típica linguagem machadiana. As menos evidentes, porém decisivas, se produzem no campo da formalização da narrativa, levando em conta, principalmente, a relevância do papel do sujeito-narrador, que concentra toda a possibilidade de movimentação do real e, no exercício desta função, opera mudanças em si próprio.

Entre *Ressurreição* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* passaram-se oito anos e três romances, o que parece pouco para se admitir uma transformação acentuada nesses limites, mas ela existe e está fixada no segundo. Aqui eclodiu um modelo de narrador (sujeito-agente) que, na constituição do seu discurso, conduziu ao limite máximo a completude da imagem do real, mesmo que para tanto se tenha valido de procedimentos aparentemente desintegradores como a prismatização, tanto na configuração da natureza quanto na formação e na atuação de um sujeito indomado, fruto da luta civilizacional para assegurar a plena emersão da individualidade, durante séculos bloqueada, social, cultural e esteticamente.

Na literatura brasileira, o romance de Machado foi a única ficção que reproduziu, no século XIX, um momento crucial da história humana, ao tematizar formalmente a luta pela autonomia do pensar e do sentir; foi transição e aviso da futura e próxima desordem no campo da percepção artístico-literária, porque o sujeito, pleno agora da sua consciência, não era um sujeito sereno, mas inquieto e contestador, pronto para atuar entre a fragmentação, simulada e mantenedora de um fragilíssimo equilíbrio, e a desagregação do caos. A principal propriedade do novo sujeito-narrador consiste não só na fusão da consciência – ação, mas também na autoconsciência – responsabilidade.

A experiência com a instância narradora em *Brás Cubas* foi a mais radical, parecendo nas obras subseqüentes do autor que a moderação substituiu os avanços concretizados. Não julgamos assim; pensamos, antes, que nos demais romances de Machado, ele aprofundou as vertentes da subjetividade de acordo com as condições de cada história. Sem *Brás Cubas* e os romances seguintes, Machado de Assis seria ainda assim um notável escritor, mas como ficcionista, mediador e intérprete da realidade não provocaria toda a sorte de investigações às quais até hoje faz jus.

Ele habilitou, paulatinamente, o valor da liberdade e a libertação do sujeito-narrador desde os primeiros romances. A distinção marcante de *Memórias póstumas* em relação aos anteriores se depreende no cotejo com o momento da história literária em que se supunha já tivessem alcançado a cultura e, por contigüidade, a literatura o ponto máximo da revelação do sujeito: o romantismo, que, apesar da profusão de protagonistas combativos e heróicos com que brindou todas as literaturas, não realizou esse anseio antigo, mesmo em se considerando a decisiva contribuição do seu legado.

O movimento e os artistas românticos, a despeito das diversas informações recebidas do avanço em geral do conhecimento, mormente dos filósofos idealistas, aprofundaram e explicaram o sujeito em relação à realidade. Ocorre que, no romantismo, esse sujeito, pleno de uma recente liberdade conquistada, à procura de ação extremada, voltou a sua percepção mais para um ideal de realidade do que para a própria circunstância ao redor, favorecendo, com essa atitude, um caudal de imaginário reprimido. A notável herança transmitida pelos românticos foi a revelação de um sujeito inquieto, móvel e contestador, mas sem determinação precisa na sua ação e incapaz de superar a visão cindida e dual da realidade.

Na época do romantismo, e mesmo bem depois da sua eclosão, julgou-se que o sujeito, nas diferentes representações, alcançara o ponto máximo da sua exposição

individual, social e estética. Faz-se necessário, no entanto, alguma reserva com as inferências obtidas da situação descrita, uma vez que precisamos considerar o quanto de “atitude”, de representação e de artificialidade - e não só por parte dos românticos- havia nas criações da época. Não foi raro modismo a pose de sujeito indômito.

Machado reconstruiu, ou desconstruiu, o narrador que recebera da tradição. Com *Memórias* sistematizou as seguidas tentativas, praticadas nos seus romances, lúcidas e calculadas, de desnudar um sujeito-narrador, consciente da falta de poderes absolutos e, por vezes, nostálgico pela perda da hegemonia dos sentidos do mundo. Como narrador, nada o impedia de cultivar a onisciência absoluta; reagiu, porém, a esse caminho por manter a consciência da impropriedade de abusar desse poder para simular um enredo que mal poderia escapar do realismo tautológico.

O autor munuiu-se de um narrador em 1^a. pessoa, o que parece compreensível quanto ao objetivo de alterar em profundidade a forma e o conteúdo do narrador vigente e sobrevivendo da tradição, e extraiu do ideário romântico a força da negação, representada pela superação dos modelos passados, a partir do que daria início à formação de um narrador moderno.

Embora *Brás Cubas* seja o ponto de partida para a reflexão sobre o sujeito-narrador, verificamos, ao considerar o conjunto, que ele se afasta dos romances anteriores e posteriores, mas abarca, por outro lado, os procedimentos narrativos encontrados na obra; a diferença em relação aos demais se impõe pelas experiências exacerbadas e multifacetadas com o modo de narrar oscilante.

O tratamento original da realidade revelado por Machado resultará, assim, do ponto-de-vista da composição literária, da formação de um narrador, máxime concessivo e flexível, que, sem desprezo pela onisciência, modifica-a substancialmente, como por

exemplo, ao valer-se de personagens secundárias para preencher uma função dessa onisciência que, em dado contexto narrativo, não teria como ocorrer.

Oscilante, porque prismático, ora objetivo e ironicamente objetivo, ora despótico e até leniente, quer em 1^a. quer em 3^a. pessoa, por vezes valendo-se das duas ao mesmo tempo, a categoria narrativa sustenta, com determinação, o modelo inédito de romance e se coaduna com a percepção machadiana da realidade.

5.5- A ironia metódica.

O romance de Machado de Assis revela, mesmo à superfície, o realismo irônico em que se inserem narrador, personagens e situações. Variando de intensidade ou de representação, ele se torna marca indelével da criação machadiana, não definida, porém, como expressão de linguagem, tropo, desse modo incapaz de individualizar obra e autor.

Entendemos que a ironia sistemática se relaciona estreitamente com o modo de perceber e de representar a realidade, o que se mostra bastante diverso do uso da expressão irônica na composição do discurso lingüístico. Conforme aludimos no estudo do sujeito-narrador, a interpretação da realidade, através da ironia, intervém diretamente na mediação entre realidade e ficção, bem como na estruturação textual, para atender aos requisitos de tal intermediação: o dinamismo da ironia faz emergir um sujeito-narrador variante, inquieto e múltiplo, além de acentuar a característica primaz da obra, a que aglutina todas as diferenças e fragmentos: o seu teor dialogante. Compreendemos, assim, a ironia como um motivo original e agenciador dos elementos estruturais do texto, semelhante à apresentação que segue:

O objeto desta investigação é a ironia como princípio de construção da obra de arte. O problema em foco transcende os estudos tradicionais, que se limitam à concepção da ironia como tropo retórico. A determinação meramente verbal da ironia como figura do discurso não atinge a dimensão essencial do princípio artístico da composição irônica. A ironia não resulta tão somente da soma de frases ou segmentos irônicos. Na obra de arte regida pelo princípio da ironia, toda e qualquer parte aparentemente não irônica se torna radicalmente irônica.

Poeticamente concebida como princípio que articula a estrutura da obra de arte, a ironia preside à gênese e ao desenvolvimento de cada uma e de todas as partes¹⁷.

A partir da compreensão desse modo de conceber, interpretar e representar a realidade, atuando sobre ela, tentamos desenvolver o princípio de que a obra machadiana, representada aqui pela produção romanesca, mantém intacto o princípio de estruturação irônico, ainda que, porventura, certa passagem, trecho ou mesmo determinada obra não demonstrem de imediato o alicerce da ironia, conforme o argumento supracitado.

Não pensamos ser de todo inútil afirmar a nossa inquietação perante o desafio de seguirmos um percurso orientado pela crença de que a ironia machadiana constituiu o motivo determinante da formalização estética dos romances de Machado de Assis, o que pretendemos demonstrar, ainda que de maneira sintética.

A história da ironia, a sua vigência expressiva e, principalmente, os valores e/ou princípios que a fundamentam, nos determinaram a aproximação entre a ironia machadiana e a ironia socrática, original, se assim se pode referir. Consideramos razoável o risco de mencionar um paradigma tão distante do século XIX, tanto mais por ser ele considerado, nos primórdios, marco inicial da investigação da realidade, por meio de uma inquirição em várias frentes: era uma inquirição pela palavra, da palavra e à palavra.

Muito provavelmente o exercício da ironia não terá tido um começo histórico indiscutível, a partir do qual a sua existência se projetasse em contínuo; por revelar a dúvida, a inquietação, o contraditório da afirmação-negação, os seus primeiros sinais ter-se-ão plantado muito próximos da sistematização iniciante da linguagem verbal oral.

Coube ao pensamento grego revelar ao mundo esse recurso, surgido talvez da própria formação e desenvolvimento da linguagem, e dele fazer instrumento de alcance da verdade. Com isso a ironia se constituiria método de conhecimento, gerando, todavia, no contexto que nos é possível atingir, séculos V-IVa.C., grande incompreensão, justamente

¹⁷ SOUZA, R. (2000) p.27.

por promover a aparente flutuação de conceitos e significados das palavras, coletivamente aceitos e tidos como legítimos.

O dicionário, no verbete relativo a pergunta, registra duas formas: *Ερωρεία*¹⁸, termo indissociado, na origem, do que hoje concebemos como ironia; por pergunta simplesmente, ato de perguntar, *ῥώρημα*¹⁹. Do primeiro termo, apresenta ele uma série de cognatos, todos, é de se notar, com o sentido de dissimulação, hipocrisia, fingimento. Assim *ερωρεία* não sobreviveria como pergunta se não a caracterizasse obrigatoriamente a idéia negativa de mentira, falsidade, produzindo tal fato a existência indispensável de sentidos sobrepostos, muitas vezes inalcançados pela percepção literal do texto. Não se trata, no entanto, de uma pergunta qualquer, mas de uma pergunta tendenciosa em que a resposta esperada não teria correspondência verdadeira com a aparente pergunta formulada.

O advento da ironia ou a sua entrada na história ocorreu em Atenas, na prédica de Sócrates, que, convencido pelo oráculo de sua missão de buscar a verdade, procurou cumpri-la de forma rigorosa e digna, intentando chegar a ela mediante a aplicação de perguntas e respostas. A importância do método consistia em formular inquirições para as quais geralmente era difícil encontrar respostas adequadas e suficientes; bastava, no entanto, a pergunta para fazer meditar e refletir sobre o valor e o sentido da palavra ou a deterioração que os afetara.

Nas famosas conversas de Sócrates, a resposta não era o objetivo mais importante a alcançar e sim a abertura, promovida na linguagem, para o reconhecimento das impropriedades e falácias nela acumuladas, e que, ao serem percebidas pelo interrogado, propiciavam-lhe identificar as falsas idéias professadas, sem que disso se tivesse apercebido;

¹⁸ PEREIRA, I. (1957) p. 169.

¹⁹ PEREIRA, I. (1957) p. 231.

reconhecê-las e, ao fim do processo, recuperar o verdadeiro sentido da palavra, eis o objetivo imediato dessa estruturação em aberto.

Ainda que sinuoso tal caminho e, se reconstituir determinado conceito não conduzisse ao encontro da verdade, objetivo mais amplo do método socrático, buscava-se pelo menos o significado originário do termo, a partir de uma reflexão aprofundada das relações entre o pensamento e a palavra. Naturalmente esse fim era alcançado quando as pessoas seguidoras do filósofo atingissem, aceitassem e reconhecessem a validade do procedimento.

Essa prática decorria de um pressuposto que visava ao aperfeiçoamento moral e ao desenvolvimento da virtude, cujos conceitos, muitas vezes subvertidos pela linguagem corrente, eivada de opinião, e, com o tempo e o uso, alterados na sua natureza significativa, contrastavam com a verdade inerente aos seres e às coisas, presente no sentido original da palavra. A relação desta com a *physis*²⁰ não era aleatória nem casual, segundo a concepção socrática:

Ao sentir os primeiros efeitos da cicuta, Sócrates se deita. Aquele que sempre indagara sobre o significado das palavras e dos valores que regiam a conduta humana e investigara o sentido dos costumes e das leis que governavam a cidade buscava a consciência nas ações e nas afirmativas, mas não pretendia se subtrair às normas estabelecidas e às exigências dos preceitos e das instituições sociais e políticas.²¹

Seria difícil comprovar se, na convenção, na palavra designativa de determinado elemento da natureza, residiria a verdade, conforme defendiam os sofistas, ou se o nome ou conceito comportaria uma relação de substância com o segmento da realidade designado. O pensamento humano e a sua representação pela linguagem verbal teriam chegado a um ponto em que a incongruência não mais se percebia como tal, o que, na perspectiva socrática, oferecia sério risco para a vida moral e social da *polis*. Este fato explicaria, mesmo

²⁰ PEREIRA, I. (1957) p. 621. Φύσις: natureza ou maneira de ser de uma coisa; forma do corpo, natureza da alma; disposição natural, condição natural; força produtora; substância das coisas; ser animado.

²¹ PESSANHA, J.A. (1985) p..XI.

que parcialmente, o empenho missionário do filósofo na procura da verdade, utilizando seu método inovador.

Sobreviveu, assim, ao longo da história, uma idéia de que a ironia se expressa numa pergunta, direta ou indireta, para a qual não existe resposta pronta. No caso da ironia socrática não é apenas a pergunta que determina o êxito do processo; para atingir o objetivo de “abrir” o conceito, a sucessão de perguntas constitui uma condução dialética do interrogatório, a maiêutica²²; nesse encadeamento é que se instalou a ironia, plenamente justificada, mas não compreendida, na época de Sócrates, que propugnava pela mudança moral da sociedade e do Estado.

Numa fase em que se notabilizavam oradores e políticos e, segundo os manuais de história da filosofia, a jovem democracia ateniense precisava deles para se afirmar, convencer e preparar os cidadãos a respeito do exercício do poder, principalmente no nível legislativo e no judiciário, intimamente ligados à palavra e dela dependentes, não seria incomum tratar esta última como objeto utilitário, a serviço dos desígnios políticos, posição diametralmente oposta à que Sócrates defendia.

Ao tempo, os sofistas desfrutavam de especial relevo na pedagogia e, claramente, na política, por defenderem o relativismo da verdade, decorrente da interpretação da linguagem/língua como convenção, *nomos*, em que residia a verdade, e não na natureza das coisas, *physis*; aquela, portanto, não era absoluta nem definitiva. Tais posições casavam-se perfeitamente com o ideal democrático da época, uma vez que o Estado era constituído por sufrágio das comunidades de cidadãos votantes, a minoria, o que representava o máximo galardão ao relativismo.

Quando Sócrates iniciou a andança por Atenas, a fim de cumprir a sua missão, pôs em prática o original método de promover a identificação da verdade. Consciente de que o

²² Método utilizado pela lógica dialética.

seu saber era ínfimo comparado à sua ignorância, ponto de partida de qualquer pensador intelectualmente honesto, pôs-se a perguntar e a propiciar perguntas, obtendo nessas situações mais benefício para o desconhecimento alheio do que para o seu. Movido por desígnio religioso, o filósofo levou adiante o propósito de alcançar a soberania da verdade ou de uma verdade.

Após ter recebido do oráculo a mensagem, proclamada a seu amigo Querefonte, de que era o homem mais sábio do mundo, com o que vivamente se surpreendeu, formulou a frase que se tornaria célebre, sem haver, no entanto, comprovação da sua veracidade “Só sei que nada sei”. De qualquer modo, para iniciar a história da ironia foi magistral, porque foi a sua primeira manifestação.

Ao privilegiar o rigoroso sentido das palavras e o uso adequado ou não que o cidadão dele fazia, passou a subverter verdades estabelecidas e a incomodar poderosos da época.

Desde esse primeiro momento, percebemos que algumas condições nele existentes permaneceram em momentos históricos subseqüentes de expressão da ironia, muito posteriores à era socrática. A revolução proporcionada pela procura da palavra original, ou do sentido original da palavra, interpretação possível da atividade intelectual de Sócrates, chega, assim, à atualidade por meio da palavra proferida por outrem (Platão, Xenofonte, Aristófanes).

Muito embora estas versões de Sócrates pretendam uma aproximação perfeita às suas idéias, não deixam de ser versões, já que ele nunca escreveu com o objetivo de transmitir os seus ensinamentos, o que não deixa de ser também uma ironia. O que de fato importa é a qualidade de um pensamento primordial que continua até os dias atuais, reunindo em torno de si aceitação, mas também negação. Henri Lefèbvre apresenta as

características fundamentais da estirpe socrática do pensamento, referindo-se aos filósofos da modernidade:

O filósofo reencontra-se perguntador. Ele pratica a dupla maiêutica: ele experimenta (para tanto há ainda filósofos, isto é, homens que se especializam no pensamento do mundo, porque eles podem plenamente e praticamente viver o mundo do seu pensamento). O filósofo socrático descobre os possíveis e as impossibilidades e suas relações e seus encaminhamentos. Sua ironia exige opções – tomadas de partido e de posição – em favor de uma outra possibilidade; ela refuta sem parar a atitude que deixa por assim dizer flutuar os possíveis como nuvens no ar. Um possível não pode permanecer possível; a propriedade fundamental de um possível, é tender a se realizar na prática pela ação. Só a opção ultrapassa a abstrata reflexão sobre os possíveis; só ela integra o julgamento na prática e na razão.²³

Apesar de todas as variações interpretativas a que se prestou o conceito de ironia ao longo do tempo, e das inúmeras contribuições de estudiosos de nacionalidades e culturas diferentes, consolidou-se no domínio epistemológico a existência de uma linhagem socrática na perquirição da verdade e do saber.

Não nos ocupamos, nem nos julgamos à altura, de apresentar as discordâncias para com o filósofo, notadamente as de Nietzsche, porque constituiriam digressão do princípio orientador do trabalho, que pretende verificar no romance de Machado de Assis a articulação de um fundamento irônico de base socrática. A menção ao diferente tem por objetivo esclarecer que a posição adotada por nós decorre de convicção, apesar de considerar não só legítimas, mas enriquecedoras, as observações contraditórias.

Interessa-nos sobretudo deter a noção de ironia como um modo incansável de perguntar e de promover a constante procura da verdade. Na obra de Machado de Assis verificamos a utilização de procedimentos que denotam o apreço do autor por recursos que imprimem comparação e confronto entre os elementos da ficção, além de estimularem um diálogo formal, com que o autor constrói a sua estética irônica.

²³ LEFÈBVRE, H. (1969) p. 51.

5.5.1 – Conceito de ironia

O conceito de ironia, definido por um período, cronologicamente demarcado, tanto o do seu momento inaugural quanto o de qualquer outro momento histórico, atende a diferentes necessidades de interpretação, uma vez que o conceito, conforme hoje é concebido, mantém uma clara relação de sentido com o valor histórico do termo. Evitamos, assim, submetê-lo aos preceitos de tal ou qual teoria, o que, pensamos, seria proceder de modo a negar contributos valiosos e produtivos, vigentes no conceito e na variação de sentidos, adquirida ao longo da história.

Essas alterações, adaptando em permanente o conceito, ampliaram-no e possibilitaram-lhe maior aplicabilidade e alargamento epistemológico, sem impedirem o seu uso quer na origem quer em determinado ponto subsequente, uma vez que o sentido primitivo permanece, com visibilidade diversa, com mais aceitação ou restrição, em sua trajetória até à modernidade.

Em inúmeras vezes que defrontamos a ironia na percepção e representação machadiana da realidade, sentimo-nos perante uma notável semelhança com a situação socrática, que referencia, com relevo, a natureza da ironia como método: no caso de Sócrates, procedimento filosófico e pedagógico; no de Machado, estético.

Ela se desenvolve nos romances pela instabilidade do sentido e da forma, pela dúvida sistemática e pelo contínuo movimento em direção ao conhecimento e à verdade, mesmo que esta seja, também ela, instável ou relativa; o estilo crítico e o distanciamento entre o observador irônico e o conteúdo ironizado propiciam uma visão por vezes humorística da realidade, mas não reside nesta circunstância a importância capital da ironia. A realização dialogante, o diálogo intratextual, não propriamente metalingüístico, mas metaficcional ou metaestrutural, consolidados nos romances pela prismatização acentuada da voz narrativa, são recursos utilizados pelo autor na afirmação do método irônico.

Consideramos que, em Machado, a ironia é decodificada do tratamento da realidade e da mediação empreendida pela instância narradora da ficção, determinada como princípio estrutural da criação, e que, por mais que a ironia revele afinidade com o tecido expressional, pela vigência de expressões críticas, sarcásticas ou de caráter humorístico, ela se distingue desses procedimentos, que denotam apenas os sinais visíveis e os indícios de uma progressão sistemática e investigatória da constituição da realidade, processada pela lente da ironia.

Bem sabemos que os recursos irônicos correntes e recorrentes, relacionados com a expressão lingüística, são freqüentes, e facilmente reconhecidos e reconhecíveis; já o exercício sistêmico da ironia se individualiza por conferir ao real uma dimensão seletiva, não referenciada diretamente nem limitada à fala de um ou outro personagem espirituoso ou irreverente, ou, ainda, não restrita à observação de um narrador que se mostra apenas para exibir um comentário mordaz ou interessante, às vezes movido por inofensiva vaidade, às vezes com propósitos extraficcionais.

A visão distanciada e ao mesmo tempo próxima da ironia não destrói nem invalida os limites da realidade histórico-cotidiana, porém a perspectiva móvel do observador irônico, mais regular ou menos, sistemática ou surpreendente, melhor poderá, ao contrário do monocórdio observador descritivo, desvendar as relações percebidas à lupa, nelas destacando os fatos que julga dignos de interesse. Não se trata de uma negação do social, ao contrário, revela-se estratégia de avaliação e análise dos modos de convivência menos explicitados e dos valores que os sustentam. Exemplo ameno dessa situação é o discurso do Conselheiro Aires:

Pouco depois chegaram D. Cesárea e o marido, o Doutor Faria, que vinham também visitá-la. A expansão com que D. Cesárea falou a Fidélia e lhe deu o beijo da entrada compensam, a meu ver, o dente que lhe meteu há dias em casa do corretor Miranda. Daquela vez, apesar da graça com que falou, não gostei de a ver morder a viúva; agora está tudo pago. Repito o que lá digo atrás: esta senhora é muito mais graciosa do que o marido. Nem precisa muito; ele o mal que diz dos outros di-lo mal, ela é sempre interessante. **MA**,129.

Ao chegar à porta da casa dei com o meu criado José, que disse estar ali à minha espera.

- Para quê?

- Para nada; Vim esperar V.Exa. cá embaixo.

Era mentira; veio distrair as pernas à rua, ou ver passar criadas vizinhas, também necessitadas de distração; mas, como ele é hábil, engenhoso, cortês, grave, amigo de seu dever, - todos os talentos e virtudes, - preferiu mentir nobremente a confessar a verdade. Eu nobremente lho perdoei e fui dormir antes de Jantar. **MA**, 141.

Contamos com o apoio de um conceito de ironia que nos conduza para além das evidências lingüísticas, tão presentes nos exemplos citados do *Memorial de Aires*; mas esta é uma notável coincidência de perfeita harmonia entre a expressão irônica como figura de linguagem e a representação estética irônica da realidade, que, mais facilmente perceptível num romance do que em outro, constitui uma característica inalienável de Machado de Assis. Consideramos, ainda, que a matriz socrática da ironia participa da gênese do seu romance.

5.5.2 - Ironia reflexiva

Nos romances de Machado o humor se expressa, estética e lingüisticamente, tanto em relação à realidade circundante, quanto aos recursos utilizados na sua representação; é analítico e auto-analítico. Visto como qualidade genérica, aparenta dispor de uma intensidade e funcionalidade capazes de, à primeira vista, englobar recursos afins, dentre os quais a ironia, por vezes considerada como expressão específica do humor machadiano.

Ele tem sido analisado sob diferentes ângulos, propiciando a profusão de comentários de admiração, surpresa ou mesmo restrição por parte de críticos de variadas tendências. Mas pensamos que o humor, ou o efeito por ele produzido, interpretado no nível da expressão como parte dos recursos de linguagem, traduz apenas muito parcialmente o sentido de verdade, relevante para a compreensão do realismo e da realidade fixados pelo autor.

A ironia, *a priori* método, revela-se também propriedade essencial da percepção e representação da realidade, detentora do acesso ao sentido cifrado da obra, em grande parte por ação dela, apesar de relacionada ao humor e tratada como expressão desse humor. Embora ironia e humor circulem em planos semânticos aparentados, consideramos que a principal função daquela não consiste em promover efeito de humor, mesmo que este se faça presente numa qualquer ironia ou vice-versa. Não negamos a evidência do intercâmbio entre humor e ironia, que é óbvio, mas propomos a primazia desta do ponto-de-vista da construção ficcional em causa.

Machado de Assis é um dos mestres da ficção narrativa regida pelo princípio da ironia. Especialmente em Memórias póstumas de Brás Cubas, o autor brasileiro se credencia como poeta da ficção irônica por excelência, porque considera a representação do papel ou a personificação de um outro eu como desempenho especificamente ficcional do narrador. Ironicamente concebida, a ficção narrativa supõe o narrador poeticamente determinado como *persona ficta*. O narrador machadiano é um fingidor, porque confuta o estatuto tradicional do narrador tradicional, que submete o leitor ao domínio de sua autoridade e, sobretudo, porque desempenha o papel de ator que representa múltiplos papéis. O personagem fundamental de toda a ficção de Machado de Assis é o narrador singularizado como ator dramático e, portanto, como fingidor irônico²⁴.

Fundamenta o romance de Machado uma ironia de cariz reflexivo, reveladora de distanciamento crítico do narrador-autor perante ações e circunstâncias, em que se expressam os desígnios, os sentimentos e as intenções do indivíduo, cotidianas ou não, e a realidade em geral. Ajustada ao papel do narrador também ela é seletiva, concentrando a sua reflexão não só nos conteúdos de realidade objetos de ficcionalização, mas também na ação de ficcionalizá-los, determinando a vertente metaficcional, ou metaliterária, dos textos do autor e que constitui um dos pilares da materialização do seu imaginário.

A ausência era já insofrível, a presença necessária. Se não fora o que aconteceu e se contará por essas páginas adiante, haveria matéria para não acabar mais o livro; era só dizer que sim e que não, e o que estes pensaram e sentiram, e o que ela sentiu e pensou, até que o editor dissesse: basta! Seria um livro de moral e de verdade, mas a história começada ficaria sem fim. Não, não, não...Força é continuá-la e acabá-la. Começemos por dizer o que os dous gêmeos ajustaram entre si, poucos dias depois daquele sonho ou delírio da moça Flora, à noite, no quarto. **EJ**, 229.

²⁴ SOUZA,R. (2000) p.27.

Podendo, à primeira vista, ser interpretada como de expressão específica do humor, ela se desvenda à medida que mais se avança na análise e no fundamento sobre que se fixam personagens e situações; é instrumento de preservação do narrador, que maneja a sua evidência, de acordo com propósitos mais enigmáticos, mais persistentes ou com o interesse imediato.

Quando se concretiza em expressões de crítica ou de zombaria e provoca o riso, amplia bastante a sua presença no texto; torna-se impositiva e reverte a seu favor a atenção dos leitores, revelando-se ainda manifestação elementar de humor. Quando mais obscura, se integra a um projeto de revelação de sentidos truncados, aprisionados pelas convenções lingüísticas e pelas, culturalmente criadas, convenções sociais. A percepção irônica da realidade, na sua tradução estética, resulta de uma posição interrogadora, oblíqua, não frontal, e constante, perante seres e ações, o que se diferencia da mera figura de retórica.

Não é à primeira leitura dos romances, mas depois de algumas, que se percebe uma identidade, quase fusão, entre o impulso irônico, espontâneo e criativo da maior parte das vozes narrativas, e o exercício reflexivo da ironia, o que parece uma tendência marcante, mas que indica sobretudo um modo de perscrutar a verdade.

Maltratada e informe em meio a clichês, tautologias e expressões esvaziadas de sentido, a “verdade” encontra na obra machadiana, cuja linguagem aparentemente se aproxima da linguagem corrente, um tratamento veemente e complexo, mas relativizado por um realismo prático, inerente à sua concepção criadora, e posto em vigência por um narrador-sujeito multifacetado, revestido de ironia provocante e inquiridora.

