

RESSURREIÇÃO E O ROMANCE ÚRBANO ROMÂNTICO

APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS

CARLOS ROCHA

RESSURREIÇÃO E O ROMANCE
URBANO ROMÂNTICO

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO
Responsável pela publicação desta obra

Adalberto Luis Vicente
Maria Célia de Moraes Leonel
Karin Volobuef
Márcia Valéria Zamboni Gobbi

CARLOS ROCHA

RESSURREIÇÃO
E O ROMANCE URBANO
ROMÂNTICO
APROXIMAÇÕES E
AFASTAMENTOS

**CULTURA
ACADÊMICA**

Editora

© 2012 Editora UNESP

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

R572r

Rocha, Carlos

Ressurreição e o romance urbano romântico: aproximações e afastamentos / Carlos Rocha. São Paulo : Cultura Acadêmica, 2012.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-362-5

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação 2. Literatura brasileira – História e crítica I. Título.

12-9311

CDD: 869.909

CDU: 821.134.3(81)(091)

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

*Dedico este trabalho
à memória de meu pai
Leonildo José da Rocha*

SUMÁRIO

Introdução 9

Parte I

- 1 O romance e a representação da realidade 17
- 2 O romance no Brasil 33

Parte II

- 3 Representação da realidade em três romances urbanos do Romantismo brasileiro 45

Parte III

- 4 Machado de Assis: o aprendizado do ofício 67
- 5 A tradição crítica e *Ressurreição* 89
- 6 *Ressurreição*: o narrador, o protagonista e a suspensão da realidade 97
- 7 Diálogo com a tradição do romance urbano do Romantismo brasileiro 119

Parte IV

- 8 O menino é pai do homem 131

Referências bibliográficas 139

INTRODUÇÃO

A análise que se segue do romance *Ressurreição* (1872), primeiro ensaio machadiano no gênero, configura-se como meu primeiro passo nas pegadas do labiríntico mundo romanesco de Machado de Assis, mundo que oferece ao leitor uma especificidade dissonante ao gosto vigente da época de sua publicação.¹

Como se tenta mostrar, *Ressurreição* (1872) instaura, de certa forma, uma nova temática no rol da incipiente tradição romanesca brasileira: a dúvida. Por meio de uma narrativa que ao mesmo tempo explica os seus expedientes e conta a história do protagonista, o narrador consegue fazer confluir para o campo da incerteza não só o próprio ponto de vista como também a perspectiva do herói, provocando, propositadamente, a suspensão da realidade na representação da sociedade que tenciona recriar. O presente estudo procurará demonstrar como se dá a construção dessa suspensão e como ela pode

1 Este trabalho é resultado da dissertação de mestrado para o programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, *campus* de Araraquara, que contou com o financiamento da Capes e com as importantes indicações da banca examinadora formada pela professora Lucia Granja (Unesp/Ibilce – Rio Preto) e pela professora Márcia Valéria Zamboni Gobbi (Unesp/ FCLAr), bem como com a orientação dedicada do professor Wilton José Marques.

caracterizar-se como um eixo de aproximação e de afastamento entre a referida obra e a tradição do romance urbano do romantismo brasileiro. Dada a relevância da produção dessa tradição para a história literária brasileira, buscou-se entender a sua relação com o romance moderno que, de algum modo, foi o seu modelo.

O desenvolvimento do romance moderno, na Europa, demonstra a relevância do gênero consonante à franca ascensão social da burguesia. De meados do século XVIII até a sua consolidação, no século seguinte, o romance adquiriu *status* de gênero burguês por expressar os valores, os costumes e os anseios desta classe. Para além de fomentar e reproduzir os princípios burgueses, o gênero romance tornou-se um instrumento de análise da nova civilização do capital. Em um processo dialético de exposição e crítica do universo burguês, o romance, na sua especialização, redefine seus próprios procedimentos estruturais e reelabora sua temática, sofisticando, cada vez mais, sua percepção da realidade. Promove, com isso, uma densa análise crítica dos indivíduos e de seus interesses subjacentes às interações sociais. Cria-se, com o romance, uma produção literária capaz de incorporar, com maior rapidez, as transformações sociais às bases da urdidura textual.

Enganam-se, contudo, aqueles que o têm apenas como reflexo da sociedade ou como documento da realidade de uma época. O gênero por si rejeita tal função porque é uma elaboração *a posteriori* dos acontecimentos de uma sociedade, e esta “tradução” literária das circunstâncias temporais é pautada sempre por um viés ideológico. O objetivo do romance não é reunir o maior número de detalhes dos fatos verídicos para legitimar o seu diálogo com o mundo real. Sua aproximação com este se dá a partir da interpretação dos costumes e valores comuns a um mesmo grupo social, bem como da sua organização político-econômica. Daí ele ser considerado uma representação da realidade, a qual depende mais do perfeito arranjo dos elementos não literários na economia interna da obra para ser bem-sucedida (Candido, 2006a). É isso que, por sua vez, lhe configura o seu caráter verossímil, a sua verdade. Em outras palavras, o caminho percorrido pelo gênero pode ser pensado na homologia entre forma literária e

processo social, sugerida por Ian Watt (1996). É nesse sentido que se compreende o romance como representação da realidade, uma tradução literária das complexas relações sociais.

Desse modo, o intuito da primeira parte é entender como, de fato, se dá a relação entre a literatura e a realidade, procurando estabelecer as bases em que o gênero constrói essa homologia² e, por conseguinte, como ele se torna um instrumento de interpretação de um “novo contexto histórico”, como sugere Sandra Vasconcelos (2002). Para isso, tentou-se edificar uma relação coerente entre a literatura e a realidade que encontra sustentação teórica nas discussões arroladas por Antoine Compagnon (2006) para consolidar que a literatura está para além do entretenimento ou para o simples deleite da sociedade.

A partir das indicações de Compagnon, procurou-se incorporar à discussão a relação entre linguagem e realidade, centrada nos estudos de Beth Brait (2005) sobre os conceitos-chave da enunciação pelo viés bakhtiniano. Assim, constatou-se que até se consagrar como gênero digno de ser lido, o romance sofreu muito mais um julgamento moralista, portanto ideológico, do que uma condenação estética, já que ele foi tornando-se mais verossímil.

Paralelamente, investigaram-se as questões essenciais que promoveram a ascensão da classe média inglesa, correlacionando-as para o fortalecimento do gênero. Dentre elas, a formação de um novo público leitor, reivindicante de uma literatura mais próxima a seu tempo e espaço, fez convergir para o mesmo ponto propulsor gênero e classe social (Hauser, 1972). Entendido como epopeia burguesa, o romance passa a diferenciar-se dos outros gêneros por introduzir em sua estrutura os ideais e o espírito desta classe, fazendo com que o leitor se reconheça na história que lê. Desse modo, na sua caracterização moderna, o romance é um “gênero inacabado” porque seu nascimento e sua formação “realizam-se sob a plena luz da história”; com ele se permitiu um “deslocamento do centro

2 Entende-se aqui este termo de modo mais flexível (de acordo com os postulados de Ian Watt) do que a homologia rigorosa proposta por Lucien Goldmann na obra *Sociologia do romance* (1967).

temporal da orientação literária”, em que o autor, “sob todas as suas máscaras e aspectos”, moveu-se “livremente no campo do mundo que é representativo” (Bakhtin, 1988, p.417).

Em suma, as bases do individualismo no universo literário encontraram correspondência com o liberalismo econômico, reconfigurando, assim, a verdade do universo ficcional a um mundo mais próximo da realidade. Deprendendo-se o percurso e o papel desempenhado pelo romance moderno, na Europa, passou-se a investigar as bases deste gênero no Brasil.

Em terras brasileiras, o romance moderno sofreu alguns ajustes para alinhar-se ao projeto romântico local, que tencionava criar uma imagem de país livre (Candido, 2006c). Por conta disso, ele expressará uma representação da realidade com circunstâncias diversas das do modelo europeu. As condições socioeconômicas brasileiras também contribuíram muito mais para uma elaboração da realidade fundindo a expressão da cor local com os modismos europeus do que propriamente para uma análise das contradições de suas instituições.

Por um lado, ideologicamente, o romance brasileiro estava propenso a cantar as cores da recente nação, preterindo, dessa forma, uma tradução artística de seu atraso e de suas debilidades institucionais. Nesse contexto, o romancista brasileiro vivenciava questões políticas e socioeconômicas de outra ordem das dos seus inspiradores europeus. Por outro, a produção romanesca brasileira enfrentava questões específicas: rearranjo do modelo, concorrência com as traduções de romances europeus, já conhecidos e consagrados pelo exíguo público, e baixa qualidade das obras de seus escritores. Portanto, a melhoria tanto na produção quanto na qualidade dos romances passaria, primeiramente, por uma profunda relação entre o entendimento de suas contradições e a adaptação do modelo europeu (Schwarz, 2005).

Como a intenção é analisar a consubstanciação dos modismos europeus e dos costumes da elite brasileira, aspectos geradores da tradição da prosa romântica no Brasil, a segunda parte concentra-se na vertente urbana do romance, por entender que, nela, a realidade do universo ficcional é mais representativa. Desse modo, fez-se um breve estudo sobre a composição textual dos romances *A Moreninha*

(1844), de Joaquim Manuel de Macedo, *Memórias de um sargento de milícias* (1852-3), de Manuel Antônio de Almeida, e *Lucíola* (1862), de José de Alencar, com o propósito de estabelecer em que medida as bases dessa tradição podem compor uma representação da realidade brasileira daquele momento.

A escolha desses romances pauta-se em dois critérios: a) por serem obras representativas da produção da prosa literária da época em questão; b) por eles terem sido publicados antes de *Ressurreição* (1872), o primeiro romance de Machado de Assis, objeto deste livro. O foco da análise desses romances recaiu sobre os seus respectivos narradores e protagonistas, buscando compreender a relação entre esses entes ficcionais na construção efetiva do universo fictício e, por conseguinte, da representação da realidade.

Na terceira parte, passa-se a interpretar o romance *Ressurreição* por meio dessa mesma chave de leitura: a relação entre o narrador e o protagonista. Demonstra-se, por meio dessa relação, a suspensão da realidade que se opera na narrativa. Narrador e protagonista, cada um a seu modo, tentam instaurar no eixo da verdade ficcional o seu ponto de vista sobre os fatos. Construção e desconstrução de imagens dos personagens formam os dois lados dessa gangorra entre narrador e herói. Por isso, a oscilação de perspectiva torna-se a coerência do enredo de *Ressurreição*. A partir do desenvolvimento desse estudo sobre o romance citado, constituíram-se elementos plausíveis para compará-lo e conferir-lhe um lugar nessa mesma tradição.

Uma vez composta a comparação com a tradição do romance urbano do Romantismo brasileiro, passou-se a estabelecer o papel de *Ressurreição* dentro do projeto romanesco de Machado de Assis. O intuito, nesse caso, é sugerir que o narrador do primeiro romance do escritor forja um método peculiar de construir e desconstruir a visão do herói. Esse procedimento cambiante consegue atrair para o seu centro de reconfiguração o modismo estético do Romantismo, que era o gosto vigente. Nesse sentido, o narrador repugna a perspectiva egocêntrica do herói, ao mesmo tempo em que tenta purgar os exageros da escola romântica. Partes constitutivas da idealização do país, herói e escola literária representam a hipocrisia nas relações

sociais e o atraso intelectual. Guardadas as devidas proporções de amadurecimento intelectual do romancista e a condição de emergência discursiva, entende-se que a essência de tal método será reutilizada nos romances da fase madura do escritor.

A partir da demonstração textual de todo o processo composicional desse método, suscita-se que a suspensão da realidade expressa nesse procedimento possa adquirir *status* de crítica social, quando o narrador desmonta a visão de realidade do herói. Isto é, sugere-se que Machado de Assis, em seu primeiro romance, ensaia a “pintura da sociedade brasileira”, ao criar um narrador dissimulado que se aproxima e se afasta, a todo o momento, da perspectiva do membro da classe dominante com a explícita intenção de criticá-la.

PARTE I

1

O ROMANCE E A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

A noção de romance moderno pode ser entendida a partir do modo como se dá a representação da realidade. É nela que se percebe o quanto uma obra literária reflete sobre a sua época, podendo ou não, portanto, aproximar-se significativamente da sociedade que tenta recriar. Com efeito, por meio dela, o romance moderno distingue-se das narrativas anteriores – a prosa de ficção (Watt, 1996).

Ao percorrer um caminho diverso ao longo do tempo, o romance foi constituindo-se como gênero sério a partir do momento em que foi aumentando o seu grau de “imitação” da realidade. Com isso, o gênero opôs-se cada vez mais aos romances “incrivelmente longos, cheios de complicações, com enredos frouxos, e apresentando um mundo aristocrático, artificial e idealizado, onde quase não havia lugar para os comportamentos humanos comuns, já que nele imperavam o amor elegante, o heroísmo, o decoro” (Vasconcelos, 2002, p.9). Notadamente, essas características recobrem os romances medievais e o romance francês do século XVII.

Entre avanços e recuos, o romance marco de modernidade na literatura ocidental é, sem sombra de dúvidas, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, embora existissem romances, antes dele, de vertente realista, como os de costumes ou picarescos. Sergio Givone (2009, p.459) defende que em *Dom*

Quixote já há uma “espécie de duplo sentido [que] confunde o protagonista”. O que se coloca aí é a problemática da noção de realidade:

Quanto mais o mundo se afigura uma miragem para este irremediável sonhador, tanto mais a miragem lhe aparece verossímil, carregada de múltiplos segredos ocultos; inversamente, quanto mais o sublime e o extraordinário se mostram inquietantes, tanto mais o pobre louco se perde em arroubos fantasiosos. Prova disso é a necessidade de dar novos nomes às pessoas, aos animais e até às coisas. (ibidem, p.460)

Nesse sentido, “o cotidiano é entregue à fábula. E, portanto, libertado da banalidade e da insignificância, visto ser a fábula mais verdadeira do que a verdade” (ibidem, p.460). Os planos são invertidos justamente para questionar o sentido de verdade. Em busca disso, com uma sátira corrosiva, há na obra um decalque vexatório não só de um gênero literário – romance de cavalaria –, como também dos valores aristocráticos postos no romance por Cervantes como ultrapassados e incoerentes já no século XVII. Por essa e evidentemente por outras características, *Dom Quixote* pode ser considerado o primeiro romance moderno.

Bem antes mesmo de essa discussão vir à tona, já no século XVIII, Clara Reeve, segundo Márcia Abreu (2005, p.5), ao refletir sobre a diferença entre romance moderno e prosa de ficção, definiu o primeiro da seguinte maneira:

o romance é uma narrativa, centrada na vida real, próxima do leitor no tempo e no espaço, que trata de coisas que podem acontecer a qualquer um em sua vida cotidiana, escrita em linguagem comum, elaborada de forma a convencer o leitor de que a história relatada realmente aconteceu e de modo a provocar reações de identificação, fazendo aquele que lê se colocar no lugar do personagem e com ele sofrer ou se alegrar.

Tal definição já demonstra, de alguma forma, qual seria a finalidade do romance moderno. Ainda que Reeve exagere na correspondência direta entre o romance e a realidade, sua diferenciação entre esses dois textos fictícios encontrou ressonância entre os críticos literários.

Já no século XX, na obra *A ascensão do romance* (1957), Ian Watt recorre àquilo que ele chama de *realismo formal* para explicar a ascensão do romance inglês do século XVIII como sinônimo de romance moderno, diferenciando-o de seu antecessor. Watt (1996, p.31) acredita que o estilo narrativo específico do romance desse período na Inglaterra, marcadamente na produção dos três romancistas que ele estuda, “é a soma das técnicas literárias através das quais o romance imita a vida seguindo os procedimentos adotados pelo realismo filosófico em sua tentativa de investigar e relatar a verdade”. O crítico chama a atenção para tais técnicas, uma vez que elas não eram encontradas em outros gêneros literários. Segundo Watt, a expressão narrativa do *realismo formal* está ancorada numa premissa ou convenção básica, pela qual 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 de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (ibidem, p.31)

Orientando-se pelos dados histórico-filosóficos sobre o conceito de realismo e ainda sobre o individualismo nas instâncias política e econômica, Watt explica que o romance também enveredou por uma espécie de individualismo como forma de se opor ao trato abstrato das categorias da narrativa (personagem, tempo e espaço, entre outros) da prosa de ficção. Daí a recorrente nomeação dos personagens, tornando-os indivíduos, de certa forma, representantes das pessoas comuns da vida cotidiana demarcada também por uma particularização do espaço e do tempo: “o romance coloca – de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (ibidem, p.13). Desse modo, Watt entende que o romance, por meio do conceito de verossimilhança, não só tem uma relação com o mundo real, como também seu desenvolvimento está associado às transformações operadas na Inglaterra do século XVIII nas instâncias sociais, políticas e econômicas.

Em seu livro *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* (2002), Sandra Vasconcelos faz uma análise sobre as teorias que tentam explicar a ascensão do romance, diferenciando-o da prosa de ficção. Vasconcelos comenta que todas as abordagens propostas pelos teóricos (Ian Watt, Michael McKeon, Lennard Davies e J. Paul Hunter) consideram “o contexto histórico em que surgiu o novo gênero” e, segundo ela, à exceção de McKeon, que defende a “continuidade histórica entre romance e romanesco”, os demais “argumentam em favor da ruptura radical entre os dois gêneros narrativos” (Vasconcelos, 2002, p.22).

Contudo, de acordo com a autora, “Watt é o único que planta de modo firme esse fenômeno no terreno das mudanças sociais em curso na Inglaterra do século XVIII, enquanto Davies e Hunter buscam suas causas na relação ou convivência do romance com outros tipos de texto contemporâneo e McKeon as procura nos seus antecedentes” (ibidem, p.22-3).

A partir das convergências e divergências que pretende demonstrar sobre o referido assunto, Vasconcelos, antecipadamente, deixa entender que o romance inglês não ignora os seus antecedentes; entretanto, como novo gênero, ele surge “em cena como uma forma histórica para dar conta de um novo conteúdo social”, tentando “expressar uma certa visão de sociedade que os romancistas procuraram traduzir em termos artísticos” (ibidem, p.11). Ela ainda salienta que “o novo gênero não se limitou a refletir os valores de seu tempo, mas ajudou a criá-los” (ibidem, p.12).

Nessa mesma perspectiva, Terry Eagleton (apud ibidem, p.12) comenta que os romances foram “instrumentos que contribuíram para constituir interesses sociais mais do que lentes que os refletiram”. De certo modo, Vasconcelos, ao refletir sobre a formação do romance, retoma o conceito de Watt de homologia entre formaliterária e processo social, muito embora proponha outros elementos na construção dessa homologia.

Pode-se compreender, portanto, o conceito de romance moderno a partir do modo como se constrói a representação dos mais recônditos interesses subjacentes à interação social, dos valores, dos costumes, das disputas pelo poder, que concorrem para as perenes transformações temporais de determinada sociedade. Nessas bases é que se configura a realidade na literatura, isto é: problematizando-a, como em *Dom Quixote*.

Literatura e realidade

A relação entre literatura e realidade sempre causou divergências em torno da própria definição de realidade e de como a linguagem a expressa. Em seu livro *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon (2006, p.114) faz um percurso estabelecendo a diferença entre duas grandes linhas teóricas que tratam do assunto:

Segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura.

Por essa divisão sugestiva de tratar o impasse, é possível compor um caminho para entender a função da literatura, a saber: na *Poética*, Aristóteles (2006, p.67) não define estritamente o conceito de verossimilhança como imitação direta da realidade, uma vez que “a função do poeta não é dizer aquilo que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, aquilo que é possível segundo o provável ou o necessário”. À poesia (entendida como literatura) cabe dizer “antes o que é geral, enquanto à história, o que é particular” (ibidem, p.68). O que “poderia acontecer” não pressupõe nem uma completa nulidade do “ocorrido”, nem tampouco uma verdade inventada pela linguagem, mas a ressalva aristotélica pode ser compreendida como uma interface. Assim, o interesse essencial da literatura não é a imitação estrita da realidade, mas a sua efabulação, isto é, o acontecimento literário constrói-se com aquilo que se crê que possa suceder ou ocorrer, mediante o mundo sensível. Em outras palavras, é a instauração do verossímil (Spina, 1995). Com ele, a noção de realidade é dilatada, criando um momento de reflexão não exatamente sobre o fato real, mas sobre como este se edifica e se propaga na sociedade. Nesse contexto, a literatura vai além de uma imitação pura e simples da realidade, ou melhor, representa-a, justamente, quando incorpora à sua configuração a ideologia que permeia todas as relações sociais.

A problemática, portanto, parece residir no modo como o enredo dá conta ou não de representar, em suas especificidades técnicas, os aspectos que suscitam a realidade para convencer o leitor, pois em poesia “é preferível o impossível convincente ao possível que não convence” (Aristóteles, 2006, p.122), já que não “é tão-somente o acúmulo de detalhes, nem sua exatidão ou sua perfeita correspondência com a realidade, que confere à obra literária caráter realista” (Vasconcelos, 2002, p.31), mas aquilo que é “possível segundo o provável ou o necessário” (ibidem).

Nessa mesma perspectiva, Antonio Candido (2004a, p.9) argumenta que, na narrativa ficcional, “a realidade do mundo e do ser” precisa tornar-se componente da estrutura literária. É mediante o processo de incorporação dos elementos não literários (elementos externos, não estéticos) à economia interna da obra que se efetiva a representação da realidade (idem, 2006a, p.14). Ainda, na visão de Erich Auerbach, segundo Compagnon, desde o Renascimento até o final do século XIX, “o realismo identificou-se sempre, cada vez mais, ao ideal de precisão referencial da literatura ocidental”. O crítico francês compreende que Auerbach esboça a história da literatura ocidental “a partir do que ele definia como objeto próprio: a representação da realidade” (Compagnon, 2006 p.106). É nesse sentido, conforme comentário de João Roberto Faria, que “os três termos da equação aristotélica – real, possível [provável] e verossímil – [servem] de base para reflexões sobre as relações da obra de arte com a realidade e sobre as leis internas de sua constituição” (Faria, 1999, p.146).