Na antiguidade a ironia apresentou-se como um recurso do intelecto, muitas vezes vista quase como uma arma; mais recentemente, ela começou a ser reconhecida na natureza e adquiriu significado próprio a partir dessa condição, uma vez que existem estudiosos que a reconhecem e a apontam plasmada nos elementos naturais e materiais. Mas cremos que esta

situação não existe por si; depende sempre de um sujeito que a interprete, considerando-se que o homem é que desenvolveu a sua argúcia irônica, a sua leitura da realidade e associou alguns contrastes da natureza a situações insólitas e contraditórias, existentes na vida dos homens.

O tratamento e a percepção da realidade, resultantes da prática reflexiva da ironia, situam-se no âmbito do sujeito criador, responsável pela formalização discursiva, que inclui o desbravamento irônico da realidade. Assim, a ironia é sempre um sentido sobreposto, fato já percebido na origem, de vez que chegou até nós a desconfiança, sentida por muitos, em relação ao não entendimento das referências veiculadas por ela sob a forma de alusão; o proceder irônico era sinônimo de fingimento.

O sujeito criador não é um intérprete passivo em dada perspectiva; ele ocupa posições variáveis e com elas altera, em verticalidade, o sentido do mundo. Tal mobilidade se esclarece, em parte, graças, mas não só, às transformações econômicas e sociais, ao longo da história, absorvidas pela cultura, pelo pensamento e pela arte, não para substituir o *modus operandi* do conhecimento artístico-intelectual, mas para refletir sobre contactos e relações do homem com a circunstância, e tematizá-los.

Essa posição dinâmica será primordial; indispensável, todavia, é verificá-la aplicada conscientemente por quaisquer formas que adquirir a instância narradora, pois sua condição primacial se mantém inseparável do narrador instituído pela narrativa machadiana. A posição de ironista do narrador-autor, motor da representação da realidade, se deve a uma opção clara pelo ironismo como instrumento de revelação e projeto de conhecimento. Não que ele busque uma verdade absoluta ou transcendente, basta que seja pertinente num dado momento histórico; algo capaz de ampliar-se de novos sentidos a respeito da natureza de um ser e/ou objeto natural ou cultural, cuja aparência “dada” detinha, até a intervenção irônica, a verdade inteira.

Verifica-se, então, o crescimento do teor de realismo não pela mera “transposição” das evidências empíricas, mas por meio da conduta irônica do autor-narrador, com especial relevo a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Entretanto, esse acréscimo de realismo não se mostrará ligado a modismo literário nem à atitude contemporânea de sancionar na arte todos os aspectos da realidade, preferentemente os, até à época, interditados pelo bom tom e pelo bom gosto.

5.5.3 – A ironia formalizada

Os romances de Machado de Assis desenvolvem progressivamente os dois esteios essenciais da sua propriedade emancipadora, atributos determinantes para a consagração da obra e do autor: a prismação do sujeito narrador e, por conseguinte, da narrativa, e o ironismo na percepção e representação da realidade, materializando a ironia no campo da forma-sentido.

No início deste capítulo esboçamos breve apresentação do painel social sobre o qual o autor projetou a sua ficção. O enredo dos nove romances se estende ao longo do século XIX, ligando-o, às vezes, a épocas anteriores, quando assim era exigido. O sentido da obra, no entanto, interage com a vida social, política e cultural específica do século XIX, panorama revelador das transformações por que passaram os costumes e principalmente os princípios e a mentalidade que nortearam a sociedade durante esse período.

Personagens várias, com identidade distinta, representam, por vezes, frações de caráter ou de personalidade mais tarde desenvolvidas em outros personagens, portadores, apesar disso, de perfil individual próprio. Obviamente este processo produziu uma evolução, cujos efeitos puderam ser percebidos à medida que o autor publicava novos romances. Importa aqui, de fato, sublinhar o quanto a obra romanesca de Machado constituiu um

processo interligado e uma experimentação e progressão contínuas também por intermédio da unidade ou do entrelaçamento temático.

Alguns temas percorrem os romances, em situação ostensiva ou menos evidente. Não podemos, contudo, tratar de todos, nem de vários, ao pormenor. Este capítulo objetiva demonstrar a elaboração de uma escrita da ironia, a partir da mediação narradora e com apoio num tema selecionado dentre os presentes na obra; substituímos a quantidade que o assunto demandaria, caso fosse finalidade única da tese, pela coerência de uma linha de análise, já que, para contemplar a multiplicidade temática, decalcada na ironia, seriam exigidos meios e esforços muito além dos limites disponíveis nesta tese.

Dentre os temas que tecem o romance de Machado de Assis, escolhemos um que se mostra representativo da existência ficcional criada pelo autor. Trata-se da mobilidade social, que, numa visão imediata, pode ser considerada decorrente das condições socioeconômicas, efetivamente presentes na sociedade brasileira do século XIX. Tal convicção não significa, de modo algum, um disparate, mas uma limitação do texto às condições dadas de realidade; entretanto, sob um outro ponto-de-vista, essa mesma premissa revela-se insuficiente com a percepção dos aspectos individuais e humanos, presentes no movimento ascensional.

As tentativas de expressar a mobilidade social são abundantes nas narrativas literárias, mesmo as mais antigas, que formularam, inúmeras vezes, fantásticas transposições entre realidades assaz diferentes, subordinando personagens e circunstâncias a esse desígnio.

Ao analisar os motivos da consagração de Machado de Assis, levando em conta o estudo da narrativa romanesca, recorreremos a informações de diferentes ramos do conhecimento, buscando, na medida do possível, e sempre de forma ilustrativa ou complementar, o tratamento interdisciplinar do assunto, sem derrogar a matéria especificamente literária e sem hipertrofiar o aspecto teórico.

O tema da mobilidade social, tal como se expressa nos romances de Machado, pois é neste tópico que se concentra nosso interesse, está relacionado a um princípio de ocupação de determinada área geográfica, no caso a Corte, transformada no centro de onde se geram ações e para o qual outras tantas refluem; é um centro vital.

Esta ação, contudo, é caracterizada a partir das informações expressas nos romances; além do mais, o recorte social e humano descrito, atinente à formação social brasileira, não importa que desenvolvido em espaço exíguo, representa uma parte visível do conteúdo de realidade, reelaborado literariamente.

A mudança de posição na vida pública e coletiva, mais do que na vida particular, facilmente se tem prestado a enredos mirabolantes, envolvendo número elevado de personagens, tanto no que se refere à movimentação propriamente, no lugar onde estão definidos os papéis de cada um, à maneira de um palco, quanto ao movimento ascensional, que, via de regra, requer ação mais gradual e complexa vivida pelos personagens, e que redundava em mudança não só de lugar ou moradia, mas em substituição de conceitos sobre e no indivíduo que ascendeu na escala social, redefinindo o seu papel na vida privada e na vida coletiva.

Tratar essa temática como base para a análise da representação irônica da realidade não consistiu em escolha aleatória, uma vez que grande parte dos estudos sobre Machado mencionam com frequência, alguns ligeiramente, o seu exemplo pessoal de ascensão na carreira e na vida; em uns poucos casos, cada vez menos, com ar condenatório ao modo “indiferente” com que a alcançou. É notável, em certas ocasiões, a visão esquemática que atribui ao autor uma escalada cerebral e insensível, rumo a uma posição social não recebida por herança familiar.

O percurso real de Machado de Assis na vida intelectual e literária, portanto no plano social, exemplo de promoção e elevação, foi mencionado na análise do contexto

cultural, capítulo precedente, em que mencionamos a atuação do autor como crítico, jornalista e também ficcionista. Retomados, ainda, esses pontos no capítulo final, não constituíram nem constituirão, em nossa análise, parâmetro definitivo para compreender e qualificar a obra, e sim para acentuar, complementar e compatibilizar, tanto quanto possível, a sua ação pública e a sua ação criadora. Isto não significa que não se possam identificar, em situação ficcional, indícios de uma história pessoal qualquer, inclusive, e naturalmente, a do autor.

Idéias, princípios de vida, de política ou de arte, questões doutrinárias ou filosóficas formam um conjunto de temas que aguçam o nível de reflexão do texto e ninguém duvida de que eles se originam diretamente do intelecto do autor, podendo ele disseminá-los nas ações narrativas. Ao agir assim, oferece mais do que o exemplo positivo ou negativo da sua vida, as pequenas ou grandes misérias, que superou ou não, e possibilita ao leitor travar com a obra um encontro de nível superior, afastado de sentimentos apelativos e redutores.

Despreocupa-nos, portanto, sem desprezá-la, a possível informação biográfica, pois concentramo-nos por inteiro nos sentidos emanados da obra e instituídos na ficção. Por mais que estabeleçamos relações com matéria oriunda do contexto, o que é imprescindível acontecer, fazemo-lo sempre em obediência às indicações e sugestões dos textos. Não nos convence a idéia de que Machado ou qualquer outro escritor fosse obrigado a produzir uma escrita a partir de um olhar inocente com que se rendesse às dificuldades dos anos da infância e da juventude, sem jamais as afastar da sua retina.

Machado viveu e produziu literatura num tempo especialmente rico, o século XIX, para o estudo das mudanças de condições estabelecidas de vida, que eram difíceis e sem horizonte para a maioria dos indivíduos. De modo direto ou não, perceberam alguns que havia oportunidade, mesmo que diminuta, de alterar o destino que até então parecera

inexorável. O empreendimento de mudar de vida carregou consigo experiências diferentes, evidenciou características pessoais, não expostas tão facilmente em público, e fez aflorar, com bastante nitidez, as diferenças entre os indivíduos, a nobreza e a mesquinhez de cada um, superando de muito, neste ponto, a mera luta pela sobrevivência.

Para mudar de vida, o exemplo oferecido pelo meio social era notoriamente a ascensão burguesa, que, embora tenha resultado de longa gestação, se consolidou plenamente nessa época, com diferenças maiores ou menores de tempo entre as nações que viveram essa experiência histórica. Ocorre que a mobilidade burguesa, que alcançou o topo, não só do ponto-de-vista econômico-financeiro e social, mas também político, foi fruto do processo de acumulação de riqueza durante séculos, o que não fez parte da história da maioria absoluta dos cidadãos, não apenas brasileiros, representantes, ao longo do tempo, da antiqüíssima dependência dos mais fortes.

Podia dar-se o caso de alguém, individualmente, por esforço próprio, por um golpe de sorte ou ainda por fatores improváveis, construir um lastro material que produzisse admiração, reconhecimento e respeitabilidade ao redor, introduzindo-o na classe dos abastados e bem sucedidos. Esse não é, porém, um caso corrente; o mais freqüente era a existência de uma classe reduzida de cidadãos, cuja riqueza não tivera origem naquele presente; provinha de, pelo menos, uma geração anterior.

Iniciamos a avaliação do tema em cada um dos romances, persuadidos de que ao final teremos tão só uma pequena resposta para as antigas e constantes perguntas que vimos fazendo a nós próprios sobre que causas, motivações, propriedades internas ou externas, fatores de ordem institucional poderiam sustentar a consagração de Machado de Assis. Como sempre fomos movidos pela idéia de que, a despeito de circunstâncias de toda ordem poderem afetar o nível de consagração de um escritor, a semente da permanência de uma obra só pode ser encontrada nela mesma, decidimos procurar parte dessas respostas na

própria ficção. Apenas uma observação antes de passarmos à análise dos textos: neste momento a valoração não está submetida a outra contingência que não seja a da formalização irônica do tema da mobilidade social.

Alguns romances, que contribuíram de forma quantitativamente maior nos itens correspondentes ao sujeito narrador, à natureza dialogal do texto e à sua estrutura em movimento, podem apresentar na etapa seguinte uma contenção do tema sem que tal implique uma atribuição de valor. Embora, entre os nove romances do autor, se possam verificar esta ou aquela característica ou um deles possa representar em termos de história literária uma importância maior ou menor, o fato que desejamos sublinhar é que o nosso pronunciamento sobre a obra do autor se aplicará ao fim sobre o conjunto dos romances e não sobre alguns em destaque.

5.5.3.1 - *Ressurreição*

Neste romance a representação da mobilidade social ainda não redundava em grandes conflitos ou tensão narrativa. Embora se prenunciem tendências a dominarem nos próximos romances, ele não prioriza a mudança de posição social, porque a história destaca como tema central a incapacidade do personagem protagonista, Félix, em confiar no sentimento amoroso. Desde o início da narrativa ele é caracterizado como um ser contraditório, instável, porém mais que tudo desconfiado.

No texto não há indícios de que o fato de ter recebido significativa e inesperada herança possa ter provocado nele o sentimento de insegurança em relação ao círculo de convivência. Ao contrário, a sua falta de crença nas pessoas era produto, segundo ele, de decepções do passado, que, contudo, não são reveladas:

- Sim, perdi muito mais. Abraçar um cadáver, que é isso para quem já abraçou uma serpente? Tu perdeste apenas alguns anos de amor mal compreendido; não perdeste um bem precioso, que o tempo levou: a confiança. Podes hoje ser feliz do mesmo modo que o querias ser então; basta que te ame

alguém. Eu não, minha querida Lívía, falta-me a primeira condição da paz interior: eu não creio na sinceridade dos outros.

.....
 Se a viúva não o escutasse só com o coração, poderia perceber alguma coisa mais do que ressentimento e amargura. Félix não era virtualmente mau; tinha, porém, um cepticismo desdenhoso ou hipócrita, segundo a ocasião. Não perceberia só isso; veria também que a natureza fora um tanto cômplice na transformação moral do médico. A desconfiança dos sentimentos e das pessoas não provinha só das decepções que encontrara; tinha também raízes na mobilidade do espírito e na debilidade do coração. A energia dele era acto de vontade, não qualidade nativa: ele era mais que tudo fraco e volúvel. **RE**, 121-2.

O lance da fortuna é tão inesperado que o próprio narrador o reconhece indiretamente, ao afirmar que somente Deus pode conhecer o mistério de que situações tão previsíveis e exploradas em peças de teatro não causem enfado na vida real, justamente a base da sua história. Desde logo se percebe a utilização da ironia na expressão lingüística; traduz uma crítica, não muito contundente, aos clichês narrativos, ao mesmo tempo que se apropria de um deles para dar seqüência a sua narrativa.

Félix entrava então nos seus trinta e seis anos, idade em que muitos já são pais de família, e alguns homens de Estado. Aquele era apenas um rapaz vadio e desambicioso. A sua vida tinha sido uma singular mistura de elegia e melodrama: passara os primeiros anos da mocidade a suspirar por cousas fugitivas, e na ocasião em que parecia esquecido de Deus e dos homens, caiu-lhe nas mãos uma inesperada herança, que o levantou da pobreza. Só a Providência possui o segredo de não aborrecer com esses lances tão estafados no teatro. **RE**, 63.

Félix era médico e, conforme o texto, chegou a exercer a profissão até que o imprevisto intercedeu em seu favor, oferecendo-lhe uma herança, a partir do que passaria a viver de forma despreocupada e sem trabalhar. A sua opinião sobre as mulheres não era totalmente desairosa, porém sempre desconfiada, o que o impediu de se unir a Lívía, jovem viúva com um filho pequeno, por quem se apaixonara a contragosto.

Quando Félix chegou a casa, estava plenamente convencido de que a afeição da viúva era uma mistura de vaidade, capricho e pendor sensual. Isto lhe parecia melhor que uma paixão desinteressada e sincera, em que, aliás, não acreditava. Não admira pois que ainda desta vez a lembrança de Lívía lhe não perturbasse o sono, e que o primeiro clarão da aurora, atravessando os vidros da janela da alcova, alumiasse o rosto do médico, tão grave e plácido como na véspera. **RE**, 99

Com a desculpa de desilusões passadas, Félix não consegue confiar no sentimento feminino nem nas relações em geral. Mas o enigma maior consiste em refletir, todavia o texto não aponta explicitamente esta direção, sobre o efeito psicológico que poderia ter

provocado o inesperado enriquecimento. Vocacionado e experimentado boa-vida, poderia desconfiar da aproximação interessada das pessoas, o que justificaria, após algum tempo em que dizia amar Livia, o crédito que concedeu ao falso teor de uma carta anônima contra a moça, a quem mortificava em contínuas situações de desconfiança, seguidas de arrependimento: idas e vindas.

Ela perdoou-lhe inúmeras ofensas e suspeitas, que acabavam por se mostrar descabidas, até que, de casamento acertado, ele rompe o compromisso às vésperas da cerimônia, sem nenhum esclarecimento a respeito da atitude, alegando que o seu procedimento poderia ser usado por ela como defesa perante a sociedade.

Algum tempo depois, ao convencer-se de que a tal carta tinha o objetivo de separá-lo de Livia, procurou-a com o intuito de reatar o compromisso, conforme o habitual, e obter mais uma vez o seu perdão. Dessa vez, no entanto, ela o recusou, ainda convalescente do mal que a acometera após o rompimento; afirmou que o amava e perdoava, mas deu a relação por encerrada em definitivo.

Este primeiro romance de Machado apresenta uma explicitação irônica de maneira bastante simples: o narrador não poupa personagens e situações, destacando-se como alvo o comportamento de Félix, mas não desenvolve em plenitude o ironismo, que tem uma presença bastante visível no texto, como método sistemático de aplicação ao tratamento da realidade. Deve-se, no entanto, registrar um estilo irônico de expressão, anunciador ainda incipiente dessa vertente de suma importância na obra, a partir do confronto entre o título do romance e o desfecho da história.

Livia reviveu após dispensar o pretendente, para condenar-se a uma vida de retiro e de privação do prazer, isolando-se da convivência social. Enquanto a viuvez foi um estado civil e real, ela não deixou de levar uma vida normal, de reuniões e festas; quando, porém, sofreu a desfeita do casamento em cima da hora desmarcado, passou a comportar-se como

viúva recente e assim continuou mesmo após longos anos terem passado. Renasceu ao encerrar a sua história com Félix, mas a sua “ressurreição” se traduziu por uma forma de morte para o mundo.

Lívia entra serenamente pelo outono da vida. Não esqueceu até hoje o escolhido de seu coração, e à proporção que volvem os anos, espiritualiza e santifica a memória do passado. Os erros de Félix estão esquecidos; o traço luminoso, de que ela lhe falara na última entrevista, foi só o que lhe ficou.

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

Mas o romance é secular, e os heróis que precisam da solidão são obrigados a buscá-la no meio do tumulto. Lívia soube isolar-se na sociedade. Ninguém mais a viu no teatro, na rua, ou em reuniões. Suas visitas são poucas e íntimas. Dos que a conheceram outrora, muitos a esqueceram mais tarde; alguns a desconheceriam agora. RE, 179.

Para Félix a ressurreição, o renascimento real, foi a desconfiança que, depois de algum tempo, voltou a imperar no seu espírito. O personagem parece ilustrar a idéia de que existem naturezas humanas impermeáveis à aprendizagem do outro, mesmo que favorecidas pelas circunstâncias e ele revelou-se incapaz de imprimir outro caminho, certo ou errado, à vida; a ressurreição para ele, várias vezes recusada, é duplamente irônica.

Quando de todo se lhe calou o coração, Félix confessou ingenuamente a si próprio que o desenlace de seus amores, por mais que o mortificasse outrora, foi ainda assim a solução mais razoável. O amor do médico teve dúvidas póstumas. A veracidade da carta que impedira o casamento, com o andar dos anos, não só lhe pareceu possível, mas até provável. /.../

.....
Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: “perdem o bem pelo receio de o buscar”. Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões. RE, 180.

Encontram-se em *Ressurreição* inúmeras situações narrativas que se desenvolvem e se problematizam nos romances seguintes, principalmente o papel das heranças na vida dos personagens. Os incidentes das relações interpessoais, desencadeados pela ambição, pelo sonho do poder, pela vaidade e por inúmeras outras facetas da condição humana, crescem na obra aos poucos, mas não de modo linear e sistemático.

5.5.3.2- *A mão e a luva*

A mão e a luva mereceria atenção especial pelos muitos indícios que apontam na direção do conjunto da obra. Resumindo o romance ao significado mínimo, ele trata da evolução pragmática e da superação de circunstâncias adversas, levadas a termo pelos personagens protagonistas, e decorrentes mais de intrigas do que de ações notáveis, até que se conciliem harmonicamente o sentimento e o interesse de Guiomar e Luís Alves.

Guiomar tivera humilde nascimento; era filha de um empregado subalterno não sei de que repartição do Estado, homem probo, que morreu quando ela contava apenas sete anos, legando à viúva o cuidado de a educar e manter. A viúva era mulher enérgica e resoluta, enxugou as lágrimas com a manga do modesto vestido, olhou de frente para a situação e determinou-se à luta e à vitória. **ML**, 81.

Guiomar passara dificuldades na infância e na adolescência até à morte da mãe, quando se encontrou só. Trata-se de mais uma história de pobreza, vivida, porém, por personagem dotada de forte temperamento e vontade. Perdeu a mãe aos treze anos e, algum tempo depois, a madrinha, que provia o seu sustento e educação, perdeu também a única filha, lugar que aos poucos Guiomar iria ocupar. Para tanto, desdobrou-se em cuidados e atenções para com a senhora, revelando em tais atitudes a enorme propensão para o exercício das relações consensuais:

A baronesa estava assentada; Guiomar ajoelhou-se-lhe aos pés e pôs-lhe a cabeça no regaço. A boa mãe curvou-se e beijou-lha ternamente, com os olhos naquela filha que os sucessos lhe haviam dado, e o pensamento no céu, onde devia estar a outra, que Deus lhe dera e levou para si.

Pouco depois estabeleceu-se Guiomar definitivamente em casa da madrinha, onde a alegria reviveu, gradualmente, graças à nova moradora, em quem havia um tino e sagacidade raros. Tendo presenciado, durante algum tempo, e não breve, o modo de viver entre a madrinha e Henriqueta, Guiomar pôs todo o seu esforço em reproduzir pelo mesmo teor os hábitos de outro tempo, de maneira que a baronesa mal pudesse sentir a ausência da filha. Nenhum dos cuidados da outra lhe esqueceu, e se em algum ponto os alterou foi para aumentar-lhe novos. Esta intenção não escapou ao espírito da baronesa, e é supérfluo dizer que deste modo os vínculos do afeto mais se apertaram entre ambas. **ML**, 84-5.

O exercício da ação consensual por vezes se confunde com o uso instrumental das relações interpessoais, mas há que distinguir as duas situações, já que ambas obedecem a um interesse prévio por parte do agente que as produz. Quando a atuação se passa no nível do consenso, o interesse visado não é obscuro, nem está fora do domínio social; todos podem

saber os reais propósitos do executor. Ao contrário, o uso instrumental das relações interpessoais trilha geralmente o caminho da obscuridade, visando à obtenção de um proveito velado, escuso ou degradante.

A personagem Guiomar revela-se muito bem dotada de opções de consenso, mas não atinge o grau dos grandes mestres da manipulação que se encontram em vários romances de Machado. Da mesma forma Luís Alves, vizinho e futuro marido, se portava nas suas relações. Já interessado em Guiomar, aconselhava o jovem Estevão, romântico e apaixonado pela moça, desde que ela estudava interna na escola de uma sua tia, a conformar-se com a situação. Ela já o tinha desiludido, mas alguns anos depois, quando se reencontraram, ele viu-se tomado por sentimentos ainda mais poderosos do que no passado; sem êxito.

O personagem Estevão tornou-se um contraponto irônico tanto em relação a Guiomar quanto a Luís Alves, uma vez que a sua ação e sentimentos não tinham nenhuma base na realidade, razão pela qual a sua posição na trama era sempre a de um perdedor, ao contrário do progressivo encaminhamento que conferia às suas vidas o futuro casal Guiomar e Luís Alves.

Outro contraponto ao casal era Jorge, sobrinho da madrinha de Guiomar, presunçoso e superficial, facilmente dominado pelo interesse, sem grandes considerações de ordem moral. Foi cogitado para pretendente de Guiomar pelo desejo da madrinha de unir as duas pessoas mais importantes da sua vida, mas contou principalmente com as estratégias não muito corretas de Mrs.Oswald para obter o ganho duplo: a herdeira e a herança. Estes dois personagens compõem a intriga e ajudam a preencher a ação principal.

Curioso é que Estevão conseguia perceber certos traços reveladores do caráter mais de Guiomar do que do amigo, uma vez que este tinha mais apuradas as estratégias de ocultamento das suas intenções e decisões.

Estevão, que a maior parte do tempo ficara a ouvi-la, observava entre si que as maneiras da moça não lhe eram desnaturais, ainda que podiam ser calculadas naquela situação. A Guiomar que ele conhecera e amara era o embrião da Guiomar de hoje, o esboço do painel agora perfeito; faltava-lhe outrora o colorido, mas já se lhe viam as linhas do desenho. **ML**, 75

Machado satirizou na figura de Estevão o romantismo desgastado, exagerado, situado entre o comovente e o ridículo, e, com isso, mais destacou a visão prática da vida, característica do casal; notadamente, de Luís Alves, cuja capacidade de articulação da realidade obedecia ao seu pendor racional.

Na noite do casamento, quem olhasse para o lado do mar, veria pouco distante dos grupos de curiosos, atraídos pela festa de uma casa grande e rica, um vulto de homem sentado sobre uma lãjea que acaso topara ali. Quem está afeito a ler romances, e leu esta narrativa desde o começo, supõe logo que esse homem podia ser Estevão. Era ele. Talvez o leitor, em lance idêntico, fosse refugiar-se em sítio tão remoto, que mal pudesse acompanhá-lo a lembrança do passado. A alma de Estevão sentiu uma necessidade cruel e singular, o gosto de revolver o ferro na ferida, uma cousa a que chamaremos – voluptuosidade da dor, em falta de melhor denominação. **ML**, 160

A mão e a luva se revela um exemplo de mobilidade social e ascensão, propiciadas pelo uso articulado da inteligência e do sentimento, chamando a atenção os recursos de ligações interpessoais, movidas por consenso e harmonia. Guiomar é a personagem mais analisada pelo narrador, talvez por demonstrar traços de caráter e personalidade incomuns numa mulher. Já Luís Alves em termos de ação apresenta uma participação mais limitada, mas demonstra, por outro lado, serenidade, cálculo e contundência decisivos.

Guiomar, que estava de pé defronte dele, com as mãos presas nas suas, deixou-se cair lentamente sobre os joelhos do marido, e as duas ambições trocaram o ósculo fraternal. Ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão. **ML**, 162.

5.5.3.3-Helena

Helena é um romance diferente dos demais, talvez por se mostrar mais próximo do romantismo, subscritor de grandes impossibilidades, a permear a vida dos indivíduos. A personagem principal, Helena, concentra um exemplo bastante singular de mobilidade e ascensão social, quase que decretada por outrem, em que a sua atitude nunca revelou

ambição pela posse de bens e riquezas. Ao final essa ascensão lhe exigiria um custo bastante elevado.

A mudança da sua vida foi promovida por decisão alheia à sua vontade, como não é incomum acontecer. O conselheiro Vale, pai afetivo de Helena, que a sustentava e educava desde menina, tomou uma resolução que provocaria na moça e em Estácio, filho único do conselheiro, uma luta tenaz pelo enfrentamento de sentimentos poderosos e inviáveis, porque para todos, sem exceção, o conselheiro, depois de morto, revelou Helena como filha de sangue.

Órfã de mãe, criada num colégio interno, ela sabia que tinha pai vivo e que não era filha do homem em cujo testamento se procede ao reconhecimento paterno da moça, atribuindo-lhe a parte da fortuna que lhe cabia, igual à de Estácio.

Ao saber que o sobrinho tinha uma meia irmã, Úrsula reagiu mal, embora se tenha tentado conter; já Estácio, passado o momento da surpresa, recebeu bem a irmã, que foi viver na casa da família, conforme disposição testamentária de Vale.

Muitas vezes a obra de Machado está plena de casos de heranças que modificam a vida de quem as recebe; parece que elas existem mesmo para isso; não julgamos, porém, que esse seja um expediente casual. A herança resultava de um vínculo importante, notadamente familiar, e nem sempre representava uma fortuna invejável; na obra de Machado há um caso em que a herança paterna consistiu num escravo.

Num tempo em que as transformações econômicas aceleravam a criação de riquezas, era mais do que natural que o homem comum ambicionasse o seu quinhão de bem-estar. O emprego, porém, da força de trabalho própria não bastava para gerar excedente de riqueza e, ao trabalhar sob o comando de terceiros, esse homem não conseguia muitas vezes suprir as necessidades mínimas da sua família. A herança, portanto, ainda que modesta, fosse natural ou ocasional, era bem-vinda.

As situações narrativas criadas pela ficção de Machado revelam a existência de vários tipos de heranças. Naturalmente as mais consideráveis foram capazes de impulsionar a ação narrativa, por gerarem conflitos proporcionais ao efeito produzido em quem as recebe. Em quase todos os romances, os personagens contemplados pelo destino ou pelo acaso conseguiram progresso material, ao se tornarem herdeiros, mas a sua situação existencial conheceu a deterioração e o sofrimento. De forma alguma defendemos a idéia de que a dor é o preço a pagar por um ganho obtido, mas é curioso notar que os herdeiros naturais não padecem, via de regra, dos efeitos que afetam os herdeiros eventuais, como, por exemplo, o personagem Rubião, de *Quincas Borba*.

Helena não recebeu uma herança qualquer. A par dos bens materiais ela foi contemplada com um sobrenome ilustre e uma posição social advinda de anteriores gerações. A generosidade demonstrada pelo conselheiro ao reconhecer a paternidade de Helena encontra paralelo em Estácio, que não alimentou ressentimento pelo fato de o pai ter determinado a divisão de uma herança, que até então supunha inteiramente sua, com uma irmã cuja existência desconhecia.

O conselheiro, posto não figurasse em nenhum grande cargo do Estado, ocupava elevado lugar na sociedade, pelas relações adquiridas, cabedais, educação e tradições de família. Seu pai fora magistrado no tempo colonial, e figura de certa influência na corte do último vice-rei. Pelo lado materno descendia de uma das mais distintas famílias paulistas. Ele próprio exercera dous empregos, havendo-se com habilidade e decoro, do que lhe adveio a carta de conselho e a estima dos homens públicos. Sem embargo do ardor político do tempo, não estava ligado a nenhum dos dous partidos, conservando em ambos preciosas amizades, que ali se acharam na ocasião de o dar à sepultura. **HE**, 53.

Pela primeira vez sentiu Estácio a estranheza da situação creada pela presença daquela meia-irmã e perguntou a si próprio se não era a tia quem tinha razão. Repeliu pouco depois esse sentimento; a memória do pai restituiu-lhe a benevolência anterior. Ao mesmo tempo, a idéia de ter uma irmã sorria-lhe ao coração como promessa de venturas novas e desconhecidas. Entre sua mãe e as demais mulheres, faltava-lhe essa creatura intermediária, que ele já amava sem conhecer, e que seria a natural confidente dos seus desalentos e esperanças. **HE**, 65

Helena amava Estácio sabendo que não era seu irmão; ele, porém, desconhecia o fato. Essa circunstância vai gerar uma série de tensões, confrontos, ambigüidades e suspeitas, bem como a exacerbação silenciosa do sentimento impossível.

Amigo do conselheiro e grande antagonista de Helena, Camargo, pai de Eugênia, queria vê-la casada com Estácio e percebia na outra o perigo de uma grande ascendência sobre o irmão, até que conseguiu um trunfo para chantagear a moça, obrigando-a a convencer Estácio a se casar com a filha.

Helena, cujas saídas misteriosas tinham sido descobertas por Camargo, não teve alternativa senão ceder à chantagem. A seqüência de fatos que se desenrolou provocou-lhe tal tempestade no espírito que, enfraquecida pelas emoções e pela doença, veio a morrer. Antes, porém, apareceu o pai verdadeiro de Helena, a quem ela visitava às escondidas, e todos descobriram que ela não era filha do conselheiro. Determinada a ir embora com ele, não pôde fazê-lo, porque, julgando que seria melhor para a filha, ele partiu sem aviso.

Ao final da narrativa encontramos a personagem perante uma experiência absolutamente singular: as leis da natureza não impediam mais os jovens de se amar, porém as leis sociais, sim, de vez que, perante a lei, Helena continuava filha do conselheiro; ela não usufruiu a herança, não melhorou a vida do pai verdadeiro e, em face da chantagem de Camargo, serviu de instrumento para a realização do casamento de Estácio e Eugênia.

A ascensão social pelo casamento é reafirmada, em Eugênia, mais do que pela ironia, pelo sarcasmo, conquanto resultou de uma ação de violência moral cometida contra uma pessoa sem defesa: a chantagem de Camargo contra Helena. Esse casamento receberia ainda um significativo acréscimo de fortuna com a morte da protagonista, fonte de prazer para o seu maior oponente na vida.

O casamento era muito, mas não bastava. Camargo cuidara na carreira política de Estácio, como um meio de dar certo relevo público ao da filha, e, por um efeito retroativo, a ele próprio, cuja vida fora tanto ou quanto obscura. Se o marido de Eugênia se confinasse no repouso doméstico, entre a horta e a álgebra, a ambição de Camargo padeceria imenso. Vimo-lo apresentar a Estácio a maça política; recusada a princípio, foi-lhe de novo apresentada, e finalmente aceita com a noiva. Esta dupla vitória foi o momento máximo da vida do médico. Ele ouvia já o rumor público; sentia-se maior, - antegostava as delícias da notoriedade, - via-se como que sogro do Estado e pai das instituições. **HE**, 137.

Em *Helena* por intermédio do personagem Camargo se anteviu até onde se estende a ambição, a fim de conseguir o remate de uma posição social e econômica sólida, que não é tudo para aqueles que, sem nenhum mérito evidente, aspiram à notoriedade pública e ao prestígio, sem o quê o patrimônio vale menos.

5.5.3.4-*Iaiá Garcia*

Neste romance a possibilidade de ascensão pelo amor ou pelo laço matrimonial se revela a princípio extremamente rígida, mas ao fim ocorre a inversão. Estela, jovem agregada da viúva Valéria, desperta a paixão de seu filho Jorge, que se declara de forma afoita, provocando a rejeição da moça. A mãe percebe o sentimento do filho e, após outras tentativas, providencia a sua partida para a Guerra do Paraguai, a fim de afastá-lo dela, que não usufruía de situação social à altura desse enlace.

Curioso nesta história é que Valéria, a mãe, e Estela, a jovem pretendida, tinham afeto sincero uma pela outra e em nenhum momento trocaram qualquer palavra a respeito dos sentimentos do moço.

Valéria é mais uma mãe prototípica do meio social caracterizado pelo romance machadiano, mas Estela se destaca como uma personagem feminina das mais intrigantes e, ao mesmo tempo, mais transparentes. Filha de Antunes, antigo homem de confiança do pai de Jorge, agregado e comensal da casa, ela se revela pessoa de grande força de caráter, orgulhosa e determinada, sem abrir mão das suas convicções e dos seus princípios. Insistiu em não aceitar Jorge como marido, porque tinha consciência da sua inferior condição, mas, principalmente, porque não lhe perdoou o fato de tê-la beijado à força, o que ela interpretou como uma audácia motivada pela sua inferioridade social.

Jorge sofreu durante a guerra, tanto pela distância da amada quanto pelas situações enfrentadas no campo de luta, o que sabemos por cartas enviadas; amadurece e volta alguns anos depois. Nesse ínterim, Valéria providencia, com serenidade e sutileza, o casamento de Estela com Luís Garcia, viúvo, à volta dos quarenta anos, pai de uma menina de onze. Ele

vivia modestamente, com dignidade, na companhia de um velho escravo alforriado; mantinha a filha num colégio interno e, vez por outra, atendia os pedidos de ajuda e acatava os conselhos da mãe de Jorge, que nutria por ele respeito e consideração.

Lina, ou Iaiá, tomou-se de amores por Estela, sendo a sua opinião decisiva para o casamento desta com o seu pai, Luís Garcia:

Contava onze anos e chamava-se Lina. O nome doméstico era Iaiá. No colégio, como as outras meninas lhe chamassem assim, e houvesse mais de uma com igual nome, acrescentavam-lhe o apelido de família. Esta era Iaiá Garcia. Era alta, delgada, travessa; possuía os movimentos súbitos e incoerentes da andorinha. A boca desabrochava facilmente em riso – um riso que ainda não toldavam as dissimulações da vida, nem ensurdeciam as ironias de outra idade. **IG**, 76

Estela e Luís Garcia se casaram, Valéria morreu e Jorge retornou da guerra poucos anos depois, estava Iaiá com dezesseis ou dezessete anos. Por intuição, alguns sinais e circunstâncias, Iaiá percebeu que tinha havido alguma relação no passado entre a madrasta e Jorge.

A ambigüidade começou a se instalar no texto, uma vez que, em nome da felicidade do pai, já enfermo, e para impedir a madrasta de qualquer ato impensado, a jovem se decidiu pela conquista de Jorge, ação cujo desfecho muito provável seria o casamento, e não era possível ignorar o fato de este ser, para a mulher que não dispunha de meios profissionais para tentar outra alternativa, nem tal era previsível naquela época, um poderoso instrumento de ascensão social.

Iaiá é “formalizada” como um exemplo de instrumentalização do outro, porém não a serviço da ascensão social e sim da conquista da paz doméstica e da preservação da figura do pai, que vem a falecer. Esta é a história que o texto relata; porém, inscrita subliminarmente, ela é um tanto diferente. Iaiá pode ter dado início ao seu plano cheia de inocência e boas intenções, mas ao fim entregou-se por inteiro às seduções de uma situação social privilegiada, sem remorso e sem arrependimento.

A personagem demonstra na prática que a felicidade, e sem dúvida esta inclui bem estar e tranqüilidade financeira, pede alguma premeditação e flexibilidade, enfim o uso de estratégias, que nada mais são do que armas comuns nas relações sociais.

O que se passou naquele cérebro ainda verde, mas já robusto, foi uma resolução sem plano. Deslindar o vínculo espúrio era o essencial e urgente, não cogitou no modo. Sua inocência, assim como lhe dissimulava toda extensão possível do mal, assim também lhe encobria as asperezas e os óbices da execução. Era o coração que lhe designava esse papel de anjo guardador. Natureza simples e intacta ia direito ao fim sem o temor que dá a experiência e a contemplação da vida. Quem sabe? Não conhecia a hipocrisia, mas acabava de suspeitá-la; começava talvez a aprendê-la. **IG**, 158.

A personagem apresenta todos os ingredientes para uma futura personagem abissal da galeria machadiana, mas se mantém a um passo do precipício e o final do romance indica que ela poderia ali permanecer, bem disposta e feliz para sempre. Para Estela restou a ironia amarga:

Iaiá olhou a princípio com curiosidade, depois com espanto, até que os olhos luziram de sagacidade e penetração. O estilete que eles escondiam desdobrou a ponta aguda e fina, e estendeu-se até ir ao fundo da consciência de Estela. Era um olhar intenso, aquilino, profundo, que palpava o coração da outra, ouvia o sangue correr-lhe nas veias e penetrava no cérebro saltado de pensamentos vagos, turvos, sem ligação. Iaiá adivinhou o passado de Estela; mas adivinhou demais. Galgou a realidade até cair no possível. Supôs um vínculo anterior ao casamento, roto contra a vontade de ambos, talvez persistente, mau grado aos tempos e às cousas. Tudo isso viu uma simples inocência de dezessete anos. **IG**, 157.

Iaiá realizou, a princípio para defender a imagem e a tranqüilidade do pai, o que Estela jamais faria: uma conquista deliberada, não importando para o caso que tenha amado Jorge de verdade. Os escrúpulos de Estela relativos à sua condição social sempre a impediram de dar vazão ao amor que dedicava a Jorge, mesmo que fosse de si para si mesma. Ao partir, Estela tenta levar consigo o pai, que dá inúmeras desculpas para não se afastar da Corte. Parte, então, sozinha, pois solitário é o caminho de quem se recusa a substituir orgulho e dignidade pelo comodismo de uma situação social e economicamente privilegiada.

Estela fechou os olhos para não ver o pai. Nem esse amparo lhe ficava na solidão. Compreendeu que devia contar só consigo, e encarou serenamente o futuro. Partiu; o pai despediu-se dela com o desespero no coração, - e desta vez a dor era desinteressada e pura. Jorge consolou-o depressa. Não houve interrupção na convivência, e o Sr. Antunes continuou a achar ali a mesma proteção e cordialidade.

Se o casamento fora um atentado, ele os absolveu disso, e repartiu com ambos infinita solicitude. Outra vez comensal assíduo, tornou a ser homem de confiança. **IG**, 236.

Esta achou no casamento a felicidade sem contraste. A sociedade não lhe negou carinhos e respeitos. Se antes de casar, Iaiá possuía o abecedário da elegância, depressa aprendeu a prosódia e a sintaxe; afez-se a todos os requintes da urbanidade, com a presteza de um espírito sagaz e penetrante. Nenhuma nuvem do passado veio sombrear a fronte de um ou de outro; ninguém se interpunha entre eles. **IG**, 237.

No primeiro aniversário da morte de Luís Garcia, Iaiá foi com o marido ao cemitério, a fim de depositar na sepultura do pai uma coroa de saudades. Outra coroa havia sido ali posta, com uma fita em que se liam estas palavras: - A meu marido. Iaiá beijou com ardor a singela dedicatória, como beijaria a madrasta se ela lhe aparecesse naquele instante. Era sincera a piedade da viúva. Alguma cousa escapa ao naufrágio das ilusões. **IG**, 237.

Na ficção machadiana encontram-se essas situações como pano de fundo do enredo ou motivos da ação. Muitas vezes os personagens apresentam-se no romance já ricos, embora alguns carreguem um passado de dificuldades; outras, enquadram personagens portadores de riqueza advinda dos antepassados, o que não os enobrece especialmente. Por vezes a origem da fortuna reside num avô humilde e trabalhador. De qualquer forma a maior parte das fortunas não era recente; o comportamento dos proprietários é que reservaria bastantes mudanças, notando-se a expansibilidade como tendência marcante, principalmente na aparência física: a riqueza é cravada ao corpo juntamente com os sinais de moral duvidosa, ensejando a caricatura:

Os olhos de Procópio Dias eram cor de chumbo, com uma expressão refletida e sonsa. Tinha cinquenta anos esse homem, uns cinquenta anos ainda verdes e prósperos. Era mediano de carnes e de estatura, e não horrivelmente feio; a porção de fealdade que lhe coubera, ele a disfarçava, quanto podia, por meio de qualidades que adquirira com o tempo e o trato social. Fazia às vezes um movimento que lhe descrevia na testa cinco rugas horizontais. Era uma das suas maneiras de rir. Além dessa particularidade, havia o feitio do nariz, que representava um triângulo de lados iguais, ou quase: nariz a um tempo sarcástico e inquisidor. Não obstante a expressão dos olhos, Procópio Dias tinha a particularidade de parecer simplório, sempre que lhe convinha; nessas ocasiões é que ria com a testa. Não usava barba; ele próprio a fazia com o maior esmero. Via-se que era homem abastado. As roupas, graves no corte e nas cores, eram da melhor fazenda e do mais perfeito acabado. Naquela manhã trazia uma longa sobrecasaca abotoada até metade do peito, deixando ver meio palmo de camisa, infinitamente bordada. Entre o último botão da sobrecasaca e o único do colarinho, fulgia um brilhante vasto, ostensivo, escandaloso. Um dos dedos da mão esquerda ornava-se com uma soberba granada. A bengala tinha o castão de ouro lavrado, com as iniciais dele por cima, - de forma gótica. **IG**, 133.

Não conhecia Jorge nem a vida nem o caráter do outro. Procópio Dias tinha o peor mérito que pode caber a um homem sem moral: era insinuante, afável,

conversado; tinha certa viveza e graça. Era bom parceiro de rapazes e senhoras. Para os primeiros, quando eles o pediam, tinha a anedota crespa e o estilo vil; se lhes repugnava isso, usava de atavios diferentes. Com senhoras era o mais paciente dos homens, o mais serviçal, o mais baliçoso, - uma jóia. **IG**, 134-5.

Os personagens que, bafejados pela sorte, recebiam inesperadas heranças, embora provavelmente muito esperassem por elas, não eram, de modo geral, pobres na acepção de abandonados, sem eira nem beira; alguns possuíam diploma superior ou profissão reconhecida socialmente. Assim, detinham qualificação para o trabalho, mas o mal consistia exatamente nisso: em trabalhar. Não por uma questão propriamente de preguiça mas de posição, o ócio usufruído e publicamente visível era o atestado mais contundente de ocupante de lugar privilegiado na sociedade.

Quando não havia heranças e menos ainda um mínimo preparo cultural, intelectual e, acima de tudo, social, restava ainda ao aspirante à mudança lançar mão de alguma qualidade notável que lhe possibilitasse seguir algum caminho alternativo rumo ao objetivo maior. A força física, a inteligência e o exercício do consenso, permitindo este último o acesso a seletas esferas institucionais, sociais e particulares, concedendo ao detentor desta característica trânsito livre nos círculos onde houvesse proveito significativo a obter, eram algumas das alternativas a que poderia recorrer alguém determinado à disputa. No caso de revelar-se um personagem absolutamente destituído de qualquer recurso, era então sujeitar-se às forças naturais e circunstanciais, reduzido a um ínfimo e insignificante papel.

A longa luta pela sobrevivência, travada no meio da espécie humana, adquire na prática civilizacional a característica de uma busca incessante pela melhor forma de vida, não só materialmente concebida, mas também no que se refere à satisfação individual, considerada na sua extraordinária variabilidade; matar a fome é apenas a ação primeva, original, mãe de toda ação subsequente. Em alguns períodos da história o homem vislumbrou essa possibilidade, limitada, contudo, à concretização de uns poucos. O século XIX traria de volta esse anseio, mas nem todos o puderam realizar, cabendo à maioria

tentar, com os recursos de que dispunha, obter uma vitória sobre o fatalismo que sempre se abateu sobre a quase totalidade dos seres comuns.

Os cidadãos livres, bem-sucedidos e privilegiados, constituíam um grupo bastante reduzido, tendo a maior parte da população de escolher entre uma luta titânica com os obstáculos da realidade, o recurso a expedientes pouco recomendáveis ou simplesmente a entrega à própria sorte, para alterar o rumo da existência.

Algumas personagens ilustrativas de Machado enfrentam diferentes situações quando se empenham em mudar o rumo da própria vida. Em dadas ocasiões encontram-se perante alternativas extremamente difíceis, aviltantes e/ou reprováveis. Mas existem também, em menor número, é verdade, e por vezes envoltas em obscuridade, personagens que despendem esforço honesto e persistência para atingir o alvo: um lugar distante do limbo em que vivem os subalternos de várias espécies, os agregados e os à margem, desprovidos tanto de opinião e vontade quanto de autonomia econômica, financeira e social.

Quando um personagem pobre, mas com objetivos de mudar de vida, tenta iniciar tal caminhada, ele se vê despojado de qualquer disponibilidade econômica ou financeira que lhe faculte um investimento pioneiro, mesmo que seja em melhor indumentária, para começar a escalada pela impressão causada a outrem. Evidentemente esse tipo de personagem não era raro numa sociedade que não demonstrava especial aptidão pelo esforço físico, marcante na vida dos primeiros burgueses. Se, ao contrário, se dedicasse com tenacidade a um trabalho braçal, mesmo que proporcionasse algum lucro, jamais seria bem visto pela esfera dos burgueses “enobrecidos” ou dos fidalgos decadentes. Os textos que seguem nos apontam algumas destas variantes.

5.5.3.5 - *Memórias póstumas de Brás Cubas*

A partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* a mobilidade social e o conseqüente processo de ascensão sofrem uma alteração compatível com a fase do século em que se situavam. Brás Cubas pertencia à classe superior da sociedade e, sem nunca ter exercido alguma atividade útil, não escondia a ausência de objetivos na vida. Confessou que vieram da herança familiar os bens que lhe permitiam viver com folga.

O fundador da minha família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria. Mas não; fez-se lavrador, plantou, colheu, permutou o seu producto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho, o licenciado Luís Cubas. Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série dos meus avós – dos avós que a minha família sempre confessou –, porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei conde da Cunha. **BC**, 102.

Despertam atenção no romance de Machado os recursos de mobilidade ou ascensão, utilizados conforme as circunstâncias ou a necessidade. Existe ainda um tipo de personagem, não freqüente, caracterizado pela ausência de ambição e de necessidade de mudar de vida, habituado a um cotidiano monótono, sem perspectiva de alteração. Uma das passagens das *Memórias póstumas*, em que o narrador-personagem mais se afasta da posição irônico-demolidora, característica marcante desta narrativa, expressa a memória do seu professor primário, sobre o qual tece uma rápida, porém contundente análise; revela nesse momento um sentimento híbrido de piedade e reconhecimento:

Que querias tu, afinal, meu velho mestre de primeiras letras? Lição de cor e compostura na aula; nada mais, nada menos do que quer a vida, que é das últimas letras; com a diferença que tu, se me metias medo, nunca me meteste zanga. Vejo-te ainda agora entrar na sala, com as tuas chinelas de couro branco, capote, lenço na mão, calva à mostra, barba rapada; vejo-te sentar, bufar, grunhir, absorver uma pitada inicial, e chamar-nos depois à lição. E fizeste isto durante vinte e três anos, calado, obscuro, pontual, metido numa casinha da Rua do Piolho, sem enfadar o mundo com a tua mediocridade, até que um dia deste o grande mergulho nas trevas, e ninguém te chorou, salvo um preto velho, - ninguém, nem eu, que te devo os rudimentos da escripta.

Chamava-se Ludgero o mestre; quero escrever-lhe o nome todo nesta página: Ludgero Barata, - um nome funesto, que servia aos meninos de eterno mote a chufas. Um de nós, o Quincas Borba, esse então era cruel com o pobre homem. **BC**, 125.

Ao mesmo tempo em que a memória o remete à vida aparentemente melancólica e sem horizonte do velho professor, revela também o motivo de caçoada e escárnio por parte dos meninos, notadamente Quincas Borba. O sobrenome Barata oferecia aos pequenos estudantes toda sorte de inspiração para artimanhas aplicadas contra o jeito sisudo e formal do mestre. Diante de um registro sério, o narrador não resiste a continuá-lo com uma nota que seja de desestruturação pela “galhofa”, ainda que no caso esta se situe claramente na época da infância.

Nos romances do autor há alguns exemplos de personagens ligados à educação e ao ensino, atividades quase sempre relacionadas a uma situação de vida desprestigiada. Guiomar, de *A mão e a luva*, antes de ser amparada materialmente pela madrinha, destinava-se ao magistério; órfã de pai e mãe, a condição feminina e a situação social inferior não lhe ofereciam outra alternativa; Rubião, de *Quincas Borba*, ao tornar-se enfermeiro do filósofo, fechou uma escola de meninos para cuidar do amigo, e bem antes de ensinar já tinha perdido investimentos, não detalhados no texto, mas indício de que o personagem possuía vocação para perder ou abandonar projetos de vida; Estela, de *Iaiá Garcia*, viúva e desejosa de afastar-se da enteada, aceita uma oferta de trabalho ligado ao ensino. Neste caso, entretanto, o emprego tornou-se o refúgio mais do que adequado a quem desejava abandonar o meio social e a convivência familiar, ambos amargos para ela.

Nas várias situações narrativas a perspectiva de mudança oferecida por esse ofício consiste em resignação a uma vida modesta, repetitiva, sem ambições e surpresas. Por isso Ludgero Barata, de *Memórias póstumas*, preenche as condições de personagem exemplar da paralisia social, marcante de certas condições, escolhas ou profissões. Este professor jamais incomodou quem quer que fosse; foi discreto até para morrer.

Neste romance o tema da mobilidade social como tentativa de conseguir conforto, bem-estar e riqueza tomou um outro rumo em razão de que para alguns não havia

necessidade de lutar por bens materiais: já dispunham deles com fartura. O que mobilizava esta casta de indivíduos era, sem dúvida, atingir não mais um pecúlio ou um agregado econômico, e sim a notoriedade pública e o prestígio social, que já tinham surgido como tema de apoio, complementar ou dinamizador da ação, em romances anteriores, destacando-se, a título de exemplo contundente, o caso de Camargo, em *Helena*; variavam, naturalmente, os métodos para atingir esse *status* tanto num mesmo romance quanto no conjunto deles.

Apesar de a ação interessada ser marca constante de Brás Cubas, e de ele agir, freqüentemente, de modo a instrumentalizar personagens para obter um qualquer favorecimento, ela não revelou tanta determinação e falta de escrúpulo quanto o personagem do romance acima referido, o que de certa maneira reforça a idéia de que os temas não apresentam uma sucessão regular no conjunto dos romances e de que os primeiros não devem ser lidos como uma criação literária inferior, idealizada ou concessiva demais para com o gosto da época.

A mobilidade social recebeu, em diferentes circunstâncias, um tratamento de elevado grau de problematização; a luta pela mudança de vida, de um modelo mais singelo até um outro mais complexo, aparenta uma correção de rumo que conduziria aquela não mais para a formação e alargamento de um patrimônio, mas para a conquista do verdadeiro poder: a inclusão no segmento social capaz de implementar diretrizes práticas ou simbólicas e ideológicas no conjunto da sociedade, através da conquista de um cargo político, parlamentar ou executivo.

A idéia freqüente da notoriedade pública como coroamento de uma vida, índice de superioridade social e intelectual, de inteligência qualificada, encontra-se muito presente nas obras de Machado em geral e, em particular, nos romances, com variação de importância e de sentido. À medida que o século avança, a demanda por uma situação econômica e

financeira mais satisfatória divide importância com o empenho em adquirir o reconhecimento público, seja por que motivo for; às vezes sem nenhum.

Brás Cubas pensou no emplasto, Rubião na distribuição de dinheiro e na ostentação de objetos raros e valiosos; Brás Cubas, contudo, filho da burguesia tradicional, tradicional à brasileira, não morreu na miséria, posto que no final da vida tivesse se decidido a contemplar associações beneficentes com doações pecuniárias, segundo ele mais para conferir um objetivo à vida, coisa de que nunca fora capaz e de que só muito tardiamente se deu conta.

Há que se sublinhar que muitos dos projetos de cunho particular pretendiam ser congeminações politicamente, o que revelava a crença em que o Estado fosse um ente capaz de suportar, sem perigo de derrocada, todo o intento que envolvesse investimento, por mais irracional que este se revelasse.

5.5.3.6-*Quincas Borba*

Possivelmente será este o romance que mais aprofunda o exercício da instrumentalização e da manipulação das relações humanas com o objetivo definido de obtenção de ganhos materiais. Revela-se aqui, com toda a clareza, que não são apenas os pequenos e desprovidos de qualquer amparo os capazes de empreender caminhos, retos ou duvidosos, e, na maior parte das vezes, extremamente difíceis, para alcançar um nível de bem-estar e tranquilidade. Evidencia-se o quanto a ambição sem limite pode atingir, principalmente quando se trata de induzir indivíduos ingênuos ou despreparados, que sequer imaginam existir tamanha capacidade de planejamento e tenacidade para despojá-los dos bens e da dignidade.

Quincas Borba realiza, em nosso entender, à perfeição, o mote central do texto, a frase com que o filósofo resumia e definia a sua filosofia: “Ao vencedor, as batatas,” promovendo um exemplo cristalino da percepção irônica da realidade.

Rubião, professor e enfermeiro, tratou de Quincas Borba, o filósofo amigo de Brás Cubas, desde o tempo dos bancos escolares, e seu amigo também. A amizade se estreitou e, quando Quincas voltou da Corte, evidenciando sinais de doença avançada, Rubião fechou a sua escola de meninos e tornou-se seu enfermeiro.

Quando a morte se mostrou mais próxima, Rubião não pôde deixar de pensar em alguma recompensa pela dedicação ao amigo, mas nunca traduziu esse pensamento por cifras elevadas, números astronômicos, reprovando-se até, em algumas ocasiões, por abrigar tais pensamentos.

Morto Quincas, Rubião é investido da condição de herdeiro, viajando logo a seguir para a Corte. O cão do filósofo, homônimo do dono, foi o motivo para o legado. Caberia ao amigo tratar, com rigoroso cuidado, o animal, para fazer jus ao patrimônio.

A ascensão e queda do personagem representa uma das narrativas mais tocantes de Machado, que desenvolve o tema da adaptação de um homem do interior à capital do Império, com sistema de valores diferente, não conseguindo promover para si mesmo uma integração equilibrada ao novo meio, embora pensasse que sim.

Desde cedo, começou a esbanjar riqueza a ponto de não se preocupar de veras com a sua real situação econômico-financeira; acomodou à sua mesa novos amigos e agregados, contratou empregados estrangeiros. Em raros momentos se percebe o personagem dedicado aos cálculos de tal ou qual investimento.

Vítima de um saque muito bem dosado e praticamente invisível, mas contínuo, não chegou a perceber o quanto era lesado; pelo contrário, achava que tinha de recompensar as gentilezas recebidas do casal Palha a fim de pôr em prática a nova existência de capitalista.

O casal Sofia e Cristiano Palha acordava tacitamente o uso de Rubião para alcançar-lhe a fortuna ou parte significativa dela, já que o antigo professor e enfermeiro, despreparado para a administração dos bens herdados, gastava em demasia, fato que não passou despercebido ao homem de negócios, Palha.