Na segunda tradição, apoiada no linguista estruturalista Ferdinand Saussure, que entendia o signo como uma arbitrariedade, e no semiotista Charles Sanders Peirce, que compreendia a ligação original entre o signo e seu objeto como quebrada, a teoria literária apreende que

o referente não existe fora da linguagem, mas é produzido pela significação, depende da interpretação. O mundo sempre é já interpretado, pois a relação linguística primária ocorreu entre representações, não entre a palavra e a coisa, nem entre o texto e o mundo. Na cadeia sem fim nem origem das representações, o mito da referência se evapora. (Compagnon, 2006, p.99)

Nesse contexto, a literatura só falaria de literatura em si sem estabelecer relação com o mundo real. A realidade, assim, é entendida como uma ilusão referencial.

Ao refletir sobre as diferentes materialidades da linguagem, Bakhtin, segundo Beth Brait (2005, p.65), compreende que “a linguagem é concebida de um ponto de vista histórico, cultural e social que inclui, para efeito de compreensão e análise, a comunicação efetiva e os sujeitos e discursos nela envolvidos”. É somente a partir da “interação social entre os participantes da enunciação” que se tem aquilo que ele define por “enunciado concreto” (ibidem, p.65). Quer dizer, “o enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes” (Bakhtin apud ibidem, p.61). Se a concepção de enunciado concreto, para Bakhtin, surge impreterivelmente com a interação social, pensa-se, portanto, o quanto é importante a relação entre o enunciador e seu destinatário, justamente porque o “índice substancial do enunciado é o fato de dirigir-se a alguém, estar voltado para o destinatário” (Brait, 2005, p.71). Desse modo, o destinatário desenvolve uma função essencial não só no auxílio para “compreender a composição e o estilo dos enunciados”, como também na instauração do “extraverbal na constituição do verbal” (ibidem, p.72).

É desse ponto de vista que a literatura “explora as propriedades referenciais da linguagem”. Ainda que “seus atos de linguagem” sejam fictícios, o seu funcionamento instalado na literatura “é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura” (Compagnon, 2006, p.135). Assim, o conteúdo da literatura estabelece uma relação com o mundo real, como sugere Pavel (apud ibidem, p.136):

Em muitas situações históricas, os escritores e seu público consideram como ponto pacífico que a obra literária descreve conteúdos que são efetivamente possíveis e têm relação com o mundo real. Essa atitude corresponde à literatura realista, no sentido amplo do termo. Considerando assim, o realismo não é, pois, unicamente um conjunto de convenções estilísticas e narrativas, mas uma atitude fundamental referente às relações

entre o universo real e a verdade dos textos literários. Numa perspectiva realista, o critério de verdade ou falsidade de uma obra literária e de seus detalhes é baseado na noção de possibilidade [...] em relação ao universo real.

Nesse sentido, “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem” (Compagnon, 2006, p.126).

A ideologia pode ser considerada uma das outras ordens da linguagem. Interposta na própria linguagem, configurando-se como uma espécie de mensagem implícita, ela estabelece uma relação estreita com a estrutura de juízos de valores sociais figurados no texto literário “não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros” (Eagleton, 2006, p.24). O papel da ideologia no texto literário é manter e reproduzir o poder social, como comenta Terry Eagleton (ibidem, p.22-3):

Não entendo por “ideologia” apenas as crenças que têm raízes profundas, e são muitas vezes inconscientes; considero-a, mais particularmente, como sendo os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que se relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social.

Constituinte complexa do impasse entre literatura e realidade, a ideologia serve de interface entre ambas. Reconhecer seus meandros na linguagem literária já é uma maneira de compreender a correlação entre esta e as circunstâncias temporais, pois, com seu procedimento ambíguo, a ideologia oscila entre “mascarar” a realidade e explicá-la a partir do seu próprio mascaramento. Em outras palavras, é a contrapelo que ela expõe as contradições, engendrando a crítica por meio dos mais nobres valores e costumes de determinada sociedade. Se no primeiro momento a ideologia materializa as aspirações do discurso vigente, camuflando, em parte, a realidade, no outro ela desconstrói, por dentro, as bases e intenções desse mesmo discurso. Assim, encarnada de ideologia, a linguagem literária resiste à “falsa ordem, que é, a rigor, barbárie

e caos”, imaginando “uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (Bosi, 2008, p.169). Mesmo porque, ainda conclui o crítico,

[a] lucidez nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos. (ibidem, p.173)

Desse modo, a arte é o lugar de confrontos ideológicos. Ela sempre se revitaliza a partir de uma ruptura com o discurso vigente, ainda que o propague de alguma forma, evitando a homogeneidade dos discursos e dos pensamentos. Assim, a arte não se isenta de refletir criticamente sobre a realidade, mesmo quando repensa seus próprios processos de composição – fato que lhe dá autenticidade e força. Com efeito, para se estabelecer, qualquer produção artística (neste caso a literária) tende a confrontar-se com o gosto e os interesses vigentes. É nesse sentido que, antes mesmo de se consolidar como novo gênero e ser apreciado pelo público leitor do século XVIII, o romance enfrentou rejeição de ordem epistemológica e de ordem moral.

Os detratores do romance acusavam-no de ser inverossímil, de sua leitura ser uma perda de tempo, de corromper o gosto, de influenciar outros gêneros, de sua linguagem ser rude e, portanto, de não privilegiar a eloquência, e de ser moralmente condenável (Abreu, 2005, p.2). Tais acusações sucedem em razão do gosto da aristocracia, marcadamente expresso pela leitura das belas letras, já que elas formavam um estilo, ampliavam a erudição e, principalmente, aprimoravam o espírito, indicando o caminho da salvação e da virtude. Conforme os detratores, da perspectiva moral havia vários problemas nas narrativas:

Elas ensinavam a fazer coisas reprováveis, favoreciam o contato com cenas de adultério, incesto, sedução, crimes, possibilitando ao leitor aprender como levar a cabo situações semelhantes, como evitar riscos, como burlar as leis. Mesmo que não se pusessem em prática os atos condenáveis representados nos romances, sua leitura provocaria sensações físicas pouco recomendáveis no leitor, inflamando desejos, despertando a volúpia, excitando os sentidos. (ibidem, p.3)

Sem dúvida, as acusações mais severas dos detratores residiam na questão moral, pois a epistemológica perdia sua força, à medida que os romances iam expressando maior grau de representação da realidade.

Contra-pondo-se a esse discurso, os defensores do romance recorreram ao princípio horaciano da “mistura entre deleite e utilidade” para justificar que o gênero “teria a vantagem de ensinar sem que o leitor sequer se apercebesse, já que os sentimentos e as emoções oriundos da identificação com o destino das personagens seriam os agentes transformadores” (ibidem, p.5). E, neste caso, enquanto “a vida em sociedade favorecia os vícios e ensinaria como disfarçá-los, o romance os poria a nu e conduziria os leitores para o caminho da virtude” (ibidem, p.6). Mesmo assim, o discurso vigente reprovava o romance pelo fato de ele subverter os critérios estabelecidos “nas artes poéticas, retóricas e tratados de literatura” da época, isto é, por ele não “responder ao padrão clássico e por poder ser lido por pessoas com pouca instrução formal” (ibidem, p.7). A questão de fundo é ideológica – a reprovação moral que se coloca é a sua estratégia. Resultante disso, o que se tem é uma mudança radical no modo de conceber e de divulgar a literatura, alterando as relações entre escritor, obra e público leitor.

O gosto literário da aristocracia estava centrado em obras que remontam aos valores e aos vestígios da Antiguidade greco-romana redefinidos na Renascença. Nelas, a representação de tempo (um passado inacessível, “desprovido de qualquer relatividade”) e de espaço (um mundo isolado com sentidos e valores concluídos e imutáveis) cria um mundo acabado, perfeito e distante que não estabelece nenhuma relação com a contemporaneidade do mundo real (Bakhtin, 1988, p.405).

Nesse sentido, a aristocracia valorizava uma arte que não refletia sobre as circunstâncias temporais de sua própria época. Ela apreciava uma obra esteticamente refinada tanto na temática quanto na linguagem e defendia uma literatura para um leitor culto, distinguindo-se de um público médio. Em outros termos, fomentava uma arte para um público reduzido, mas esta última, às vezes, não encontrava compreensão mesmo dentro da própria aristocracia.

Neste contexto, o artista, de modo geral, era um agregado de um mecenas que lhe pagava uma pensão ou benesses por sua arte. Finan-

ciar um artista nessa época era sinônimo de poder, de prestígio, não necessariamente de ser um profundo conhecedor de arte. No que diz respeito à literatura, Arnold Hauser (1972, p.691-2) comenta que a aristocracia cortesã mantinha os seus escritores,

mas não considerava as suas produções como artigo de primeira necessidade. Tinha-os somente como servidores de que, em certas circunstâncias, podiam dispensar os seus serviços. Mantinha-os mais por razões de prestígio próprio do que por saber apreciar o real valor das suas obras.

O escritor, desse modo, era duplamente dependente: econômica e artisticamente. O fomento à arte dado pela aristocracia constituía-se dentro dessas bases. Essa estrutura só se modifica com o surgimento do romance, principalmente na sua configuração moderna, e de uma classe média que repudiava o gosto aristocrático.

Na sua caracterização moderna, o romance é um “gênero inacabado” porque seu nascimento e sua formação “realizam-se sob a plena luz da história” (Bakhtin, 1988, p.397). Por isso, ele é projetado dentro de um passado próximo, um “passado real e relativo, que está ligado ao presente por constantes transições temporais” (ibidem, p.410), o que faz com que ele renove o seu sentido e significado conforme o desenvolvimento do contexto social. Nele, a concepção de tempo e de mundo está estritamente ligada ao presente, à mutabilidade das circunstâncias e das coisas – característica fundamental, visto que o gênero também está por se constituir. Ao estabelecer uma relação estreita com o tempo e o mundo, o romance tornou-se o gênero que melhor expõe, em sua estrutura, as transformações sociais em consecução. Essa peculiaridade de renovar-se, de incorporar outros gêneros, adaptando-os à ordem do dia, permitiu-lhe acompanhar a ascensão da classe média e absorver o seu estilo de vida para, inclusive, recriá-lo.

Operou-se, assim, uma substituição radical de paradigma no universo representativo – de um mundo acabado, perfeito e distante, para um mundo imperfeito, complexo e referencial, pois o romance está centrado nos dados histórico-filosóficos que consideram a noção de tempo e de mundo como instâncias em permanente construção.

Ou, segundo Georg Lukács (2000, p.55), o romance “é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática”. Dada essa mudança de paradigma, o novo gênero também pedia um novo público.

A classe média inglesa, com seus mecanismos de livre concorrência, criou um novo cenário editorial, transformando o livro em um “artigo de consumo”. Reconhecendo-se na sua temática e na sua linguagem, essa nova classe tem o romance como sua expressão literária – é um gênero burguês (Hegel, 1964, p.254). Dito de outra maneira, público e gênero literário expressam-se: a) nos seus referenciais de composição e de concepção de mundo, b) na sua divulgação e c) principalmente, na relação entre escritor e leitor. A respeito dessa nova classe com novos hábitos de leitura, Hauser (1972, p.690) argumenta que

o processo de nivelamento cultural, na Inglaterra, tem a sua expressão mais frisante no aparecimento de um novo público com hábitos de leitura regular, isto é, um círculo relativamente largo que lê e compra livros com regularidade, assegurando assim a numerosos escritores um modo de vida livre de obrigações pessoais. A existência deste público deve-se, em primeiro lugar, à proeminência cada vez maior da classe média abastada, que rompe as prerrogativas culturais da aristocracia e manifesta um interesse vívido e cada vez maior pela literatura.

Assim, o editor passa a ocupar o lugar dos mecenas, mediando a interação entre autor e leitor. O romance é seu maior produto, é publicado para um leitor indiscriminado, sem decretar para este um prévio conhecimento. A relação entre autor e leitor “corresponde à estrutura de uma sociedade de classe média estabelecida sobre a circulação anônima de mercadorias” (ibidem, p.700). A obra literária é compreendida como mais uma mercadoria, tendo o seu valor regulado pela sua “negociabilidade no mercado livre”. Nesse modo de produção, o sustento dos escritores vem dos lucros de suas obras. Com isso, escritor e público emancipam-se dos juízos literários definidos pela aristocracia.

Toda essa mudança operada não aconteceria “se a função orientadora intelectual não houvesse passado para as mãos da classe média na Europa Ocidental” (ibidem, p.702). Tem-se uma congruência ideológica entre o romance e a classe média – a “homologia entre forma literária e processo social” proposta por Ian Watt. Nesse sentido, é inconcebível pensar o romance moderno sem refletir sobre as mudanças socioeconômicas que repaginaram o cenário europeu. O próprio conceito de modernidade pode ser entendido a partir das modificações históricas que ocorreram na Europa ao longo do século XVIII e que se consolidaram no século seguinte. As mudanças estão calcadas na Revolução Industrial, que modificou o modo de produção, exigindo uma urgência nas relações comerciais e, por conseguinte, sociais, e na Revolução Francesa, que possibilitou a ascensão da burguesia ao poder político. Essas duas revoluções foram os principais acontecimentos que permitiram a consolidação do capitalismo.

Dessa maneira, a classe média passou a determinar seu gosto artístico, a esboçar o seu modo de enxergar o mundo. Esse gosto artístico encontrou no Romantismo o seu cerne, entendido não só como uma representação artística, mas também como um pensamento, pautado na expressão da subjetividade do indivíduo. Talvez a maior contribuição do pensamento romântico esteja na centralização do indivíduo em relação às coisas. Sem procurar estabelecer quem é tributário de quem, o fato é que os anseios da classe média se coadunaram com as aspirações românticas. Desta junção de forças criou-se uma arte em que o artista é mais importante que ela própria, pois é ele quem capta uma visão ímpar das coisas e a “reproduz” mediante a sua percepção íntima, a sua genialidade – mais um fator que diferencia este contexto do mundo clássico. Segundo Hauser (1972, p.708-9), há nesse procedimento um diálogo intenso entre autor e leitor:

A indiferença do autor perante os seus personagens, a sua visão de mundo de essência estritamente intelectual, a reserva que mantinha nas suas relações com o leitor, numa palavra, o seu retraimento clássico-aristocrático desaparecem logo que o liberalismo econômico principia a estabelecer-se. O princípio da livre concorrência e o direito de iniciativa

pessoal têm o seu paralelo no desejo, revelado pelo autor, de exprimir os seus sentimentos subjetivos, de fazer sentir a influência da sua personalidade, e de tornar o leitor testemunha direta de um conflito íntimo de espírito e consciência.

Isso só foi possível com o “deslocamento do centro temporal da orientação literária”, que permitiu “ao autor, sob todas as suas máscaras e aspectos, mover-se livremente no campo do mundo que é representativo” (Bakhtin, 1988, p.417). As bases do individualismo no universo literário encontraram correspondência com o liberalismo econômico.

No entanto, a partir de um processo contínuo de especialização tecnicista no século XIX, empreendido pela burguesia, o artista, de uma forma geral, vê-se ameaçado no que diz respeito ao seu procedimento de criação, uma vez que ele também é obrigado a se especializar. A relação entre essas especializações gera um conflito prejudicial ao artista, visto que a sua especialização é estetizante e não “mecânica”. No caso da literatura, a especialização do escritor dá-se no nível da estrutura do texto, da elaboração com a palavra, originando um texto mais sofisticado e menos imediatista. Começa aí uma tensão entre eles, pois

o individualismo não é apenas a transferência do liberalismo econômico para a esfera literária; é ainda um protesto contra a mecanização, o nivelamento inferiorizador e a despersonalização da vida resultantes de uma economia deixada à rédea solta. O individualismo transfere o sistema do *laissez-faire* para a vida moral, mas, ao mesmo tempo, protesta contra uma ordem social em que os seres humanos são impedidos de seguir as suas inclinações pessoais e se transformam em executores de funções anônimas, compradores de mercadorias estandardizadas e meras ferramentas, num mundo cada vez mais uniformizado. (Hauser, 1972, p.709)

Dito de outra forma, o individualismo opera uma crítica ferrenha ao contexto em que se desenvolveu, ou mesmo opera como uma resistência à modernidade, como salienta Compagnon (2003, p.24):

A modernidade estética se define essencialmente pela negação: antiburguesa, ela denuncia a alienação do artista num mundo filisteu e

conformista, onde reina o mau gosto. Daí a reivindicação – ela também ambígua no que se refere à vontade de aderir ao presente – de uma arte autônoma e inútil, gratuita e polêmica, escandalizando o burguês. A modernidade projeta seu dualismo no outro, o burguês, no qual “o artista descobre e define o seu contrário”.

Portanto, a representação da realidade configurada no romance moderno considera a noção de tempo (um passado próximo, real e relativo que estabelece relação com o presente) e o mundo (um espaço com um alto grau de referencialidade ao mundo real) como instâncias histórico-filosóficas essenciais para traduzir artisticamente as perenes transformações sociais, dando-lhes novos sentidos e significados. De acordo com essa nova configuração literária, o romance moderno distingue-se da prosa de ficção e, ao interiorizar em sua estrutura composicional o estilo, os valores e os costumes do mundo burguês, evidencia as contradições desse mesmo mundo, produzindo uma crítica ácida a partir das próprias bases elementares dessa mesma sociedade.

2

O ROMANCE NO BRASIL

No romance brasileiro, a representação da realidade expressa circunstâncias diversas das do modelo europeu. Na primeira metade do século XIX, na sua posição de ex-colônia, na periferia dos acontecimentos políticos, econômicos e das tendências culturais, o Brasil tornou-se um espaço de influxo das teorias filosóficas e literárias europeias que nem sempre adquiriram um ajuste apropriado, por parte dos intelectuais¹ brasileiros, na interpretação das complexidades locais.

As condições socioeconômicas brasileiras contribuíram muito mais para uma elaboração da realidade fundindo a expressão da cor local com os modismos europeus do que propriamente para uma análise das contradições de suas instituições. E, sobretudo, por estar atrelado ao projeto de construção da identidade nacional pós-independência, o romance romântico brasileiro restringiu-se a criar uma imagem positiva do país, inclusive ajudando-o a ser conhecido pelos próprios brasileiros. Ideologicamente, o romance brasileiro estava propenso a

1 De acordo com Antonio Candido (2006c, p.181), as relações das teorias europeias, tidas como modelo a ser seguido, com a representação da realidade produzida na literatura local, sempre adquiriram “uma espécie de legitimação da influência retardada”. Como exemplo, o crítico cita o Naturalismo que na Europa já era um movimento passadista e que sobrevivia, enquanto que entre os intelectuais e romancistas brasileiros podia ser entendido como ingrediente de fórmulas literárias legítimas.

cantar as cores da recente nação, preterindo, assim, uma tradução artística de seu atraso e de suas debilidades institucionais. Nesse contexto, o romancista brasileiro vivenciava questões políticas e socioeconômicas de outra ordem das dos seus inspiradores europeus.

No Brasil, já havia romances antes mesmo de existirem imprensa e romancistas.² As traduções preencheram uma lacuna literária desde a segunda metade do século XVIII até o surgimento dos primeiros romances nacionais, que apareceram somente na década de 1840, na esteira do movimento romântico. Mesmo após as primeiras manifestações dos romancistas brasileiros, as traduções continuaram fazendo parte do cenário literário da ex-colônia portuguesa. O seu papel foi importante para a formação cultural do país nos períodos colonial e pós-independência.

Segundo a reflexão de Roberto Schwarz (2005), no texto “Nacional por subtração”, as traduções desempenharam um importante papel no incipiente cenário literário brasileiro, sobretudo como forma de apresentação do novo gênero, suscitando uma ampliação na temática, uma vez que o romance europeu apresentava, na sua configuração, uma maior complexidade nas relações sociais. Schwarz refuta a ideia de que com a exclusão das traduções se teria uma produção genuinamente brasileira, dado que, se extirpassem as novidades francesas e inglesas, ficaria restaurada a ordem colonial, isto é, continuaria havendo uma criação majoritariamente portuguesa. O crítico explica que as dificuldades do mundo editorial e da baixa qualidade das obras nacionais nesse período estavam intimamente ligadas às condições socioeconômicas do Brasil. Portanto, a melhoria tanto na produção quanto na qualidade dos romances passava por uma profunda relação entre o entendimento dessas condições com a adaptação do modelo europeu (*ibidem*).

Desse modo, o desenvolvimento das traduções no território brasileiro, essencialmente no Rio de Janeiro no século XIX, trouxe con-

2 Cf. Márcia Abreu (2005, p.15): “Desde meados do século XVIII, a presença de livros franceses era forte no Brasil, como atestam os pedidos de autorização para entrada de livros no Rio de Janeiro submetidos aos organismos de censura instalados em Portugal e no Rio de Janeiro entre meados do século XVIII e início do XIX”.

sigo uma ambivalência complexa para a nascente produção editorial daquele momento. Se, de um lado, as traduções apresentaram o novo gênero aos brasileiros, formando um público consumidor de romance, de outro, elas limitaram o surgimento de novos escritores. Em face de um público leitor restrito, que se reduzia ainda mais quando se tratava de literatura, os editores preferiam publicar obras consagradas a investir em um romance desconhecido do público.³ Tratava-se, portanto, mais de uma aguda concorrência de ordem econômica do que de uma questão de gosto ou de rejeição aos escritores brasileiros. Os livreiros tinham facilidade de publicar as traduções porque eles não pagavam por elas – o custo precisava ser baixo, pois o retorno também era irrisório. Eles ofertavam no mercado desde prosa de ficção a romances modernos de origem francesa e inglesa.⁴

3 Segundo Hélio de Seixas Guimarães (2004, p.66), o número de alfabetizados era bem reduzido nessa época. No censo de 1872, conheceu-se a gravidade do problema: “apenas 18,6% da população livre e 15,7% da população total, incluindo os escravos, sabiam ler e escrever, segundo dados do recenseamento; [...] [em] uma população de quase 10 milhões de habitantes, apenas 12 mil frequentavam a educação secundária e havia 8 mil bacharéis no país. Esses dados indicam o leitorado potencial, o que significa que o número de pessoas efetivamente capazes de ler e escrever era certamente muito menor. Certamente muito menor era o número de leitores de literatura, o que fica indicado pelas tiragens. Os livros saíam em edições de mil exemplares, e apenas títulos muito bem-sucedidos chegavam à segunda edição, que podia demorar dez, vinte ou trinta anos”.