É de saber que tinham decorrido oito meses desde o princípio do capítulo anterior, e muita cousa estava mudada. Rubião é sócio do marido de Sofia, em uma casa de importação, à Rua da Alfândega, sob a firma Palha e Companhia. Era o negócio que este ia propor-lhe, naquela noite, em que achou o Dr. Camacho na casa de Botafogo. Apesar de fácil, Rubião recuou algum tempo. Pediam-lhe uns bons pares de contos de réis, não entendia de comércio, não lhe tinha inclinação. Demais, os gastos particulares eram já grandes; o capital precisava do regímen do bom juro e alguma poupança, a ver se recobrava as cores e as carnes primitivas. O regímen que lhe indicavam não era claro; Rubião não podia compreender os algarismos do Palha, cálculos de lucros, tabelas de preço, direitos da alfândega, nada; mas, a linguagem falada supria a escrita. Palha dizia cousas extraordinárias, aconselhava ao amigo que aproveitasse a ocasião para pôr o dinheiro a caminho, multiplicá-lo. Se tinha medo, era diferente; ele Palha, fazia o negócio com John Roberts, sócio que foi da Casa Wilkinson, fundada em 1844, cujo chefe voltou para a Inglaterra, e era agora membro do Parlamento. **QB**, 193.

Sofia despertou de imediato um forte sentimento em Rubião, que a princípio se insinuava tão só, mas aos poucos foi se tornando inconveniente, principalmente porque a mulher nunca determinou o território de cada um; ao contrário, agia por gestos não explícitos, mas inequívocos.

É verdade que Sofia sempre resistiu a Rubião, não propriamente por determinação moral, mas porque ele não a atraía. O seu comportamento com Carlos Maria foi bastante diferente: ouviu sem temor as belas e mentirosas palavras que ele lhe dedicara. Ela agia, assim, como senhora correta e discreta, portando, entretanto uma franca flutuação de caráter ou, pelo menos, de comportamento. Este não é, apesar de tudo, o modo de agir mais deplorável da personagem e sim a constante e calculada sedução, não verdadeira, pois se fosse, não seria reprovável, mas artificial com o propósito de enganar e usurpar.

Rubião tinha os olhos desvairados. Não disse nem fez nada. Levantou-se para sair, não saiu. Depois de alguns instantes de silêncio e inquietação, continuou sem raiva:

-Não é segredo para a senhora que lhe quero bem. A senhora sabe disto, e não me despede, nem me aceita, anima-me com os seus bonitos modos. Não me esqueci ainda de Santa Teresa, nem da nossa viagem no trem de ferro, quando vínhamos os dous, com seu marido no meio. Lembra-se? Foi a minha desgraça aquela viagem; desde aquele dia a senhora me prendeu. A senhora é má, tem gênio

de cobra; que mal lhe fiz eu? Vá que não goste de mim; mas, podia desenganar-me logo... **QB**, 232.

Em nenhum momento qualquer dos cônjuges admitiu, ainda que a sós, a vileza da sua ação; permitiam-se, quando muito, comentar a afoiteza de Rubião nas investidas a Sofia, o que acabava sempre com um grande desconto, visto que Palha lhe devia numerário, favores e precisaria primeiro livrar-se de tal dependência para então poder fechar em definitivo as portas a Rubião; esse era o argumento sempre reiterado. Assim, as possíveis ofensas morais somente seriam ajustadas caso o ofensor não tivesse em suas mãos qualquer débito a cobrar-lhes.

A moral de Sofia seguia, então, as oscilações de débitos e haveres de seu marido, o que não faz dela uma pobre mulher inocente, já que incentivou dissimuladamente o atrevimento de Rubião. A beleza, o porte, a sedução irradiados pela personagem transformavam-se num instrumento de garantia para obter aquiescências em situações ou negociações mais delicadas.

Sofia e Cristiano Palha não eram personagens destituídos de bens e haveres; antes de conhecerem Rubião, possuíam até um patrimônio razoável, sendo ainda jovens. Os comentários que corriam na Corte giravam em torno da grande capacidade do Palha para fazer negócios e principalmente revertê-los a seu favor. Ao conhecerem o mineiro simplório e riquíssimo, tiveram oportunidade de dar vazão ao sentido desmedido de ambição. Enxergaram presa fácil e partiram para o cerco, mas esta pilhagem jamais se concretizaria à custa do sacrifício dos bons anfitriões que eram, pessoas altamente sociáveis, solidárias com os desprotegidos, como Maria Benedita etc; a aparência correspondia exatamente aos protocolos da sociedade.

Pesa, acima de tudo, sobre os dois personagens a imputação de praticantes exímios da instrumentalização do outro, reduzindo-o a nada, a fim de obter indiscutível proveito. Quando Rubião caiu, eles se mudaram de uma boa casa para um palacete; os

sinais visíveis de grande riqueza, que algum tempo antes não emitiam, eram evidentes, transformando a narrativa na concretização irônica da frase “Ao vencedor, as batatas”.

Ao tornar-se capitalista, Rubião alcançou uma condição que distinguia e dignificava o indivíduo, segundo formulação ideológica vigente: o direito ao ócio. Mas nem o ócio, nem a vida na Corte, nem as novas amizades, reuniões e festejos o compensavam da vida passada e feliz, ou assim lhe parecia à distância da sua pacata Barbacena. Acometido da falta da paisagem do passado e da infância, foi visitar um logradouro do Rio de Janeiro, a região da Gamboa e Saúde, que lhe lembrava Barbacena, da vida pobre, oprimida e sem perspectiva, mas que guardava a autenticidade do homem que era.

Foi ainda a pé durante largo tempo; passou o Saco do Alferes, passou a Gamboa, parou deante do cemitério dos ingleses, com os seus velhos sepulcros trepados pelo morro, e afinal chegou à Saúde. Viu ruas esguias, outras em ladeira, casas apinhadas ao longe e no alto dos morros, becos, muita casa antiga, algumas do tempo do rei, comidas, gretadas, estripadas, o caio encardido e a vida lá dentro. E tudo isso lhe dava uma sensação de nostalgia... Nostalgia do farrapo, da vida escassa, acalanhada e sem vexame. Mas durou pouco; o feiticeiro que andava nele transformou tudo. Era tão bom não ser pobre! **QB**, 214-5.

A loucura foi elemento complicador, sendo difícil afirmar que, sem a herança e as conseqüências dela advindas, poderia ter aquela apresentado uma evolução diferente. É claro que o espírito progressivamente delirante de Rubião se poderia manifestar estimulado ou não por qualquer pretexto. Parece, no entanto, aceitável que a mudança radical de vida, retirando-o da proximidade de amigos e conhecidos naturais, aliada à experiência de um sentimento amoroso, alvo de manobras e interesses, constituíram os ingredientes a impulsionar o processo de demência.

Rubião lia. Era uma forma de ocupar o tempo. Essa atividade não servia, entretanto, de alimento para a reflexão ou mesmo para simples informação cultural, pois era tão só o motor da sua fantasia desenfreada, a ponto de esta ganhar tal autonomia que dispensava o livro e a leitura.

Ultimamente ocupava-se muito em ler; lia romances, mas só os históricos de Dumas pai, ou os contemporâneos de Feuille, estes com dificuldade, por não conhecer bem a língua original. Dos primeiros sobravam traduções. Arriscava-se a

algum mais, se lhe achava o principal dos outros, uma sociedade fidalga e régia. Aquelas cenas da corte de França, inventadas pelo maravilhoso Dumas, e os seus nobres espadachins e aventureiros, as condessas e os duques de Feuillet, metidos em estufas ricas, todos eles com palavras mui compostas, polidas, altivas ou graciosas, faziam-lhe passar o tempo às carreiras. Quase sempre, acabava com o livro caído e os olhos no ar, pensando. Talvez algum velho marquês defunto lhe repetisse anedotas de outras eras. **QB**, 207.

Apesar de, neste romance, o narrador se configurar explicitamente como um narrador de 3ª.pessoa, onisciente, não se anulava aqui a consciência do sujeito-narrador, oriunda das transformações por que passara a instituição do sujeito moderno, que revela a convicção plena de que na literatura contemporânea não haveria mais lugar para o narrador onisciente histórico, dotado de poderes absolutos sobre os componentes do universo ficcional. Assim, mesmo em se valendo de um recurso aparentemente do passado, o poder absoluto sobre a realidade não mais se aplicaria da mesma maneira. O narrador encontra um meio expressivo peculiar para evitar uma possível concessão à prática da narrativa traadicional. E o recurso então é ironizar-se a si próprio, utilizando o Verbo, propriedade divina, como irônico e máximo exemplo de onisciência e onipotência, para aludir a catástrofe que se anuncia:

Rubião chegava mais cedo, ia esperar por eles, e dava o braço a Sofia. Se ela estava de bom humor, a noite era das melhores do mundo. Se não, era um martírio, para repetir as próprias palavras dele, ao cão, um dia:

-Vim ontem de um martírio, meu pobre amigo.

-Case-se, e diga que eu o engano, latiu-lhe Quincas Borba.

-Sim, meu pobre amigo, acudiu ele pegando-lhe nas patas deanteiras e colocando-as sobre os joelhos. Você tem razão; precisa de uma boa amiga que lhe dê cuidados que não posso ou não sei dar. Quincas Borba, você ainda se lembra do nosso Quincas Borba? Bom amigo meu, grande amigo, eu também fui amigo dele, dous grandes amigos. Se fosse vivo, seria o padrinho do meu casamento, levantaria os brindes, - ao menos, o de honra, aos noivos; - e seria por um copo de ouro e diamantes, que eu lhe mandaria fazer de propósito... Grande Quincas Borba!

E o espírito de Rubião pairava sobre o abismo. **QB**, 210, grifo nosso.

5.5.3.7 - *Dom Casmurro*

Por se tratar de um romance dos mais estudados e conhecidos de Machado de Assis, notadamente pelo interesse à volta da enigmática personagem Capitu, dentre as mais problematizadas e legadas por ele à posteridade, fazemos uma ressalva, mesmo que

redundante, de modo a esclarecer nossa intenção, que segue o objetivo traçado no início da análise que vimos fazendo: abordamos o mesmo tema em todos os romances, a fim de considerar uma situação específica da realidade, transposta para a ficção, e nela observar, descrever e, tanto quanto possível, avaliar o procedimento da mediação ficcional.

Estamos, portanto, distantes de temas muito abordados pela crítica; não porque não os consideremos sobremodo importantes, mas por continuarmos a linha escolhida, baseada na mobilidade social, na ascensão. Não nos detemos também na reprodução quantitativa do enredo; a ele recorremos quando necessário ilustrar uma inferência obtida.

Em *Dom Casmurro*, o sujeito narrador, de inequívoca primeira pessoa, não só pela expressão do EU, mas também por exercer o seu papel de narrador sem conceder a quem quer que fosse um pequeno quinhão do seu discurso, mostra-se diferente de outros narradores-personagens como Brás Cubas e Aires, que agregavam discursos alheios em dimensões e quantidades diferentes, conferindo, assim, novas feições à realidade ficcional. Bento, ao contrário, produziu no seu texto uma versão da realidade, apresentada como verdade inquestionável.

O fato de as memórias serem expressas na fase da vida em que se iniciava a velhice do narrador-personagem conduz a um hiato, um vazio ou um silêncio que julgamos de suma importância para avançar com o entendimento possível de uma história, cujo início não fazia prever o desfecho mesquinho, infeliz, que Bento Santiago buscou transformar em acontecimento corriqueiro e banal.

Bentinho e Capitu eram vizinhos de muro e adolescentes; apaixonaram-se e, como precisavam esconder esse sentimento, pois eram muito novos, ela quatorze anos, ele quinze, criavam expedientes para se verem e falarem. A história dos dois é quase uma história de bairro, comum e previsível, salvo se não existissem alguns fatores propícios à complicação da trama.

A mãe do menino, D. Glória, destinara o filho ao sacerdócio, em virtude de promessa, e estava decidida a enviá-lo para o Seminário. Datam daí as primeiras desditas dos jovens namorados, que se juraram um ao outro. Apesar de as duas famílias morarem em casas separadas apenas pelo muro, elas não ocupavam o mesmo lugar social, nem se aproximavam pela semelhança dos respectivos patrimônios. D. Glória, viúva, era rica; vivia, em parte, de aluguéis, o que, na época, era sinal de abundância, além de outros recursos; Pádua, pai de Capitu, era modesto funcionário público, que vivia muito controladamente com a mulher e a filha.

A história de amor dos dois teve lá os seus percalços familiares, mas todos, ao fim e ao cabo, perfeitamente contornados; eram pessoas de bons sentimentos e D. Glória acabou encantada com a nora. A vida após o casamento foi demonstrando ao narrador que a jovem mulher Capitu, de quem ele dentro em breve começaria a desconfiar continuamente, não era mais nem menos do que a perfeição máxima da menina sagaz e articuladora, características marcantes da personagem.

Começa já no período da adolescência a permanente tentativa de captação do perfil psicológico e moral de Capitu, investigado muito incipientemente pela visão ingênua do garoto, usada como defesa pela experiência e pelo ressentimento acumulado do velho Bento Santiago.

O intervalo de tempo em que Capitu vai para a Europa e lá morre serviu ao sujeito narrador para rememorar os fatos do passado, conforme eles, na sua visão, teriam acontecido: a traição de Capitu com Escobar, o melhor amigo de Bento, comprovada pela indesmentível semelhança do filho Ezequiel com o suposto pai, tornou inevitável a separação definitiva; bem longe um do outro, ela e o filho na Europa, e ele no Brasil, fazendo de conta que a mulher se ocupava da educação do filho no estrangeiro.

Esta solução poderia corresponder simbolicamente ao “castigo merecido”: a morte, que Bento não teria coragem de causar, mesmo que a tenha tentado ou simulado antes da decisão definitiva da separação.

Alguns estudiosos afirmam que o *Dom Casmurro* é uma reelaboração magistral do *Otelo*, de Shakespeare. As fontes e modelos de Machado são abundantes, umas mais influentes do que outras.

Para Helen Caldwell (1960), *Dom Casmurro*, ao citar várias vezes a tragédia do mouro de Veneza, acaba por aludir à ocorrência de um plágio, entre aspas. No capítulo “Shakespeare under the southern cross” (Shakespeare sob o Cruzeiro do Sul), a ensaísta norte-americana emprega o comparativo de igualdade – como – para demonstrar as semelhanças do texto machadiano com o de Shakespeare. Vale-se também dos conceitos de *alusão*, *citação* e *plágio* para marcar tais analogias, antecipando as abordagens intertextuais da obra machadiana sobre “plágio múltiplo”, que seria o que entendemos por *intertextualidade* hoje/...²⁵

Mencionamos esta consideração, hoje muito aceita e divulgada, para defender o propósito de ler a história por um ângulo que não é certamente o mais abrangente, mas, pensamos, que também contribui para a compreensão do texto, não criando antagonismo com interpretações em curso.

Desde que os personagens Bento e Capitu se encontraram na trama e estabeleceram uma relação amorosa, ainda que coisa de crianças, podemos perceber que Capitu se porta, em qualquer situação, com desenvoltura, presença de espírito e, acima de tudo, com uma visão prática da vida, que Bento, adolescente, moço ou velho jamais conseguirá obter.

Nas conversas, discussões ou pequenas disputas entre eles, a palavra final é sempre de Capitu, cujo poder de argumentação e convencimento desestruturam o namorado. Apesar da tenra idade, aos quatorze anos, não seria nada improvável que a mocinha já tivesse consciência do papel que lhe reservava a sociedade, caso se prolongasse a condição de filha de pais modestos: pertencer a um extrato inferior da população, destinada à cozinha e demais afazeres domésticos, sem maiores horizontes e expectativas.

²⁵ FERREIRA, E. (2004) p.168.

O casamento ainda se mostrava uma alternativa para a ascensão social, mas, no caso de Capitu, em nenhum momento ela deixou transparecer que o cálculo do casamento estava acima do sentimento que demonstrava e afirmava nutrir por Bentinho. E, em se tratando de Capitu, julgamos importante reafirmar esta idéia, pois a personagem inteira nos chega pela voz do sujeito narrador.

Ao surgir a necessidade de Bento partir para o seminário, eles prometeram que continuariam firmes no propósito de se casarem. Mas a jovem não demonstrou nenhuma tristeza pela partida do amado, fato referido por ele quando de um retorno a casa:

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

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

Não gostei da convicção. Assim lho disse, na manhã seguinte, no quintal dela, recordando as palavras da véspera, e lançando-lhe em rosto, pela primeira vez, a alegria que ela mostrara desde a minha entrada no seminário, quando eu vivia curtido de saudades. Capitu fez-se muito séria, e perguntou-me como é que queria que se portasse, uma vez que suspeitavam de nós; também tivera noites desconsoladas, e os dias, em casa dela, foram tão tristes como os meus; podia indagá-lo do pai e da mãe. A mãe chegou a dizer-lhe, por palavras encobertas, que não pensasse mais em mim.

-Com Dona Glória e Dona Justina mostro-me naturalmente alegre, para que não pareça que a denúncia de José Dias é verdadeira. Se parecesse, elas tratariam de separar-nos mais, e talvez acabassem não me recebendo... Para mim, basta o nosso juramento de que nos havemos de casar um com o outro. **DC**, 161-2.

Os argumentos de Capitu e a sua correta interpretação das circunstâncias da vida sempre acabavam por revelar a superioridade intelectual, pelo menos no que dizia respeito à solução de problemas; exercia e promovia o consenso com raríssima habilidade, a ponto de Bento se situar em posição inferior perante ela.

Nos romances anteriores existem precedentes de personagens femininas que dispunham da faculdade de manobrar a realidade, lutar pelos seus interesses com lucidez e determinação, como o exemplo de Guiomar, de *A mão e a luva*. No entanto, Capitu revelou-se especialmente dotada para esse tipo de ação. Caberia, assim, a pergunta se ela não teria também a vocação instrumentalizadora de Sofia. Neste ponto, consideramos que a personagem apresenta um nó de difícil superação, de vez que a narrativa constitui a

expressão maior do domínio do sujeito narrador sobre uma das suas personagens, Capitu, único domínio, aliás, de que se mostrou capaz.

Uma vez decidido a registrar as suas memórias fê-lo de modo que não permitiu, ainda que com a introdução de uma dúvida, uma pequena incerteza que fosse, qualquer defesa a Capitu. Não nos preocupa aqui discutir se Capitu traiu ou não; se foi adúltera ou não. O interessante para nós é que, após a apresentação e a movimentação de uma personagem tão rica do ponto de vista da construção ficcional, ela tenha sido remetida ao silêncio. Mas será que o foi realmente? Será que ela não foi uma Sofia, só que mais bem dotada intelectualmente?

Poderíamos argumentar, com muita cautela, é claro, que a vingança de Bento consistiu em apagar a imagem de um indivíduo que luta e procura o que lhe convém, já que ele, subordinado e ao mesmo tempo acolhido pelo amor materno, não teve a experiência de precisar planejar, calcular, premeditar, preparar, antecipar, resguardar-se, proteger-se das tempestades da vida e conviveu, assombrado, com uma mulher capaz de enfrentar as surpresas com alguma naturalidade e outro tanto de dissimulação, que também faz parte da humanidade.

O enigma de Capitu permanecerá, pois o seu desvelamento está intimamente ligado à traição, algo que jamais poderá ser provado ou negado; o Bento narrador armou um enredo em que ela não teve possibilidade de apelação. Ao pensar que assim a condenava, lançou-a ao terreno da ambigüidade, onde parece, por grande ironia, ter encontrado o seu lugar mais apropriado, proporcionado por um grande e inesperado antagonista na vida e na morte.

Entre o quintal de Capitu e o de Bento transitavam muitas esperanças e desejos e o casamento não foi capaz de trazê-los para o sacrossanto perímetro do lar. Neste romance o desejo subliminar de ascensão social reverteu em tragédia, devido à mudança de rumo das

relações interpessoais e afetivas, à medida que Bento aprofundava a sua investigação sobre o caráter e as atitudes da mulher, registrada fiel ou infielmente nas suas memórias.

A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também. E quando eu me vi embaixo, pisando as ruas com ela, parando, olhando, falando, senti a mesma cousa. Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem. **DC**, 207-8.

A ambigüidade de Capitu consiste em ser uma personagem reveladora de uma capacidade extraordinária de transitar na realidade de modo a reverter para si as possíveis vantagens; senso prático e capacidade de controlar o mundo à sua volta. A instrumentalização que é capaz de exercer subordina-se, pela ambigüidade comportamental da personagem, à capacidade de iniciativa perante os aspectos complicadores da vida.

5.5.3.8-*Esau e Jacó*

Os gêmeos Pedro e Paulo, de *Esau e Jacó*, alegorizam, mais do que o Império e a República, o que é bem evidente, a força da tradição e do conservadorismo em luta para retardar o advento de uma realidade renovada por máquinas e instrumentos legados pela ciência e por idéias novas, professadas por pensadores de vária estirpe e que se aproximavam rapidamente da vida cotidiana dos cidadãos.

A luta travada já no ventre da mãe efetiva de maneira irônica a predição da cabocla. Anuncia-se, muito cedo, que duas vidas serão vividas com um objetivo maior: cada uma delas agirá em defesa de tudo aquilo que negue a outra. Embora as suas disputas tragam a marca do embate do século entre liberais e conservadores, eles viveram num tempo em que essa contenda já se apresentava em processo de acomodação, notadamente porque novas concepções de Estado e sociedade iam surgindo no cenário nacional e internacional.

Por nascerem em família solidamente constituída, os gêmeos receberam educação esmerada e, conquanto fossem antagonistas desde embriões, conviveram sob o mesmo teto,

sempre disputando ideais políticos e existenciais, além de simples questiúnculas, o que desgostava profundamente a mãe, fazendo-a atribuir o desentendimento a forças superiores, que, veladamente ou por caminhos transversos, se tinham anunciado.

O século, que tinha assistido a lutas políticas intensas e presenciara a consolidação da classe burguesa, aproximava-se do fim em situação de desencanto; foi um momento de crise do sistema burguês de vida, que não dera acolhida às majoritárias parcelas das populações; a indefinição era a marca mais visível desse panorama decadente. Sentiam tal atmosfera não só os mais perspicazes e observadores, mas também os contingentes desfavorecidos da população.

Pedro e Paulo não eram atingidos pelo panorama acabrunhado do fim do século, se bem que a ficção se tenha passado um pouco antes deste final. Consideremos entanto, com o texto, que o surgimento da República alcançou os dois jovens por volta dos vinte anos.

Esau e Jacó forma com *Memorial de Aires* um conjunto unificado pelo personagem-narrador Aires e por abordar algumas peculiaridades do fim do século, que assistia também ao encerramento de um ciclo histórico, movido este por crenças e instituições, cujo desmonte foi abordado serena, melancólica e ironicamente por Machado de Assis.

Em *Esau e Jacó*, o tema da mobilidade social não é dominante do ponto de vista da ação narrativa, conforme também ocorrerá em *Memorial de Aires*, embora neste haja farta substância acerca do assunto, conforme se verá no momento próprio. Os personagens que formavam o núcleo familiar dispunham de posição social, econômica e financeira que lhes proporcionava uma vida tranqüila. É evidente que personagens em condições semelhantes já surgiram em romances anteriores, mas a realidade ficcionalizada era bem mais antiga, ainda movida pela expectativa de que o indivíduo, com esforço próprio, fosse capaz de alcançar posição de destaque ou, ao menos, uma simples condição de bem estar. No final do

século os papéis sociais estavam definidos de acordo com as oportunidades ou estratégias disponíveis até então.

Assim, o narrador buscou um enredo que expressasse a atmosfera da época, marcada pela crise entre a velha e a nova ordem econômica, social e política. A ironia consiste em que os gêmeos protagonizem essa antítese, sem deixarem de pertencer, ambos, à pequena fração dominante da sociedade. Parece que a luta pela sobrevivência, pelo movimento no interior do corpo social, pela ascensão, enfim, estava paralisada porque a disputa se processava agora no âmbito da ação dominante, excluído qualquer movimento ascensional.

Consideramos profundamente significativo um pequeno trecho do romance, resultado de uma digressão narrativa, que pode consolidar uma interpretação coerente com a caracterização da época, além de atribuir uma voz aos silenciosos ou silenciados daquele tempo. Trata-se do trecho intitulado “Caso do burro”.

Se Aires obedecesse ao seu gosto, e eu a ele, nem ele continuaria a andar, nem eu começaria este capítulo; ficaríamos no outro, sem nunca mais acabá-lo. Mas não há memória que dure, se outro negócio mais forte puxa pela atenção, e um simples burro fez desaparecer Cármen e a sua trova.

Foi o caso que uma carroça estava parada, ao pé da Travessa de S. Francisco, sem deixar passar um carro, e o carroceiro dava muita pancada no burro da carroça. Vulgar embora, este espetáculo fez parar o nosso Aires, não menos condoído do asno que do homem. A força despendida por este era grande, porque o asno ruminava se devia ou não sair do logar; mas, não obstante esta superioridade, apanhava que era o diabo. Já havia algumas pessoas paradas, mirando. Cinco ou seis minutos durou esta situação; finalmente o burro preferiu a marcha à pancada, tirou a carroça do logar e foi andando.

Nos olhos redondos do animal viu Aires uma expressão profunda de ironia e paciência. Pareceu-lhe o gesto largo de espírito invencível. Depois leu neles este monólogo; “Anda, patrão, atulha a carroça de carga para ganhar o capim de que me alimentas. Vive de pé no chão para comprar as minhas ferraduras. Nem por isso me impedirás que te chame um nome feio, mas eu não te chamo nada; ficas sendo sempre o meu querido patrão. Enquanto te esfalfas em ganhar a vida, eu vou pensando que o teu domínio não vale muito, uma vez que me não tiras a liberdade de teimar...”

- Vê-se, quase que se lhe ouve a reflexão, notou Aires consigo.

Depois riu de si para si, e foi andando. Inventara tanta cousa no serviço diplomático, que talvez inventasse o monólogo do burro. Assim foi; não lhe leu nada nos olhos, a não ser a ironia e a paciência, mas não se pôde ter que lhes não desse uma forma de palavra, com as suas regras de sintaxe. A própria ironia estava acaso na retina dele. O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio. Tudo é que o dono tenha um lampejo de imaginação para ajudar a memória a esquecer Caracas e Cármen, os seus beijos e experiência política. **EJ**, p. 139-40.

Para garantir a verossimilhança de um sujeito-burro irônico, o narrador, que é uma deriva de Aires ou vice-versa, com não pouca ironia, afirma que este, por injunções diplomáticas, os ossos do seu ofício, tivera de inventar muitas histórias e, portanto, o “monólogo do burro” inspirava credibilidade, porque era uma entre tantas outras, inventadas pela imaginação humana, com base na realidade.

Em terceira pessoa, o narrador acompanha Aires na tentativa de negar o insólito realismo que ambos criaram, e cuja partilha dissimulavam: um burro que ironizava o patrão. Afastando-se do animal, Aires afirma que talvez inventasse o monólogo do burro; na verdade, já o inventara e o concluía.

Afirmando pela negação, ele se manifesta como se estivesse projetando criar o monólogo, e, com ele, a existência de uma realidade tão extraordinária que permitisse ao burro vingar-se, com humor ferino, do patrão, seu explorador permanente: “Assim foi; não lhe leu nada nos olhos, a não ser a ironia e a paciência”, conclui Aires, já depois de ter “pensado” o monólogo; afirma que não leu nada nos olhos do burro - *exceto o fundamental* – acrescentamos. Só isto seria mais do que ironia, quase tripúdio, a que obviamente submete o leitor real e que do ponto de vista da expressão beira o sarcasmo.

Como não bastasse a abrupta alteração da realidade, o personagem conclui ainda que, ao ler ironia e paciência nos olhos do burro, não se conteve em formular uma mensagem: “...mas não se pôde ter que lhes não desse uma forma de palavra, com as regras de sintaxe”.

É preciso considerar que *Esau e Jacó* apresenta, mais notoriamente do que os outros romances, uma enunciação por vezes ambígua, ou dupla, se se quiser, em que o personagem Aires se alterna com o narrador de 3ª. pessoa, dividindo com este a narração e conduzindo-a na 1ª. pessoa, porém sem aviso prévio. Assim, no texto apresentado, observa-se um trecho inicial, elaborado sem qualquer dúvida por um narrador de 3ª. pessoa, que

conduz a narrativa e nela a ação e a reflexão do personagem Aires. Foi uma fórmula encontrada para permitir ao sujeito narrador variante uma intervenção mais abrangente sobre a realidade.

Reproduzem-se, ainda que breves, as falas do burro, personagem e sujeito do monólogo que se realiza pela negação. O quarto parágrafo se inicia com a voz direta de Aires; porém, à medida que o personagem se vai afastando do lugar da ação central, as frases começam a confundir-se em intercâmbio sutil entre o narrador onisciente de 3^a. pessoa e uma tímida 1^a. pessoa que se “quer” narrador.

Dado que a ambigüidade percorre a narração, principalmente pelo intercurso de vozes aparentemente diferentes, cumpre assinalar, no trecho, a pertinência e a finura da realização prismática da narrativa e uma sinalização máxima da ironia, com mínimo dispêndio de recursos.

A ambigüidade não está configurada na ação dos sujeitos (Aires, o burro e o narrador), pois que o monólogo, ou um qualquer monólogo, é carente dela: identifica-se, sim, nas falas dos personagens e dos narradores, porquanto elas revelam intercâmbio de sentimentos, intenções e valores, presentes difusamente e sem distinção nítida nos três; a fala de um pode ser a fala do outro e pode não ser.

Observa-se o estilo sentencioso do burro “... o teu domínio não vale muito, uma vez que não me tiras a liberdade de teimar...” em perfeita harmonia com o do narrador “O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio”, mais complexo e elaborado, como a destacar-se do ser animal.

Elemento da natureza, o animal transmite ironia nos olhos, captada pelo ironista, que a interpreta, transformando-a livremente em monólogo. Essa ironia observável, presente na natureza e nos objetos, fora do sujeito, só existe na medida em que um sujeito racional,

capaz de elaborar entendimentos, correlações e comparações acerca dos componentes da realidade, interpreta-os e desvenda-a.

O texto retoma no final o narrador de 3^a. pessoa, construindo frases de natureza sentenciosa, o que reforça a idéia de que este episódio não reproduz apenas mais um fato para o preenchimento da ação. Este pequeníssimo “conto” parece uma digressão dentro da história dos dois irmãos: exhibe a visão do autor-narrador sobre a vida e a realidade, mediante a análise de um ciclo de dependências ou interdependências em que manda o mais forte, restando aos fracos encontrar brechas para sobreviver e nessas breves oportunidades poderem vislumbrar o sentimento do poder, o que desencadeia naturalmente o mando em cascata sobre os ainda mais desvalidos. O mando não é ostensivo, mas nem por isso menos eficiente; ostensiva é a pancada do dono e a teimosia do burro.

A configuração do texto fornece ao leitor uma espécie de escala ou hierarquia às avessas em que uns ironizam os outros: o burro ao patrão “ficas sendo sempre o meu querido patrão”; o narrador a Aires “Inventara tanta coisa no serviço diplomático, que talvez inventasse o monólogo do burro”; Aires e narrador ao leitor “mas não se pôde ter que lhes não desse uma forma de palavra, com as regras de sintaxe”, porque, é claro, o leitor, sendo presumivelmente racional, teria alguma resistência em imaginar e, mais, admitir coerência na fala de um burro e mais que tudo a própria fala. Assim como na realidade os mais fortes dominam e manipulam os mais fracos, e sempre se pode ser mais forte ou mais fraco, também a ironia se relativiza e se aplica na totalidade aos envolvidos nessa história.

“A própria ironia estava acaso na retina dele” e “O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio” remetem para a reflexão de que a ironia está nele/s (Aires – narrador) e que, amparado/s por ela, pode/m ir adiante, buscando o conhecimento interpessoal, apesar de muito enfraquecido naquele tempo. A frase final, que parece emanar de uma voz de suporte, apenas mais uma voz, prismatização

do narrador, afirma a percepção do artista/escritor como capaz de descobrir e ofertar aos outros homens as situações de realidade para as quais se exige mais que a mera observação da exterioridade dos seres, das ações e dos fenômenos ou mesmo compreender-lhes a interioridade; elas exigem sobretudo o desvelamento das causas que relacionam tal interioridade a qual exterioridade. Como no “Monólogo” é possível apontar interioridade e exterioridade e o que as relaciona?

O burro, sob forma alegórica, era afinal um sujeito histórico que tinha consciência da sua condição servil, adquirida nas longas caminhadas e nas cargas suportadas, que, embora aparentasse passividade, dispunha da convicção, conquistada na dureza do seu trabalho, de que o movimento da realidade reserva surpresas e armadilhas, uma delas a que pode subverter o poder do dono ou patrão, com a simples iniciativa de “teimar”, conforme se encontra no texto e que pode perfeitamente ser compreendido como tentar, insistir, demandar. Pensamos nesta micronarrativa digressiva como alusividade candente da remota persistência nos objetivos da vida, ainda que por vezes eles e ela pareçam sem sentido.

Observamos, assim, que a história do burro representa uma situação de enfraquecimento dos códigos e valores sociais, desconfiança e insegurança quanto ao destino da vida coletiva (as pessoas paravam para observar o burro). O novo tempo, que se anunciava, conquanto fosse almejado de longa data, não acenava para a alma do povo; não se instituiria um novo sistema político e social, tampouco, pela vontade expressa das camadas mais relegadas de cidadãos, que seguiam a sua rotina de silêncio.

Mais do que a história dos gêmeos, em *Esau e Jacó* veicula-se o sentimento de um tempo de indecisão, desencanto e aparentemente, da fratura da ação do indivíduo. A história da tabuleta da padaria, bem como o recurso do “oráculo” de uma cabocla, por parte da mãe, ou de espíritos mais bem posicionados na sociedade dos espíritos, eram espíritos “brancos”,

por parte do pai, são exemplos muito simples de como a época carecia de ideais ou objetivos capazes de aglutinar as ações de cada um e de todos.

A família de Pedro e Paulo era tão consolidada do ponto-de-vista econômico e social que dela jamais poderia advir um indício mais explícito de que havia um enorme contingente de pessoas almejando uma melhora de vida plausível. O narrador cumpre o seu papel de problematizar a realidade ao introduzir na história, por meio de uma alegoria, um elemento cuja imagem tende a ser usada como figura máxima do desprestígio, quer pela aparente teimosia, quer pela prevalecente docilidade, com que cumpre as mais ingratas tarefas impostas pelo homem.

5.5.3.9 - *Memorial de Aires*

Publicado no início do século XX, o último romance de Machado de Assis encerra o ciclo de prospecção ficcional da realidade do século XIX. Com a perspectiva de um período histórico relativamente curto (1888-1889) como pano de fundo das situações narrativas, apresentadas como registros, comentários ou sensações, o texto elege a marca da incompletude da história-narração, acenando tanto para acontecimentos decisivos para a nação, que haveriam de ecoar muitas décadas adiante, quanto para os permanentes equívocos gerados pela condição humana: enganos, desenganos, ganhos e perdas.

O relato do memorial começa no dia 9 de janeiro de 1888 e se encerra com uma anotação de 30 de agosto de 1889, seguida de pequeno texto com a indicação “Sem data”. De qualquer maneira não podemos ignorar a seqüência Abolição – República como período decisivo da vida brasileira, em que o valor mais discutido e desejado era a liberdade ou o caminho para ela.

A vida dos cidadãos ainda evoluía no sentido de conseguir a realização pessoal, modesta talvez para a maioria, ambiciosa para alguns; o prestígio, a reverência e o poder

obtidos por meio da atividade política eram o alvo prioritário dos que já possuíam patrimônio sólido. Para a parcela de fato significativa da população já não havia muito o que buscar, de vez que o momento revelava certo marasmo, não removido sequer pela atuação enérgica do indivíduo.

O autor ficcional, narrador e personagem, Conselheiro Aires, efetua, antes de tudo, um depoimento acerca do casal Aguiar, acompanhando-o nas relações que o unia a uma jovem viúva, Fidélia, e ao afilhado Tristão, filhos postiços no dizer de Aires. No decurso da narrativa, a amizade do casal pela viúva e pelo afilhado distante parecia inabalável. As surpresas riosas, os pequenos sobressaltos, a alegria serena, antevéspera da melancolia, motivada pelo abandono e pela perda finais, compõem indubitavelmente a atmosfera deste romance, pleno de sensações e evocações.

Para continuarmos atidos ao tema da mobilidade social a fim de acompanharmos a permanência do ironismo nas diversas manifestações do sujeito narrador, precisamos mais do que nunca nos afastar, neste romance, das características mais evidentes do texto, já amplamente anunciadas, aceitas e consagradas pelos críticos e estudiosos mais abalizados da obra machadiana. Em resumo, concordamos no geral com as interpretações da obra, mas seguimos, por necessária coerência, o princípio orientador da interpretação proposta.

Em *Memorial de Aires* o percurso de personagens rumo a uma situação econômica e social tanto de pequena ascendência quanto de notória elevação não é facilmente percebida, de vez que, conquanto o grupo social mantenedor da narrativa se constitua de profissionais de várias atividades, ele apresenta homogeneidade socioeconômica marcante e lugar estabelecido e sólido na sociedade da Corte, onde praticamente todos se ligam, de uma maneira ou de outra, à afirmação e expansão dos meios de produção da época.

A maioria dos personagens, a começar pelo próprio Aguiar, são administradores de nível elevado; constituem a face visível do grupo economicamente dominante. Além desses,

participam da ficção os costumeiros advogados, tabeliães etc., cujas atividades cresceram de importância na medida da expansão econômica, tanto na área rural quanto na urbana.

Como se percebe de imediato, esse conjunto de personagens, se um dia teve de remover obstáculos na vida, sendo exemplar nesta situação a história de vida do casal Aguiar, há muito que passou disso, o que não quer dizer que o sentimento de ambição e de propriedade não fermentem até nos mais bem aquinhoados. Não, porém, no casal Aguiar, que teve um início de vida sacrificado, superado pela união, pelo trabalho e pela persistência. Trata-se aqui de um daqueles casos em que o êxito resulta de esforço individual e de bastante tenacidade.

Aguiar contara uma vez ao desembargador os tempos amargos em que, ajustado o casamento, perdeu o emprego por falência do patrão. Teve de procurar outro; a demora não foi grande, mas o novo lugar não lhe permitiu casar logo, era-lhe preciso assentar a mão, ganhar confiança, dar tempo ao tempo. Ora, a alma dele era de pedras soltas; a fortaleza da noiva foi o cimento e a cal que as uniram naqueles dias de crise. Copio esta imagem que ouvi ao Campos, e que ele me disse ser do próprio Aguiar. Cal e cimento valeram-lhe logo em todos os casos de pedras desconjuntadas. Ele via as cousas pelos seus próprios olhos, mas se estes eram ruins ou doentes, quem lhe dava remédio ao mal físico ou moral era ela. **MA**, 80.

Diante dos inúmeros exemplos na obra de Machado de ascensão conflituosa ou premeditada, alcançada por vezes pela manipulação, pela chantagem e pelo engodo de indivíduos à volta, o casal Aguiar demonstra claro distanciamento de práticas condenáveis, exemplificando a possibilidade real de obter bem-estar e solidez econômica por intermédio de ações moralmente legítimas; os traços firmes de caráter, a generosidade e a constante disposição para a luta fazem desse par um modelo de retidão, não vulgar nem totalmente incomum numa sociedade plena de indivíduos e atitudes historicamente lenientes, ao lidarem com interesses maiores em jogo.

A pobreza foi o lote dos primeiros tempos de casados. Aguiar dava-se a trabalhos diversos para acudir com suprimentos à escassez dos vencimentos. Dona Carmo guiava o serviço doméstico ajudando o pessoal deste e dando aos arranjos da casa o conforto que não poderia vir por dinheiro. Sabia conservar o bastante e o simples; mas tão ordenadas as cousas, tão completadas pelo trabalho das mãos da dona que captavam os olhos ao marido e às visitas. Todas elas traziam uma alma, e esta era nada menos que a mesma, repartida sem quebra e com alinhamento raro, unindo o gracioso ao preciso. Tapetes de mesa e de pés, cortinas de janelas e outros mais

trabalhos que vieram com os anos, tudo trazia a marca da sua fábrica, a nota íntima da sua pessoa. Teria inventado, se fosse preciso, a pobreza elegante. **MA**, 81.

O meio burguês retratado em *Memorial de Aires* se mostra bastante despojado dos símbolos de ascensão e riqueza tão freqüentes em momentos ficcionais anteriores; a ostentação passa ao largo de personagens que parecem valorizar em especial as relações de amizade cordial e outros afetos ainda mais intensos, embora as assimetrias existam.

Nas bodas de prata dos Aguiar, a 25 de janeiro de 1888, começa efetivamente a tênue ação deste romance:

Lá fui ontem às bodas de prata. Vejamos se posso resumir agora as minhas impressões da noite.

Não podiam ser melhores. A primeira delas foi a união do casal. Sei que não é seguro julgar por uma festa de algumas horas a situação moral de duas pessoas. /.../ Há neles alguma coisa superior à oportunidade e diversa da alegria alheia. Senti que os anos tinham ali reforçado e apurado a natureza, e que as duas pessoas eram, ao cabo, uma só e única. Não senti, não podia sentir isto logo que entrei, mas foi o total da noite. **MA**, 74.

Atmosfera, sensação e, principalmente, alusividade criam um clima impressionista, implicitamente ligado a fatos e situações evanescentes. Os mansos e suaves sentimentos de amor e amizade aguardam apenas o momento em que se verão preteridos ao domínio da praticidade, do interesse e da ambição, representado, muito veladamente, pelo afilhado Tristão, que também, de forma quase velada, obtém o assentimento de Fidélia.

Somente o elevado grau de conhecimento irônico da realidade e de possibilidade de desconstruir as formas imperativas e unívocas, revelado por este excepcional narrador machadiano, completo no movimento empreendido desde a ingenuidade e sinceridade inicial de *Ressurreição*, pôde articular a dúvida, a suspeita, a volubilidade e colá-las em personagens que até o fim se mantiveram como exemplos de “bom moço” e “boa moça”. A malícia com que o narrador conduz a análise de situações e personagens não é fruto de uma maldade visceral, mas de uma convicção profunda de que pessoas, sentimentos e obras, antes de perecerem, mudam; primeiro passo, mesmo lento, para a sua dissolução.

Quando Aires transforma Fidélia em objeto de estudo, logo que a viu no cemitério, começa a semear, não inocentemente, é claro, alguns pequeníssimos sinais de que a sua viuvez não consistiria em estado permanente, o que foi contestado pela irmã Rita. Em vários momentos, ele revela, também de modo sutil, não ser indiferente ao encanto e atração de Fidélia, que sempre disfarçou por intermédio do humor e da ironia elegante.

Como observador de situações externas, esse narrador precisa encontrar algum expediente que desnude o abismo de sentimentos sexagenários de que ainda é capaz, razão pela qual o sonho cumpre a eficiente tarefa de apontar verdades, sem o ônus da necessária comprovação:

- Conselheiro, disse ela entre graciosa e séria, que acha que faça? Que case ou fique viúva?

- Nem uma cousa nem outra.

-Não zombe, conselheiro.

-Não zombo, minha senhora. Viúva não lhe convém, assim tão verde; casada, sim, mas com quem, a não ser comigo?

-Tinha justamente pensado no senhor.

Peguei-lhe nas mãos, e enfiámos os olhos um no outro, os meus a tal ponto que lhe rasgaram a testa, a nuca, o dorso do canapé, a parede e foram pousar no rosto do meu criado, única pessoa existente no quarto, onde eu estava na cama. Na rua apregoava a voz de quase todas as manhãs: “Vai...vassouras! vai espanadores!”

Compreendi que era sonho e achei-lhe graça. **MA**, 101-2.

O memorial escrito por Aires concentra, assim, o interesse em personagens que estreitam convivência com o narrador, incorporando também os eventuais, que contribuam com sentidos novos ao exame minucioso de tudo e de todos, mas em especial de Fidélia, levado a termo pelo diplomata-narrador. A forma de registro diário configura um tempo mínimo entre o fato e a sua efetiva transcrição no papel.

Essa situação poderia induzir a um afastamento do narrador em relação ao passado mais remoto, mas isso não ocorre, apesar de as recordações mais antigas serem por vezes suscitadas pela celebração de efemérides, que são muitíssimas no texto, e semelham a uma função original de registros dos acontecimentos cotidianos de um memorial. Neste, conquanto predominem os eventos presentes, marcados pelas datas precisas e próximas,

cabem também os grandes momentos da história, a memória da infância, além das fecundas expressões da subjetividade do narrador, sob forma de digressões decorrentes da motivação do real, presente ou passado.

Fui às minhas abluções, ao meu café, aos meus jornais. Alguns destes celebram o aniversário da batalha de Tuiuti. Isto me lembra que, em plena diplomacia, quando lá chegou a notícia daquela vitória nossa, tive de dar esclarecimentos a alguns jornalistas estrangeiros sequiosos de verdade. Vinte anos mais, não estarei aqui para repetir esta lembrança; outros vinte, e não haverá sobrevivente dos jornalistas nem dos diplomatas, ou raro, muito raro; ainda vinte, e ninguém. E a terra continuará a girar em volta do sol com a mesma fidelidade às leis que os regem, e a batalha de Tuiuti, como a das Termópilas, como a de Iena bradará do fundo do abismo aquela palavra da prece de Renan: “Ó abismo! tu és o deus único!” **MA**, 102.

Os fatos da vida cotidiana e individual formam paralelo por vezes com os acontecimentos marcantes da coletividade e vice-versa, tornando-se esta situação um mote para a representação irônica. Na noite do dia 13, ou seja, à meia-noite de 14 de maio, a residência dos Aguiar estava em festa. Em lá chegando, Aires atribuiu a alegria ao ato da Regente, mas, com pouco, percebeu que a felicidade radiosa dos dois se devia mais à carta de Tristão, o afilhado silencioso e ausente, do que ao êxtase coletivo.

Compreendi. Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo. Não me enfadei com isso; ao contrário, achei-lhes razão, e gostei de os ver sinceros. Por fim, estimei que a carta do filho postigo viesse após anos de silêncio pagar-lhes a tristeza que cá deixou. Era devida a carta; como a liberdade dos escravos, ainda que tardia, chegava bem. Novamente os felicitei, com ar de quem sabia tudo. **MA**, 97.

São várias as vozes narrativas subsidiárias, afluentes do discurso de Aires; as de D. Cesária e de Rita suprem por vezes a falta de incidentes que dinamizem a ação e, no caso da primeira, principalmente, preenche-se a narrativa conjectural de Aires com uma onisciência maledicente, com esperteza dosada e filtrada devidamente, mas não desmentida, pela qualificação diplomática e pelo argumento do narrador condutor da história.

Fidélia não deixou inteiramente o luto; trazia às orelhas dous corais, e o medalhão com o retrato do marido, ao peito, era de ouro. O mais do vestido e adorno escuro. As jóias e um raminho de miosótis à cinta vinham talvez em homenagem à amiga. Já de manhã lhe enviara um bilhete de cumprimentos acompanhando o pequeno vaso de porcelana, que estava em cima do móvel com outros presentinhos aniversários. **MA**, 75.

O afilhado fora perdido, adolescente, quando os pais decidiram fazer uma viagem à Europa por tempo determinado, mas que acabou por tornar-se definitivo. A relação da madrinha com o menino se estabelecera desde o nascimento, ocupando ela o lugar de segunda mãe, razão pela qual sentiu um golpe intenso e violento ao saber que os amigos e o afilhado não mais retornariam.

Aires, desde que viu e conheceu Tristão, passou a caracterizá-lo como um bom moço, mas sempre lhe atribuindo uma vaga suspeição, para concluir depois, embora comedidamente, pelo seu bom caráter, o que de qualquer modo não impediu que pairasse, em permanente, a presença da ambigüidade e da indefinição quanto aos verdadeiros desígnios do jovem; não se sabe ao fim o verdadeiro tamanho da sua capacidade de articular a realidade, para revertê-la a seu favor; não se sabe também se o compromisso com Fidélia foi fruto de uma aproximação natural ou se houve qualquer intenção não desvendada. Aos olhos de Aires, Tristão era um personagem maleável: ora discretamente vaidoso, ora dissimulado:

O fim do almoço foi com o naturalizado e o político. A política parece ser grande necessidade para este moço. Estendeu-se bastante sobre a marcha das cousas públicas em Portugal e na Espanha; confiou-me as suas idéias e ambições de homem de Estado. Não disse formalmente estas três palavras últimas, mas todas as que empregou vinham a dar nelas. Enfim, ainda que pareça algo excessivo, não perde o interesse e fala com graça. **MA**, 128.

O casal Aires pensou que a sua felicidade se completara com a união dos dois filhos do coração, mas pela segunda vez se enganara; Tristão e Fidélia se unem para “traí-lo” A visão do narrador é que essa traição é esperada, está inserida no contexto das transformações inevitáveis. Apesar de tudo, de Aires ter fornecido algumas pistas de que o jovem casal se uniria para virar as costas ao casal paradigma, o narrador revela compreensão e tolerância irônica para com os dois pares; um seguiu o impulso da juventude, do caminho da conquista, do prestígio; ao outro coube a paralisia, o abandono e a solidão, mais

dolorosos porque tanto Aguiar quanto D. Carmo acreditaram firmemente na consistência e na perenidade das relações humanas.

Praia fora (esqueceu-me notar isto ontem), praia fora viemos falando daquela orfandade às avessas em que os dous velhos ficavam, e eu acrescentei, lembrando-me do marido defunto:

- Desembargador, se os mortos vão depressa, os velhos ainda vão mais depressa que os mortos... Viva a mocidade!

Campos não me entendeu, nem logo, nem completamente. Tive então de lhe dizer que aludia ao marido defunto, e aos dous velhos deixados pelos dous moços, e concluí que a mocidade tem o direito de viver e amar, e separar-se alegremente, do extinto e do caduco. Não concordou, - o que mostra que ainda então não me entendeu completamente. **MA**, 219.

Viver em diálogo com a solidão constitui a situação mais árdua do ser humano; o casal Aguiar sempre precisou se completar além de si mesmo, pelo afilhado, pelo cão e pela viúva. A falta de filhos representou para os dois um bem que não puderam alcançar pelo trabalho, pela luta constante e, inclusive, pelo amor; arranjaram substitutos, passageiros ou pusilânimes, não importa, porque não se trata de atribuir-lhes a culpa por uma carência que não estavam obrigados a suprir.

O narrador, ao apresentar esta situação, atinge um nível de representação literária em que a serenidade da contemplação lhe permite uma transcrição da realidade compatível com o desfecho de derrota perante a vida, coroado por um enquadramento de figuras melancólicas.

Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dous velhos sentados, olhando um para o outro. Aguiar estava encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos. D. Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta. Hesitei entre ir adiante ou desandar o caminho; continuei parado alguns segundos até que recuei pé ante pé. Ao transpor a porta para a rua, vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos. **MA**, 219.

O casal Aguiar precisa se completar. É claro que os filhos postiços e o cão são os substitutos dos filhos de verdade por que esperaram em vão. Daí porque no momento de perda “mal se podiam consolar” e são a própria imagem cristalizada da morte. Aires, que conhece a mesma solidão, tem a suprema delicadeza de não se aproximar deles no momento

em que, talvez pela primeira vez, se tenham dado conta da verdadeira solidão a dois e da solidão de cada um. Para Aires, havia o consolo e o estímulo do papel:

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa do sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor.

Não, papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa e fuge. A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso. Comigo, o mais que podes achar é esquecimento, que é muito, mas não é tudo; primeiro que ele chegue, virá a troça dos malévolos ou simplesmente vadios. **MA**, 92-3.

Optamos por interpretar sumariamente o modo de narrar e a atitude irônica do autor-narrador: os dois esteios da sua criação. Interessou-nos sobretudo verificar os recursos inovadores e discrepantes em relação aos contemporâneos de Machado de Assis, e que, conforme pensamos, confirmaram e confirmam a sua escrita como capaz de suscitar a inquietação, a dúvida, o interrogatório permanente, propriedades que a tornam instrumento de capacitação de entendimento da realidade ou de realidades, procedimentos resultantes da aplicação de uma ironia metódica. Por isso a consideramos simultaneamente uma escrita emancipada e emancipadora, cuja extensão em grandeza e complexidade constitui assunto para muitos estudos e aprofundamento dos múltiplos temas que são apenas de leve tocados nos textos.

Tentamos demonstrar neste capítulo a possibilidade de rastrear a verdade, evidentemente condicionada ao critério da ficção, e alcançá-la nos limites do texto com a convicção de que, mesmo no terreno do imaginário, ela não existe como valor absoluto; não perfilhamos o ideal de leitura unívoca ou transcendente, pois toda leitura sempre será incompleta, por mais que se persiga um ideal de completude e totalidade.

Concentramos o melhor do nosso esforço para descrever, de modo mais amplo e aprofundado possível, o movimento da figura ficcional do narrador, utilizando a imagem que ela representa em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e confrontando-a com as suas diversas formalizações nos outros romances do autor; em simultâneo, tentamos alcançar e

discernir a relação de mútua dependência entre um novo narrador e a sua existência balizada pela ironia: esteio, mobilidade, liberdade de concepção e de ação; por outro lado, afirmação de poder, conforme pretendemos ter demonstrado.

Tais são, em suma, as marcas intrínsecas do romance machadiano, que pudemos reconhecer, motivadoras em grande parte da sua consagração e do reconhecimento do autor como escritor e ficcionista do mesmo nível de qualidade.

6- A CONSAGRAÇÃO DO AUTOR

Machado fez-se notar, ainda muito jovem, no ambiente literário do Rio de Janeiro pelo talento invulgar com a palavra, despertando a atenção de observadores e freqüentadores daquele meio social. Ele usufruiu da convivência de moços, desejosos de se projetarem na vida literária e intelectual. Ainda não dispunham, porém, de oportunidade para definirem o próprio caminho, tampouco para interferir na posição deste ou daquele escritor. Aos poucos, círculos ampliados, o convívio agregou gente de poder, esta, sim, capaz de realizar ações concretas e definidoras de papéis sociais: políticos, livreiros e, notadamente, jornalistas; todos dependiam do jornal, salvo os que nele mandavam.

Pela origem humilde e pelas dificuldades que enfrentou na infância e na adolescência, Machado reunia as condições mais propícias a uma vida mediana e sem ambições de qualquer espécie. Tinha tudo para não se aproximar de pessoas que revelavam na rotina social um à-vontade, ausente, de certo, da experiência de quem emergia de uma origem social modesta.

Mas o caso de Machado logo se mostrou o contrário do habitual, e ele não só se juntou a outros jovens, ou menos jovens, oriundos de classes superiores e com outra desenvoltura, como angariou muita admiração e amizade, o que demonstrou que as afinidades intelectuais e afetivas puderam posicionar-se acima da exclusão determinista do meio.

A observação de alguns autores de que Machado buscara com afincos uma atenuação, um disfarce para a sua raça e origem modesta poderia, para eles, significar que as amizades e as relações pessoais e profissionais foram conseguidas à custa de silêncios e de subserviência, o que o tempo se encarregaria de esclarecer, mostrando um escritor que progressivamente amadurecia, e construía em múltiplas frentes a sua obra.

Machado se revelaria, muito novo ainda, um acurado crítico, atividade que lhe permitiu rapidamente demonstrar até onde poderia chegar a sua extensão intelectual, valendo-lhe o respeito de muitos, mas também os primeiros de alguns ódios e dissabores a acompanhá-lo para sempre.

Em *Os inimigos de Machado de Assis*, Josué Montello apresenta uma espécie de itinerário literário-intelectual que revela ao grande público a quantidade de desafetos, movidos por sentimentos ou objetivos os mais variados que, a despeito da permanente e incansável procura do autor por dominar um padrão de qualidade estética e de buscar o contínuo aperfeiçoamento, dispunham sempre de uma observação ferina, um ataque pessoal ou uma proposital diminuição de valor.

Nada disto, porém, segundo Montello, retira a Machado a admirável incursão pelo território da crítica, numa fase em que a maioria ainda procurava instrumentos para situar-se na vida. Montello resume em algumas e indiscutíveis palavras o que foi essa atividade de Machado:

A militância de Machado de Assis, como crítico literário, iniciada em 8 de outubro de 1865, no Diário do Rio de Janeiro, com o artigo “Ideal do crítico”, iria prolongar-se até 1879, com o famoso ensaio sobre “A nova geração”, publicado pela *Revista Brasileira*.

Ao todo, sem obedecer propriamente a uma regularidade natural, própria da crítica efetiva, corresponderia a quatorze anos de labor contínuo, iniciado precisamente com o conceito e a aplicação do método conscientemente formulado, na ordem dos valores literários.

Podemos reconhecer, sem exagero nem benevolência, que nesses textos de Machado de Assis se encontram as páginas mais importantes da crítica literária do Brasil, no século XIX, quer como teoria, quer como juízo de valor. Podemos ir ainda mais longe, reconhecendo nos estudos críticos machadianos algumas das páginas mais perfeitas da língua portuguesa, como teoria, como crítica, como julgamento do texto literário.²⁶

Em 1880, já maduro, o autor gozava de prestígio e reconhecimento pelo conjunto da sua obra, mas sempre acompanhado de perto pela crítica malévola e muitas vezes pela injúria; cronista, contista, crítico, romancista e poeta, autor também de obra teatral, a incursão de Machado por diferentes gêneros e assuntos literários representou um dos

²⁶ MONTELLO, J. (1998) p.116.

motivos a conduzi-lo ao centro da vida intelectual da Corte, mormente no último quartel do século XIX, o que incomodava aqueles que não o aceitavam como detentor de uma posição ímpar nas letras nacionais.