4 Conforme Márcia Abreu, várias edições de romances franceses e ingleses foram encomendadas por Paulo Martin, um dos mais importantes livreiros instalados no Rio de Janeiro no período colonial, e anunciadas na *Gazeta do Rio de Janeiro* entre 10 de setembro de 1808 e 22 de junho de 1822, comprovando a oferta regular de obras estrangeiras ao público leitor do Rio de Janeiro, obras “anunciadas no meio de inúmeras ‘moderníssimas e divertidas novellas’ de autoria anônima, *best-sellers* europeus como o *Diabo coxo*, de Lesage; *Paulo e Virgínia* e *A choupana índia*, de Bernadin de Saint-Pierre, *Mil e hum noites*, de Galland; *Atala, ou amores de dois selvagens*, de Chateaubriand; *Belizario*, de Marmoutel; [...] *Luiza, ou o casal no bosque*, de Mrs. Helme; *Viagem de Gulliver*, de Jonathan Swift; *Vida e aventuras admiráveis de Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe; *Tom Jones, ou O enfeitado*, de Henry Fielding; *A vida de Arnaldo Zulig*, de autor anônimo e o complemento da história da infeliz *Clarissa Harlowe* em oito volumes, de Samuel Richardson, o que atesta a circulação dos escritos dos ‘pais’ do gênero entre os leitores cariocas” (Abreu, 2005, p.18).

Talvez a maior complexidade do legado dessas traduções tenha sido de fato a influência que exerceu na formação dos escritores brasileiros, já que esses romances (os modernos) encerram em seu enredo uma elaboração da realidade completamente diferente da brasileira. A verdade ficcional que reside neles – seus valores e costumes e principalmente seu discurso ideológico – em nada dialogava com as bases elementares da estrutura socioeconômica desenvolvida no Brasil do século XIX – pois aqui, o que se viu das ideias liberais foram as suas formas cooptadas ao sistema escravocrata, que se assentava na prática do favor, como já observou Roberto Schwarz (2000a) no ensaio “As ideias fora do lugar”.

Politicamente, a atuação das ideias liberais deu-se no processo de independência, sem ostentar o princípio de liberdade e sem alterar as condições sociais do povo; economicamente, elas mascaravam as suas premissas de trabalho assalariado, ao mesmo tempo em que reclamavam o direito à propriedade. Enquanto o mundo europeu ratificava-se numa sociedade assentada no trabalho assalariado e nos direitos do homem, aqui essas características, decodificadas pela habilidade do rentável mundo da escravidão, produziam uma comédia ideológica mais perversa. Forjavam-se, desse modo, as principais bases do complexo liberalismo de uma sociedade que se esforçava não apenas para consolidar o seu *status* de país livre, mas também para garantir os privilégios da classe dominante.

Portanto, tinha-se um modelo que, em um primeiro momento, precisava de ajustes para expressar os anseios da elite brasileira, considerando que no Brasil não houve uma classe tão definida em seus propósitos como na Europa a burguesia, que reivindicava a mesma hegemonia política que obtivera na economia. Em outras palavras, não houve o surgimento explícito de tensão entre classes, muito menos um novo público leitor, como havia ocorrido na Inglaterra, por exemplo. Assim, no caso da literatura, os ajustes iniciais constituíram-se no projeto literário de construir uma identidade nacional. Mais tarde, as características do romance brasileiro seriam torcidas e retorcidas para alinharem-se aos propósitos do romance moderno.

Nessas condições, o romance romântico brasileiro alimentou-se da descrição, em virtude do anseio de formar a imagem do país, seguindo a diretriz do Nacionalismo literário – procedimento natural, se se considerar que é típico de uma literatura nascente falar do seu próprio espaço e, fundamentalmente, sendo inerente ao gênero a descrição de

lugares, paisagens, cenas; épocas, acontecimentos; personagens-padrões, tipos sociais; convenções, usos, costumes – [que] foram abundantemente levantados, quer no tempo (pelo romance histórico, que serviu de guia), quer no espaço. Uma vasta soma de realidade observada, herdada, transmitida, que se elaborou e transfigurou graças ao processo normal de tratamento da realidade no romance; um ponto de vista, uma posição, uma doutrina (política, artística, moral) mediante a qual o autor opera sobre a realidade, selecionando e agrupando os seus vários aspectos segundo uma diretriz. (Candido, 2006c, p.431)

Desse modo, a centralização temática na expressão da “cor local”, realizada pelo romance romântico brasileiro, foi uma saída literária e um trunfo ideológico, pois, em um texto apologético, elaborou-se uma representação da realidade em que as características sociais e naturais do país convergiram para o mesmo ponto de idealização, formando a sua imagem.⁵ Se, por um lado, isso se configurou em descompasso literário em relação ao modelo europeu, por outro, auxiliou a consolidar o descompasso ideológico. Criava-se, assim, uma realidade a partir do universo ficcional.

Na perspectiva desses descompassos – literário e ideológico –, o romance romântico brasileiro tem o seu início com a obra *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Sousa. Contudo, *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, é a obra que ratificaria o gênero na incipiente produção brasileira, uma vez que sua história cai nas graças do público leitor. Cabe lembrar que antes mesmo dessas obras, já

5 Antonio Candido (2006c) expõe que dentro do conceito de espírito de nacionalidade fomentado pela escola romântica, a literatura ajudou, ou melhor, tentou criar a imagem de povo brasileiro, corroborando o estatuto de povo independente.

havia nesse universo editorial algumas manifestações de romancistas brasileiros, que destoavam em suas características, principalmente do autor de *A Moreninha*.⁶

Centradas em retratar os costumes do país, as produções românticas constituíram-se de descrições de lugares, entre outros interesses, como comenta Antonio Candido (ibidem, p.431):

Nacionalismo, na literatura brasileira, consistiu basicamente, em escrever sobre coisas locais; no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil. É o vínculo que une as *Memórias de um sargento de milícias* ao *Guarani* e a *Inocência*, e significa, por vezes, menos o impulso espontâneo de descrever a nossa realidade, do que a intenção programática, a resolução patriótica de fazê-lo.

Essas descrições serviram para forjar uma imagem do país dentro da perspectiva do projeto romântico. Divulgou-se, dessa maneira, o país para os seus com cores extremamente vivas, emanando os elementos locais, postergando-se uma tradução literária dos aspectos organizacionais de sua estrutura social.

No ensaio “Instinto de nacionalidade” (1873), Machado de Assis (2004a, p.804) já argumentava que “aqui o romance [...] busca sempre a cor local. A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações”. Mais adiante, o bruxo do Cosme Velho prossegue na análise, dizendo que o

romance brasileiro recomenda-se especialmente pelos toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo mui adequada ao espírito do nosso povo. Há em verdade ocasiões em

6 De acordo com Antônio Soares Amora (apud Serra, 1994, p.328), “o público brasileiro [tinha] suficiente conhecimento, para, de pronto, sentir que, do gênero, nada tinha *A Moreninha*”. Isso porque, na visão do crítico, os “romances nacionais, ensaiados por Justiniano José da Rocha, Pereira da Silva, Joaquim Norberto”, não dialogavam com a primeira obra de Joaquim Manuel de Macedo, fato que leva Amora a comentar que “talvez fosse mesmo atrevimento rotular, como tal, um livrinho [*A Moreninha*] tão diferente em tudo, e até certo ponto inqualificável, dado o que tinha de desconcertante, no espírito e nos ingredientes”.

que essas qualidades parecem sair da sua medida natural, mas em regra conservam-se estremes de censura, vindo a sair muita coisa interessante, muita realidade bela. (ibidem, p.805)

Em virtude dessa exacerbação da cor local, Machado chamava a atenção ao fato de na “análise de paixões e caracteres [serem] muito menos comuns os exemplos que [podiam] satisfazer à crítica”. Muito consciente da objetividade da produção literária de seu país, Machado confirma seu ponto de vista, dizendo que aquela “casta de obras, conserva-se aqui no puro domínio de imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas” (ibidem, p.805). Tal comentário evidencia o lado negativo do projeto romântico. Nessas questões, Machado parece retomar seu próprio pensamento desenvolvido já em 1858 no texto crítico “O passado, o presente e o futuro da literatura”, em que ele, comentando sobre a existência do romance e do teatro na literatura brasileira, enfatiza o papel da literatura e do literato em uma sociedade:

No estado atual das cousas, a literatura não pode ser perfeitamente um culto, um dogma intelectual, e o literato não pode aspirar a uma existência independente, mas sim tornar-se um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende. (idem, 2004, p.787-8)

Essa reflexão expressa certa profissão de fé, no que diz respeito à postura do literato perante os acontecimentos sociais. O jovem crítico já tinha uma visão ímpar do cenário literário brasileiro, demonstrando, na crítica, alguns traços dos elementos que desenvolveria nos seus romances ao longo de sua carreira. Tal questão parecia perturbar Machado a ponto de ele retomá-la, no texto de 1873, em um tom mais contundente, apresentando, de fato, o que deveria ser cobrado do escritor diante de seu objetivo na representação da realidade:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua re-

gião; mas não estabelecemos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (idem, 2004, p.804)

O sentimento íntimo a que se refere Machado, que certamente é efabulado em seus romances ao longo de seu projeto literário, pode ser entendido na tentativa do próprio romancista de retratar a sociedade brasileira, por meio do estudo do indivíduo.

Entretanto, a materialização da cor local era imprescindível nas produções romanescas das vertentes indianista, regionalista e urbana. O presente estudo centrar-se-á nesta última vertente por compreender que, nela, a realidade do universo ficcional é mais representativa na consubstanciação dos modismos europeus e dos costumes da elite brasileira, aspecto gerador da tradição da prosa romântica no Brasil. Também por entender que é a vertente que mais se aproxima do romance europeu no que diz respeito à representação da realidade. Em outras palavras, a verdade do mundo ficcional desta vertente constrói uma possível representação da realidade brasileira.

A configuração do espaço urbano no romance romântico brasileiro obteve mais apreciadores do que as demais vertentes, em virtude de traduzir literariamente a noção de tempo e de espaço em que o próprio público leitor estava inserido. Composta por uma linguagem próxima da falada nas ruas do Império, fato que também auxiliava a identificação entre público e obra, essa produção romanesca serviu de elemento fundamental não só para consolidar os costumes de um “público de classe média” como também para criá-los, já que ambos estavam em formação (Serra, 1994, p.30). Espécie de homologia entre forma literária e processo social brasileiro, essa vertente acabou preocupando-se em descrever os costumes, em formular uma narrativa com certo tom de realismo, enfim, em estabelecer uma representação da realidade daquela sociedade, representação que demonstrava o genuíno anseio de um país que se pretendia livre, no qual a sua autenticidade em sê-lo demarca exatamente as características do outro. Mas é exatamente da dialética rarefeita desse imperativo

axiomático que se forjou uma tradição literária ancorada, conforme Antonio Candido (2006c, p.436), na “orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar”.

PARTE II

3

REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE EM TRÊS ROMANCES URBANOS DO ROMANTISMO BRASILEIRO

Os três romances urbanos do Romantismo brasileiro – *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, *Memórias de um sargento de milícias* (1853-4), de Manuel Antônio de Almeida, e *Lucíola* (1862), de José de Alencar –, sobre os quais se farão comentários, configuram de certo modo os costumes e valores da sociedade daquela época. Seus enredos consubstanciam imaginação com certos traços de realismo, idealizando por vezes as circunstâncias cotidianas. Assim, público e obra, na sua maioria, correspondem-se em um mesmo diapasão de anseios e comportamentos. Desse modo, o intuito da análise dos romances é compreender em que medida as bases da tradição dessa vertente podem compor uma representação da realidade brasileira daquele momento.

A escolha desses romances pauta-se em dois critérios: a) serem obras representativas da produção da prosa literária da época em questão e b) terem sido publicados antes de *Ressurreição* (1872), o primeiro romance de Machado de Assis, objeto de estudo desta pesquisa.

A Moreninha (1844)

Em *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, a maior preocupação do narrador é relatar a história de amor entre Augusto e D.

Carolina, a Moreninha – os protagonistas do romance. Fruto da imaginação, a construção desse amor sustenta-se em um pano de fundo formado pelos costumes da sociedade fluminense que, nas palavras de Antônio Soares Amora (apud Serra, 1994, p.329), permitiu ao escritor tratar, ainda que superficialmente, de algumas mazelas da época, como

[o] ridículo de uma postiça sentimentalidade amorosa “romântica”, aprendida pelos jovens nos romances europeus e considerada por eles a última moda; [...] Com igual espírito crítico viu o autor a facúndia estéril dos deputados, o pernosticismo e a linguagem cabalística dos médicos; as modas da Medicina (as sangrias, a homeopatia); a mania das senhoras em matéria de medicina caseira ou mezinheira; o perigo dos escravinhos de estimação, “alfinins da casa”, na verdade demônios familiares, pouco depois estudados por Alencar [...]; a futilidade, a leviandade e as tiranias das moças casadoiras; a cábula dos estudantes; as solicitações mundanas da vida na Corte, em oposição à vida pacata e moralmente sã da província.

A descrição desses costumes, além de fundamentar o espaço e o tempo em que a narrativa se desenvolve (o seu caráter realista), serviu para estabelecer a identificação com o público leitor. Funde-se, portanto, no plano da imaginação, a elaboração da sociedade fluminense do Segundo Reinado. Justamente a esse fator Wilson Martins credita a “imensa popularidade da *Moreninha*”, pois, segundo o crítico, o romancista, por meio de uma “singela fidelidade”, conseguiu reproduzir, “no plano da imaginação, a sociedade que todos conheciam no plano da realidade” (Martins apud Serra, 1994, p.332). Embora a fusão dessas duas instâncias – imaginação e costumes – tenha construído a aproximação entre obra e público leitor, ela também criou certo caráter de inverossimilhança, isto é, a idealização do amor esprou-se para a representação da realidade.

Muito embora possa reforçar o grau de sentimentalidade característico da prosa romântica, a razão do amor dos protagonistas está centrada em uma força argumentativa infundada, que se traduz na promessa de amor eterno feita por eles na infância. Augusto recorre à promessa por causa de seus insucessos amorosos na juventude, aliás,

fato que também serve de justificativa para a sua inconstância. Se ele obtivesse outra sorte, as suas juras de amor eterno à Moreninha não teriam vingado. Assim, promessa e inconstância vão misturando-se conforme o desenrolar da narrativa. Daí a fixação do narrador por Augusto, já que Carolina não se lembra de tal juramento com a mesma intensidade que seu amado.

Os costumes representados na obra dão conta de “reproduzir” algumas das práticas de uma parte da sociedade – a elite. Na periferia dos acontecimentos, a visão sobre a sociedade fluminense não vai além da exposição de uma toailete afrancesada, de rituais de etiqueta, de jogos amorosos, de hipocrisia, que costura todas as relações sociais, de incorporação de galicismos nas falas dos personagens, entre outras manias que ganham cores reluzentes nos saraus, mas que não intervêm no enredo e tampouco explicam as atitudes dos personagens. Com efeito, sua recorrência na narrativa é um recurso romanesco para ancorar a imaginativa história de amor em um processo de realismo, não para introduzir uma reflexão sobre os elementos que o constituem. Associa-se, assim, à inverossimilhança argumentativa do amor eterno. Tentando justificar a incongruência resultante da idealização dos dois elementos, Wilson Martins comenta que tal dissonância é uma “evasão estética” importante para expressar os anseios do próprio público leitor, ou nas próprias palavras do crítico:

Assim se explica que a inverossimilhança não fosse sentida como defeito, mas como um dos recursos da arte romanesca [...]; a inverossimilhança era, por paradoxo, o valor romanesco por excelência, a chave da evasão estética para um público que balbuciava realmente as suas primeiras letras na prosa de ficção. (ibidem, p.332)

Desse modo, a representação da realidade instaurada em *A Moreninha* prestava-se apenas à correspondência aos anseios de um público que queria ver seus costumes e valores na efabulação do romance, não a complexidade deles, muito menos as suas contradições. É neste quesito que reside o talento de Macedo, já que ele “respondia como ninguém às expectativas de leitura da época, que procurava

na literatura de ficção, honrando-lhe o nome, uma forma de evasão, e não o processo do homem” (ibidem, p.333). Mas é também deste achado literário que advém o descompasso com o modelo europeu, ao mesmo tempo em que se configura o seu alinhamento ao descompasso ideológico.

Esmiuçando a estrutura do texto, observa-se a pouca intervenção do narrador no andamento da narrativa. Indícios de onisciência aqui, trocados por observações ali, mas sempre com o mesmo objetivo: colocar o leitor em uma posição privilegiada em relação àquilo que os personagens estão falando ou fazendo. Desse modo, as suas investidas resumem-se em preparar as cenas para os diálogos. Neles os costumes e valores aparecem, demonstrando a futilidade e os caprichos daquela sociedade, ainda que eles não tenham sido elaborados como nervura do enredo. Neles também surge a inconstância de Augusto, que é pouco explorada pelo narrador, porém serve de chave de leitura: dos costumes e dos valores da sociedade nascem os insucessos amorosos de Augusto, levando-o a dar credibilidade à promessa de amor eterno, pelo fato de ter sido feita por duas crianças inocentes e, portanto, simbolizar certa pureza.

Entretanto, a sua insegurança pode ter outras causas. Ao longo da narrativa, o narrador centraliza-se, predominantemente, nos diálogos de que o protagonista faz parte, uma vez que seu comportamento é constituído pela inconstância. Diálogo fundamental dá-se no capítulo 19 (“Entremos nos corações”), no qual Leopoldo conversa com Augusto, e este deixa escapar a sua insegurança em relação ao que sente por Moreninha. Tal passagem coloca em questão todo o discurso do herói, isto é, desmonta a sua teoria de amar a beleza, faz repensar a origem de sua incerteza, evidencia o seu temperamento febril e intempestivo – mesmo porque a história dos seus fracassos amorosos, anteriormente relatada por ele, é completamente questionável, visto que o seu objetivo é legitimar as suas atitudes e os seus caprichos, e como se quisesse dizer que seu caráter, suas ações são resultados do convívio em uma sociedade que também estava em formação. Desse capítulo em diante, as duas lendas (recurso do passado histórico) que povoam a narrativa se plasman para encaminhar a felicidade dos protagonistas.

Quanto à Moreninha, cria-se uma imagem de menina travessa, caprichosa, atrevida, inteligente e, sobretudo, muito segura, conquistando tudo que almeja. Talvez tal comportamento seja resultado da leitura do livro da célebre feminista Mary Wollstonecraft (Serra, 1994, p.24). O seu modo de ser é completamente diferente do de seu amado, que passa a imagem de confuso e fraco, mesmo que o seu discurso sugira o contrário. Em *A Moreninha* parece começar uma tradição de mulheres fortes e homens frágeis que se verá ao longo da produção romanesca do século XIX. Vide, por exemplo, o contraste de seu título com a construção de seu enredo, assentado no comportamento nada comum de Augusto.

Nesse sentido, o referido romance, além de “ter seu pequeno valor literário”, em virtude de seu escritor esforçar-se para “transpor a um gênero novo entre nós os tipos, as cenas, a vida de uma sociedade em fase de estabilização” por meio de uma configuração literária que desse conta de reunir a “maneira de ser e de falar das pessoas que o iriam ler”, também o tem por retratar, ainda que pouco analiticamente, a inconstância de Augusto, que possibilita vislumbrar as causas e as consequências da interação social em uma sociedade permeada pela veleidade (Candido, 2006c, p.454).

Talvez o senão da obra esteja em não haver um aprofundamento psicológico de seus personagens, que poderia resultar, em maior grau, numa relação explícita entre as atitudes e vontades dos personagens com os costumes, os valores e os modismos europeus enraizados na sociedade fluminense do Segundo Reinado, configurando de certa maneira a estrutura socioeconômica dessa sociedade, ou seja, a sua representação em termos literários.

Memórias de um sargento de milícias (1852-1853)

Nas *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, a representação da realidade expressa os costumes e os valores da classe desprestigiada por meio de um realismo *jocososério*. Embora o seu universo ficcional esteja fundamentado no Rio de Janeiro da época

do Rei Dom João VI, entre 1808 e 1821, a obra estabelece uma relação alegórica com o Brasil do Segundo Reinado (Jarouche, 2000, p.33).

Destoando das convenções extremamente românticas de seus contemporâneos, o romance de Manuel Antônio tenta consubstanciar as comemorações populares da época com a história de seus personagens, principalmente dos dois Leonardos. Por isso, seu enredo ora parece ser uma espécie de documentário, isto é, um informe pitoresco da ordem do dia (a primeira parte), ora este mesmo informe torna-se parte constitutiva da ação, dando-lhe um caráter literário (Candido, 2004a, p.29). Essa alternância pode ser explicada pela ambição de seu narrador de traduzir a efervescência da vida diária em assunto romanesco. Tanto é assim que sua maior característica reside na oscilação permanente entre fato social, seu caráter de crônica, e efabulação artística, sua essência literária, na qual se constitui toda a força do romance.