Quando vieram a público as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado já era conhecido e reconhecido, mesmo em se considerando o grupo reduzido de leitores e a pouca intensidade da vida intelectual, em ascensão, mas ainda muito limitados, em virtude de um débil tecido social que mal começava a adquirir consistência.

Ao enverdar pela complexidade, a obra machadiana poderia ter sofrido maior estreitamento de recepção, o que aparentemente não ocorreu, pelo menos de forma notável. A problematização do texto relaciona-se à narrativa em movimento, à percepção prismática e irônica da realidade, em resumo, à sua construção dialogal.

De forma regular e constante e com pouca visibilidade, a verdade é que Machado testava, já nos primeiros romances, o caminho de uma ficção que, não descaracterizada em relação à cultura de que provinha, se fez notável pela natureza peculiar, oriunda da percepção, da análise e do julgamento do autor e/ou dos vários agentes narradores.

Dizem que a formulação justa de um problema já é meio caminho andado para resolvê-lo. Neste caso, trata-se de entender o olhar machadiano, o que é um modo existencial de lidar com a perspectiva, a visão do narrador, o ponto de vista ou, mais tecnicamente, com o foco narrativo.

Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, de ponto de vista. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento.²⁷

Em *Brás Cubas* o autor revelou a determinação inabalável de conduzir a investigação da natureza humana por caminhos desconhecidos não só do grande público, mas também dos parceiros de ofício. A obra começou por delinear-se em torno de uma figura peculiar, a do defunto autor, fundadora de nova perspectiva do narrar ou não tão nova,

²⁷ BOSI, A. (2003) p.10.

mas até essa época não definida nem adotada com absoluta nitidez; com ela fomentou a participação da ambigüidade no realismo ficcional.

Brás Cubas, depois Bentinho e o Conselheiro Aires, ilustram de modo insofismável o quanto a perspectiva, assumida pelo plano do narrador, nesses casos também personagem, contribuiu para instituir uma realidade em movimento e, em decorrência, fluida. Mesmo Bentinho, o menos “móvel” dos três, exerce a variação, a movimentação do foco, ainda que em seu favor.

Os romances de Machado apresentam um recorte social significativo em que a classe dirigente do regime se tornou o objeto primeiro da narrativa. Apesar de dirigente e dominante serem freqüentemente tomadas como sinônimas, a obra de Machado permite a diferenciação, pois de um conjunto por si próprio restrito, a classe dominante, o autor privilegia os personagens de preferência dentre os que representam, social e economicamente, os interesses dos mandatários e do patronato, quais sejam, os componentes da classe dirigente, espécie de *continuum* da primeira

A alta burguesia fluminense, os homens de negócios, comércio em geral e finanças e notadamente os senhores rurais com casas nos bairros elegantes do Rio de Janeiro, enfim os donos dos meios de produção, fossem eles quais fossem, se movimentavam na narrativa mais pelos efeitos da sua ação do que pela descrição direta dela; a sua compreensão do mundo, a instrumentalização a que relegavam os contingentes inferiores da sociedade não são facilmente visíveis, uma vez que esse reduzidíssimo grupo de mandatários possuía agentes em seu nome e em defesa dos seus interesses, esses últimos formadores de um grupo reconhecido pela posição de prestígio e privilégio que usufruía na hierarquia social; os dois ligavam-se por laços que iam da lealdade ao interesse. De qualquer modo é importante notar que, entre interesses, representações, ganhos ou perdas, a relação entre eles era também fundada no vínculo de trabalho.

A parcela significativamente majoritária da população compareceu à obra em situações concretas e cotidianas, por vezes de trabalho, nas quais se patenteava a dependência dos superiores e a pouca valia do seu papel social. Estas relações seriam quase sempre baseadas na força ou na dependência, invisíveis que fossem e, por vezes, encobertas pelo manto do paternalismo, mais presente e eficaz na ficção do que na realidade, mas útil, em qualquer circunstância, para atenuar ou disfarçar as expressões e os efeitos da violência.

O desejo de ascensão social e econômica do grupo maior da população também redundava em mobilidade, muito embora esse desejo se apresente, inúmeras vezes, “dissolvido” em pequenas e obscuras ações, tanto de caráter prático quanto ideal; embora existente, tal desejo não dispunha de força suficiente para adquirir consequência, visto que, nessa posição, os indivíduos dificilmente conseguiam reconhecer o interesse coletivo; lutavam individualmente, porque para eles a ascensão era produto de um empenho pessoal, conforme a ideologia da época sinalizava.

Limitamos as observações sobre a sociedade real que subjaz à obra, perceptível para aquém da mediação narrativa, uma vez que, antes de privilegiarmos o teor descritivo que tal sociedade permitiria, preferimos enfatizar o acordo tácito no interior da classe dominante com o qual ela aflora na ficção e cuja origem se verifica na sua existência social e econômica.

Esse pacto revelava-se, portanto, ficcionalmente, através dos representantes do patronato, como rede de anteparo aos grandes proprietários e aos seus superiores interesses, contando na linha de frente da narrativa com personagens administradores, altos funcionários, negociantes intermediários e advogados, todos eles, ou quase todos, gerentes, em último caso, das tensões advindas dos planos inferiores.

Machado investiu sobretudo neste grupo. Assim, já se conhece um aspecto da ambigüidade: a classe social exemplar, a melhor sociedade aparente submeter-se-ia a uma

sistemática e penetrante observação quanto ao comportamento público e às razões determinantes e invisíveis da sua ação, motivadas primordialmente pelo interesse. Não por qualquer interesse, ingênuo ou espontâneo, próprio da natureza humana, também presente nos textos, mas pelo que estava diretamente ligado à noção de ganho e posse, atenuando ou eliminando os impedimentos de fazê-lo prevalecer.

Graças à mobilidade da narração, o segundo aspecto da ambigüidade refletia o avesso de respeitáveis personagens, mesmo que, via de regra, continuassem respeitáveis, ironicamente respeitáveis, mesmo depois de terem o avesso revelado; a ficção desnudou-o, contrapondo-o à face direita, a que a sociedade conhecia e homenageava.

Essa operação só podia ser executada por quem manipulasse excepcionalmente os dispositivos da ironia, do humor crítico, tanto como forma de expressão quanto, primordialmente, forma de representação. Se o autor tivesse escolhido ficcionalizar um grupo dominante, mas sem os marcadores de tempo e espaço tão indelévels, a recepção da sua obra poderia ter outro entendimento, mais ameno, mas não é o caso.

Não nos preocupa, no momento, a quantidade de leitores que porventura teve de início a obra, mas a qualidade da recepção, atingida pelos ápices narrativos, pelas inovações formais e pelas digressões narrativas.

Ao publicar as *Memórias*, Machado já passara dos quarenta anos, era um escritor reconhecido, respeitado e possuía leitores cativos; o estranhamento e o impacto provocados pela obra produziram efeitos de grande surpresa na época e ainda hoje tal situação se pode verificar entre os leitores contemporâneos.

Para um escritor que buscava o assentimento social, como pareciam indicar a vida pública e a sua atividade intelectual, não teria sido decisão pacífica a escolha de tão espinhoso caminho, durante o qual os agentes de glorificação teriam de aprovar a obra e

fingir não lhe reconhecer o avesso do mundo, a que pertenciam eles, impiedosamente exposto, mas também muito negaceado; restava-lhes aplaudi-la ou simplesmente reprová-la.

Não é difícil supor-se que aqueles se situavam entre o público em geral, mas dele se destacavam, por terem oportunidade e poder de sancionar ou vetar produtos simbólicos como a literatura, podendo fazê-lo com relativa tranqüilidade, dada a posição que ocupavam nas instituições ou no setor da produção. Apesar disso não se registraram reações adversas no sentido destrutivo, quer por compreender-se insuficientemente o significado mais incisivo da obra, quer por exercitar-se atitude atenuadora de manobrar o consenso social, nossa característica cultural marcante.

Pela delicada situação em que o autor colocou a si próprio e ao seu leitor, ela merece uma rápida reflexão. Conforme se viu, o romantismo alterou profundamente a convenção dos gêneros literários e acelerou a consolidação do romance, concebido como meio perfeito para expressar os novos valores e situações da fase ascensional da burguesia, que, em princípio e aparentemente, parecia impulsionar a liberdade e a igualdade entre os homens. Cedo, porém, se verificou que, ocupando o lugar de mando e arregimentando os meios de produção, que já secularmente lhe pertenciam, a classe dominante burguesa distribuiu a democracia e a solidariedade social conforme as suas conveniências.

O crescimento notável do público leitor, universalmente falando, foi um ganho apreciável do século XIX, determinado pelas necessidades de uma civilização industrial avançada ou, como no caso brasileiro, em início de implantação; a escola, de fato, esteve na origem de transformações progressivas.

Embora hoje se reconheça esse fato, compreende-se, todavia, que a valorização educacional resultou mais de uma necessidade premente de melhoria da mão de obra do que da implantação de um direito de aspiração universal. Ainda assim tratou-se de um avanço real, sem que o diminua o tamanho ou a proporção da conquista.

Logo que os atores sociais, porém, identificaram e ocuparam os seus recentes e verdadeiros lugares na sociedade, a primeira classe passaria a alcançar e acumular todo valor excedente, inclusive o tempo de leitura. O romance, em seus primórdios, revelaria a luta entre a incorporação adventícia do “grande” público e o conceito tradicional de refinamento estético, alterado, mas não sepultado.

Entre uma e outra realização firmou-se um modelo característico do século XIX, capaz de expressar ideais medianos, ao alcance dos menos preparados, e, ao mesmo tempo, capaz de aprofundamento psicológico e social, exigindo um nível mais complexo de leitura.

O desenvolvimento literário de temas agradáveis ao público, ou que estavam na ordem do dia, contribuía para o “aliciamento” daqueles que, numa sociedade já tão estratificada, e ainda imatura nas questões culturais e políticas, eram os privilegiados com acesso à leitura, fazendo-o, certamente, de acordo com o seu patamar intelectual.

Em síntese, julgamos altamente meritória a ação dos românticos na formação do público, a despeito dos deslizes em que porventura incorreram. E tais deslizes encontram justificativa, porque essa estratégia dos artistas românticos não obedeceu a uma plataforma previamente definida, mas a uma demanda social crescente.

Machado de Assis não desprezaria o modelo obtido com empenho e intensivamente pelos narradores românticos, como, predominantemente, Alencar. Mas, pelo impulso em desvelar sentidos até então intocados, intentou e conseguiu avançar com as convenções formais, de modo a adequá-las à proposição inovadora de sua obra.

Continuamos, por enquanto, a referir-nos, primordialmente, às *Memórias póstumas de Brás Cubas*, pois, naquele momento, o público mais amplo e leitor de Machado talvez provasse alguma dificuldade em aceder ao sentido do texto; a fidelidade de muitos podia dever-se à admiração até então granjeada. Comparemos o prólogo que inicia as *Memórias*, assinado pelo autor ficcional, Brás Cubas, parte integrante da ficção e não um paratexto ou,

se se quiser, um paratexto “fingido”, com o prólogo da 4^a. edição, assinado pelo autor real, um paratexto formal. São longas citações, porém nelas se encontram muitos sinais a respeito da concepção estético-literária de Machado, que, embora assinando o prólogo com a sua identidade real, age como personagem-autor, pertencente ao mundo ficcional por ele criado, ao fazer suas as palavras de Brás Cubas e ao defender o direito deste à liberdade de criação, mesmo que, com isso, pudesse não agradar a toda a gente.

Ao leitor

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair deste conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agrada, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agrada, pago-te com um piparote, e adeus.

Brás Cubas. BC, 97-8.

Prólogo da quarta edição

A primeira edição destas *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi feita aos pedaços na *Revista Brasileira*, pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corrigi o texto em vários logares. Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma cousa e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim composta, sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público.

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?” Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”. Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida.

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça,

um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo.

MACHADO DE ASSIS. BC, 95-6.

Longas as citações, elas se prestam, todavia, a esclarecimento e confirmação de ambigüidades intencionais, revelando sempre o rigor da consciência intelectual e artística de Machado, que em nenhum momento desmentiu a sua criação para agradar a outrem. Nesse prólogo ele oferece uma lição simples e perfeita sobre a autonomia da ficção, preservando a fonte da sua “inspiração”, nada mais do que a ambigüidade, resultante do especial modo de narrar.

Ao iniciar a narração, o prólogo de *Brás Cubas* introduz alguns elementos de surpresa, à primeira vista relativos ao estilo de narrar, tão insólito quanto inesperado. Surge em cheio, sob forma figurada, e ilustrada com a experiência de Stendhal, a convicção de que o livro terá poucos leitores, tanto pelo estilo difuso, alusão à narrativa deambulatória, peculiar aos narradores-viajantes, dentre os quais metaforicamente ele se inclui, quanto pelas impressões que nela insere (a galhofa e a melancolia) ou ainda pelo gênero literário instável, indefinido, que jamais convencerá a todos os leitores.

Refere mais: que a “estima dos graves” e o “amor dos frívolos” compõem a antítese em que repousa a opinião pública e, sabendo não ser possível contentar a ambos, decide enveredar pelo caminho da sonegação de informes, elegendo a obscuridade como recurso altamente produtivo, uma vez que, sob a sua proteção, ele transfere para a obra, produto acabado, a responsabilidade pelos sentidos que distribuiu. A obra em si mesma é tudo.

A lição estética contida no texto inicial das *Memórias* parece não ter sido compreendida em plenitude no seu tempo. Em que medida e intensidade é difícil precisar. O prólogo da 4ª. edição, contudo, assinado por Machado de Assis, declara os nomes de

Capistrano de Abreu e Macedo Soares para responder a indagações ou alusões sobre o parentesco da obra ou sobre a indefinição do gênero. Ao responder aos dois críticos, Machado reportou-se à recepção da sua obra, emitindo sinais para além dos nomes citados, e, longe de negar a inspiração dos modelos, admitiu-a, sem sujeitar-se, no entanto a qualquer deles, o que fez questão de explicitar com total clareza. A crítica de Capistrano, a que se refere Machado, pode ser resumida em pequeno trecho dela que segue:

As Memórias póstumas de Brás Cubas serão um romance? em todo caso são mais alguma coisa. O romance aqui é simples acidente. O que é fundamental e orgânico é a descrição dos costumes, a filosofia social que está implícita.

Esta filosofia define-se facilmente evocando os dois nomes de La Rochefoucauld e Sancho Pança. Com efeito vemos, de um lado, o ceticismo, perguntando se, atrás de um ato que desperta o entusiasmo e desafia a crítica e a malevolência, não há motivos recônditos que o reduzem a proporções de um fato qualquer banal. De outro, há a satisfação, há o contentamento que acha que tudo vai muito bem, no melhor dos mundos imagináveis.²⁸

Machado afirma que ao primeiro já o defunto Brás Cubas respondera que sim e que não; quanto ao segundo, ele reproduz a voz de Brás Cubas ao mencionar as “rabugens de pessimismo”, como matéria pessoal e intransferível. Acrescenta ainda que Sterne, Xavier de Maistre e Garrett, todos viajaram de um modo ou de outro. Assim também Brás Cubas, que o fez, contudo, à roda da vida.

O final de suas palavras remete mais uma vez à obra “não digo mais...para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e aos outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo”. Digno de nota o modo sutil pelo qual reivindicou a diferença entre a sua obra e a dos modelos, apontados provavelmente pelo cenário crítico de então. Formado na tradição clássica, sabe o quanto vale a imitação estética; sabe, contudo, que a imitação à moda antiga não tinha mais vigência após o vendaval romântico. Sem negar afinidades literárias, chama a atenção para o contributo do novo tempo, do novo sujeito autor-narrador e de um novo leitor-ouvinte que são a marca das literaturas ocidentais mais próximas da

²⁸ ABREU, C. (1881) apud. MACHADO, U. (2003) p.129-30.

brasileira. Elegante e irrefutável, diz ele: “É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho.”

O texto de abertura em que Brás Cubas se dirige ao leitor à maneira de prólogo, bem como o do prólogo da quarta edição, paratexto do romance, assinado pelo autor real, expõem a firmeza de propósito em relação à independência da literatura; revelam similaridade e cumplicidade entre os “dois autores”. Machado de Assis perpassa de autor real a personagem de ficção, o que exemplifica cabalmente o processo de desdobramento e prismatização do sujeito narrador.

6.1- No seu tempo

Sobre a consagração de Machado de Assis no tempo em que viveu e produziu, há um número elevado de informações confiáveis a respeito das motivações ficcionais do escritor, sejam de origem psicológica, sociológica etc; das condições de nascimento e de aquisição de cultura, de experiência profissional e de desenvolvimento intelectual também se encontram pesquisas igualmente merecedoras de crédito.

Mencionamos em especial o trabalho de Ubiratan Machado, organizador de *Machado de Assis; roteiro da consagração* (crítica em vida do autor), pela preciosa contribuição prestada ao entendimento da recepção da obra de Machado, no próprio momento em que ela chegava ao público, ao apresentar os pronunciamentos sobre as publicações na primeira hora. Podemos, com isso, aferir, de maneira mais aproximada da época, o grau de entendimento e, por vezes, de repercussão sobre o leitorado.

Antes de apresentar as críticas compiladas, Ubiratan Machado contextualiza a obra em questão, com rápidas palavras, porém de bastante valor informativo. Citemos parte do trecho a respeito das *Memórias*.

As *Memórias* correspondem à fase mais atormentada da vida de Machado, exaurido por excesso de trabalho e doente dos olhos, o que o obrigou a ditar uma meia dúzia de capítulos a Carolina. O quadro explica um pouco o pessimismo e o

tom da obra, escrita “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” O romance ainda estava sendo publicado e já colhia aplausos, como o de Raul Pompéia (Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1880). Após a edição em livro, recebeu as seguintes críticas: sem assinatura (Capistrano de Abreu), Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1881; U. D. (Urbano Duarte), Gazetinha, 2 de fevereiro de 1881. Através de carta, manifestaram-se Macedo Soares e Franklin Dória.²⁹

Podemos observar, não só no exemplo citado mas como recorrência no seu trabalho, que o organizador do *Roteiro* aplica o termo crítica a todo comentário vindo a público, mediante um registro escrito, com o intuito de promover um julgamento sobre a obra. Naquele tempo era assim mesmo, não tínhamos outros críticos e os que exerciam, com maior ou menor capacidade interpretativa, esse mister teriam de ser levados em conta pelo menos do ponto de vista do registro histórico.

Julgamos poucas, naquele determinado momento, as avaliações sobre *Memórias póstumas*. A maior parte das sentenças sobre quaisquer das publicações de Machado padece de rigor conceitual, teórico, permanecendo muitas vezes no terreno da paráfrase, acrescida de um comentário, decalcado em frágeis pressupostos. Algumas acertaram aqui ou ali, é verdade, mas a maior parte delas não demonstrava grande compreensão a respeito do texto. Mantemos a idéia de que esta obra foi um impacto (talvez um pouco atenuado pela publicação periódica anterior), e de tal forma o foi que a perplexidade fez com que os indivíduos mais capacitados para uma leitura exigente talvez temessem se expor em análise de um realismo ficcional absolutamente insólito naquele panorama literário.

O próprio Capistrano de Abreu expressou essa perplexidade logo no primeiro parágrafo da sua exposição, mas não conseguiu se livrar da pressão da paráfrase. Curioso é que, conforme Ubiratan Machado documenta, o crítico não assinou o seu estudo.

As Memórias póstumas de Brás Cubas serão um romance? Em todo o caso são mais alguma coisa. O romance aqui é simples acidente. O que é fundamental e orgânico é a descrição dos costumes, a filosofia social que está implícita.

.....
Segundo esta filosofia, nada existe de absoluto. O bem não existe; o mal não existe; a virtude é uma burla; o vício é um palavrão. Tudo se reduz a uma

²⁹ MACHADO, U. (2003) p. 129

evolução: a passagem do inoportuno para o oportuno, ou do oportuno para o inoportuno.

.....
 A sua vida levou-o, aliás, a tais conclusões. Nasceu de pais ricos e complacentes, que o amavam com ardor, mas de um amor antes específico e animal do que esclarecido e elevado. As suas inconveniências e travessuras passavam como rasgos de espírito. As suas exigências, por mais esdrúxulas, eram sempre satisfeitas. Daí a primeira tendência – para a satisfação, para o otimismo, tendência auxiliada pela fatuidade, que herdara do pai.³⁰

O sentido da obra machadiana, diferente para uns e outros, induz o leitor reflexivo a procurar uma especificidade que, acrescida de circunstâncias históricas, tenha preponderado na consagração de Machado de Assis. Ligado às estratégias utilizadas pelo narrador-autor ou narrador simplesmente, existe na obra um atributo particular, passível de ser definido por linguagem própria e capaz de individualizá-la (a obra) perante as demais, conforme procuramos demonstrar no capítulo 5.

A intenção de procurar tal distinção não implica que persigamos ingenuamente um sentido originário, situado para além da obra. A matéria concreta é a linguagem e, se alguma transcendência nela procuramos, limita-se à transcendência formal, à sua capacidade simbólica inesgotável. Continuamos a considerar, portanto, que a compreensão da obra de Machado no tempo em que ele viveu não foi efetiva nem por parte do leitor comum nem do leitor presumivelmente mais preparado, o chamado crítico.

Ao lado do aplauso e do reconhecimento recebidos pelo escritor, inegáveis, mas devidos a uma soma de fatores que iam da apreciação positiva da obra à multiplicidade de funções intelectuais desempenhadas por Machado, passando pela respeitabilidade natural que a sua figura inspirava, existiram não poucos desafetos do círculo intelectual-literário e também de outras esferas:

No momento em que Machado de Assis entrou a abraçar a glória consensual, que o reconhecia como o nosso mais importante escritor, já na plenitude de seus quarenta anos de existência retraída, quase exclusivamente voltado para a sua arte, tudo seria pretexto para que se acirrassem as restrições absurdas ao seu nome e à sua obra, e a que teria de responder com serenidade e compreensão, acima das agressões excessivas.³¹

³⁰ ABREU, C. (1881) apud. MACHADO, U.(2003) p.129-30.

³¹ MONTELLO, J. (1998) p.233.

O mais célebre e sistemático antagonismo a Machado de Assis partiu de Silvío Romero como reação ao estudo crítico feito por Machado a respeito da poesia do autor sergipano. Ao que tudo indica, Romero recebeu a crítica como resposta a uma análise sua anterior de *Falenas*, em 1870. Naquela oportunidade Machado não se manifestou, tendo, porém, anos mais tarde, negado aos *Cantos do fim do século*, de Romero, a natureza poética, e ao autor, a condição de poeta. Provavelmente data desses episódios a implacável perseguição.

Quem leu o longo estudo crítico de Machado de Assis sobre *A nova geração*, detendo-se nos trechos em que trata de Silvío Romero como poeta, a propósito da publicação dos *Cantos do fim do século*, facilmente conclui que o desencontro entre os dois autores teve como ponto de partida o modo por que o mestre fluminense, então investido nas funções de juiz literário, se recusou a encontrar nesses cantos a poesia verdadeira.

Mas a verdade é outra. A iniciativa da agressão coube a Silvío Romero, já no tom veemente que lhe era próprio, ao publicar no Recife, em 30 de maio de 1870, o artigo intitulado “A poesia das *Falenas*”, no jornal *Crença*. O próprio Silvío Romero, nas notas que acompanharam os *Cantos do fim do século*, em 1878, adianta-nos esta advertência: “Nesta crítica ao livro do Sr. Machado de Assis eram combatidos o lirismo, o subjetivismo e o humorismo pretensioso.”³²

Durante toda a vida de Machado, Romero não abandonaria a determinação de negar-lhe mérito literário, e não só isso; diminuiu-o, sempre que pôde, não só no âmbito especificamente literário mas também como personalidade, como pessoa e intelectual. Romero e o seu grupo de Sergipe – Pernambuco tinham fundas diferenças com a Corte, até mesmo por motivações históricas, que não vêm ao caso neste trabalho.

Após a publicação de *Memórias póstumas*, mesmo em se atentando para a surpresa da maioria dos leitores, Machado mereceu ainda mais o respeito e a admiração de que já era possuídor. A sua presença e os seus escritos seriam alvo de reverência e de notoriedade crescentes. Apesar dessa condição que envolvia Machado, em 1885, quatro anos passados da publicação daquelas, eis que Romero destilou a sua virulência em *Estudos de literatura contemporânea*, de que citamos alguns exemplos cientes de que a falta do contexto mais amplo não os faz mais delicados:

³² MTELLO, J. (1998) p.131.

O Sr. Machado de Assis passa atualmente pelo mestre incomparável do romance nacional. É para o Brasil o que Zola é para a França. /.../ Esse pequeno representante do pensamento retórico e velho no Brasil é hoje o mais pernicioso enganador, que vai pervertendo a mocidade. Essa sereia matreira deve ser abandonada.

.....
Sem convicções políticas, literárias ou filosóficas, não é, nunca foi um lutador. Esse auxiliar de todos os ministérios, esse rábula de todas as idéias, é, quando muito, o conselheiro da comodidade letrada. O que ele quer é representar o seu papel equívoco. O autor de *Brás Cubas*, bolorento pastel literário, assaz o conhecemos por suas obras, e ele está julgado. Continue a burilar frases inúteis, a produzir suas bombinhas da China, mas tenha o cuidado de conter-se na vacuidade *embaumée* pelos elogios de seus comparsas inconsiderados.³³

Ao morrer, Machado já detinha o título de maior escritor brasileiro, apesar das diferentes visões e opiniões suscitadas pela sua obra, o que se compreende facilmente pelo caráter de inovação formal, estranhamento conceitual e mudança nas definições assentadas de valor, questões estas inteiramente distintas da má língua e dos sentimentos mesquinhos, que perseguiram o autor. Logo a seguir à sua morte, começaram a surgir ou a revelar-se na imprensa opiniões até então represadas, cuja origem se situava muito além da literatura.

A morte de Machado parece haver liberado de repente amigos e inimigos para dizer o que de há muito vinham tacitamente silenciando, da mesma forma por que assinalou a entrada, em nossa literatura, de temas até então considerados tabus. Um deles, claro está, o que foi abordado, com animosidade e ressentimento, por Hemetério dos Santos – mas Hemetério dos Santos não foi o único.³⁴

Curioso comparar as avaliações diferentes que sobre a morte de Machado fazem Wilson Martins e Josué Montello. Não que se contradigam de todo, pensamos até que ambos têm as suas razões e elas são plausíveis; Wilson Martins percebe e relata o sentimento que pairava na sociedade de modo geral e Josué Montello apreende e valoriza o enobrecimento institucional de que Machado se revestiu ao morrer. A obra do grande escritor, ainda não separada da sua pessoa, passava a integrar o legado cultural de todos os brasileiros, e ela nunca mais se poderia proteger com as possíveis intervenções ou explicações do autor. A partir daí, começaria a trilhar o próprio rumo sem um novo prólogo que lhe pudesse atestar tal ou qual característica.

³³ ROMERO, S. (1885) apud. MONTELLO, J. (1998) p. 114-15.

³⁴ MARTINS, W. (1978) v.V, p.395.

Para Wilson Martins destampa-se o caldeirão e aparecem, à vista de todos, fortes rejeições, contidas em vida do autor talvez pelo aplauso da maior parte da intelectualidade brasileira, que provavelmente bastante contribuía para esfriar os ímpetos mais virulentos de alguns. Não foi sem sentido que Sílvio Romero, mais de vinte anos antes, se referia aos “elogios de seus comparsas inconsiderados”.

Josué Montello apresenta esse momento como de culminância da glória, fato que ele mesmo vai problematizar em inúmeras oportunidades. É bem verdade que controvérsias em torno de Machado de Assis ocorreram durante a sua vida, mas também após a morte e durante muitas décadas mais. Quase três gerações seriam necessárias até que os estudos sobre a obra se apresentassem com princípios coerentes, sólidos e contínuos; a consagração de Machado de Assis percorreria ainda o roteiro da comprovação.

Ao morrer, cercado de amigos e confrades, não faltou a Machado de Assis a presença quase póstuma de um adolescente desconhecido e que lhe teria beijado a mão, como a querer lembrar-lhe o fecho das *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”.