Publicado, inicialmente, na seção humorística intitulada “Pacotilha”, do jornal *Correio Mercantil* entre 1852 e 1853, o livro pode ter assumido um aspecto político. Primeiramente, pelo fato de sua composição ter ocorrido justamente no período de eleições e por ter sido veiculado por um órgão que era declaradamente a favor dos liberais e, portanto, rival dos conservadores, que nesse momento estavam no poder. E, sobretudo, porque “tudo que se publicava na ‘Pacotilha’ era visto como estratégia política” (Jarouche, 2000, p.33). Outro ponto relevante a esse respeito é que nessa mesma seção havia uma subseção chamada “Escritório da Pacotilha”, na qual se “divulgavam ‘notícias’ sobre fatos ou situações” do país que “o jornal considerava condenáveis” (ibidem, p.20). Segundo Mamede Mustafa Jarouche, quem ler o romance com atenção “notará que os problemas são fundamentalmente os mesmos” (ibidem, p.40). Assim, o jornal coadunava dois gêneros textuais para correlacionar o atraso do passado com o do presente, de maneira humorística com as *Memórias* e virulentamente com a subseção “Escritório”.

Por essa perspectiva, as *Memórias* serviriam de tribuna política para criticar o governo, os conservadores, já que estes viviam “alardeando que o Brasil progredia a olhos vistos e que a situação colonial era um passado distante” (ibidem, p.33). Não por acaso, o narrador

das *Memórias*, a todo o momento, faz alusão ao presente da escrita para provar exatamente o contrário. Ou ainda, a obra teria como objetivo provocar o riso, utilizando como referencial o seu próprio presente para instrumentalizar “fictícias memórias do passado colonial” (ibidem, p.33).

A despeito de ter sido ou não instrumento dessa disputa política, a obra cria um cenário condizente com a sua época à medida que vai transformando, esteticamente, os fatos sociais com extrema naturalidade. Neste sentido, o romance apresenta uma elaboração da realidade muito diversa da que foi configurada em *A Moreninha*. Vale lembrar que, no plano real, essa querela partidária não produzia discussões profundas e nem tampouco uma visão reformadora e analítica do atraso do país, uma vez que nada se assemelhava “mais a um ‘saquarema’ [conservador] do que um ‘luzia’ [liberal] no poder” (Cavalcanti apud Fausto, 2002, p.97) e, sobretudo, porque esses dois partidos eram “simples agregados de clãs organizados para a exploração comum das vantagens do Poder” (Viana apud Jarouche, 2000, p.25).

No que diz respeito à sua composição, o romance é sempre lembrado pelo seu aspecto de “documentação da língua falada na época”, especialmente, em “seus diálogos”, em que não há “nenhum amaneiramento, impondo-se por um coloquial filtrado e pitoresco”, ao contrário do estilo de escrita de seus contemporâneos (Zagury, 1985, p.6). Tal observação a “variações da linguagem falada parece ser extremo, pois chega a caracterizar um personagem” –Vidinha, “principalmente por sua maneira de falar” (ibidem, p.7). Além disso, esse recurso linguístico influenciou o “próprio estilo da narração”, que é “penetrado de elementos coloquiais que parecem funcionar sobretudo como carga de comicidade” (ibidem, p.7). Com efeito, isso facilitou a sua aceitação junto ao público leitor, constituindo-se como um elemento de identificação, como também o aproximou da tradição dos textos anedóticos e populares de seu tempo. Aliás, essa linguagem coloquial, somada às descrições dos fatos sociais, contribuiu para fornecer uma maior verossimilhança à obra.

Na tentativa de abarcar as comemorações populares, a fala, o jeito das pessoas, os costumes, os valores, enfim, a cor local, o enredo das

Memórias constitui-se na fluidez dos acontecimentos e das peripécias, engendrando um painel que muito se aproxima da vida da sociedade carioca da primeira metade do século XIX. Trabalhado artisticamente, “esse painel” rara vez “é puramente descritivo”, em virtude das ininterruptas ações envolvendo Leonardo-Pataca e Leonardo filho, o herói da história (Jarouche, 2000, p.52). Subordinando a descrição à narração, o narrador instável intervém no narrado, comentando e redirecionando os fatos e as cenas.

Esse estilo do narrador incorpora às *Memórias* diversas formas literárias, que podem representar um “estrato universalizador”, no qual “fermentam arquétipos válidos para a imaginação de um amplo ciclo de cultura”. Entretanto, há outro “estrato universalizador de cunho mais restrito” que pode representar o universo brasileiro: a dialética da ordem e da desordem (Candido, 2004a, p.31). Esta faz convergir para a nervura da estrutura narrativa a duplicidade do bem e do mal, da onisciência e da não onisciência do próprio narrador, do fato social e do assunto literário, das atitudes dignas de louvor e de outras dignas de reprovação dos personagens, do amor e do prazer, da realidade e da sina; enfim, uma composição literária fundada no incessante movimento pendular do lícito e do ilícito.

Em outras palavras, como um princípio formal, essa dialética não só demonstra o movimento fluido do comportamento e das atitudes dos personagens, perpassando os dois hemisférios complementares da ordem e da desordem, como também traduz as “circunstâncias de caráter social” na economia interna da obra, plasmando nesse mesmo movimento o universo da realidade com o universo fictício. Ou nas próprias palavras de Antonio Candido (ibidem, p.31):

Nas *Memórias*, o segundo estrato é constituído pela dialética da ordem e da desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro, do qual forma o sistema de referência. O seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existência.

Assim, a força do fato social, na obra, constrói-se quando este é inserido na ação, contribuindo para ancorar o mundo fictício em um tempo e um espaço particularizados, dando-lhe um caráter verossímil. Nesse contexto, as andanças e as aventuras de Leonardo filho são atraídas pelo campo magnético formado pelo “hemisfério positivo da ordem” e pelo “hemisfério negativo da desordem”, conduzindo-o desde o nascimento até o seu casamento com a sua amada, Luisinha (ibidem, p.32).

Desse modo, o narrador conta uma história também de maneira instável, demonstrando certa onisciência para depois refutá-la quando conveniente, mesclando peripécia com descrição pitoresca, articulando realidade com sina e, principalmente, oscilando entre Leonardo-Pataca e Leonardo filho. Assim, o narrador prepara a sua multiplicidade de interesses desde o primeiro capítulo. Com seu estilo de justapor as mais variadas cenas da efervescência diária para criar o ambiente propício para suas ironias, sua crítica, seu humor, em resumo, para desenvolver o seu relato sério permeado de jocosidade, ele não se furta a fazer comentários moralistas, a censurar certos costumes da época.

Quando ele remonta a história de Leonardo-Pataca e seu encontro amoroso com Maria da Hortaliça em um navio com destino ao Brasil, ele entrelaça a zombaria do modo de sedução à portuguesa – “uma pisadela e um beliscão” –, configurando-se em uma espécie de desconstrução da idealização amorosa romântica, com a maneira pela qual se deu a concepção de seu herói marcadamente por uma herança maldita, tamanha é a acidez de seu humor e, por conseguinte, de sua veia crítica.

Com as suas intervenções no narrado, dialogando com o leitor e engendrando relações de comparação entre o Brasil colônia e o Brasil do Segundo Reinado, o narrador faz uma crítica sarcástica do protagonista, por tratar-se de louvor enviesado. Isto é, sendo Leonardinho filho de portugueses, que corrompem os costumes e representam o atraso do país, ele não poderia ser mais do que é. Entretanto, o herói parece levar certa vantagem em relação ao pai por ter nascido em terra brasileira, fato que lhe deu mais do que prerrogativas: constituiu para ele um jeito peculiar de encarar a sua sina e, fundamentalmente, as adversidades de sua classe e de seu nascimento, uma espécie de

condição de existência para sobreviver naquela sociedade. Atrelado a isso, o seu modo de ser, vivendo sempre em apuros, também serve para expurgar atitudes reprováveis de alguns personagens, como é o caso de seu padrinho, relação que se explica justamente nesse movimento pendular da ordem e da desordem. Desse modo, o narrador formula as memórias do memorando como se ele fosse um elemento crucial dessa sociedade.

É sem refletir sobre isso que Leonardo se arruma na vida a expensas de sua vontade e de seu gosto pela vadiagem, fazendo as coisas a seu bel-prazer. Tanto é assim que seu pai chama a atenção da comadre para as veleidades do menino que poderiam se tornar piores se eles lhe colocassem na cabeça “fumaça de rico” (Almeida, 1985, p.85).

Nessas idas e vindas do memorando, o narrador escancara as relações de favor que permeavam toda a interação social desde o tempo da colônia até o do Segundo Reinado, como fica claro em seu comentário: “já naquele tempo (e dizem que é defeito do nosso) o empenho, o compadresco, eram uma mola real de todo o movimento social” (ibidem, p.126).

Portanto, é na configuração dos expedientes diários, das idas e vindas dos dois Leonardos, principalmente do herói, com a fluidez do narrador em mudar de assunto, correlacionando os fatos aos personagens, que se cria não só uma falta de linearidade como também uma exposição naturalizada de tudo na narrativa. A partir disso, pode-se dizer que a dialética da ordem e da desordem das *Memórias* está imbricada à funcionalidade de sua própria estrutura composicional, tendo como elemento central a relação análoga entre narrador e protagonista (Leonardo filho), a qual dá conta de sintetizar o universo ficcional e o mundo real daquela época, ainda que não fale, de maneira contundente, da elite e dos escravos.

Lucíola (1862)

Em *Lucíola*, de José de Alencar, a representação da realidade dá-se pelo relato da trajetória de vida da cortesã mais linda e desejada do

Império – Lúcia. A partir de suas relações amorosas são estabelecidos os costumes e valores da sociedade carioca do Segundo Reinado. Tal relato constrói-se em uma duplicidade de imagens de Paulo, o narrador-personagem, e de Lúcia, a protagonista do romance. Se Paulo recobre-se na função do narrador-protagonista rogando-se provinciano, ingênuo a respeito dos costumes da Corte, mas, ao mesmo tempo, homem sequioso por uma vida sexual e *status* social, Lúcia é apresentada, de um lado, como a mulher pura, delicada, cândida, com trejeitos de senhora e, de outro, como a mulher prostituída.

Nessa duplicidade há atração e repulsão entre eles. Paulo encanta-se pela beleza e candura de Lúcia, mas seus princípios morais associados à reputação da protagonista perante a opinião pública fazem-no dar vazão apenas ao seu desejo sexual, enquanto Lúcia se apaixona por Paulo e busca a regeneração. As atitudes de Paulo são dissimuladas, as de Lúcia conflitantes e complexas, no entanto, com certa autenticidade. Nesse cenário, a cortesã não só representa a heroína romântica, configurada no seu caráter e na docilidade de sua alma, como também a mulher que, por meio da prostituição, busca a sua sobrevivência e manutenção de seu luxo em uma sociedade indiferente ao trabalho assalariado. Verso e reverso da mesma moeda, dissimulação de Paulo e exaltação e punição de Lúcia representam uma realidade ambígua da sociedade carioca dessa época.

A história do romance constitui-se pela explicação de Paulo a respeito de sua indulgência para com as cortesãs a uma distinta senhora, GM, pseudônimo de Alencar (De Marco, 1986, p.32). Tal esclarecimento dar-se-ia em uma conversa entre os dois, não fosse a presença da neta de GM. Impossibilitado de realizá-la no primeiro momento, Paulo resolve esclarecer as suas considerações sobre as cortesãs por meio da escrita, enviando-lhe cartas. Estas foram reunidas por GM, dando origem à obra. Tem-se, desse modo, uma narrativa que oscila entre os fatos da vida de Lúcia, os quais são elaborados pelas reminiscências de Paulo, e a interlocução entre este e GM, permeada pela reflexão do narrador-personagem que exalta as qualidades da cortesã.

Sob o signo da impressão, Paulo conta o período de sua chegada à Corte, o seu primeiro encontro com Lúcia na Rua das Mangueiras e

suas relações amorosas com a cortesã. Jovem de 20 anos, o personagem Paulo encanta-se com a capital do Império e, principalmente, com Lúcia, quando a vê pela primeira vez:

No momento em que passava o carro diante de nós, vendo o perfil suave e delicado que iluminava a aurora de um sorriso raiando apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude, não pude conter a admiração. (Alencar, 1992, p.16)

Essa imagem reverbera no seu imaginário, mesmo quando ele relata as cenas de orgia em que Lúcia é a protagonista, porque, para Paulo, deveria haver naquele rosto mimoso uma alma pura. E assim a figura de Lúcia vai formando-se para a Senhora GM e, evidentemente, para o leitor, por meio desse contraste. É deste que Paulo tenta livrar-se ao longo da narrativa: “É o que se passava em mim quando essas primeiras recordações roçaram a face da Lúcia que eu encontrava na Glória. Voltei-me no leito para fugir à sua imagem, e dormi” (ibidem, p.17).

Com uma visão moralista, ele narra a história de Lúcia a fim de escapar da vexatória paixão que sente por ela. Lúcia, por sua vez, sente e reconhece os motivos da dubiedade de Paulo e decide regenerar-se, alimentando pouquíssimas esperanças de resgatar sua dignidade. A força do moralismo de Paulo é tanta que há um travo amargo na sua narração pelo fato de saber que Lúcia não é a senhora imaginada na festa da Glória: – “Quem é esta senhora? Perguntei a Sá”. “[...] – Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecer?...” (ibidem, p.15). Dessa maneira, a figura de Lúcia vai ganhando contornos de uma mulher prostituída, conforme a sua imagem de senhora vai exaurindo-se nas retinas de Paulo. O enredo centra-se nesse processo até que a bacante resolve contar o seu drama para Paulo e para os leitores.

Após expor a vida promíscua de Lúcia, que constitui a maior parte da obra, o narrador-personagem ouve a cortesã contar o que a levou a prostituir-se. Lúcia explica a trajetória de sua vida centrada na dor de perder a juventude e a família, quando enveredou pelo caminho da prostituição na tentativa de salvar os seus do estado de miséria causada pela epidemia da febre amarela. Essa dor estava estampada naquela

Lúcia da festa da Glória: “Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia e não sei que laivos de tão ingênua castidade, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição” (ibidem, p.14). Nessa confissão, cunha-se a outra face de Lúcia, formando por completo o perfil de mulher muito corajosa, forte e, sobretudo, digna, mulher que enfrentou as adversidades sociais de sua época.

No livro *O império da cortesã*, Valéria De Marco (1986) comenta que a partir dos textos críticos, das peças teatrais de Alencar e de sua procura por uma linguagem adequada é possível perceber uma estética para o romance e um projeto de literatura brasileira. Analisando, especificamente, um texto crítico que acompanha a peça *As asas de um anjo* (1858), De Marco (ibidem, p.31) observa as bases dessa estética:

Assim, a partir daquele palco, com acentuados traços de tribuna e de “escola”, visto como meio adequado para representar, denunciar e corrigir os costumes daquela corte, Alencar passa a procurar uma estética para o romance, que também poderia representar, denunciar e moralizar os novos e velozes hábitos da grande cidade. Desse texto, ela sai com, pelo menos, duas chaves: estruturar a ação do romance como movimento de apresentação e punição do que julga vício na realidade social e elaborar a linguagem de maneira a construí-la como um véu de decência.

Em *Lucíola*, a linguagem cria, de fato, o véu da decência, a alma de Lúcia, enquanto a estrutura do romance apresenta e pune a prostituição e, por conseguinte, os vícios da sociedade daquela época. De Marco ainda salienta que a obra retoma a temática da prostituta regenerada trabalhada na peça censurada de Alencar (a citada *As asas de um anjo*) – que, segundo a crítica, foi uma forma de o romancista “retrucar o discurso das autoridades, discutir o tema da prostituta regenerada e debater as relações entre a literatura estrangeira e a nacional” (ibidem, p.149). De maneira muito consciente, Alencar acreditava que a arte brasileira deveria expressar a consubstanciação entre as suas especificidades e a modernidade da cultura europeia, e neste caso De Marco (ibidem, p.148) sugere que, com *Lucíola*, o romancista

colocava à sombra do cânon literário da época – o tema da prostituta regenerada – que [...] ganhara amplo espaço e atenção especial nas obras do romantismo; tema que em terras de além-mar configurava-se como um ângulo privilegiado de abordagem e interpretação da sociedade burguesa que transformava o dinheiro em regente exclusivo de sentimentos e projetos do homem.

Nesse sentido, o escritor, além de estabelecer um diálogo com a prosa europeia, como, por exemplo, *A dama das camélias* (1848), tenta incorporar à prosa nacional, por meio dessa temática, a reflexão sobre os vícios da sociedade. Com efeito, há aí um caráter verossímil, dada a correspondência com a realidade. Assim como em *As asas de um anjo*, que tentava escancarar tal temática, tendo a Corte como cenário e, portanto, a sociedade brasileira como viciosa e corrompida, em *Lucíola* Alencar encaminha “a discussão para a necessidade de encontrar caminhos para que a arte pudesse representar a realidade social do cotidiano daquele Rio de Janeiro” (De Marco, 1986, p.31).

Com esse objetivo, o romance desenvolve-se em três movimentos: a caracterização da vida de Lúcia para Paulo, as relações comerciais existentes no mundo da prostituição e, catalisando os dois anteriores, a confissão da cortesã, revelando não só o seu amor e seu passado, como também seu verdadeiro nome – Maria da Glória –, outros hábitos, outros sentimentos, outras vestimentas, outra casa e novos projetos (ibidem, p.159-60). Desse movimento, emerge o perfil de Lúcia e a dubiedade de Paulo. Em outras palavras, se a temática retrata uma prática social, distinguindo o caráter ímpar de Lúcia, o perfil de mulher corajosa e forte, a estrutura do romance pode caracterizar Paulo como um perfil de narrador que dissimula as suas intenções.

Como se sabe, Paulo estabelece uma interlocução com GM, almejando explicar-lhe a sua indulgência para com as cortesãs. O modo pelo qual se dá essa interlocução suscita certo decalque de insegurança de Paulo. O narrador-protagonista esclarece a sua interlocutora e, por conseguinte, o leitor sobre o motivo de ter escolhido a escrita, em vez da “palavra viva, rápida e *impressionável*” (Alencar, 1982, p.13, grifo nosso).

Para além da preocupação com a neta da distinta senhora, Paulo quer, na verdade, expor seu ponto de vista por meio da “pena calma e refletida”, quer “perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaza com que a fina educação envolve certas ideias”, uma vez que a inocência da jovem poderia acordar em sua alma “os palpites de emoções”, turvando, assim, a razão que ele julga encontrar na escrita (ibidem, p.13).

Paulo ainda atribui a escolha a não provocar rubor na virtude da santa senhora. Mas isso o ajuda a esquivar-se de expor-lhe pessoalmente a sua história, já que no verbo é possível pintá-la projetando “claros e escuros”, ou nas suas próprias palavras: “Às sombras do meu quadro se esfumam traços carregados, contrastam debuxando o relevo e o colorido de límpidos contornos” (ibidem, p.13). Nesses “traços carregados”, a dissimulação de Paulo atua, levantando suspeitas sobre os contrastes entre “o relevo e o colorido” de sua narração, pois tudo advém de sua reminiscência.

O seu procedimento reclama à história certa idoneidade, visto que ela é o resultado de suas relações amorosas com a bacante. Desse modo, Paulo-personagem é o autor fictício da obra, porque é ele quem conta os fatos por meio das cartas. A sua interlocutora GM, que segundo De Marco é o pseudônimo de Alencar, reuniu essas cartas e deu a elas o formato de romance. Reside aí talvez uma tentativa do próprio Alencar em criar certa correspondência entre a ficção e a realidade. Em outra instância, a senhora GM pode ser pensada tanto como uma personagem na possível conversa entre ela e Paulo quanto como uma representação do leitor na narrativa. Assim, a explicação de Paulo extrapola o âmbito ficcional, ganhando cores de recriminação aos costumes da efervescência do cotidiano. Como ele a todo o momento reporta-se a GM, então, dirige-se, constantemente, ao conservador público leitor.

Como personagem e narrador estão separados pelo tempo, a escrita camufla as ações daquele na articulação deste, ainda que a memória os una. Nesse desdobramento, Paulo-personagem é caracterizado como provinciano, ingênuo, sabe das coisas sempre por intermédio de terceiros, passando a imagem de pessoa destituída de reflexão a respeito das intenções subjacentes à interação social. Já Paulo-narrador

deixa entrever na narrativa a sua desconfiança de tudo, o seu ciúme, o seu conservadorismo, tudo isso sutilmente dissimulado. O narrador tenta matizar a sua inconstância nas cores da opinião pública – dito de outra forma, como se quisesse dizer que age desse modo não por suas convicções, mas por causa das convenções sociais.

Isso pode ser explicitado pelas vozes dos personagens Couto, Cunha, Rochinha e, principalmente, do Dr. Sá, que lhe cobra incessantemente a ressurreição. Isto é: Paulo deveria deixar de amar Lúcia e tê-la apenas como uma “mulher bonita” e desconfiar dessa relação, criando entre eles uma hierarquia. Nesta, Paulo seria o senhor distinto e Lúcia somente a cortesã, que se contentaria, na visão do Dr. Sá, com o movimento de abrir e fechar da carteira de seus clientes. Mas Paulo não consegue se decidir por nenhum dos dois lados. Tanto é assim que essas vozes surgem apenas quando ele está em meio a uma de suas crises de ciúme, de insegurança, não sabendo ao certo como proceder a cada vez que uma parte do véu da bacante vai ao chão.

Nesse duplo jogo, Neusa Pinsard Caccese (1992, p.4) comenta que se “Paulo-personagem não tinha condições de ver criticamente os padrões convencionais de comportamento, Paulo-narrador poderia fazê-lo no momento que recompõe o passado”; porém não é isso que acontece, talvez porque descaracterizaria a dubiedade do personagem estampada no próprio narrador. Caccese salienta ainda que essa falta de crítica e de autocritica é resultado da “presentificação dos fatos e da emoção sentida pelo protagonista [que] contaminam o narrador, impedindo-lhe o distanciamento necessário à reflexão” (ibidem, p.4).

O fato é que tal procedimento do personagem, para Lúcia, é a corporificação da punição da sociedade e ao mesmo tempo sua absolvição, pois somente Paulo foi capaz de enxergar nela a inocência e a docilidade de sua alma, mesmo desejando apenas seu corpo, que já estava condenado. Desse modo, a dissimulação do narrador é construída ao longo da narrativa.

Se o romance pode ser considerado um “instrumento de revelação, processo de conhecimento da realidade” (De Marco, 1986, p.179), ele deixa de analisar com mais acuidade o espaço em que transita a cortesã mais linda e desejada do Império:

A miséria de Lúcia é apresentada como resultado de uma grande epidemia e não como eco do reduzido mercado de trabalho para as mulheres livres, sem fortuna ou herança, de onde saíam as prostitutas brancas. Alencar gastou todos os tons fortes para desenhar sua personagem; faltou-lhe tinta para completar o quadro com o solo social em que transitava. Este, sem dúvida, apresentava alguns meios-tons que não figuravam nas telas europeias. (ibidem, p.188)

A ambiguidade observada no procedimento do narrador pode tanto explicar essa falta quanto evidenciar a naturalidade desse solo social. Com isso, o próprio recurso narrativo enfatiza, na prática do comportamento convencional, a normalidade desse espaço. Por isso, o narrador exige de Lúcia a dignidade da pessoa, mascarando-a em questionamento da estrutura social. Trata-se de um sistema que tende a cobrar apenas do prejudicado – daí a morte de Lúcia.

Dessa maneira, o narrador recrudescer o seu conservadorismo, imputando ao romance mais uma função moralizadora do que uma reflexão sobre as debilidades da estrutura social que tenta recriar. Talvez resida aí o deslocamento com o modelo europeu, pois, segundo De Marco, “o texto reduz seu ângulo de visão para focalizar Lúcia e, com isso, denuncia a prostituição como trajetória individual e acidental, ocultando sua relação com o trabalho” (ibidem, p.188). Compreende-se que se a temática de *Lucíola* esboça um perfil de mulher, a sua composição textual pode configurar um perfil de narrador.

Realidade, narradores e heróis

A partir do comentário dessas três significativas obras, entende-se que, nelas, a representação da realidade esboça os costumes daquela sociedade, sem analisar exaustivamente as suas complexidades. Vista de ângulos diferentes, essa mesma representação normaliza as irregularidades ou desloca o seu centro gravitacional para o indivíduo. Ela não centraliza, portanto, as ações dos personagens na força motriz da própria engrenagem social.

Duas situações emergem dessa realidade de superfície. Na primeira, paradoxalmente, seus enredos servem para demonstrar como se constituíam as relações hierarquizadas entre os membros da elite e desta com o povo daquela sociedade. Nessa representação, destacam-se o sentimentalismo plasmado ao modismo do momento, bem ao gosto da prosa sem maiores conflitos, em *A Moreninha*; a configuração de uma espécie de “classe média” por meio de um olhar que enxerga o seu jeito de ser, ao mesmo tempo em que expõe certo tom sarcástico, colocando-a como corrompedora dos costumes, nas *Memórias*; a exigência de uma organização, vislumbrada pela civilização que chegava pelo pacote, que reclama a dignidade da pessoa, mesmo não a fomentando nem tampouco estando habituada a ela, mas que a ostenta como cimento social, em *Lucíola*.

Na segunda, é a perpetuação desse *status quo*: o próprio público leitor queria ver efabuladas nas narrativas as suas imaginações, seu jeito de ser e seu modo de pensar. Não sem razão, as contradições sociais paravam nas veleidades dos membros da classe dominante, quando muito se constituíam de ponto de partida para disputas políticas sem maiores debates para as resoluções dos problemas enraizados, ou elas eram afogadas em um caudaloso moralismo sem tamanho. Também não sem razão, Alencar investirá no diálogo com o leitor para tentar ampliar o seu gosto afeito a esse tipo de literatura, investida que mais tarde também será o foco de Machado de Assis.

Cada um a seu modo, os narradores desses romances desempenham papéis importantes nas narrativas que encerram, formando uma linha evolutiva que vai da não interferência na história, passando pelo que se intromete no assunto narrado, até chegar àquele que dissimula a própria história.

Em *A Moreninha*, o narrador atém-se a criar a junção da imaginação com elementos da realidade, reclamando plausibilidade para a história de amor que conta, assim restando ao leitor refletir sobre os fatos e arranjos orquestrados pelo narrador, postura que é radicalmente invertida pelo narrador das *Memórias*. Este intervém na narrativa para introduzir as suas críticas, dialogar com o leitor, promovendo, com isso, as explicações a respeito dos seus mecanismos e, sobretudo, a coesão

textual. Por meio do hibridismo de sua composição (resultado da união do caráter jornalístico da crônica com a efabulação literária), ele recria os fatos comezinhos apreendidos, aos quais se ligam os personagens, chamando a atenção do seu interlocutor para a matéria que trata. Já o narrador de *Lucíola* demonstra o seu poder de dissimular suas reais intenções ao narrar a sua própria infelicidade amorosa. Mesmo assim, ele não deixa de criticar os vícios da elite. Sua visão dos acontecimentos tem certa autenticidade pelo fato de ele transitar entre os membros dessa classe.

Quanto aos protagonistas, o que se vê é uma possível tradição de personagens inseguros, inconstantes, incapazes de lutar pelos seus sonhos, amores, vontades, à mercê da resolução do outro, e muitas vezes sem controle de seus destinos. Augusto, herói da primeira obra, é talvez o mais visionário ou idealista deles. Ele faz parecer ser seguro, entendido das coisas do amor, mas sua real situação o desmente, expõe sua incerteza e inconstância. Leonardinho, das *Memórias*, faz-se a partir das peripécias, fugindo de suas responsabilidades. Entregue às contingências dos acontecimentos, ele migra com a maior facilidade das estruturas familiares à vadiagem e torna a voltar desta para aquela sem a menor cerimônia, demonstrando a flexibilidade de seu caráter. Vale lembrar que Leonardinho não faz autorreflexão sobre seus atos. E, por último, Paulo é o mais complexo deles. Ciumento e frágil, Paulo é a síntese da falta de atitude que envolve esses personagens. Por conta de sua condição de provinciano, pretense ingênuo, quer justificar sua omissão em relação aos fatos, empanando, com isso, seus sentimentos e seu moralismo, o qual não o impede de saciar seus lascivos desejos. Em suma, o que se vê é uma tríade de heróis sob o signo da inoperância, da inconstância, que podem ser considerados exemplos de indivíduos falhados.

Mediante essa perspectiva de narradores e heróis, ver-se-á como Machado, em *Ressurreição*, configura seu narrador e protagonista, bem como o romancista, por meio daquele ente ficcional, dialoga com o leitor, objetivando costurar dois pontos fundamentais em seu projeto literário: a ampliação da temática e a redefinição da própria estrutura do romance romântico brasileiro. Daí essa relação com o seu interlocutor

adquirir um caráter didático, disposto tanto pela apresentação do novo temário quanto pela explicação dos procedimentos dos recursos narrativos. É a partir desse expediente composicional que Machado inicia um rearranjo no modelo europeu, buscando adequá-lo às contradições brasileiras, e começa a exigir outro tipo de leitor.

PARTE III

4

MACHADO DE ASSIS: O APRENDIZADO DO OFÍCIO

Antes mesmo de publicar *Ressurreição*, no final de abril de 1872, o seu primeiro romance, Machado de Assis já era reconhecido como um importante literato do cenário brasileiro. Seu prestígio advinha de um trabalho incessante tanto para inserir-se nas rodas literárias de sua época quanto para fomentá-las cada vez mais. Este prestígio começou a formar-se em 3 de outubro de 1854, quando o jovem Joaquim Maria, com apenas 15 anos, publica a sua primeira poesia, intitulada “Soneto”, em um modesto jornal chamado *Periódico dos Pobres* (1854) (Magalhães Júnior, 2008, p.24).

Em maio de 1858, ainda com 18 anos, ele iniciava uma seção em prosa chamada “Ideias vagas” na revista literária *Marmota Fluminense* (1849), na qual fazia comentários sobre poesia e teatro. Começavam, nesse momento, os primeiros passos do jovem crítico literário (ibidem, p.53-4). Nessa seção, além de exaltar a importância do texto poético, Machado expressa um grande entusiasmo pelo teatro, considerando-o “o verdadeiro lugar de distração e de ensino, o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos”. O jovem crítico incitava o público a ir ao teatro, pois, na sua visão, nele era possível “ver a sociedade por todas as faces”, ou seja, “ver o vício em contato com a virtude”, ver as contradições que a própria sociedade produzia (Machado de Assis apud Magalhães Júnior, 2008, p.56). Tinha-se

já aí certa profissão de fé do jovem escritor, visto que tal tema, por meio de narradores e heróis dissimulados, adquiriu ponto central em seu projeto romanesco.

Nessa época, Machado principiava intensa colaboração em alguns periódicos, e ia confirmando e aprimorando sua produção literária em diferentes gêneros. Data desse período a publicação do seu primeiro conto, “Três tesouros perdidos” (1858), na *Marmota Fluminense* (1849). Assim, o poeta começava a enveredar pelos labirintos da prosa. É nela que vem a confirmação de seu prestígio, abrindo passagem para outros voos, como fica evidente na advertência do romance *Ressurreição*: “A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dois anos publiquei, me animou a escrevê-lo” (Machado de Assis, 2004, p.116).

Desse modo, a pena de Machado vai-se lapidando em diversos gêneros que demonstram a atuação concomitante, em diversas frentes, de um dos grandes fomentadores da cena literária e crítica daquela época. Nada mal para quem veio de família pobre e teve uma formação irregular, da qual pouco se sabe. No entanto, dadas as suas colaborações, é perceptível o seu esforço em aprender e desenvolver seu estilo e, conseqüentemente, ganhar o seu espaço no cenário literário do Rio de Janeiro do Segundo Reinado. Além de promover um aprimoramento constante de sua composição textual, Machado parece ter sido um leitor voraz, uma vez que em seus textos citou diversos poetas, romancistas, filósofos de várias latitudes. Ciente dos acontecimentos de seu tempo e espaço, o jovem escritor esboça certo autodidatismo que possivelmente lhe deu uma visão do seu país e da arte diferenciada da dos seus contemporâneos, que tiveram uma formação mais clássica.

Dentre os gêneros que Machado de Assis vinha produzindo antes de se aventurar no romance – poesia, crítica, crônicas, contos, peças teatrais –, far-se-ão aqui breves comentários sobre a crônica no que diz respeito à formação do narrador e ao diálogo com o público leitor, bem como sobre os textos de crítica literária do romancista, nos quais se vislumbram a preocupação de Machado com o caráter nacional da literatura brasileira e também as suas peças teatrais, em que se pode observar a recorrência temática do conflito de caracteres.

Pretende-se ainda compreender como Machado de Assis faz uso, na crônica, da intertextualidade, da ironia e da metalinguagem, recursos textuais que dão sustentação a três características que serão recorrentes em seu projeto literário: a obsessão pela perfeita elaboração textual, a retórica argumentativa, engendrando uma interpretação da realidade histórica brasileira, e o diálogo com o público leitor. Tal levantamento é importante para entender a formação não só do intelectual, mas também do próprio romancista e, fundamentalmente, porque, de alguma maneira, esses recursos textuais e suas temáticas não serão retomados somente na fase madura do escritor, uma vez que no primeiro romance, *Ressurreição*, Machado utilizou-os com certa ousadia, como se quer demonstrar mais adiante.

A crônica

Embora tivesse maior predileção e fixação pelo teatro, ensaiando inclusive já em 1861 e 1862 a escrita de algumas comédias, foi na crônica jornalística hebdomadária que Machado de Assis pôde exercitar a escrita, desenvolvendo, assim, o seu estilo textual. Segundo Sônia Brayner (1982, p.426), essa produção “forneceu a Machado o desembaraço preparatório para as experiências de um novo enunciado romanesco”, e o contato diário com “o leitor historicamente datado, o trabalho sobre uma oralidade necessária ao gênero”, foram dando-lhe “elementos para pesquisar a tessitura literária, cuja prática e progresso também é visível no conto” e, mais adiante, no romance.

Crítico contundente das contradições brasileiras, Machado desde cedo encontrou na crônica uma forma textual em que pôde reunir a literatura, o teatro e a crítica literária à política – espaço de produção importante que naquele momento serviu para experimentar sua escrita, exteriorizando todo o seu conhecimento, adquirido por meio da gama de leituras que fazia. Assim, a observação dos acontecimentos do cotidiano entrelaçava-se com a literatura, ou como dizia o próprio narrador da crônica: “eu gosto de ver a política entrar pela literatura; anima a literatura entrar na política, e dessa troca de visitas é que saem

as amizades” (Machado de Assis apud Granja, 1997, p.171). Parece que desta comunhão se processou o seu grande projeto literário.

Na sua tese de doutorado, *À roda dos jornais (e teatros)*, Lúcia Granja (1997) analisa as crônicas machadianas publicadas durante a década de 1860 em três periódicos: “o *Diário do Rio de Janeiro* – folha política, literária e comercial; o *Futuro* – periódico literário; e, finalmente, a *Semana Ilustrada* – jornal humorístico e hebdomadário”, procurando compreender, entre outras coisas, como se constituiu essa junção entre a política e a literatura no processo de amadurecimento do intelectual e do escritor (ibidem, p.9). Ou como fica evidente a partir das palavras da própria pesquisadora, o objetivo de seu estudo é

extrair ao máximo o processo de amadurecimento do intelectual e escritor, através do cronista que aprendia a observar criticamente a realidade, os fatos miúdos do cotidiano, os acontecimentos políticos, desde os mais importantes, até aqueles que serviam, na crônica, para instaurar o riso. Ao mesmo tempo, Machado desenvolvia um narrador de especial interesse, cujos comentários conseguiam suprir as necessidades do gênero; basicamente, a de comentar os assuntos variados da semana estabelecendo entre eles uma relação e, ainda, imprimindo a seu texto um tom leve, engraçado e que prendesse a atenção do leitor, apesar de tratar de matéria já conhecida por ele. (ibidem, p.9-10, grifo nosso)

E é isso que se constata da leitura de sua tese. A partir das crônicas, Granja demonstra, dentre outras características, a gênese da primazia do narrador machadiano dos romances da fase madura do *Bruxo do Cosme Velho*. Daí a importância de atentar para os procedimentos e os recursos textuais apontados por Granja na construção desse narrador para, em seguida, entender o percurso do desenvolvimento desse ente ficcional tão extraordinário na narrativa romanesca machadiana, percurso iniciado com a publicação de *Ressurreição*.

Em virtude do perfil dos referidos periódicos a que servia, Machado precisava adequar-se a certas exigências, que mais contribuíram para a desenvoltura desse narrador do que o prejudicaram. Exemplo disso, na revista literária *O Futuro*, a recomendação para enfatizar as questões

artísticas era explícita, muito embora o cronista tenha expressado sua opinião sobre o Caso Christie, imbróglgio diplomático entre Brasil e Inglaterra. Nesse periódico, conforme Granja (ibidem, p.30), “Machado pôde se exercitar na arte da crítica”, uma vez que os assuntos predominantes em suas crônicas “eram mesmo os referentes às Artes, ao Teatro, à Literatura, à Música”. Nos breves comentários sobre a produção literária, o romancista já dava indícios de sua preocupação com a composição de enredos e personagens. Tal comentário é relevante se se considerar a complexa constituição do narrador e do herói de *Ressurreição*, como se verá mais adiante.

A colaboração de Machado de Assis em *A Semana Ilustrada* talvez tenha exigido um pouco mais do aprimoramento textual do romancista, já que as crônicas do periódico eram de responsabilidade de uma espécie de personagem intitulado Dr. Semana e, por conta disso, o cronista necessitava alinhar-se às “características previamente definidas” para esse personagem. Esse recurso permitia a alternância de cronistas. Lúcia Granja (ibidem, p.37) explica, a esse respeito, que

o cronista não era apenas o comentador dos fatos corriqueiros dos recentes dias passados. A esta sua “função primeira”, juntava-se o fato de que o ponto de vista dos comentários não podia resultar tão somente das experiências do narrador-cronista, mas também das características previamente definidas para a personagem a qual ele “encarnava” a cada quinzena, a fim de anotar, relatar, enfatizar, elogiar ou criticar os últimos acontecimentos miúdos. Até por isso, os jovens ou mais experientes jornalistas da época podiam se revezar no papel de Dr. Semana.

O procedimento criado para o Dr. Semana pedia dos cronistas, portanto de Machado de Assis, mais atenção quanto à coerência desse narrador-personagem, coerência que se verá no narrador e em Félix, o personagem principal de *Ressurreição*, muito embora eles estejam sob o signo da inconstância.

No *Diário do Rio de Janeiro*, Machado opinava sobre a política com um pouco mais de contundência, postura facilitada pela nova fase do periódico, que deixava de ser um jornal mais popular para assumir

“uma posição bastante determinada e combativa frente à política”, tornando-se, portanto, “um militante das ideias liberais” (ibidem, p.68). Nele, Machado era responsável pelo noticiário e, ainda, era o repórter no Senado (ibidem, p.68). Tais funções foram muito importantes para a formação de seu narrador, uma vez que o cronista precisava recriar, por meio das palavras, os discursos muitas vezes vazios dos políticos, tornando-os dessa maneira em personagens, e também inseria nessa mesma recriação o seu ponto de vista, de devastadora ironia.

Conforme salienta Granja (ibidem, p.69), é nesse período que “as primeiras crônicas de Machado já dão mostras de um processo de amadurecimento de sua escrita”, e é também nesse momento que o cronista se concentrará na política. Não poderia ser diferente, visto que o cronista tencionava influenciar o leitor a seguir o seu raciocínio político de cunho liberal, correspondendo, dessa maneira, à visão do jornal para o qual escrevia.

Para obter êxito nessa empreitada, o texto híbrido da crônica foi, de fato, a sua grande escola. Machado de Assis uniu o caráter jornalístico da crônica, os acontecimentos da realidade histórica brasileira e as citações dos grandes textos literários e filosóficos do mundo ocidental. Fundia, por assim dizer, o conceito de verossimilhança com o poder de sua retórica argumentativa, ambos meticulosamente desenvolvidos e exercitados nessa produção textual. A narrativa da crônica, nesses moldes, já pressupunha uma entrada no universo fictício, visto que a realidade histórica brasileira trabalhada nela é também uma representação, uma recriação por meio do verbo, na qual o cronista impinge os seus comentários críticos. Tem-se aí um texto fictício, ainda que com um alto grau de referencialidade ao mundo real.

No que diz respeito à função desempenhada pela arte, de uma forma geral, o próprio Machado de Assis (2004, p.844), em um texto da *Semana Literária* de 16 de janeiro de 1866, comentaria que se “a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação”. Se se redirecionar essa opinião para a crônica, pode-se entender que ela não é, exclusivamente, fruto da memória do cronista, mas também de sua imaginação: veja-se, por exemplo, a recorrência da literatura na

linha de força de sua argumentação, recurso, inclusive, utilizado para atrair o exíguo público leitor. Desse modo, Machado ia aprimorando a sua escrita, ao mesmo tempo em que aguçava a sua percepção dos meandros dos fatos comezinhos, que lhe conferiu um maior poder de argumentação. Ciente de seu lugar social, Machado atendia aos seus propósitos, alinhando-se, dentro do possível, aos desígnios ideológicos do *Diário do Rio de Janeiro*.

Pensando estruturalmente na concepção da voz desse narrador, que se formava nesses periódicos, é possível estabelecer uma aproximação dela com o olhar do cronista que experimenta e vivencia as vicissitudes do dia-a-dia. Se se considerar tanto um quanto outro como entes ficcionais no e durante o processo de escrita, o que se tem é uma espécie de narrador-personagem, idêntico ao Dr. Semana. Isto é, Machado de Assis é o autor, mas o cronista a comentar as notícias é o Dr. Semana – procedimento semelhante aos romances de narrador em primeira pessoa.

Nesse caso, ainda que se trate de gêneros aparentemente distintos – crônica e romance –, o que poderia consentir a aproximação entre eles é justamente a utilização da intertextualidade, da ironia e da metalinguagem, funcionando, nos dois gêneros, como recursos característicos de tais composições e, principalmente, de seus respectivos narradores. Na crônica, esses recursos permitem ao narrador atingir uma coesão textual, atando as notícias da semana, bem como promovendo um maior poder de argumentação do texto. Quanto ao romance, no momento da análise de *Ressurreição*, esse assunto será retomado.

A intertextualidade, resultado do caráter híbrido da crônica, em que o estrato jornalístico funde-se com a citação literária, filosófica, demonstra o conhecimento desse narrador, com o qual este impõe certo afastamento às efervescências dos acontecimentos do cotidiano para teorizar sobre eles com mais profundidade. Paradoxalmente, o narrador da crônica usa a ficção para construir a argumentação que dissecou a realidade, ridicularizando tudo e todos, sobretudo os personagens políticos da época.

Anatol Rosenfeld (2009, 49), recorrendo ao pensamento de Ernst Cassirer, comenta que “afastando-se da realidade e elevando-se a um

mundo simbólico o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade. Através da arte, disse Goethe, distanciamonos e ao mesmo tempo aproximamos da realidade”. Talvez fosse essa a intenção de Machado ao incorporar a ficção ao seu texto jornalístico. É nesse contexto que surge a ironia, cuja força advém, justamente, a partir da distorção das referências ficcionais, como esclarece Lúcia Granja (1997, p.84):

Machado de Assis, como cronista, já por esta época estava aprendendo que quanto mais veladas estivessem suas intenções, mais forte emergiria sua ironia, quando descerrada a cortina em que se constituía, invariavelmente, a citação da tradição literária em seu texto. A construção de significados a partir de um uso distorcido da citação literária já então fazia parte do tecer desse véu.

Nesse procedimento, a incorporação do texto literário ao universo da crônica, para fundamentar o entendimento das contradições do Brasil daquela época, constitui já um rearranjo ou, no mínimo, uma apropriação do teor temático do modelo literário europeu por parte desse narrador. Ou seja, ao distorcer o conteúdo das citações da tradição literária ocidental, esse narrador produz uma resignificação desse conteúdo muito mais integrada ao seu espaço. Esse método já é ensaiado em *Ressurreição*, quando o narrador do romance instaura na narrativa a suspensão da realidade, almejando perscrutar a complexidade psicológica do herói, como se pretende demonstrar mais adiante.