Entretanto, se não se perpetuara pelos descendentes, iria sobreviver por seu legado literário. A fase do purgatório por que passaram outros grandes escritores, com o silêncio sobre a sua vida e a sua obra, não lhe estaria reservada. Aconteceu exatamente o contrário: proporcionou a continuidade e o crescimento de sua glória, sobretudo depois de transposto o primeiro centenário de nascimento.³⁵

Wilson Martins refere uma carta de Hemetério dos Santos a Fábio Luz, datada de 16 de novembro de 1908, publicada na *Gazeta de Notícias* e, transcrita, em 1910, no *Almanaque Brasileiro* da Editora Garnier, como se vê de longa repercussão. Nela se encontravam alguns prováveis motivos sobre a posição de parte da crítica no início do século, que, de certa forma, se firmaria por muito tempo, relegando a obra de Machado a um patamar inferior ao seu merecimento. A velha questão da origem e da raça, confundida com argumentos de avaliação crítica, ocupa finalmente os *media*, rebaixando o valor especificamente literário e artístico da obra.

³⁵ MONTELLO, J. (1998) p. 32.

...numa carta aberta a Fabio Luz, com data de 16 de novembro de 1908 e publicada na Gazeta de Notícias (mais tarde transcrita no Almanaque Brasileiro para 1910 da Editora Garnier) Hemetério dos Santos (1859-1939) –morto simbolicamente como se vê, no ano do centenário do romancista– lançaria as perspectivas críticas e biográficas em que se devia cristalizar o seu julgamento convencional /.../ É a Hemetério dos Santos que se deve a primeira e quase indestrutível configuração de Machado de Assis como um arrivista frio e obstinado, ansioso por se desligar das suas origens humildes e da sua raça. Daí haver simbolicamente optado por uma arte cosmopolita e incaracterística, desdenhosa de qualquer implicação social ou de nacionalidade.³⁶

A idéia da preferência do escritor pela vida dos bem situados, ignorando as dificuldades, o mau viver dos humildes, atravessaria algumas décadas, acompanhada ainda da pecha da ingratidão para com a madrasta, de ter virado as costas ao seu passado e à sua origem. Percebe-se, assim, que esse movimento, proposital, não se pode negar, procurou destituir o valor estético da obra; produto da imaginação criadora, o realismo literário deixaria de ser ficção para tornar-se mentira, ao corresponder aos interesses individuais e às estratégias de “ganho” do autor.

Apesar da admiração suscitada por Machado e da lealdade dos amigos, o fato é que lhe restou apenas a reverência, sem restrições, ao grande escritor, mestre da língua, e, em torno desse consenso girou muito tempo a avaliação da sua obra; esse não seria, contudo, o merecido reconhecimento pelo valor da sua ficção.

Analisando-se o episódio quanto ao seu significado e importância, verificamos que um crítico emitiu um julgamento sobre a obra de Machado, mas fê-lo acerca do realismo ficcional, que para ele, crítico, teria de ser abrigo necessário da realidade vivida. Para Hemetério, a realidade ficcional, construída em desacordo com parâmetros, que ele julgava corretos, não possuía qualquer valor. Ao menos, por mais que a muitos esse julgamento pareça chocante, o seu emissor estava certo quanto ao objetivo de atacar a realidade ficcional, porque era nela que se encontraria o valor específico, a verdade e a marca de originalidade de toda obra.

³⁶ MARTINS, W. (1978) v.V, p.393.

José Veríssimo, crítico e historiador respeitado, muito amigo de Machado, esteve ausente de controvérsias e polêmicas que lhe envolveram a memória. Não partiu em defesa do universo ficcional de Machado, provavelmente porque a época não parecia favorável ao reconhecimento do seu valor e da sua contribuição original para a literatura brasileira. De todo modo reparou essa lacuna, que a grande amizade entre os dois não permitiria passar à posteridade.

No último capítulo da sua *História da literatura brasileira*, de 1916, publicação póstuma, presta a devida reverência a Machado, tecendo uma crítica ao conjunto da obra, embora, por este motivo, ela seja genérica, sem ser superficial. Seguem pequenos trechos, denotadores do elevado reconhecimento ao ficcionista, começando, entretanto, pela defesa da integridade pessoal de Machado:

Chegamos agora ao escritor que é a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura, Joaquim Maria Machado de Assis. /.../ Ninguém na literatura brasileira foi mais, ou sequer tanto como ele, estranho a toda a espécie de cabotinagem, de vaidade, de exibicionismo. De raiz odiava toda a publicidade, toda a vulgarização que não fosse puramente a dos seus livros publicados³⁷

Recuperou a produção dos primeiros romances de Machado, que, na época em que foram publicados não obtiveram atenção mais do que mediana, embora após as *Memórias póstumas* já se formulassem opiniões mais atentas sobre essa produção inicial.

Havia entretanto no primeiro romance de Machado de Assis e ainda mais talvez nos que mais de perto o seguiram, *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876), visíveis ressaibos de romantismo senão do Romantismo. Temperava-os, porém, já, diluindo-os num sabor mais pessoal e menos de escola, a sua nativa ironia e a sua desabusada visão das coisas, que o forravam ao romanesco, à sentimentalidade amaneirada que tanto viciou e desluziu a nossa ficção. E, mais dons de expressão em que ficou até agora único e que, sob este aspecto ao menos, o sobrelevam a todos os nossos escritores, e, não receio dizê-lo, ainda aos portugueses seus contemporâneos.³⁸

Apesar da polêmica instalada após a morte e sobrevivente, com intensidade maior ou menor, por algumas décadas, o tempo da existência de Machado recompensou-o generosamente pelo trabalho não só de escritor mas também de intelectual, principalmente

³⁷ VERÍSSIMO, J.(1998) p.393.

³⁸ Ibidem, p. 405

por parte dos que o admiravam e respeitavam, e não foram poucos. Enfrentou duras rejeições, provocadas por posições ou situações de vida, sem origem na natureza do texto, embora este não tenha sido de todo isento de reparos, mais ou menos graves, por parte dos que o analisavam, em função da competência, dos princípios ou dos ideais do crítico-leitor.

Num país ainda em formação, pleno de vicissitudes, o surgimento de um escritor do porte de Machado deveria ser, sem equívoco, motivo de júbilo, e o foi entre os cidadãos capazes de com ele travar um diálogo não só no campo estético, mas também no nível pessoal e profissional. As referências pessoais a Machado apontam-no como pessoa serena, equilibrada e afável, a ponto de não responder a críticas específicas sobre a sua obra, por julgar a opinião livre e incontrolável.

Para muitos, no entanto, tais qualidades eram indício de frieza e indiferença, o que na verdade não mudaria nada, se assim fosse ou foi; o que importa, ainda agora, é insistir na procura pelos sentidos mais cifrados dos textos, não compreendidos na época, disso estamos convencidos.

A sociedade em que viveu, ou a parte dela que lhe devotava reconhecimento, rendeu-lhe homenagens a que fazia jus; recompensou-o pelo esforço de autodidata e pela insistência em prol de uma sensível melhora civilizacional do país. Sabemos hoje que esse reconhecimento, por mais que tenha sido eloquente, não conseguiu, nem poderia, espelhar o real significado do autor e da obra para a literatura nacional.

Não podemos afirmar com provas documentais extraliterárias, nem o pretendemos, que alcançar a consagração correspondeu a um projeto de vida de Machado, mas tentamos identificar nos seus romances os sinais, que nos parecem sistemáticos o suficiente, para apontá-la como um tema dos mais instigantes na criação machadiana, pouco menos talvez no nível da superfície do texto, da comunicação evidente, que na esfera dos sentidos enigmáticos.

Há que ter-se em conta alguns fatos não menos importantes, embora paralelos à atividade propriamente literária: o esforço desenvolvido desde o início da carreira, ou principalmente nele, criando situações de convívio social, defendendo sempre a qualidade do trabalho intelectual, usando a tribuna da imprensa para difundir, esclarecer e educar, tudo isso não foi um gesto apenas pedagógico, abnegado; constituiu também uma estratégia psicológica de sedução do público, legítima em nosso entender, dos leitores em geral, com a qual projetou o seu nome no cenário nacional das letras.

A par dessas ações de caráter objetivo, o autor desenvolveu continuamente a criação literária por meio de diversos gêneros. Aproximamo-nos e retivemos o romance para o nosso estudo, a fim de que, perante tal variedade, evitássemos a dispersão. O movimento que se seguiu à sua morte talvez tenha sido o impulso inicial, que redundaria, muito tempo depois, no reconhecimento mais fecundo da individualidade literária, emergente da obra. Cremos até natural esse percurso, de fato irregular, não propriamente da obra, mas da descoberta de uma realidade contida nela, que, a princípio e ao olhar desprevenido, não se desvendara.

À proporção que diferentes estudiosos se voltaram para a verdade do texto, não mais como resultado de impressões por vezes inconsistentes, vagas, mas como produto de leitura fundamentada em concepções mais seguras sobre a natureza, a função e o valor da literatura, percebemos que essa verdade consegue, cada vez mais, aniquilar as acusações, de origem extraliterária, relegando-as ao lugar devido.

Para concluir parcialmente, partilhamos o ponto-de-vista de que Machado foi consagrado em vida, a despeito de minúsculos ou maiúsculos ressentimentos, invejas ou incompreensão; foi lido, pouco, muito ou na média, dependendo do tipo de leitor; foi respeitado e elevado à máxima dignidade intelectual, em particular, após a fundação da Academia Brasileira de Letras, de que permaneceu como presidente até à morte. O único

senão, no nosso entender o mais importante para determinar o valor, se refere à compreensão insuficiente dos temas verticais da obra, revelados e alargados, cada vez mais, pela crítica póstera a Machado.

O mundo ficcional, onde imperam a ironia, a ambigüidade e a circulação de sentidos, vem despertando, progressiva e continuamente, interpretações semelhantes e divergentes, o que deve ser encarado com naturalidade e proveito, pois já os prólogos referidos demonstravam que tanto o autor real quanto o ficcional escreviam com vista ao leitor do futuro.

6.2- No Modernismo

Desde o início do século XX se revelaram inúmeras tendências estético-literárias que prenunciavam um novo tempo de rupturas e alterações na criação artística. Muitas dessas tendências decorriam do progresso científico e de transformações de base econômica e política. O clima anterior e posterior à 1ª. Grande Guerra revelava impasse, intolerância e ruptura entre várias nações e sociedades.

Em todas as atividades humanas a realidade mais visível era a do ergarçamento e dissolução de formas, de conceitos e imagens provenientes do passado histórico e cultural. Desse período, que semelhava o retorno ao caos, necessariamente os padrões de julgamento seriam dotados de absoluta leniência em oposição a qualquer forma de engessamento da realidade.

Nunca antes a iconoclastia fora tão intensa e absoluta, sem prestar qualquer satisfação por lesão provocada numa obra de arte, num ícone ou num prédio público. Esse momento de falta aparente de direcionamento e de ordem instituída nada mais foi do que a tomada de consciência acerca de uma experiência de vida e de mundo nunca antes vivida nem experimentada.

O avanço da tecnologia sobre atividades que até então sobreviviam manualmente ou pela participação direta da pessoa, o grande aumento das máquinas industriais, contribuindo para perturbar ainda mais a percepção do tempo, da velocidade, da aceleração, enfim; e os ruídos advindos dessa realidade sem adorno abalaram profundamente as convicções acerca de um *habitat* terrestre conhecido e ocupado secularmente. As noções de lugar no mundo, de espaço, de endereço histórico, étnico e cultural se embaralharam de tal modo que o conflito do existir se ampliou, generalizou e logo se universalizou.

Nenhum momento mais oportuno para pôr em pauta todas, absolutamente todas, as convenções humanas não só no campo das artes como também no comportamento individual e social e nas diferentes atuações do homem. Naturalmente não podemos deixar de relacionar a fase pré-modernista e modernista com a pré-romântica e romântica, pois na verdade foi o exemplo deste período, que seria renegado pela ânsia destruidora do modernismo, a única memória de semelhança, com que se depararam os modernistas. Se estes fizeram blague, parodiaram e ironizaram o sentimentalismo patético dos românticos, foi por terem olvidado o lado produtivo daquele movimento, notável por reverter modelos e convenções já utilizados à exaustão.

A contribuição dos românticos para a dissolução dos gêneros num primeiro passo, que se transformou, mais adiante, em poesia livre e narrativas ficcionais, até hoje em permanente evolução, foi um legado de que alguns modernos puderam fazer uso, transformando formas e acrescentando recursos, oriundos até da sua atualidade; para outros não havia o que aproveitar naquele exemplo, de vez que apenas vislumbravam o agonismo romântico, sem valorizar o seu impulso criador inicial.

Assim, muito pouco restou das obras literárias do passado, próximo ou distante, que se afinasse com o novo conceito de liberdade absoluta, falta total de convenção, já que o modernismo avançou num campo que geralmente o romantismo-realismo preservou: a

lógica do discurso, se bem que Machado tenha tentado, quase trinta anos antes da eclosão do movimento moderno, e levado adiante, a secção do discurso e da sua lógica com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Pouco temos falado em cânone, já que, no momento adequado, apontamos a diferença entre ele e a consagração, embora sejam termos muito próximos. Ocorre que o cânone é constituído por obras e autores que a história literária distinguiu e elevou à condição de seletos. E a mais remota reminiscência confirma a existência do cânone em todos os tempos e fases das literaturas. No modernismo parecia idéia subjacente a necessidade de aniquilação do cânone, quando não a sua perversão, até se verificar que tal atitude seria impossível.

Por outro lado, o academismo ainda dominava em amplos setores das artes, o que fez do olhar moderno um veredicto depreciativo sobre a criação do passado de um modo geral. Não quer dizer que não tivessem alguma razão os artistas e os intelectuais da época; mas a contestação e a rebeldia que marcaram o seu comportamento, notadamente no caso da literatura, pesavam em demasia e algumas vezes com injustiça, principalmente porque se julgavam os primeiros a promover mudanças autênticas na história da arte e a enfrentar a rigidez formal.

Dos autores do passado, alguns poucos eram sancionados, caso manifestassem qualquer relação visível com a literatura nova, nos moldes propugnados pelo ideário modernista; a maioria, porém, sem laços evidentes, em desacordo com a estética reinante, era ironizada ou desqualificada.

Conforme assinalamos, a morte de Machado deu margem ao surgimento de uma série de opiniões represadas sobre ele, o que por si não causou dano irreparável, porque a criação, para bem ou para mal, não sofreria mais qualquer modificação. A já mencionada carta de Hemetério dos Santos, amplamente divulgada pela imprensa, foi o estopim mais

notório, segundo Wilson Martins, da formação de uma sentença acusadora contra o caráter do homem Machado de Assis, e rebaixadora do valor estético-literário da obra; não é desprezível, no entanto, para os estudiosos do autor, levar em conta que as piores injúrias contra Machado, Hemetério as pronunciou *post-mortem*.

Seria valioso investigar por que motivo acusações tão graves não vieram a público em tempo hábil, a fim de que o acusado pudesse defender-se ou, caso não o fizesse, pois tal era seu hábito, conforme informa Josué Montello, pelo menos o acusador não se lançaria na história, provocando para si mesmo uma série de desconfianças. Parece, porém, que os ventos que sopravam naqueles idos favoreceram Hemetério, a tal ponto que grandes amigos de Machado, em sua defesa, apenas silenciaram.

Dessa circunstância parece ter restado, por bastante tempo, a persistência da qualidade ímpar do escritor e a condenação do realismo ficcional de Machado, acatada esta ou não, pela maioria dos leitores, mas junto ao público difundida e, quando aceita, considerada como resultado de uma análise criteriosa e verdadeira.

Assim, o advento do modernismo não significaria qualquer incentivo à leitura de Machado. Não que ele não fosse lido e apreciado e não continuasse a despertar interesse dos estudiosos, mas o espírito do tempo decididamente não o favorecia.

Um dos pressupostos mais defendidos pelos modernistas consistia na alteração em profundidade da fala brasileira, e, conseqüentemente, da literatura que a representava, reivindicando-se para ambas as contribuições milionárias possíveis. A despeito da renovação proporcionada à linguagem literária, tal posição, por vezes mais atitude do que decisão a seguir, não seria propícia a Machado, pois a sua escrita, de pendor estilístico clássico, não configurava exemplo válido na ocasião. Assim, a obra passava por situação difícil, pois o consenso, que garantia a sua intocabilidade, fundava-se exatamente na excelência da

linguagem, o que veio a ser tomado por um sinal de conservadorismo e de dependência cultural, de caráter colonial, aos olhos dos modernistas.

Examinamos, a título de ilustração, exemplos de como Machado foi visto por duas figuras ilustres e paradigmáticas do movimento: Mario de Andrade, em posição crítica, e Oswald de Andrade-Miramar, em situação ficcional. Enfatizemos, no entanto, que as opiniões dos dois podem ter variado em circunstâncias diversas. Pensamos que essa possibilidade não altera o nosso raciocínio, pois não temos maior preocupação com as pessoas que proclamam tal ou qual juízo, mas com a representatividade dele. E acreditamos que as duas percepções definem com clareza a visão que a época tinha de Machado, naturalmente ressalvadas as exceções.

Quando se comemorou o centenário de nascimento de Machado de Assis, em 1939, Mário de Andrade escreveu o ensaio “Machado de Assis”, publicado em *Aspectos da literatura brasileira*. Nessa análise, Mario aplicou categorias bastante sedutoras e não tanto críticas. Revogou da obra de Machado qualquer traço por meio do qual pudesse ser amado pelo leitor, já que para ele o julgamento de valor ocorreria entre duas medidas: admiração e amor. Reconheceu, enalteceu, destacou a excelência machadiana, mas advogou para ela a admiração, nunca o amor. E é cristalino que, para o crítico, valor têm os amados.

Talvez eu não devesse escrever sobre Machado de Assis nestas celebrações de centenário... Tenho pelo gênio dele uma enorme admiração, pela obra dele um fervoroso culto, mas. Eu pergunto, leitor, pra que respondas ao segredo da tua consciência; amas Machado de Assis?... E esta inquietação me melancoliza.³⁹

É evidente que tal postulado expressa, tentando amenizá-lo e fazê-lo aceito, um juízo apriorístico e autoritário, porquanto supõe “certos” os que perfilam pelo “amor”, além de conjecturar sobre o merecimento de ser amado (estamos valendo-nos da mesma argumentação do crítico) . Parece evidente que estas categorias conformam o valor literário à esfera dos sentimentos, com o mérito, entretanto, de não serem sentimentos antagônicos e

³⁹ ANDRADE, M. (1972) p.89.

sim variantes. Mas isto é apenas um entendimento inicial, já que, à medida que desenvolve o seu raciocínio, claro se torna que entre amar e admirar existe um abismo intransponível.

Aduz, ainda, e enfatiza até, de modo contraditório, que de fato Machado é o grande, o maior escritor do Brasil, deixando escapar de forma subliminar a sua verdade: de que, de acordo com observações feitas ao longo do estudo, o que importa para ele, Mario, não é a “superioridade” da língua/linguagem machadiana, mas a origem da realidade estética, criada pelo ficcionista ou pelo poeta.

Assim vitorioso na vida, ele ainda o foi mais prodigiosamente no combate que, na obra, travou consigo mesmo. Venceu as próprias origens, venceu na língua, venceu as tendências gerais da nacionalidade, venceu o mestiço. É certo que pra tantas vitórias, ele traiu bastante a sua e a nossa realidade. Foi o anti-mulato, no conceito que então se fazia de mulatismo. Foi intelectualmente o anti-proletário, no sentido em que principalmente hoje concebemos o intelectual. Uma ausência de si mesmo, um meticuloso ocultamento de tudo quanto podia ocultar conscientemente. E na vitória contra isso tudo, Machado de Assis se fez o mais perfeito exemplo de “arianização” e de civilização de nossa gente. Na língua. No estilo. E na sua concepção estético-filosófica escolhendo o tipo literário inglês, que às vezes rastreou por demais, principalmente nessa flor opima de saxonismo, que é Sterne.⁴⁰

Em dado momento, a crítica assenta justamente no que, na obra de Machado, possui uma representatividade menos notável, a poesia, do que a do gênero em que pôde desenvolver a sua mestria, a narrativa de ficção. Ao classificar *Americanas* sob o denominador comum da mediocridade, ressalva, entretanto, um poema, que ele (Mario) afirma resultar de procedimento de apropriação intertextual, negando ao poder poético de Machado altura suficiente para ter alcançado outro momento de tão bela expressão, como em “Última jornada”, até mesmo em *Ocidentais*.

Fica claro que o analista não considera esse poema uma relação de afinidade poética mais estreita, e sim o único exemplo da poesia machadiana (a poesia americana) que escapa à mediocridade, deixando implícito que essa realização elevada não corresponde à intervenção do poeta; decorre da qualidade do poema original de Dante, apropriado por Machado.

⁴⁰ ANDRADE, M. (1972)

Talvez a mediocridade geral das *Americanas* tenha impedido à crítica salientar a beleza altíssima de Última jornada. E é mesmo estranho que o poeta, numa época e dentro duma temática que só lhe deram poesias frágeis, tenha de repente alcançado tamanha força de ideação lírica e forma poética tão lapidar. Na forma, sempre é certo que já construía por esse tempo fortes e sonoros versos, porém nunca os fez mais belos e perfeitos que nesse poema. Nem mesmo nas *Ocidentais*.⁴¹

Ao conferir excepcional qualidade a um só poema, Mario de Andrade evidencia a exceção que confirma a regra: a poesia de Machado não tem valor, porque a sentença proferida sobre *Americanas* consiste numa metonímia da produção poética machadiana. Ao aparentar uma certa concessão sobre a poesia do autor, ele o faz a respeito do aspecto formal do poema: “...sempre é certo que já construía por esse tempo fortes e sonoros versos, porém nunca os fez mais belos e perfeitos que nesse poema.” Mesmo amenizando a dureza do julgamento, subrepticamente negou-lhe o que, segundo sua avaliação da arte poética, torna o poema elevado e nobre: a “força da ideação lírica”.

Devemos, todavia, lembrar-nos do motivo que levou Mario de Andrade a acionar a veia crítica e apresentar o seu resultado ao público: comemorar o centenário de nascimento de Machado de Assis, em 1939, quando a fase heróica do Modernismo já havia passado e o grande movimento das primeiras décadas do século já havia encontrado vertentes a seguir, por vezes, ironicamente em flagrante contradição com o ideário defendido nos áureos tempos.

Mas nada disto é incomum, pois, quase sempre, após uma rígida revisão de valores e conceitos, se pode perceber que a perda não foi total; como diz Machado em várias oportunidades e outros o dizem por assimilação dele “alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões”.

Apesar da circunstância especial para escrever sobre Machado, a homenagem ao centenário de nascimento, a sua crítica mantém vivas as restrições, próprias de ressentimentos, de ordem extratextual, mais de trinta anos após a sua morte, insistindo na velha tecla de

⁴¹ ANDRADE, M. (1972) p. 89.

Hemetério dos Santos e ajudando a formar em torno de Machado uma visão deformada, mas que parecia absolutamente crível, diante da estatura moral e intelectual de Mario de Andrade.

É curioso que Mario tenha escolhido para a “homenagem” exatamente a parte menos significativa da obra de Machado, para ele literalmente medíocre, mencionando, da produção restante, aspectos rasteiros e sempre com indícios condenatórios.

Nenhum crítico ou simples leitor está impedido de proclamar juízos de valor sobre qualquer texto literário; achá-lo bom ou mau, gostar dele ou não. A condição do juízo é sua liberdade de expressão. Cremos inadequado, porém, submeter o valor de uma criação ao ponto-de-vista integralmente subjetivo e ideológico como fonte de proclamação da verdade.

O grande poeta Mario de Andrade, intelectual ímpar do nosso modernismo, estudioso determinado e fecundo das manifestações culturais mais autênticas do imenso e heterogêneo Brasil cometeu, por força dos seus ideais, reconhecemos, uma injustiça, cujo único atenuante consiste em não ter sido ele o primeiro a fazê-lo.

Percebe-se, em avaliações levadas a termo por certos críticos, uma linha de julgamento contínua; a voz retumbante de Silvio Romero e a condenação de Hemetério dos Santos haveriam de manter-se como fonte de toda sorte de impropérios, injustiças e, mais lamentável, condenações.

Não participamos do propósito de hipervalorizar Machado de Assis; compreendemos e aceitamos qualquer julgamento que se oponha ou simplesmente divirja daquele que imaginamos propício à obra. Desejamos demonstrar nestas observações não só as idéias com que não concordamos, mas alguns equívocos, de boa ou de má fé, que se instituíram acerca da sua obra e da sua personalidade, com respingos em seu caráter, e que, em determinadas ocasiões, pesaram, e muito, sobre a trajetória de ambos.

Mesmo sem a ocorrência de equívocos como os que apontamos, devemos reconhecer que o louvor a Machado, mesmo que se tivesse revelado unânime, resultaria, ainda assim, de

uma leitura insuficiente que, apenas mais à frente, começaria a ser enriquecida. Esta situação, porém, não se confunde com a divulgação de juízos ditados pelo preconceito e pela dependência ideológica.

Em *Memórias sentimentais de João Miramar*, Oswald de Andrade, cujo espírito ferino se propagou em inúmeras escalas da vida social e intelectual, satiriza o nosso autor no prefácio assinado como Machado Penumbra, personagem-autor paródico, por meio de quem o autor real veiculou um estilo sóbrio e gramaticalmente correto, para expor as características e as circunstâncias do mundo e da arte moderna, em flagrante antagonismo com a expressão e a linguagem de Miramar-Oswald.

Haroldo de Campos, em apresentação das *Memórias sentimentais*, aduz que o prefaciador Penumbra saltou do seu lugar próprio na obra, destinado apenas a introduzir as ocorrências que virão, para se transformar em personagem com intervenções diretas em alguns fragmentos.

Machado Penumbra, o pseudo-autor do prefácio ao *Miramar*, extrapola do seu texto para se converter, ele próprio, em personagem do livro. Comparece, sempre em atitude empertigada e oratória (“orador ilustre escritor”), em vários episódios (o *Miramar* não é dividido em capítulos, mas em episódios-fragmentos, numerados) /.../ Cercam-no outros intelectuais de província (e não esqueçamos que São Paulo de 1912, época em que se passa o *Miramar*, era uma província no sentido exato do termo, o que não retira a atualidade da sátira, pois o beletismo oratório-acadêmico é ainda um fenômeno vigente e encontradiço entre nós meio século depois!)⁴²

Em virtude da imitação paródica da pretendida forma machadiana, por alusão, destaca-se com nitidez a intenção de ironizar o autor do passado relativamente recente, mas com uma diferença: o satirizado, embora apareça no primeiro plano de um prefácio, lugar conferido freqüentemente a personalidades que tenham autoridade intelectual para apresentar ao leitor um novo texto, não se converte em objeto único, alvo exclusivo da paródia de Oswald-Miramar.

Não se trata, assim, de nada mais grave do que aquilo que o espírito da época ditava, pois embora a alusão a Machado fosse clara, a realização da paródia revelava a intenção de

⁴² CAMPOS, H. (1964) p.16-7.

satirizar não uma pessoa propriamente, mas um modo de proceder literário tido por antigo e inócuo. À guisa de prefácio, pequenos trechos:

João Miramar abandona momentaneamente o periodismo para fazer a sua entrada de homem moderno na espinhosa carreira das letras. E apresenta-se como o produto improvisado e portanto imprevisto e quiçá chocante para muitos, de uma época insofismável de transição.

Esperemos com calma os frutos dessa nova revolução que nos apresenta pela primeira vez o estilo telegráfico e a metáfora lancinante. O Brasil, desde a idade trevosa das capitâneas, vive em estado de sítio. Somos feudais, somos fascistas, somos justicadores. Época nenhuma da história foi mais propícia à nossa entrada no concerto das nações, pois que estamos na época do desconcerto.

Quanto à glótica de João Miramar, à parte alguns lamentáveis abusos, eu a aprovo sem, contudo, adotá-la nem aconselhá-la. Será esse o Brasileiro do Século XXI? Foi como ele a justificou, ante minhas reticências críticas.

Pena é que os espíritos curtos e provincianos se vejam embaraçados no decifrar do estilo em que está escrito tão atilado quão mordaz ensaio satírico.

Machado Penumbra.⁴³

O prefaciador se revela interessado e acolhedor com o projeto de transformação da língua proposto pela nova Escola. Talvez se oculte nessa posição, sob forma de humor, a busca da ligação do passado com o projeto inovador dos jovens modernistas da primeira geração, porque o contrário, mesmo mais lógico, seria impensável à época.