Além da intertextualidade e da ironia, o narrador faz uso da metalinguagem para fundamentar o diálogo com o leitor e criar tanto a coesão do texto quanto uma voz uníssona (narrador e público) a analisar os acontecimentos. A esse respeito, Lúcia Granja (ibidem, p.72) salienta que esse narrador se aproveita do “espaço dialogal do texto da crônica (o tom de conversa com o leitor) e simula um diálogo com ele”, induzindo-o à sua visão de mundo. Nesse processo, o narrador mais uma vez recorre aos expedientes literários para ampliar o alcance de seu texto:

A crônica pode ser vista, dessa forma, como um eco da opinião de seu público, liberal, que se junta a ela na observação do noticiário do jornal. Considerando a crônica em um espaço de interlocução mais amplo, a voz do narrador aparece revestida de uma função semelhante à do próprio coro no espaço dialogal privilegiado da tragédia clássica. Ela generaliza e torna normativas as opiniões ouvidas até então, pondera sobre elas, tudo isso ao mesmo tempo em que funciona como um espelho da opinião do senso comum. (ibidem, p.73)

Em suma, é possível perceber que esses três recursos textuais formam a base essencial do poder de argumentação e de interlocução com o público desse narrador da crônica jornalística – recursos que são entendidos pela crítica romanesca machadiana como elementos de extrema importância na narrativa de maior envergadura do escritor. Nesse sentido, textualmente é plausível o diálogo entre os narradores (da crônica e do romance), mesmo porque, lembra Granja, além de corresponder a sua “função primeira” (analisar os fatos do cotidiano), a crônica foi se tornando “para o jovem jornalista, progressivamente, um espaço de experimentação ficcional” (ibidem, p, 196). Em virtude dessa relação intrínseca entre os dois narradores, Granja sugere que a gênese do grande ente ficcional romanesco machadiano está, justamente, nas primeiras crônicas.

A crítica

Por meio dessa produção textual jornalística, Machado também esboçou a crítica literária, mas foi em um texto, intitulado “O passado, o presente e o futuro da literatura”, publicado no periódico *A Marmota* em 1858, que o jovem Joaquim Maria fez duras críticas à produção literária brasileira, alegando que esta deveria adquirir um caráter mais nacional.

Ao comentar sobre a poesia de Tomás Antônio Gonzaga, Machado chama a atenção para o fato de que o poeta pintava muito mais as cenas da Arcádia, “em vez de criar uma cor local às suas líras, em vez de

dar-lhes um cunho puramente nacional”, e acrescenta que tal procedimento gerava uma grande perda: “a literatura escravizava-se, em vez de criar um estilo seu, de modo a poder mais tarde influir no equilíbrio literário da América” (Machado de Assis, 2004, p.785). Ciente de que a literatura de cunho nacional não teria “gritos de Ipiranga”, Machado sabia que as necessárias mudanças se operariam vagarosamente, daí achar que a independência cultural só se consolidaria com o rearranjo do modelo europeu, para dar conta das contradições brasileiras, e com uma educação do público, que era tão pouco escrupuloso de “ferir as suscetibilidades nacionais” (ibidem, p.788).

Na visão do jovem crítico, o romance e o teatro no Brasil não existiam vigorosamente, ao menos “a existência que vive, a existência que se desenvolve fecunda e progressiva” (ibidem, p.788). Com efeito, a mocidade brasileira daquela época discutia, aplaudia e endeusava os romances franceses. Em relação ao teatro, a situação não era diferente: as traduções francesas dominavam o palco brasileiro. Em vista dessa situação, Machado chegou a sugerir um imposto para essas traduções como forma de proteger a incipiente produção brasileira. Segundo ele, com a remoção das traduções francesas, o teatro brasileiro deixaria de ser uma utopia para ser uma realidade. E o grande rol temático desse novo teatro estaria na sociedade, a qual considerava “uma mina a explorar, [...] um mundo caprichoso, [em que] o talento pode descobrir, copiar, analisar, uma aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias” (ibidem, p.789).

Com a fonte de assuntos indicada, faltava sugerir o estilo da representação, na concepção do crítico a escola moderna, a comédia realista ou, segundo João Roberto Faria (2001, p.110), o “realismo teatral” era vital. Fica clara sua filiação a essa escola e, por conseguinte, o seu descontentamento artístico com as peças melodramáticas encenadas naquele momento. Consoante a este fato, Machado (2004, p.789) volta-se para os escritores dramáticos, dizendo que se “uma parte do povo está ainda aferrada às antigas ideias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la à esfera das ideias novas, das reformas, dos princípios dominantes”. Por este caminho, acreditava ser possível construir um vigoroso teatro brasileiro.

No ano seguinte, no texto “Ideias sobre o teatro” (1859), Machado volta a se referir à educação do público e à independência cultural, mesmo porque entendia que a arte dramática no Brasil havia se tornado “uma carreira pública” mal gerenciada.

Dirigiram mal as tendências e o povo. Diante das vocações colocaram os horizontes de um futuro inglório, e fizeram crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo. Aquelas e este tomaram caminho errado; e divorciaram-se na estrada da civilização. (ibidem, p.792)

Machado compreendia que um povo poderia atingir a tão sonhada civilização se desenvolvesse de maneira satisfatória três meios de proclamação e educação do público: o jornal, a tribuna e o teatro. A respeito do primeiro, já havia exposto seu apreço pela “nova cratera do vulcão da liberdade” no texto “O jornal e o livro” (1859), entendendo-o como “a verdadeira forma da república do pensamento”, uma revolução intelectual desnudando mundos desconhecidos, uma “literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções”, enfim, um meio de propagar ideias novas para dismantelar “o direito da força, o direito da autoridade bastarda consubstanciada nas individualidades dinásticas” (ibidem, p.945). Esse apreço pelo jornal também foi sentido pelo teatro. Sua luta foi para construir um teatro que representasse a vida social na esfera de sua localidade, ao contrário de aclimatar “as concepções de estranhas atmosferas” ou como fica evidente nas próprias palavras do escritor:

O teatro tornou-se uma escola de aclimação intelectual para que se transplantaram as concepções de estranhas atmosferas, de céus remotos. A missão nacional, renegou-a ele em seu caminhar na civilização; não tem cunho local; reflete as sociedades estranhas, vai ao impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move de baixo das mãos. (ibidem, p.792)

Assim, a eficácia do universo teatral na condução de um país à trilha da civilização, no seu ponto de vista, residia na representação dos vícios e das virtudes da sociedade local, criando hábitos reflexivos no público

sobre as suas próprias atitudes. Isto é, Machado tinha a crença de que no “país em que o jornal, a tribuna e o teatro [tivessem] um desenvolvimento conveniente [...] as caligens [cairiam] aos olhos das massas” e, por conta disso, morreria “o privilégio, obra de noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou [rasgariam] os seus pergaminhos ou [cairiam] abraçadas com eles, como em sudários” (ibidem, p.793-4).

Contudo, no Brasil daquela época, representavam-se concepções sociais de outros ares, distintos do palco e da plateia, que as aplaudia. Sobre isso, Machado perguntava-se: “imitamos as frivolidades estrangeiras, e não aceitamos os seus dogmas de arte?”. E não se furtava da resposta: “É um problema talvez; as sociedades infantis parecem balbuciar as verdades, que deviam proclamar para o próprio engrandecimento. Nós temos medo da luz, por isso que a empanamos de fumo e vapor” (ibidem, p.794). Para ele, um país sem literatura dramática atuante, ou com um tablado regular aqui, “mas deslocado e defeituoso ali e além”, perderia o compasso rumo ao progresso, já que, a seu ver, à “arte cumpre assinalar como um relevo na história as aspirações éticas do povo”, e não por acaso primou por fomentar um teatro nacional (ibidem, p.794).

Como se pode ver, Machado tinha uma obsessão enorme pelo teatro, assim como pelo jornal. Enquanto crítico, ele se preocupava com os rumos artísticos do país; porém, como dramaturgo, qual foi o alcance de suas peças? Por que abandonou essa forma artística, pela qual tinha um grande apreço? Na tentativa de responder a essas indagações e, ao mesmo tempo, sugerir uma reflexão sobre a construção do personagem Luís Melo (que pode estabelecer um elo com o herói de *Ressurreição*) da peça *Desencantos* (publicada em 1861), far-se-á um breve comentário sobre o referido texto teatral.

O teatro

O enredo de *Desencantos* apresenta o conflito de caracteres. Estruturada em duas partes (Petrópolis e Corte), a peça, na primeira etapa, estabelece a caracterização dos personagens: Luís Melo, visionário,

idealista; Clara de Souza, mulher segura; Pedro Alves, positivista, prático, direto, que se arroga de homem forte, mas que esconde o seu ciúme. Assim como parece, Luís e Pedro disputam o amor da viúva Clara, a qual vai conduzindo os dois pretendentes até se decidir por Pedro, escolha que faz nascer o desencanto em Luís. Depois de saber a respeito da súbita escolha da viúva, Luís resolve viajar para o Oriente pretendendo “abjurar em qualquer cidade mourisca e fazer depois a peregrinação da Meca”, porque depois de preenchido “este dever de um bom maometano”, iria entre “as tribos do deserto procurar a exceção” que não encontrou ainda no clima cristão, ou seja, queria se recuperar da desilusão amorosa que sofreu (Machado de Assis, 2003, p.20).

Na segunda parte da peça, já na corte, o casal Alves recebe a visita do visionário após cinco anos de ausência dos ares do Rio de Janeiro. Sem perder a oportunidade de idealizar a vida de casado, Pedro saúda o amigo, dizendo-lhe que a vida de casado é a melhor do mundo, principalmente a dele. Mais experiente e resolvido, Luís, além de fazer uma visita de cortesia ao casal, aproveita para pedir-lhes o consentimento para casar-se com a Clarinha, a filha de Clara do primeiro casamento. Após conversar com Pedro, de quem tem o consentimento, vai ter com Clara, a quem explica o motivo de sua viagem e declara ter por Clarinha o mesmo amor que sentia pela mãe cinco anos antes.

Como se vê, parece que desde cedo Machado já se interessava por esse assunto, visto que em outro texto, “Queda que as mulheres têm para os tolos”, uma tradução, espécie de artigo que foi publicado entre abril e maio de 1861, ao tentar explicar a escolha das mulheres por esse tipo de homem, analisa dois distintos caracteres: o homem de espírito, que se deixa embalar por estranhas ilusões, e o tolo, que é um tipo de homem mais tranquilo, superficial e exterior, em que o amor não é “um acontecimento que [lhe] mude a vida”, muito menos o aterroriza com a sua ventura, como acontece com o homem de espírito (idem, 2004, p.967). Com pequenas alterações, tais características podem ser atribuídas aos personagens de *Desencantos* – Luís de Melo, homem do ideal, e Pedro Alves, homem de espírito sólido, procedimento que mostra certa insistência pelo tema e recriação de personagens.

O que chama a atenção, para os propósitos do presente estudo, são as características dos personagens da peça sofrerem algumas alterações na segunda parte. O visionário e idealista Luís de Melo, após o seu regresso à Corte, quer parecer para o casal Alves mais prático, expor certa figura de homem sólido, embora ainda alimente as suas ilusões, os seus sonhos. Por sua vez, Clara suscita certo arrependimento com a sua escolha e Pedro passa a ser mais sistemático.

Dos diálogos ambíguos e dissimulados com a viúva na primeira parte da peça, Luís passa a ser sarcástico, repetindo as falas dela em tom de ironia. Citam-se as passagens para melhor explicar:

LUÍS – Porque eu não posso admitir a mulher sem os grandes entusiasmos do coração. Chamou-me há pouco de poeta; com efeito eu assemelho-me por esse lado aos filhos queridos das musas. Esses imaginam a mulher um ente intermediário que separa os homens dos anjos e querem-na participante das boas qualidades de uns e de outros. Dir-me-á que se eu fosse agiota não pensaria assim; eu responderei que não são os agiotas os que têm razão neste mundo.

CLARA – *Isso é que é ver as coisas através de um vidro de cor.* Diga-me: sente deveras o que diz a respeito do amor, ou está fazendo uma profissão de fé de homem político?

LUÍS – Penso e sinto assim.

CLARA – Dentro de pouco tempo verá que tenho razão. (idem, 2003, p.3, grifo nosso)

No desfecho da peça, Luís retoma as palavras de Clara, que parece não se lembrar de tê-las proferidas ao rapaz. Este, por sua vez, tenta demonstrar que já não possui as mesmas atitudes:

CLARA – Escreva-a então. Há muito episódio?

LUÍS – Episódios de viagem, tão-somente, mas que trazem sempre a sua novidade.

CLARA – O seu escrito brilhará pela imaginação, pelos belos achados da sua fantasia.

LUÍS – É o meu pecado original.

CLARA – Pecado?

LUÍS – A imaginação.

CLARA – Não vejo pecado nisso.

LUÍS – *A fantasia é um vidro de cor, um óculo brilhante porém mentiroso...*

CLARA – Não me lembra de lhe ter dito isso.

LUÍS – Também eu não digo que V. Exa. mo tenha dito.

CLARA – Faz mal em vir do deserto, só para recordar algumas palavras que me escaparam há cinco anos.

LUÍS – Repeti-as como de autoridade. Não eram a sua opinião?

CLARA – Se quer que lhe minta, respondo afirmativamente.

LUÍS – Então deveras vale alguma coisa elevar-se acima dos espíritos vulgares e ver a realidade das coisas pela porta da imaginação?

CLARA – Se vale! A vida fora bem prosaica se lhe não emprestássemos cores nossas e não a vestíssemos à nossa maneira.

LUÍS – Perdão, mas...

CLARA – Pode averbar-me de suspeita, está no seu direito. Nós outras as mulheres, *somos as filhas da fantasia*; é preciso levar em conta que eu falo em defesa da mãe comum. (ibidem, p.35, grifo nosso)

A partir desses diálogos, pode-se perceber que há também uma mudança de ponto de vista de Clara, indicando, inclusive, que as mulheres são constituídas de fantasia. No caso da viúva, o que pode estar por trás dessa mudança é a sua vida conjugal não corresponder aos seus anseios de cinco anos antes. Em Petrópolis, Pedro mostrava-se um homem seguro, simples, positivista, um tanto rude; na Corte, aborrecia a esposa com o seu temperamento sistemático e com as suas convenções da política. O deputado queria-a só para si, ele desejava uma vida mais tranquila do que a que levavam, enquanto Clara almejava participar da vida social da Corte.

PEDRO ALVES – Ora, não convém por modo algum que a mulher de um deputado ministerialista vá à partida de um membro da oposição. Em rigor, nada há de admirar nisso. Mas o que não dirá a imprensa governista! O que não dirão os meus colegas da maioria!

[...]

CLARA – Ora, veja o que é o hábito do parlamento! Opõe-se a mim, como se eu fosse um adversário político. Veja que não está na câmara, e que eu sou mulher.

[...]

CLARA – Se é tão aborrecido na câmara como é cá em casa, tenho pena do ministério e da maioria.

PEDRO ALVES – Clara!

CLARA – De que direitos me fala? Concedo-lhe todos quantos queira, menos o de me aborrecer; e privar-me de ir a esta partida é aborrecer-me.

[...]

PEDRO ALVES – O segundo é este. As nossas primeiras 24 horas de casamento passaram para mim rápidas como um relâmpago. Sabes por quê? Porque a nossa lua-de-mel não durou mais que esse espaço. Supus que unindo-te a mim, deixasses um pouco a vida dos passeios, dos teatros, dos bailes. Enganei-me; nada mudaste em teus hábitos; eu posso dizer que não me casei para mim. Fui forçado a acompanhar-te por toda a parte, ainda que isso me custasse grande aborrecimento.

CLARA – E depois?

PEDRO ALVES – Depois, é que esperando ver-te cansada dessa vida, reparo com pesar que continuas na mesma e muito longe ainda de a deixar.

CLARA – Conclusão: devo romper com a sociedade e voltar a alongar as suas 24 horas de lua-de-mel, vivendo beatificamente ao lado um do outro, debaixo do teto conjugal...

PEDRO ALVES – Como dois pombos.

CLARA – Como dois pombos ridículos! Gosto de ouvi-lo com essas recriminações. Quem o atender, supõe que se casou comigo pelos impulsos do coração. A verdade é que me esposou por vaidade, e que quer continuar essa lua-de-mel, não por amor, mas pelo susto natural de um proprietário, que receia perder um cabedal precioso. (ibidem, p.22)

Com as recentes experiências do casamento, a revelação de Luís e o pedido deste para se casar com sua filha, Clara compõe o outro desencanto da peça, assim como Pedro também havia exteriorizado o seu, em virtude do comportamento da sua esposa. Nesse sentido, a complexidade da alma humana pode ser entendida como o enigma da peça.

A construção desse enigma e o seu desvendamento podem deixar inferir uma característica dos personagens machadianos do referido texto. No início da peça, Luís declara que está apaixonado, mas não profere o nome da amada. O público (e o leitor) é (são) levado(s) a

suspeitar quem seja a dona de seus devaneios – Clara – em razão das evidências: o tratamento, a delicadeza que dispensa a Clara e o fato de ele não ter encontrado a sua amada no baile, ao qual Clara também não compareceu. Porém, quando Pedro conta a Luís as suas intenções com a viúva, ao mesmo tempo em que o indaga a respeito de Clara, Luís nega sentir algo além de respeito pela vizinha, deixando, assim, o caminho livre para o seu rival. Desse modo, as evidências não são tão elucidativas ou só servem para desmentir Luís, mas isso só se descobre no final da peça.

Na verdade, não é possível, na primeira parte da peça, determinar se Luís fala a verdade, pois não se sabe o que ele pensa naquele momento, principalmente porque as suas ações e atitudes não demonstram o contrário com clareza. O que se sabe dele é falado pelos outros personagens por comparação com seus respectivos pontos de vista. Contudo, tanto Pedro quanto Clara também não exteriorizam convincentemente quem são de fato. Eles expõem imagens de si mesmos díspares de Luís, mas que no final da peça serão, em parte, desfeitas. Isso faz o público ou o leitor pensar que uma parte do enredo se encontra na mente desses personagens, o que é impossível conhecer, visto que os recursos da peça (ou textuais) são insuficientes para tanto.

Em meio a esse cenário, infere-se a respeito de Luís que este não é forte o bastante para lutar pelo seu amor, não consegue, dada a hipocrisia social, interagir com os demais de sua classe, preferindo as situações mais cômodas. Um exemplo disso é a explicação que dá a Clara a respeito do seu interesse por Clarinha:

Revela uma expressão de candura tão angélica que não pode deixar de agradar a um homem de imaginação, como eu. Tem além disso uma vantagem: não entrou ainda no mundo, está pura de todo contato social; para ela os homens estão na mesma plana e o seu espírito ainda não pode fazer distinção entre o espírito sólido e o homem do ideal. É lhe fácil aceitar um ou outro. (ibidem, p.39)

Foi uma distinção que Clara fez e que ele aceitou prontamente, mesmo culpando-a, de certa forma, pelo desfecho de suas vidas:

CLARA – Nunca pensei que chegássemos a esta situação.

LUÍS – Falo como um parente. Se V. Exa. não teve bastante espírito para ser minha esposa, deve tê-lo pelo menos, para ser minha sogra. (ibidem, p.40)

Longe de ser um homem sólido, seguro, para as questões do amor, Luís também não tem firmeza para encarar a vida pública. O que dizer de sua resposta às pretensões de Pedro Alves de lhe fazer um político? – “Não será melhor ver primeiro se o distrito me aceitará?” (ibidem, p.40). Nasce, talvez aí, o personagem falhado que ganhará consistência nos romances, como se verá em Félix, o herói de *Ressurreição*.

Voltando à peça, esses personagens adquiririam mais dramaticidade caso fosse dado a eles algum recurso para que pudessem comunicar a sua densidade psicológica com o público, uma vez que eles parecem ser constituídos mais de sugestões do que de fatos. A esse respeito, Décio de Almeida Prado, no texto *A personagem do teatro*, ao fazer as distinções entre os personagens do romance com os do teatro, explica, justamente, que no palco “nada existe a não ser através” dos personagens, enquanto no romance o universo fictício é criado pelo narrador. Segundo Prado, o teatro nasceu do diálogo, e é por meio dele que os personagens apresentam o cenário e seus dramas, dispensando, desse modo, a mediação do narrador para dirigir-se ao público, uma vez que a história não é contada para este, “mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade” (Prado, 2005, p.85). Tem-se uma explicação fundamental para se compreender o que se afirma dos personagens da peça machadiana.

O crítico ainda explica que há três formas principais de caracterizar os personagens de teatro: “o que [o] personagem revela sobre si [mesmo], o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito” (ibidem, p.88). O personagem Luís Melo, de *Desencantos*, parece encaixar-se na terceira caracterização, em que as falas de Clara e Pedro moldam-no para o público. A partir desse expediente, surgem duas situações: na primeira, o autor, por meio de Clara, sobretudo, descaracteriza as concepções sentimentais de Melo e por extensão desconsidera o teatro que encontra nelas a sua razão de ser; na segunda, o recurso utilizado

não é suficiente para dar conta de traduzir em palavras quem é Melo e o que ele pensa realmente, mesmo o enredo da peça dando a entender que há um “mundo de incertezas” na mente dele e dos demais personagens.

Há, talvez, uma obsessão de Machado pelo conflito de caracteres, visando analisar o indivíduo, ao mesmo tempo em que tenta interferir no gosto vigente para instaurar outra tendência – neste caso, a comédia realista. Ciente de que precisava ensaiar para alcançar a grande pintura da sociedade, esboça nas suas primeiras comédias, como se tenta explicar, alguns de seus propósitos. Todavia, esse mesmo expediente pode ter-lhe dado essa dificuldade estrutural acima mencionada, a qual teria melhor resolução no conto e no romance.