O fato é que o trabalho de plasma de uma língua modernista nascida da mistura do português com as contribuições das outras línguas imigradas entre nós e contudo tendendo paradoxalmente para uma construção de simplicidade latina, não deixa de ser interessante e original. A uma coisa apenas oponho legítimos embargos – é à violação das regras comuns da pontuação. Isso resulta em lamentáveis confusões, apesar de, sem dúvida, fazer sentir “a grande forma da frase”, como diz Miramar pro domo sua.⁴⁴

Por esta rápida incursão no texto e no paratexto (o prefácio) de *Memórias sentimentais de João Miramar*, verificamos que o objetivo do autor Oswal de Andrade, ao fazer da figura de Machado um alvo a atingir pela crítica, pela paródia e também pela pilhéria, foi satirizar situações e pessoas no coletivo, como representantes de uma ordem ultrapassada.

Conforme vimos no item 6.1, o tempo de Machado consagrou-o, em grande parte, pela excelência da língua, o que não significava muito para os modernistas, já que possuíam um projeto de alteração da fala e da escrita, de modo a compatibilizá-las com o espírito do tempo.

⁴³ ANDRADE, O. (1964) p. 56-7.

⁴⁴ Ibidem, p.56.

Além disso, embora a alusão a Machado de Assis seja transparente, não verificamos relação de analogia entre a língua / linguagem, que parodiam, e a língua / linguagem, praticadas por Machado de Assis, uma vez que a primeira parodia, por um lado, a altissonância retórica e, por outro, o uso de palavras e expressões desprovidas de sentido pelo uso excessivo e sem propósito, mas que encontram eco justamente no seio de cultores de frases feitas, ornamentos para a carência de idéias.

Notoriamente a língua / linguagem machadiana se distingue da proposta modernista, mas ironicamente se distingue muito mais da alusão paródica. Sob a imagem de discurso conservador, Machado apresentou ao universo literário brasileiro um modelo inteiramente original de produção de escrita ficcional. Cremos que no capítulo anterior apresentamos alguns dos recursos que para tal fato contribuíram: o teor dialogal do texto em múltiplos sentidos, o desdobramento deste em sujeitos confluentes para a mesma narrativa, a contínua reflexão sobre o ato de escrever, transformado em matéria ficcional. Entre a pecha de insensível ao mundo real e cultor de uma língua conservadora, Machado e a sua obra, em face da conjuntura desfavorável do Modernismo, continuariam a aguardar uma crítica mais desarmada, por um lado, e, por outro, mais fundamentada.

6.3- Na contemporaneidade

Não há como discorrer sobre a posição usufruída por Machado de Assis e sua obra, no período considerado presente, que se mostra já bastante longo, sem relacioná-la ao movimento que, embora tenha desmerecido o seu valor, provocou intensas mudanças no cenário cultural do século XX brasileiro.

Passada a fase mais tumultuária do modernismo, feitas as contas e verificado o que restou da contestação daquele tempo, é fora de dúvida que a literatura e a arte em geral adquiriram muito, quer pela queda de tabus, ainda vigorosos na época, quer pelo ganho de

autonomia da arte e pela recusa do conformismo formal; ou mesmo pela compreensão, aos poucos adquirida, da modernidade como situação recorrente, vivida em cada tempo histórico, de maneira própria.

Vivenciar o moderno não foi uma experiência concluída com os modernistas, nem tampouco iniciada; e se esta lição não foi auferida ao tempo, cremos que hoje é inegável a pertinência da sua constatação. As contingências da época favoreciam a concepção de que a atitude moderna, na vida como na arte, exigia uma operação de limpeza absoluta de convenções e valores, a serem substituídos por novidades, oriundas da revolução mundial pela ciência, pela técnica, pelo trabalho e também pela guerra.

Nessa perspectiva, a criação artística, inclusive a literária, deveria enveredar por produções consentâneas com o chamado tempo da modernidade, o que acentuou a dessacralização da arte e o abandono das experiências do passado.

Apesar de negações e idiosincrasias cultivadas pelos modernistas, como de resto sempre se manifestam, em maior ou menor quantidade e intensidade, em qualquer tempo e lugar, e do enfoque, com que, em determinados momentos, injusticaram autores e obras, muito devem a eles o desenvolvimento e a incorporação do espírito crítico à inteligência nacional; não de imediato, mas com progressiva intensidade, os estudos de crítica literária se multiplicaram e deram início à recuperação da literatura brasileira desde os seus primórdios, relendo os mais notáveis criadores e definindo a contribuição de cada um para consolidar o patrimônio literário.

Embora Machado sempre tivesse merecido dedicação especial e consagradora, particularmente institucional, inúmeros atestados de valor, declarações de escritor máximo do Brasil, e, mesmo os não simpáticos a ele, na sua grandíssima maioria, tivessem evitado, em vida, detrá-lo publicamente, a par de tudo isso, a sua obra, ou parte dela, recebeu

incompreensão, notoriamente quanto ao tratamento da realidade ficcional, que ainda constitui o cerne da interpretação da literatura do autor e, pensamos, de qualquer ficcionista.

Ao ter criado uma estrutura social ficcional em que o sentimento de interesse se revelava o lado prático e decisivo da vida, disfarçado pelo idealismo ou pela hipocrisia, o autor plantou uma ambigüidade e uma ironia inidentificáveis pela moral social vigente e pelos intérpretes da hora, mas que, irrevogavelmente, instalaram, nos leitores/críticos mais argutos, a desconfiança a respeito dos verdadeiros objetivos dos textos.

Ao situar a obra de Machado de Assis perante a atualidade crítica e a recepção em geral, pretendemos assinalar a compreensão progressiva e constante de autor e obra como fator determinante, embora não exclusivo, ao merecido reajuste, não porque hoje a sua glória seja incontestável, mas porque nos encontramos mais capazes de compreender o alcance dos seus textos.

Em geral somos hoje melhores leitores e em maior número, mas atente-se que o somos, apenas, por pertencermos a um tempo que investigou e investiga freneticamente a realidade, nas diversas modalidades, por inúmeras vias de acesso, e não por mais capazes do que o poderiam ter sido os leitores de outrora. Além disso, a literatura brasileira se desenvolveu em muitas frentes e multiplicou os escritores e poetas que partilham tal ou qual ideário estético, social ou cultural, favorecendo desse modo a formação de vários modelos de identificação do leitor com o escritor.

Assim, se o modernismo alijou a obra de Machado, o mesmo não se pode afirmar do período que sucedeu o movimento, caracterizado exatamente pela abertura proporcionada às diferentes correntes do pensamento, da arte e da literatura. Quando afirmamos que o modernismo ignorou o valor de Machado, não pretendemos adotar um discurso acusatório contra uma fase da nossa história literária e cultural das mais férteis e inventivas. Nem seria

possível a um movimento, por mais contundente que fosse, apagar tal obra. Assim, a “supressão” do autor deveu-se a razões diversas, principalmente do âmbito político-ideológico.

Passado o período mais efervescente da época, essas motivações se modificaram, se atenuaram ou apontaram a direção do aprofundamento de temas mais complexos e, por vezes, mal compreendidos. Após o estágio de afirmação das tendências modernistas, a literatura seguiu rumos bastante diferentes uns dos outros, o que, longe de significar incompatibilidade e isolamento, significou, sim, diferenças possíveis e aceitáveis.

Muitos foram os estudiosos que se acercaram, a partir de então, da obra de Machado de Assis, passando a predominar como objetivo da crítica a busca pelo sentido dos textos. Não nos esqueçamos, no entanto, de que inúmeros outros já o haviam feito, no passado e em momentos mais difíceis, de acordo com o instrumental disponível.

Entre as diferentes perspectivas atuais de abordagem do texto machadiano há em comum o empenho em desvendar o significado da ficção do autor e, se atentarmos para a profusão de estudos sobre o assunto, verificamos que, após as muitas polêmicas que envolveram diretamente essa ficção, é ela que se instala soberana no pensamento e na expressão dos críticos.

Roberto Schwarz é apenas um dos muitos estudiosos contemporâneos, que vêm avaliando a obra de Machado sob a perspectiva sociológica, mas sem lhe ferir a propriedade fundamental da ficção. Parte da sua obra crítica é dedicada ao estudo dos romances machadianos, mas não pretendemos entrar no mérito da sua produção; somente mencionamos o trecho inicial do primeiro ensaio de *Duas meninas*, “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”, por conter a menção a um fato, segundo ele, decisivo no direcionamento que tomaria a interpretação do autor, relativamente esquecido até meados do século XX.

Trata-se de referência a Helen Caldwell, que leu o *Dom Casmurro* com lentes isentas do nosso remoalho cultural e social. E o crítico se pergunta se tal visão resultaria da sua

condição de estrangeira, de mulher ou de protestante. O fato é que entre nós se divulgou a idéia de que, a partir da intervenção crítica dessa americana, Machado teria modificado o curso da sua recepção.

Dom Casmurro (1899) é um bom ponto de partida para apreciar a distância, na verdade o adiantamento, que separava Machado de Assis de seus compatriotas. O livro tem algo de armadilha, com lição crítica incisiva – isso se a cilada for percebida como tal. Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma. A eventual solução, sem ser propriamente difícil, tem custo alto para o espírito conformista, pois deixa mal um dos tipos de elite mais queridos da ideologia brasileira. Acaso ou não, só sessenta anos depois de publicado e muito reeditado o romance, uma professora norte-americana (por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?) começou a encarar a figura de Bento Santiago – o Casmurro – com o necessário pé atrás. É como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis⁴⁵.

O empreendimento de ler e compreender Machado, revelando os enigmas da sua criação, vem sendo realizado há tempo por muitos estudiosos, de diferente nomeada, na grande maioria analisando temas tradicionais, extraídos da obra, mas que se prestam a novas interpretações, uma vez que a formalização do texto machadiano, enfatizamos esta menção, permite esse contínuo renovar dos sentidos.

Alfredo Bosi aborda a permanente e avassaladora procura crítica pelo valor desse autor ímpar, levando em conta um século inteiro de pesquisa, e não só a contemporaneidade, sobre os mais diferentes temas, o que revela que ele considera todo e qualquer escrito sobre Machado válido em relação ao propósito de compreendê-lo ou descobri-lo; não divide em fases pré ou pós alguma coisa ou alguém. Inquieta-o o fato de tantas e tantas perguntas feitas a Machado, e de tantas respostas dele recebidas ainda não terem completado a necessidade de saber mais, provocada por esse texto:

Por que escrever ainda sobre o significado da ficção machadiana? Um século de leituras já não terá descido ao fundo da questão, examinando-a pelos ângulos biográfico, psicológico, sociológico, filosófico, estético? Não seria o caso de revisitar essa ampla e dispar bibliografia que já conta com intérpretes notáveis pela argúcia e erudição, em vez de tentar, uma vez mais, decifrar enigmas que já estariam afinal aclarados?

.....
E voltando pela enésima vez aos seus romances e contos, sempre me aparece um hiato entre os conceitos de crítica e as figuras do texto-fonte. Talvez esse intervalo seja mesmo infranqueável, se *individuum est ineffabile*. No entanto, tudo está em

⁴⁵ SCHWARZ, R. (1997) p.9.

diminuí-lo até os limites do possível e procurar responder à questão crucial do sentido, que está no horizonte de toda interpretação literária.⁴⁶

Verificamos, assim, muito brevemente e a partir de dois exemplos, que a fase mais promissora da consagração póstera de Machado se encontra na segunda metade do século XX, chegando aos dias atuais. Não pretendemos, no entanto, reduzir a esse tempo a produção eficiente e qualificada sobre o autor, pois ela, em quantidade e qualidade, é vastíssima; pensamos também que fomos claros ao definir que a consagração constitui um fenômeno histórico e como tal o consideramos, o que não significa, por outro lado, que não reconheçamos a existência de obras que atravessam os tempos. Tanto acreditamos nisso que, no nosso entender, os romances de Machado pertencem a essa casta de literatura.

⁴⁶ BOSI, A. (2003) p.9-10.

7 – CONCLUSÃO

O tema proposto para desenvolvimento de tese exigiu-nos um roteiro, mediante o qual pudéssemos atingir o nosso objetivo, que consistia no alargamento da compreensão do processo que fez da obra de Machado de Assis uma obra consagrada, principalmente a parte dela que reúne a criação narrativa e, nesta, destacadamente, o romance.

Para tanto vimo-nos perante uma necessária definição, o mais abrangente possível, do quadro contextual em que ocorre a consagração literária; nele estão incluídas as ações de parte do autor, ou de outros, que manifestam intervenção direta sobre o processo consagrador.

Ao definirmos consagração, procuramos estender o olhar e a percepção para áreas do conhecimento que nos pudessem proporcionar algo além de uma definição rígida, e, em demasia, formal. Embora tenhamos transitado por diferentes esferas do saber, não o fizemos de modo que se distinguissem com rigor umas das outras e se limitassem ao seu objetivo específico; tentamos, sempre que possível, fazer contactos e estabelecer relações, porque o julgamos pré-condição de um método de abordagem interdisciplinar, o que tentamos pôr em prática.

Verificamos, então, que a consagração se estabelece por influência de inúmeros fatores que se apresentam “em movimento” na vida pública, nas escolhas do autor, na sua capacidade intelectual notadamente, e na sensibilidade no trato da mediação entre realidade e ficção.

Como objetivo principal desta tese, tentamos desenvolver analítica e judiciosamente o processo ficcional elaborado e testado por Machado de Assis nos seus romances e, acima de tudo, detectar se haveria neles alguma propriedade capaz de revelar-lhes um pendor para a consagração.

Creemos que a análise e interpretação da qualidade emancipadora da obra, frutos dos inúmeros recursos reflexivos, inovadores, e do modo próprio com que o autor percebe e representa a realidade, transferindo para os seus narradores a incumbência de expressar ocorrências, desvios, surpresas etc., que se impõem no meio desse processo, tudo isso representou um esforço, a fim de atingirmos o conhecimento mais acentuado da qualidade estética do autor.

A mais determinante condição, verificável nos textos, para Machado de Assis chegar à consagração, por mais assimétrica que ela tenha sido, reside na atitude inquiridora do autor para com o autor ou do narrador para com o autor ou do narrador para com o narrador/es, e assim sucessivamente. Queremos dizer que a inquietação intelectual de Machado levou-o a formulá-la em perguntas, não necessariamente formais, com ponto de interrogação e tudo, mas em processo de escavação contínua da realidade.

Reconhecemos, no entanto, por questão de princípio, que não existe garantia eterna de consagração; o reconhecimento pode ser passageiro, muito embora a grande quantidade de obras-primas, de valor inestimável, pertencentes a tempos e lugares diferentes, nos leve a refletir sobre o motivo que assegura a tais obras uma permanência tão constante e duradoura na história humana.

O caso de Machado de Assis, sem tentarmos fazer exercício de adivinhação, ainda que as referências da realidade estejam em circulação para auxiliar-nos a emitir um prognóstico, constitui, no conjunto da literatura brasileira, o mais poderoso (ou ao menos um dos mais poderosos) exemplo de consagração em perenidade.

A despeito de tudo que se possa argumentar, inclusive levando em conta a irregular história da consagração do autor, encaramos a sua obra no momento histórico em que vivemos e que, devidamente ampliado em décadas, é o que reúne maior assentimento por parte de crítica e leitores dotados de preparo intelectual ou de interesse.

A fortuna crítica de Machado é vastíssima e se ocupa de uma variedade de temas notável. Mas o mais importante é que nas últimas décadas as pesquisas sobre o autor e a sua obra revelam sentidos, situações e interpretações oportunas, descritivas ou resultantes de criteriosa avaliação sobre a qualidade da obra, ainda que os pontos de partida para tal consecução se revelem extremamente variáveis.

Pouca gente duvidará do valor, da importância e do significado da obra de Machado de Assis para a literatura e para a cultura nacionais. No entanto, apesar de os seus romances terem recebido, durante o tempo de vida do autor, mais aplauso do que crítica; de o seu estilo ter sido objeto de paródia, o que não seria demérito, não fossem conhecidos os objetivos demolidores de tal expressão; de a sua memória de escritor e ficcionista ter sido posta em causa por motivos alheios ao ambiente da criação literária; apesar de tudo isso, assistimos, nos tempos que correm e vêm correndo há já algumas décadas, à investida maciça de quantos, atraídos pela força dessa escrita, que não seria nada sem a ficção que ela comporta, que progressivamente avançam na prospecção do universo ficcional machadiano.

A nossa consciência obriga, entretanto, a considerar, em certo momento, fraturado esse universo, a partir da cobrança, que lhe era feita por alguns, de questões da realidade concreta que feriam seriamente a ficção. Mas o que verificamos em relação ao ressurgimento em força do autor e de estudiosos de vários portes a ele dedicados é a prova incontestada de que o valor ficcional pode mais do que o contexto e a circunstância, que variam, segundo nos parece, com mais rapidez.

A construção imaginária do autor foi alterada, sim, por um proceder crítico que conferiu superioridade temática, estilística e estética a temas e estilos não presentes nos textos, aplicando à ficção de Machado um processo de minimização, redução e, por conseguinte, de deformação, cujos motivos já foram abordados ao longo desta tese.

Com atitude e empenho, muitos pesquisadores, conhecidos ou anônimos, mas fascinados por uma obra tão inesperada e imprevisível no contexto brasileiro, quanto simultaneamente fiel e independente em relação a esse mesmo contexto, contribuem incessantemente para a descoberta dos sentidos velados pelo preconceito, pela incapacidade ou pelo desconhecimento puro e simples. Roberto Schwartz aponta o comodismo nacional ao comentar o papel de iniciadora, de Helen Caldwell, da abordagem do texto machadiano, sob a perspectiva da suspeita, que em boa hora, frutificou na polêmica, no debate, na crítica, enfim.

Seria preciso que alguém de fora lesse o *Dom Casmurro* para nele identificar um protótipo de personagem, como representante das nossas características mais incômodas e disfarçadas? -Interroga-se o crítico.

Não recusamos o valor dessa pergunta, em absoluto, mas defendemos com determinação que nenhuma condição prévia, estabelecida pela circunstância, pode garantir a compreensão de qualquer obra de Machado, notadamente as mais complexas. O que confere acesso a ela é uma identidade não de personalidade, pois assim só espíritos machadianos compreenderiam o autor, mas de propósito, que o leitor e o crítico pretendam levar a termo.

A sugestão, contida na obra, de variabilidade de formas e sentidos como modo propício de experimentar situações e vivenciar personagens em permanente movimento, as engrandece, eleva, sublima, diminui e apaga; a realidade para Machado é um contínuo caminhar para o vácuo, mas essa visão tão trágica não se pretende assustadora; é atenuada, não desmentida, pela complacência do humor e da ironia.

É muito difícil concluir um estudo que nos levou a seguir o destino da consagração obtida pelo autor e que nos revelou os inúmeros percalços com que se deparou, mas neste momento preferimos deixar para trás aqueles que sem fundamento consistente atacaram Machado por pura incompatibilidade de caráter, de personalidade, já que incompatibilidades

estéticas muito dificilmente enfrentariam o autor, visto que a sua produção se encontrava a uma distância muito significativa dos demais contemporâneos.

Pelo que nos afirma Josué Montello, Machado retribuía com silêncio a críticas de toda ordem. Talvez isso acontecesse no caso do autor já maduro e consciente de que também ele havia proferido muitos juízos críticos, alguns deles duros e incisivos. Não devemos, porém, confundir a serenidade de Machado com falta de argumentos, que ele utilizava ao primor no momento necessário. Quando jovem há registros de ampla defesa a críticas, consideradas ofensivas, e participação em polêmicas.

Não dispomos de total segurança para afirmar ao fim desta tarefa se o autor tinha consciência, em qualquer altura da sua vida, da importância e do valor da sua obra, sem sombra de dúvida incompreendida no seu tempo ou lida apenas na superfície. É provável alguém ter lido Machado contemporaneamente a ele, com sensibilidade, mas não foram esses os registros predominantes.

As grandes homenagens que recebeu em reconhecimento da sua obra pareciam de fato sinceras, talvez por terem os amigos, os admiradores e os leitores associado um percurso de vida, ascendente, por mérito, na escala social, ao beletrista, cultuado por uma sociedade em formação, que valorizava os aspectos exteriores dos seres e das coisas, questão fulcral na ficção de Machado, que desse modo ironizava os que o adulavam, não por uma necessidade gratuita de diminuir os que possuíam uma visão limitada da existência, nem por maldade pura, mas por ter, como cidadão brasileiro, o desejo sincero, inúmeras vezes manifestado, de contribuir para que seu povo fosse mais preparado para a vida e para a arte.

7 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. *Os Pensadores*).

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 2 ed. Coimbra: Almedina, 1968.

ALBUQUERQUE, Manuel Maurício de. *Pequena história da formação social brasileira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

ANDRADE, Mario de. Machado de Assis. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 4 ed. São Paulo: Martins / INL, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

ARRIGUCCI JR, Davi et alii. *Ficção em debate e outros temas*. São Paulo: Duas cidades, 1979. (Col. Remate de males, I).

ASSIS, Machado de. *Helena*. Edições críticas de obras de Machado de Assis. Texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1975. v.2.

_____. *Iaiá Garcia*. Edições críticas de obras de Machado de Assis. Texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1975, v.3.

_____. *A mão e a luva*. Edições críticas de obras de Machado de Assis. Texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1975. v.6.

_____. *Ressurreição*. Edições críticas de obras de Machado de Assis. Texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1975. v.8.

_____. *Memorial de Aires*. Edições críticas de obras de Machado de Assis. Texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1975. v.10.

_____. *Dom Casmurro*. Edições críticas de obras de Machado de Assis. Texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1975. v.12.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Edições críticas de obras de Machado de Assis. Texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1975. v.13.

_____. *Quincas Borba*. Edições críticas de obras de Machado de Assis. Texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1975. v.14.

_____. *Esau e Jacó*. Edições críticas de obras de Machado de Assis. Texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1975. v.15.

_____. *Obra completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1979. 3 v.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. 4. ed. Trad. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Hucitec-Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARRETO Filho. O romancista. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. v.I. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1979

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. *Os Pensadores*).

_____. *Angelus novus: saggi e frammenti*. Trad. Renato Solmi. Torino: Giulio Einaudi, 1982.

_____. *Les affinités electives de Goethe*. In: *Essais I; 1922-1934* Paris: Denöel Gonthier, 1983. (Bibliothèque Mediations).

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. (et alii). *Machado de Assis. Antologia & estudos*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction; critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

_____. *Economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1959. 2 v.

_____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

_____. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: São José, 1960.

_____. (Org.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1968-1971. 6 v.

_____. (Org.) *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1974. 2 v.

DOYLE, Plínio. *História de revistas e jornais literários*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2004.

FREITAG, Bárbara & ROUANET, Sérgio Paulo. (Org.). *Habermas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

FRYE, Nortrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: IPE, 1949.

_____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 8. ed. Trad. Carlos Nélon Coutinho, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GRIECO, Agripino. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. *Viagem em torno de Machado de Assis*. São Paulo: Martins, 1969.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin / Edusp, 2004.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

_____. *Conhecimento e interesse*. Trad. José N. Heck. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. *Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. 2. ed. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

LEFÈBVRE, Henri. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Trad. Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LIMA, Alceu de Amoroso. *Três ensaios sobre Machado de Assis*. Belo Horizonte: Paulo Blum, 1941.

MACHADO, Ubiratan. (Org.). *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

MAGALHÃES JUNIOR, R. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

_____. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1952.

_____. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/USP, 1978. 7 v.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis: 1839-1870*. Ensaio de biografia intelectual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

_____. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

MICELI, Sergio. *Poder, sexo e letras na República Velha: estudo clínico dos anatolianos*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

_____. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MONTELLO, Josué. *Memórias póstumas de Machado de Assis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Os inimigos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MUECKE, D.C. *Ironia e irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português e português-grego*. 2ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1957.

PESSANHA, José Américo Motta (org). "Sócrates vida e obra". In: _____. *Sócrates*. (Col. Os pensadores). 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

PORTELLA, Eduardo. *Fundamentos da investigação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

_____. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

ROMERO, Silvio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.

_____. *História da literatura brasileira*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

SANTIAGO, Silviano. *Retórica da verossimilhança*. Rio de Janeiro: Cadernos da PUC. Outubro, 1972.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. *Dois meninas*. São Paulo: Schwarz Ltda., 1997.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Memórias de um leitor de poesia*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2004. v. 3. (Série Aulas Inaugurais).

SENNA, Homero. *República das letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SÓCRATES. *Os Pensadores*. Sel. José Américo Motta Pessanha. Trad. Jaime Bruna *et alii*. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL, 1955

_____. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL, 1958.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. Introdução à poética da ironia. *Revista de Letras da UVA Linha de Pesquisa*, 2000. 1: 27-48

TODOROV, Tzvetan. *Critique de la critique: un roman d'apprentissage* (Coll. Poétique). Paris: Éditions du Seuil, 1984.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 7ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

WATT, Ian. Réalisme et forme romanesque. In: BARTHES, R. et alii. (Org.) *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.

_____. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

SANTOS, Olga de Jesus. *A consagração literária: o exemplo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2006, 255 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira.

RESUMO

Estudo da consagração literária de Machado de Assis, a partir do conjunto dos seus romances, publicados entre 1872 e 1908, verificando os aspectos relevantes, de natureza histórico-social, neles expressos, mas conferindo ênfase especial às propriedades peculiares da ficção romanesca, em que se encontram as características decisivas da originalidade e do caráter libertário da escrita do autor. O teor dialógico, atributo basilar dos romances, se desdobra em duas vertentes intercomplementares: a prismação do narrador e da narrativa e a formalização irônica do texto, respondendo esta tríade pela qualidade singular da ficção e não apenas pelo bem-escrever. A série de romances, iniciada com *Ressurreição* e encerrada com *Memorial de Aires*, é analisada mediante a observação do tema constante da mobilidade e ascensão social, escolhido pelas evidentes implicações com a trajetória da consagração. A certeza de que os romances do autor iniciam um procedimento narrativo não corrente, uma vez que o leitor do tempo não dispunha de um código ficcional, de que se pudesse valer, a fim de identificar os sentidos mais obscuros da ficção machadiana e os recursos inovadores de composição do texto, mormente a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, indicou a necessidade de abordar a recepção da obra em três fases distintas, a saber: o período de vida do autor, a época da vigência do movimento modernista e o momento contemporâneo.

SANTOS, Olga de Jesus. A consagração literária: o exemplo de Machado de Assis. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2006, 255 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira.

ABSTRACT

A research study on Machado de Assis' literary acknowledgement focusing on his novels published between 1872 and 1908, in order to point out their relevant socio-historical aspects. Special emphasis is put on the peculiar properties of Romanesque fiction found in the author's original and free writing style. Dialogism peculiar to novels is folded in both, the narrator's and narrative prismatic status as well as the ironical formalization of the text. The triad is responsible for the singular quality of the author's fiction and writing. All the author's novels from *Ressurreição* to *Memorial de Aires* are analyzed according to the theme of continuous social mobility and climbing, chosen for its relation to the acknowledgement issue. The evidence that the works were a novelty, by the time they were first published, once a fictional code was not provided to the reader of that period in order to grasp the most obscure meanings of Machado de Assis' fiction, and all the formal innovations the texts revealed, mainly from the appearance of *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pointed out to the need of approaching the work's reception in three different phases: Machado's own time, the modernist and the contemporary periods.

SANTOS, Olga de Jesus. *A consagração literária: o exemplo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2006, 255 fl. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira.

RESUMEN

Estudio de la consagración literaria de Machado de Assis, a partir del conjunto de sus novelas, publicadas entre 1872 y 1908, verificando no sólo los aspectos relevantes, de naturaleza histórico-social, expresados en ellas, sino también confiriendo un énfasis especial a las propiedades peculiares de la ficción novelesca, en las que se encuentran las características decisivas de la originalidad y del carácter libertario de la escritura del autor. El tono dialógico, atributo fundamental de las novelas, se desdobra en dos vertientes complementarias: la *prismatização* del narrador y de la narrativa y la formalización irónica del texto, respondiendo esta tríada por la calidad singular de la ficción y no sólo por el buen hacer del escritor. Se analiza la serie de novelas, iniciada con *Ressurreição* y cerrada con *Memorial de Aires*, mediante la observación del tema constante de la movilidad y ascensión social, elegido por las evidentes implicaciones con la trayectoria de la consagración. La certeza de que las novelas del autor inician un procedimiento narrativo no corriente, ya que el lector de su tiempo no disponía de un código ficcional, del que pudiera valerse a fin de identificar los sentidos más oscuros de la ficción machadiana y los recursos innovadores de composición del texto, sobre todo a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, indicó la necesidad de focalizar la recepción de la obra en tres fases distintas, a saber: el período de vida del autor, la época de la vigencia del movimiento modernista y el momento contemporáneo.