Se se comparar o enredo de *Ressurreição* com o da peça em estudo, ver-se-á, em parte, a mesma intenção. No primeiro romance machadiano, o narrador, por meio das incertezas do herói, tenta desconstruir as concepções românticas, desejando criar outro tipo de romance. Neste gênero, em virtude do narrador, o escritor é mais feliz, porque é possível fazer a prospecção interior do herói e, portanto, saber o que ele pensa, sente e, fundamentalmente, o quanto é contraditório – o que não ocorre na peça.

Em outra comédia, *O caminho da porta*, encenada em 1862 e publicada em 1863, o enredo apresenta uma mulher vaidosa e namoradeira, Carlota, que zomba de seus pretendentes, sem escolher nenhum deles. Valentim é o personagem mais visionário deles; tenta, de várias maneiras, conquistar a presunçosa Carlota. Doutor Cornélio é o observador e quem aconselha o jovem Valentim a esquecer a vaidosa mulher. De fundo moralizante, a peça desenrola-se contornando os problemas e punindo a viciosa Carlota, que fica sozinha. Lúcia Granja (1997, p.238) comenta que se trata de “uma comédia que visa à demonstração de uma máxima moral”. Por esta perspectiva, crítico e escritor dialogavam, uma vez que Machado de Assis, como crítico, defendia que o teatro tinha como função moralizar, civilizar, educar o público.

Nessa comédia, Dr. Cornélio, espécie de *raisonneur*, reflete sobre o andamento do espetáculo e, por isso, é incumbido de explicar algumas informações que não são exteriorizadas pelos outros personagens. Por vezes, sua fala tem a nítida intenção de auxiliar o público quanto ao enten-

dimento da peça. Segundo Granja (ibidem, p.239), Dr. Cornélio é muito importante na peça; é ele o “ser que carrega consigo a responsabilidade de conduzir o desenrolar dos fatos”, influenciando estruturalmente na peça, pois sua desenvoltura dramática faz com que “o andamento da cena não [venha] [...] da extrínseca relação entre as ações, mas das palavras da personagem, às vezes”. Dr. Cornélio, desse modo, acaba sendo o guia das cenas, uma vez que sua “voz é [...] importante para o fio condutor das ações. A resolução dos conflitos é sempre intermediada por essa voz que pondera, raciocina, analisa, aconselha e se impõe” (ibidem, p.239-40).

Mas esse possível *raisonneur* ainda é incapaz de traduzir ou teatralizar o que se passa na mente dos outros personagens. Assim, ainda que a peça adquira certo caráter narrativo, não soluciona o problema da não exteriorização da densidade psicológica dos personagens, isto é, não a põe em ação. Este fato pode ter sido uma das causas das dificuldades encontradas pelo escritor nesse gênero.

Como se tentou mostrar, o teatro de Machado de Assis difere muito daquele que ele propunha para ser o gênero a educar o público e, por conseguinte, conduzir o país rumo ao progresso. João Roberto Faria (2001, p.118) comenta o fato da seguinte maneira:

Se, como crítico, Machado elegeu a alta comédia como a forma dramática ideal para o teatro brasileiro desenvolver-se e exercer uma benéfica função civilizadora junto à sociedade, como dramaturgo escolheu um outro caminho. É bem provável que, muito jovem, não se sentisse capaz de escrever à maneira de Dumas Filho ou Émile Augier, preferindo então a forma breve da comédia de salão, ou provérbio dramático, que conhecera certamente como leitor de Alfred de Musset e Octave Feuillet.

Em outras palavras, essa diferença pode ser explicada pela inexperience de manusear tecnicamente os recursos do gênero, precisando de tempo para aperfeiçoar a sua escrita, assim como sucedera na crônica e, principalmente, no romance. A maturidade técnica poderia dar-lhe outras soluções para a construção de seus textos dramáticos, como encontrara no narrador o ente ficcional importante que vinha desenvolvendo com muita ousadia nas crônicas.

No entanto, porque Machado não deu sequência ao seu projeto teatral, já que a encenação de suas peças obteve relativo sucesso? A resposta não se sabe ao certo. Entretanto, é possível acenar para algumas hipóteses. A primeira delas, como se vem tentando explicar, tem a ver com a dificuldade encontrada pelo próprio escritor de estruturar o seu texto para alcançar o que pretendia – a pintura da sociedade brasileira, por meio de um estudo do indivíduo.

A segunda é extratextual: certo excesso de autocritica. Quando da publicação de duas de suas comédias (*O caminho da porta* e *O protocolo*, ambas em 1863), Machado pediu a opinião de seu amigo Quintino Bocaiúva, perguntou o que ele achava delas. O crítico gostou da forma pela qual as peças foram escritas, todavia, reprovou o caráter teatral delas, proclamando, peremptoriamente, que os textos teriam melhor proveito se fossem lidos e não encenados, como fica evidente nas palavras do próprio Bocaiúva (apud Machado de Assis, 2003, p.2):

Não inspiram nada mais do que simpatia e consideração por um talento que se amaneira a todas as formas da concepção. Como lhes falta a ideia, falta-lhes a base. São belas, porque são bem-escritas. São valiosas, como artefatos literários, mas até onde a minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada, devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo o sujeito sem alma. Debaixo deste ponto de vista, e respondendo a uma interrogação direta que me diriges, devo dizer-te que havia mais perigo em apresentá-las ao público sobre a rampa da cena do que há em oferecê-las à leitura calma e refletida. O que no teatro podia servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete. As tuas comédias são para serem lidas e não representadas.

As palavras do amigo Quintino Bocaiúva provavelmente causaram profundo impacto em seu entusiasmo juvenil. Machado tratava o teatro como uma missão artística que adquiria certo cunho social – educar o público. Daí ser possível as relevantes palavras de Bocaiúva terem incutido na mente de Machado certo impasse: como mudar o cenário do palco brasileiro com peças “frias e insensíveis”? Sua autocritica talvez o tenha levado a abandonar a sua “ambição que nesse tempo era a obra do teatro” (Alencar, 2004, p.1136). João Roberto Faria, ainda, levanta

outra hipótese. Segundo ele, os rumos do próprio teatro brasileiro, a partir de 1863, podem ter influenciado Machado a buscar outro gênero para efetuar a sua grande pintura da sociedade local:

Machado não se atirou à grande pintura. É difícil determinar as razões que o levaram a desistir da comédia realista, que tinha em tão alta conta. Pode-se pensar em excesso de autocrítica, em desânimo provocado pelas palavras de Quintino Bocaiúva, ou imaginar a sua decepção com os rumos que o teatro brasileiro tomou a partir de 1863, quando as peças cômicas e musicadas começaram a ganhar preferência das plateias e dos empresários teatrais. (Faria, 2001, p.120)

É bem verdade que Machado produziu outras peças após as severas palavras de Quintino Bocaiúva, mas elas não ganharam a ribalta, sendo encenadas apenas em saraus. Vale lembrar que o próprio Machado de Assis entendia as suas primeiras peças como um ensaio e que o trabalho e o tempo lhe dariam meios de chegar a seu intento:

[P]enso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e o trabalho; cuido que é melhor tatear para achar; é o que procurei e procuro fazer. Caminhar destes simples grupos de cenas – à comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero – eis uma ambição própria de ânimo juvenil, e que eu tenho a imodéstia de confessar. (Machado de Assis, 2003, p.1)

O que parece provável é que essa “ambição própria de ânimo juvenil” tenha se deslocado para outros gêneros. Segundo Mário de Alencar (2004, p.1137), ao abrir “mão das suas ambições dramáticas, [Machado] usou o seu grande talento para a obra a que o dispunha uma vocação absoluta e que havia de fazer a sua glória, o conto, a poesia, o romance e a crítica”; acresce-se aí a fecunda crônica jornalística. É nesse contexto que se deve entender *Ressurreição*, pois a absorção de cada gênero por Machado de Assis passa pelo processo de ensaio, muito embora este primeiro romance já dê indícios de sua ambição.

5

A TRADIÇÃO CRÍTICA E *RESSURREIÇÃO*

O primeiro romance de Machado de Assis pode ser considerado uma obra importante, seja por contribuir na construção da incipiente tradição romanesca brasileira, seja por inserir nela uma nova temática centrada no indivíduo. Seu enredo propõe uma visada na complexidade psicológica do seu protagonista – Félix – em detrimento das sovasdas paisagens da cor local, elaboradas nas produções românticas. A representação da realidade em *Ressurreição* é rarefeita, exatamente por constituir-se mediante a relação entre o narrador, que cria um ambiente movediço, e a dissimulação de Félix, gerada por sua complexidade. É nesta relação que a realidade é colocada à prova, é questionada. Isto é, problematizando-a, o romancista inicia a sua tradução literária dos recônditos sentimentos, interesses e inquietações psicológicas que emergem das interações sociais entre os membros da elite.

A novidade de sua temática já havia sido notada pelos críticos contemporâneos de Machado de Assis. Porém, a crítica machadiana mais recente tende a atribuir-lhe importância quando se estabelece um diálogo temático com *Dom Casmurro* (1899), uma das obras-primas da fase madura do escritor. Tanto é assim que Helen Caldwell classifica *Ressurreição* como o germe daquele romance, em seu livro *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* (1960). Tal estudo acabou

influenciando a crítica machadiana de uma forma geral, talvez porque também tenha encontrado respaldo no próprio escritor, já que ele considerava *Ressurreição* um ensaio, fato explicado no prólogo da obra. Pode-se entender que é a partir de *Dom Casmurro* que nasce o interesse por *Ressurreição*. Dada a maior relevância à sua temática, a estrutura composicional do texto foi preterida na grande parte dos ensaios sobre este romance. Pretende-se, aqui, um estudo centrado na composição textual de *Ressurreição*, procurando demonstrar como a elaboração do texto engendra a dubiedade que serve de terreno fértil para a complexidade psicológica de seu protagonista. Mas antes, far-se-á uma breve fortuna crítica a respeito de *Ressurreição*.

A recepção do romance *Ressurreição* causou certo embaraço na incipiente crítica literária carioca da segunda metade do século XIX, porque, ao mesmo tempo em que ela percebia a temática calcada na complexidade psicológica do protagonista, reclamava certo nacionalismo e certa vivacidade nas cenas de paixão. Constituída pelas impressões de leitura dos colaboradores de jornais e revistas da época, a tal crítica exibiu mais os contornos da barreira temática que o escritor enfrentaria do que propriamente uma análise pormenorizada. Nessa época, os colaboradores recusavam o *status* de crítico, como é o caso de Augusto Fausto de Sousa, o Dr. Fausto, que antes de fazer as suas considerações sobre *Ressurreição* é enfático: “Escrevo dominado pelas minhas impressões de leitura”, para em seguida ratificar sua aversão à figura do crítico: “Longe de mim o pensamento de arvorar-me em crítico” (Sousa apud Guimarães, 2004, p.309).

Em suas impressões de leitura, Dr. Fausto exigia que o romance devesse ter mais atributos nacionais: “o romance *Ressurreição* poderia ser mais nacional [...], porque em verdade o espírito essencialmente brasileiro é tão pequenino às vezes, que desnorteia as mais profundas aspirações de um verdadeiro romancista” (ibidem, p.314). Mesmo sem justificar o fato, Dr. Fausto acaba não enquadrando o referido romance na tradição romântica. Preocupado com outro aspecto fundamental constituinte dos romances da época, Carlos Ferreira (apud Guimarães, 2004, p.302), colaborador do *Correio do Brazil*, reclama do romancista mais vivacidade na descrição do jogo das paixões, dizendo que

Machado é “dotado de uma imaginação fria e positiva” e, por isso, o escritor “embarça-lhe a penna na descrição das paixões violentas e deixa incompletos os quadros das grandes tempestades do coração”. Este fato levaria Ferreira a não nutrir uma “impressão profunda” do romance “por falta de um colorido vehemente no jogo das paixões” (ibidem, p.304).

No que diz respeito à estrutura da obra, o aspecto mais comentado é o estilo do escritor, que “é acurado, é trabalhado, é desenvolvido com uma solicitude às vezes exagerada, o que em um ou em outro ponto parece pertencer mais aos arabescos da arte do que à espontaneidade do sentimento” (provavelmente o comentador se referia a certa falta de linearidade da obra). Ainda sobre esse aspecto, há uma consideração anônima que mais tarde será muito decantada pelos críticos da obra machadiana:

O Sr. Machado de Assis, talento robusto, auxiliado por muito estudo e uma modéstia que só é condão de verdadeiro merito, escreve com muita correção de linguagem, é sóbrio de figuras, o seu dialogo é natural e incisivo. (ibidem, p.298)

Contudo, o maior legado desses colaboradores para o estudo de *Ressurreição* é a respeito de sua temática – a dúvida. José Carlos Rodrigues (apud Guimarães, 2004, p.317) comenta que “o grande phantasma da duvida, dos ciúmes, perseguiu incessantemente o Dr. Félix”. Tal comentário ecoa em diversos estudos sobre *Ressurreição*. Na visão desses colaboradores, o romance suscita certa dissonância com a tradição da época, pois a expressão da cor local e a vivacidade nas cenas de paixão não eram contempladas em seu enredo, como indicado.

Cerca de sessenta anos depois dessas considerações, Lucia Miguel Pereira (1988, p.141) ratifica a temática da obra, comentando que o livro é fraco, porém

já revela a principal característica de Machado como romancista, característica que o irá aos poucos separando inteiramente da concepção romântica da ficção: a predominância dos problemas psicológicos.

José Barreto Filho (2004, p.97) é outro crítico a enveredar por essa visão psicológica, salientando que o romance não encerra uma história extraordinária, mas acena para uma temática até então pouco desenvolvida no universo literário brasileiro: a complexidade psicológica do indivíduo.

Ressurreição, embora fraco, tecido de situações vulgares, tiradas ao ambiente do romantismo europeu, é uma tentativa de romance psicológico. Deslocando o interesse do acontecimento objetivo para o estudo de caracteres, essa novela aparecia numa linha diferente, e conserva para nós um indiscutível ar de modernidade.

Já em 1960, no citado livro *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*, Helen Caldwell, como o próprio título sugere, compara *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Otelô*, de Shakespeare, tentando estabelecer como o escritor brasileiro incorpora as figuras de Iago e Otelô no mesmo ente ficcional, o narrador Bento Santiago, para incriminar Capitu. No capítulo intitulado “Germe”, Caldwell (2002, p.43) tece algumas considerações sobre *Ressurreição*, dizendo que seu “tema é a dúvida – dúvida do Eu, que engendra a suspeição sobre os outros”. Estabelecendo uma linha argumentativa em que Machado recorre a temas já trabalhados, Caldwell cita *Ressurreição* e os contos “Miss Dollar” e “A segunda vida” para explicar que o escritor “via a ‘desconfiança’ como uma aberração mental” (ibidem, p.49). A partir daí, a crítica norte-americana comenta que há “semelhanças superficiais entre este romance [*Ressurreição*] e *Dom Casmurro*” (ibidem, p.48). Querendo esclarecer essas semelhanças, Caldwell nota que a diferença essencial entre eles está na ação do narrador:

Como vimos, o autor fala francamente ao leitor e o adverte de que o raciocínio e os argumentos de Félix não merecem credibilidade. Mas tudo o que podemos fazer é imaginar como se daria a estória se Félix a narrasse, assim como Santiago faz com a sua. (ibidem, p.49)

Em suma, para Caldwell o ponto alto da aproximação entre as duas obras é a semelhança temática.

Em “Jano, Janeiro”, artigo publicado no “Suplemento literário” do *Estado de S. Paulo*, de 1969 (cf. Gledson (2006, p.429) na nota introdutória), Silviano Santiago refletiu sobre essa mesma temática, mas sem deixar de pensar na estrutura do romance. Querendo encontrar a genealogia da temática da complexidade psicológica presente em *Ressurreição*, Santiago recorre a produções anteriores, como, por exemplo, os poemas “Uma ode a Anacreonte” e “O ciúme” e o conto “A mulher de preto” para formular a sua leitura. Diferentemente dos outros colaboradores e críticos, Santiago esboça uma chave de leitura para a obra a partir de uma possível filiação do romancista a um tipo de romance em que há o “contraste de dous caracteres”; ou nas palavras do crítico: “Machado de Assis desde cedo se interessa tanto pelo conflito de gerações quanto pelo conflito de caracteres” (Santiago, 2006, p.443). Esmiuçando tal percurso de formação dessa temática, o crítico sugere que, para começar a entender o projeto literário machadiano, é preciso perceber a

reelaboração de certas estruturas estabelecidas em trabalhos já escritos e/ou publicados anteriormente. Depende, pois, de uma revisão crítica do seu próprio esforço, do que já conseguiu realizar. Mais sofisticado é cada novo trabalho com relação ao anterior, melhor o romancista apanha a complexidade da ação e dos personagens (ibidem, p.435).

É preciso compreender, portanto, a retomada de temas, de personagens antitéticos e a preocupação com a escrita concisa – a busca do romancista pela melhor construção textual.

Silviano Santiago (ibidem, p.444) pressupõe que a tal temática está centrada no ciúme e que este, em Machado de Assis, “é retórico, está baseado no verossímil e não na verdade”. A partir dessa constatação, o crítico passa a refletir sobre a relação entre o narrador e o protagonista do romance, sugerindo que em *Ressurreição* o narrador proporciona “um clima de indecisão ideal para o aparecimento do personagem indeciso” (ibidem, p.446).

Na obra, “o uno se apresenta bipartido, e exatamente porque o uno é duo que não pode permitir uma atitude clara e decidida em favor de

um lado ou do outro” (ibidem, p.445), já que a oposição “entre dois personagens” presente nos trabalhos anteriores do escritor aparece “dentro de um só personagem” (ibidem, p.449). Santiago ainda afirma que seguindo o seu modo de pensar seria possível estabelecer uma relação entre os narradores de *Dom Casmurro* e *Ressurreição*, a partir de uma “teoria dos diversos tipos de narração, talvez mais coerente do que a proposta tradicionalmente que usa como base as pessoas da narração” (ibidem, p.452). Isso porque as decisões dos dois romances, conforme o crítico, “se passam no nível do narrador e não do personagem” (ibidem, p.452). Assim, de certa forma, Santiago articula a mesma linha de investigação de Helen Caldwell.

Já Hélio de Seixas Guimarães (2004, p.125), preocupado em estabelecer a relação entre o romance machadiano e o público de literatura no século XIX, comenta que Machado “começa sua carreira de romancista com um projeto antirromântico”. O crítico sugere que, na obra do escritor, há uma tensão entre o gosto vigente e o seu projeto “moderno” de literatura. É nesse sentido que Guimarães propõe que em *Ressurreição* a frustração das expectativas é proposital, portanto um elemento composicional para desvelar os clichês essencialmente românticos, demonstrando e minando toda a “artificialidade e impropriedade de alguns procedimentos do romantismo” (ibidem, p.126).

Guimarães acredita que, mediante esse recurso, Machado de Assis tencionava “transformar o leitor, se não num antirromântico, pelo menos num receptor crítico da literatura romântica” (ibidem, p.126). Curiosamente, segundo o crítico, Machado utilizou os elementos característicos da escola romântica justamente para, a partir deles, produzir uma inversão no ritmo da narrativa: o “narrador imprime uma desaceleração ao andamento da trama, reduzindo a movimentação dramática que seria de se esperar de uma narrativa mais convencional, alocando-a na consciência atormentada de Félix” (ibidem, p.127).

O ponto alto da inversão de ritmo e de resolução do narrador machadiano, na leitura de Guimarães, é a explicação sobre a oposição que se estabelece entre o “nível da realidade” e as “soluções fantasiosas do romance romântico” ou, nas palavras do crítico,

[a]o proclamar o caráter retrógrado do romantismo de fundo católico, que empurra a solução dos conflitos para o claustro ou para a morte, exilando-a da esfera humana, o autor faz a verdade baixar à terra para afirmar que cá mais vale a aparência de verdade do que a verdade em si – ou, por outra, que a veracidade e verossimilhança são o que contam para o romance, que é secular e pertence a este mundo. Tematizando o caráter literário da obra dentro dela mesma, o narrador de Machado aproxima sua narrativa do realismo, que usa esse recurso para reivindicar para si o nível da realidade, opondo-a às soluções fantasiosas do romance romântico. (ibidem, p.132)

Essa reflexão acena para o diálogo entre *Ressurreição* e as obras da fase madura do escritor. Desse modo, Guimarães também salienta a importância de se compreender a obra de Machado a partir de seu projeto “moderno” de literatura.

Recentemente, José Luiz Passos (2007, p.25) sugere que *Ressurreição* seja pensado como a “justa visão do outro desmantelada pelo império do autoengano”. Pautado no autoexame que o sujeito faz sobre si mesmo e nas indagações sobre escolhas e valores da vida (que podem revelar certa desigualdade para consigo), Passos intui que Félix “resiste à possibilidade de superar o seu perene estado de desconfiança do humano [...] porque toma a possibilidade da malícia da sua noiva, a jovem viúva Lívia, como prova cabal da sua conduta” (ibidem, p.26).

Nesse ponto, o crítico argumenta que “o tema do desengano amoroso” é uma tentativa de “infundir verossimilhança moral pela introspecção”. Desse modo, Passos acredita que, de maneira insidiosa, “Machado faz a verossimilhança e a veracidade confluírem” (ibidem, p.26) para um ponto em que a dúvida devasta “o coração do herói e vitima o objeto dos seus afetos” (ibidem, p.27). Assim, Passos também envereda pela perspectiva psicológica.

Remontando esses comentários, pode-se pensar que em *Ressurreição* a concepção de verdade dos acontecimentos para o protagonista, Félix, contrasta com a veracidade dos fatos presentes na coerência interna da narrativa. Isso faz com que Félix hesite nas suas atitudes, nas suas decisões, e crie um sentimento de desconfiança, principalmente com as pessoas com quem ele se relaciona, estando o narrador imbuído de conceber um ambiente para essa sensação de dúvida.

Nesse caso, o romance chama a atenção justamente por descentralizar o assunto literário pautado nos costumes, na descrição da natureza, na realidade externa ao indivíduo, para fixar-se no seu drama psicológico. Este, por sua vez, se expressa no embate da noção de realidade que Félix tem com a realidade objetiva que o cerca.

Com efeito, a realidade para Félix está associada ao conceito mimético, não como pura imitação do real, mas aquele conceito que provoca um alargamento desse real (Costa Lima apud Pietrani, 2000, p.24). O verossímil, para Félix, terá mais valor do que a realidade em si, mesmo porque a verossimilhança não só cria e alimenta o seu drama, como também consome a sua percepção de realidade objetiva.

Em outras palavras, Félix processa uma inversão em relação às duas instâncias da realidade: aquilo que é passível de ser verdadeiro, “que é semelhante à verdade, sem ter a pretensão de ser verdadeiro” (Abbagnano, 2000, p.1000), adquire mais foros de realidade objetiva que ela própria, como fica evidente na seguinte passagem: “[...] Félix não recusou o testemunho nem lhe pediu a prova. O que ele interiormente pensava era que, suprimida a vilania de Luís Batista, não estava excluída a verossimilhança do fato, e bastava ela para lhe dar razão” (Machado de Assis, 2004, p.195). Assim, a representação da realidade no romance é problematizada por meio da complexidade psicológica de Félix, que encontra uma estrutura para expressar a sua dubiedade.

6

RESSURREIÇÃO:

O NARRADOR, O PROTAGONISTA E A SUSPENSÃO DA REALIDADE

Em *Ressurreição*, narrador e herói criam a problematização da representação da realidade. Ao relatar a história, o narrador heterodiegético elabora a imagem dos personagens inerente a uma coerência interna que sustenta a sua narrativa. Indissociáveis, elas formam a verdade ficcional do romance, particularizando o tempo e o espaço na sua urdidura. Nesta, o modo de agir, pensar e sentir do protagonista, Félix, não difere em nada dos princípios naturais que regem o mundo real; na verdade, explicitam a sua existência. Enquanto o narrador engendra a sua verdade ficcional, Félix tenta instaurar, nela, a sua visão dos fatos e, principalmente, dos personagens com quem se relaciona. Narrador e Félix estão na instância da verossimilhança, reclamando foros de realidade para os seus pontos de vista. Daí a suspensão da realidade, isto é, a sua problematização.

Na advertência da obra, já há indícios dessa dualidade que envolverá Félix e narrador. Ao referir-se ao leitor, à mistura de modéstia e ambição dos prólogos, Machado tenta não só dizer que a sua advertência é diferente, explicando sua intenção, como também nela dissimular para ganhar a confiança do público. O caráter de ensaio que o escritor atribui à obra é o ponto convergente dessa duplicidade. Tal caráter pode aludir ao tema, o amadurecimento intelectual e, especialmente, o aprimoramento de sua escrita – daí o pedido de indulgência. Este se

configura na sua consciência de que escrever é um ato de reflexão, e como tal requer cuidados e esforços, por isso o estudo e o aprendizado. Em parte, eles se constroem por meio do conhecimento da tradição, o que lhe confere uma tarefa difícil, mas demonstra certo êxito nessa incumbência, pois, não por acaso, cita os versos de William Shakespeare de *Medida por medida*: “*Our doubts are traitors, / And make us lose the good we oft might win, / By fearing to attempt*” (Machado de Assis, 2004, p.116).

Pautado nesses versos, o romancista ratifica a sua intenção de não fazer “romance de costumes” e tentar o “esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres” (ibidem, p.116). Ele quer apresentar um tema dissonante do rol dos romances românticos que será retomado ao longo do seu projeto romanesco: a dúvida. Esta é o núcleo dos versos de Shakespeare. A peça *Medida por medida* retrata de que maneira se constitui a verdade ou aquilo que concorre para ser verdadeiro, a partir da virtude e do vício das pessoas. O discurso de autoridade tenta configurar-se como tal, como ponto de equilíbrio, mediante a noção de justiça. Mas é exatamente na dissimulação que este discurso consegue descaracterizar a leviandade, o vício das pessoas, e resgatar um estado de normalidade que o concebe como verdade.

Os versos citados por Machado fazem parte do diálogo entre Lúcio, leviano, dissimulado, aproveitador das circunstâncias, e Isabela, donzela, religiosa, irmã de Cláudio, que é condenado à morte. Lúcio pede para Isabela interceder pelo irmão junto a Ângelo, que é o representante da ordem naquele momento. Ela diz que não conseguirá convencê-lo a soltar o irmão, e a isso Lúcio retruca que ela precisa tentar, pois “Toda dúvida/ Trai o bem que nos pode dar vitória,/ Por medo de tentar” (Shakespeare, 1995, p.59).

No que diz respeito ao romance *Ressurreição*, é isso que Machado faz: ele se arrisca a engendrar uma narrativa em que “o contraste de dous caracteres” possa convencer o público a aceitar a dúvida como tema literário, a qual, dialeticamente, explicita a complexidade de Félix e a problematização da representação da realidade. Neste caso, recai ainda no seu processo de amadurecimento de escrita, isto é, no seu poder de convencimento enquanto romancista. Ou, conforme o

comentário de Silviano Santiago (2000, p.28), a qualidade essencial de Machado de Assis deve ser entendida como “a busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista”.

Contada por um narrador heterodiegético com focalização onisciente, a história de *Ressurreição* trata da inconstância de Félix, que desconfia das atitudes das pessoas com quem se relaciona, vendo, sempre, malícia nelas. Em virtude das desconfianças, Félix resiste ao amor e, por conseguinte, a Lívia, personagem mais resolvida e segura do que ele. Lívia tenta fazer com que o herói passe a acreditar nas pessoas e, principalmente, no amor que ela sente por ele. Eles se amam, porém não se casam, por causa da insegurança do herói. Após várias crises de ciúmes de Félix, Lívia reconhece que seu amado não consegue acreditar nas pessoas, e qualquer atitude dela o conduz ao mundo da dúvida. Assim, a obsessão de Félix vai corroendo as esperanças da viúva em relação ao futuro deles. Lívia, então, decide romper definitivamente com o herói, já que as desconfianças dele tornam-se mais frequentes, demonstrando sua incapacidade de amar e de confiar no outro.

A composição textual que cria essa história pode ser pensada a partir de duas técnicas de caracterização dos personagens: a) a técnica do retrato e b) a técnica de caracterizar os personagens conforme o desenvolvimento da narrativa. Quanto à primeira técnica, o narrador distingue o personagem na sua primeira aparição, dando a ele uma “personalidade” que tende a não se alterar no desenrolar da narrativa, daí pensar em uma caracterização fixa. Quase a totalidade dos personagens surge a partir dessa técnica (Viana, Meneses, Coronel, Matilde, Raquel e Luís Batista, entre outros). Como tentativa de demonstrar tal recurso, cita-se a descrição de Viana:

Viana era um homem essencialmente pacato com a mania de parecer libertino, mania que lhe resultava da frequência de alguns rapazes. Era casto por princípio e temperamento. Tinha a libertinagem do espírito, não a das ações. Fazia o seu epigrama contra as reputações duvidosas, mas não era capaz de perder nenhuma. E, todavia, teria um secreto prazer se o

acusassem de algum delito amoroso, e não defenderia com extremo calor a sua inocência, contradição que parece algum tanto absurda, mas que era natural. (Machado de Assis, 2004, p.119-20)

Essa imagem de Viana percorre toda a narrativa, conferindo-lhe o seu modo de pensar e agir.

Na segunda técnica, vão-se expondo falas e pensamentos de determinado personagem para que o leitor construa a sua caracterização conforme o desenvolvimento da narrativa. Há certa alternância de uma fala para outra e de um pensamento para outro, justamente porque é da interação que se constituirá o “caráter” do personagem. Entretanto, existe uma predominância que conduz o leitor a criar um perfil do protagonista, permitindo, inclusive, que o narrador camufle o conhecimento que tem da história que conta. Por isso, entende-se que tal técnica é mais ampla e complexa que a primeira. Não por acaso, o narrador de *Ressurreição* utiliza-a exatamente com os personagens Félix e Lívia, o casal a formar o “contraste de dous caracteres”.

Para exemplificar esse método, recorre-se à própria explicação do narrador sobre o caráter de Félix: “Do seu caráter e espírito melhor se conhecerá lendo estas páginas, e acompanhando o herói por entre as peripécias da singelíssima ação que empreendo narrar” (ibidem, p.118). Quanto a Lívia, o narrador deixa a caracterização dela a cargo de Viana, seu irmão, quando este conversa com Félix no início do romance: “Lívia tem esse defeito capital: é romanesca. Traz a cabeça cheia de caraminholas, fruto naturalmente da solidão em que viveu nestes dous anos, e dos livros que há de ter lido. Faz pena porque é boa alma”. Este comentário de Viana acaba fixando-se na mente de Félix (e na do leitor): “Que mulher será essa, perguntou a si mesmo, tão bela que mete medo, tão fantasiosa que causa lástima?” (ibidem, p.121).

O que possibilita a oscilação entre essas duas técnicas usadas pelo narrador heterodiegético de focalização onisciente é a variação dos tipos de discurso: narrativizado, direto, transposto, em estilo indireto e imediato. Na primeira técnica, ele usa o discurso narrativizado para caracterizar previamente quase todos os personagens, proporcionando um dinamismo na narrativa, já que condensa as informações.

Na segunda, o narrador lança mão de todos os outros discursos para produzir uma dupla caracterização do casal protagonista. É na variação do discurso que se percebe a complexidade psicológica de Félix, uma vez que nos diálogos ele apresenta segurança, uma convicção de seus princípios, mas no discurso transposto, em estilo indireto, e até mesmo no imediato, o herói mostra seu caráter, sua insegurança, sua fragilidade na medida em que interage com o outro.

Como forma de exemplificar esse jogo de discursos, transcrevem-se aqui duas passagens, sendo que na primeira Meneses vai pedir conselhos a Félix e este, todo resoluto, lhe impõe um sistema radical de agir com as questões do amor; na segunda, Félix expõe sua inquietude psicológica ao refletir sobre a declaração de amor que faz a Lúvia:

- Mas, no meu caso, que farias tu?
- Coisa nenhuma; pegava no chapéu e saía.
- E se não pudesse fazer sem dor?
- Hipótese absurda.
- Para ti.
- Naturalmente.
- Dou-te enfim um conselho [...].
- Qualquer que seja a resolução que tomares, não recues um passo.
- Onde acharei esta resolução?
- Aqui, disse Félix pondo-lhe o dedo na testa.
- Oh! Não! Suspirou Meneses; a cabeça nada tem com isto; todo o mal está no coração.
- Recorre à cirurgia: corta o mal pela raiz.
- Como?
- Suprime o coração. (ibidem, p.134)

Fui longe demais, ia ele dizendo consigo; não devia alimentar uma paixão que há de ser uma esperança, e uma esperança que não pode ser outra coisa mais que um infortúnio. Que lhe posso eu dar que corresponda ao seu amor? O meu espírito, se quiser, a minha dedicação, a minha ternura, só isso... Porque o amor... Eu amar? Pôr a existência toda nas mãos de uma criatura estranha... E mais do que a existência, o destino, sei eu o que isso é? (ibidem, p.141)

Ou ainda, a intensificação desta inquietude o conduz a desconfiar de Livia, como forma de livrá-lo do compromisso, e sua confissão beira um monólogo interior (discurso imediato):

E que outra coisa quer ela? Dizia o médico a si mesmo. Era, sem dúvida, melhor que houvesse menos sentimento naquela declaração, que tivéssemos navegado mais junto à terra, em vez de nos lançarmos ao mar largo da imaginação. Mas, enfim, é uma questão de forma: creio que ela sente da mesma maneira que eu. Devia tê-lo percebido. *Fala com muita paixão, é verdade; mas naturalmente sabe a sua arte; é colorista.* De outro modo pareceria que se entregava por curiosidade, talvez por costume. Uma paixão louca pode justificar o erro; prepara-se para errar. *Não me anda ela a seduzir há tanto? É positivo; mete-se-me pelos olhos. E eu a imaginar que...* (ibidem, p.141, grifo nosso)

A partir desses discursos, reconhece-se que Félix é um ser sob o signo da dúvida, do medo de tentar a felicidade e, por isso, é vítima e algoz de si mesmo. Observa-se, dessa forma, a duplicidade do protagonista em que este forja uma segurança, camuflando a sua total incerteza para as coisas. Ou seja, há aí o insidioso jogo do ser e parecer, pelo qual Félix se mostra natural e espontâneo, mas este seu modo de interação social é perpetrado por seu pensamento calculista e sistemático, permitindo ao leitor reconhecer, ainda que de maneira rarefeita, dada a dissimulação do herói, a sua essência – as duas faces do seu espírito, que lhe possibilita mascarar-se quando necessário (ibidem, p.118).

O ponto alto de toda essa estrutura para esmiuçar o caráter de Félix é uma possível oscilação na focalização: uma onisciente e outra que beira a interna fixa. Na primeira, o narrador sabe de tudo, enquanto na segunda, ele se omite, deixando que as informações venham da impressão do personagem focalizado, Félix (Genette, 1995). No movimento pendular dessa duplicidade, o narrador proporciona “um clima de indecisão ideal para o aparecimento do personagem indeciso” (Santiago, 2006, p.446). Ou ainda, há uma vibração fluida da verdade ficcional da obra (a visão do narrador) para o ponto de vista de Félix, na qual se materializa a dubiedade da estrutura textual.

Pode-se pensar que o interesse em Félix se faz pelo fato de ele ser o protagonista. No entanto, tal estratégia de aproximação ao personagem extrapola essa mera relação, em virtude do ponto de vista do herói, por vezes, entrelaçar-se com o do narrador. Tal fato suscita a contiguidade das visões e opiniões entre os dois. Transcreve-se um trecho do romance para efeito de exemplificação:

Cansada de esperar que lhe levassem resposta do recado que dera, Cecília desceu do carro e entrou em casa. Ao chegar à porta relanceou os olhos pela sala, onde não viu desde logo o amante; Moreirinha metera-se no vão de uma janela. Félix olhou severamente para Cecília, como quem lhe estranhava a liberdade que tomara. *Mas onde iam já as flores de antanho? A dócil rapariga de outro tempo tornara-se mulher desgarrada e solta.* Caminhou afoitamente para o médico estendendo-lhe a mão. (Machado de Assis, 2004, p.165-6, grifo nosso)

Esse entrelaçamento de vozes permite ao personagem expor completamente o seu pensamento, ocasionando uma mudança na focalização. Ao se retrair no discurso, o narrador cria mais idoneidade na caracterização de Félix, pois é o próprio protagonista que deixa conhecer suas reais intenções e desejos. É desse movimento oscilante no discurso que Félix tenta espraizar a sua dúvida para a narrativa e, especificamente, para o comportamento de Lívia. O que ratifica a sua intenção é que ele termina sozinho, acreditando piamente na sua versão dos fatos, desconfiando, assim, de Lívia. É nesse sentido que se defende a oscilação de focalização entre a onisciente e a interna fixa para melhor caracterizar o personagem Félix.

Se esse procedimento escancara a temática da dúvida, é possível compreender que há nele toda uma desenvoltura ousada do narrador. Na construção da coerência interna da narrativa, a verdade ficcional do romance, o narrador coloca sobre o eixo da estruturação dos recursos narrativos a própria dúvida. Ele conduz a narrativa de maneira a criar incertezas entre os personagens e as suas perspectivas dos fatos.

Ao desenvolver Félix, ele inicia os contornos da imagem do herói, deixando para este preenchê-los com o seu ponto de vista. Não se con-

tentando com isso, o narrador vai além, já que auxilia na formação da visão de Félix quando incorpora ao seu discurso pensamentos de Félix: “*O juramento de Cecília não devia valer muito aos olhos de um homem que conhecesse bem todos os recursos de uma mulher naquelas condições.* Mas o nosso Meneses era ingênuo em coisas tais. Saiu de lá cheio de piedade” (ibidem, p.125, grifo nosso). Isso acontece porque o narrador conta a história, em boa parte da trama, como se não soubesse do seu desfecho. Ele presentifica os fatos e acontecimentos como forma de possibilitar esse jogo insidioso na narrativa. Após a imagem de Félix desenvolver-se para o leitor, ele começa a desconstruí-la, desvelando o seu caráter, que passa a transitar da segurança para a incerteza plena.

O mesmo acontece com Lívia, porém invertendo-se a estratégia. Como se sabe, é Viana quem a apresenta a Félix (e ao leitor), de modo a provocar suspeitas sobre o caráter e comportamento da viúva. O narrador de alguma forma alimenta essa imagem da heroína, tentando ratificar as palavras de Viana, as quais já fazem parte da imaginação de Félix:

Entre a viúva e o irmão havia um abismo. Eram dessemelhantes nos sentimentos, nos hábitos de viver, na maneira de pensar. Lívia tinha alternativas de afabilidade e rispidez, ao passo que o irmão era uma *inalterável paz de espírito*. [...] Lívia era a este respeito negligente e “meia doida”, como lhe chamava o irmão; *alheava-se muitas vezes das coisas que a acercavam para subir a um mundo superior e quimérico*. (ibidem, p.137, grifo nosso)

Por meio dessa sutileza, o narrador terceiriza a caracterização de Lívia na voz de Viana. O procedimento do narrador dá, aparentemente, mais credibilidade ao enredo, uma vez que Viana conhece a viúva mais do que ninguém. Entretanto, tal estratégia narrativa não deixa de expor a sua intencionalidade: perturbar a mente de Félix, ao mesmo tempo em que provoca uma problematização de focalização já comentada. Exemplificando esse artifício narrativo, Viana é quem faz os comentários mais significativos sobre a Lívia, ao menos para o protagonista:

– [...] Ela amava muito o marido, não?

– Antes de casar, muito; três meses depois, muitíssimo; ao cabo de alguns meses, nem muito nem pouco. Toda essa história é mistério para mim.

– Não lhe vejo mistério nenhum; o casamento é justamente isso; acalma os afetos para os tornar mais duradouros. Se a paixão de sua irmã se tornou mais calma...

– Não se trata disso. Lívia não amava menos; *aborrecia o marido...* Mas porque nos demoraremos nestas coisas que não podemos explicar? A única explicação que lhe acho é o seu caráter esquisito. O senhor não imagina bem que *eterna variação de gênio é aquela moça*. Há dias em que se levanta meiga e alegre, outros em que toda ela é irritação e melancolia. *Ninguém a entende, e eu menos que ninguém.* (ibidem, p.137-8, grifo nosso)

Assim, essa imagem de Lívia vai unindo-se ao modo de ser de Félix. Em outros termos, a suposta inconstância da viúva provocaria o surgimento da incerteza do herói em relação às atitudes e ao passado de Lívia. Deste jogo nasceria a dúvida tanto sobre os atos de Félix quanto sobre os de Lívia, não fosse o narrador começar a desconstrução dessas imagens, demonstrando, de fato, a insegurança do herói e a personalidade forte e segura de Lívia. Para isso, ele intervém na narrativa explicando todas as lacunas deixadas pela mente perturbada de Félix. Há, dessa maneira, uma vicissitude flexível do narrador na manipulação dos recursos narrativos para fundamentar a dúvida como a mola mestra na edificação de sua temática.

Evidentemente, se houvesse uma fusão entre narrador e protagonista em um único ente ficcional, o que se teria em *Ressurreição* seria a absoluta ambiguidade dos fatos, quer dizer, sendo eles indissociáveis, a verdade ficcional concorreria para criar a mais dissimulada representação da realidade – aí está um elemento fundamental para começar a entender a complexidade dos narradores da fase madura do escritor, já esboçada em seu primeiro romance, como se vem tentando provar.

Em meio a essa possível oscilação entre as focalizações, emergem no corpo do texto as intervenções do narrador esclarecendo ao leitor a confusão de Félix e criando entre eles um diálogo. Sabe-se que o narrador é um “ser de papel”, criado apenas no nível da linguagem,

e o leitor, ainda que fictício, pode representar nesse diálogo um leitor real. Teorizando sobre esta relação, Gérard Genette comenta que o tipo de narrador pode suscitar o seu narratário (leitor), em virtude de seu posicionamento no nível da narrativa. Desse modo, um narrador heterodiegético, que está fora da narrativa, visa a “um narratário extradiegético, que se confunde aqui com o leitor virtual, e a quem qualquer leitor real pode identificar-se” (Genette, 1995, p.259).

Em *Ressurreição*, a intervenção do narrador (“Entendamo-nos, leitor; eu que te estou contando esta história, posso afirmar-te que a carta era efetivamente de Luís Batista”) leva a crer que se trata de um leitor real (Machado de Assis, 2004, p.191), mesmo porque o narrador heterodiegético no discurso tem “em foco o apelo ao destinatário”, a um narratário também ausente da história (Genette, 1995, p.259). Outra consideração a esse respeito é a advertência do escritor ao dirigir-se a dois tipos de leitores, todos reais: aqueles que formariam uma incipiente crítica e o outro, o leitor comum:

Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro sobretudo o que pensará dele o leitor. A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dous anos publiquei, me animou a escrevê-lo. É um ensaio. Vai despreziosamente às mãos da crítica e do público, que o tratarão com a justiça que merecer. (Machado de Assis, 2004, p.116)

Assim, entende-se que o leitor em *Ressurreição* pode representar o leitor real. Este fato adquire relevância quando se o associa à intenção do escritor de direcionar o interesse do romance para o indivíduo e não mais para os costumes. Se o seu leitor contemporâneo era afeito à “descrição das paixões violentas”, reclamando que ele deixa “incompletos os quadros das grandes tempestades do coração” (Ferreira apud Guimarães, 2004, p.302), e por não dar um ar de nacionalismo ao texto, então se pode dizer que o narrador também tem a função didática de apresentar a nova temática a esse tipo de leitor – daí a preocupação do escritor na advertência. Não se quer, aqui, relacionar autor com narrador, mas apenas demonstrar que o escritor refletia sobre o papel do leitor no cenário editorial.

As facetas dos recursos narrativos

Como a própria composição textual pressupõe, os recursos narrativos contribuem para a formação e o desmantelamento das duas perspectivas dos fatos – a do narrador e a do protagonista. Estes recursos estão centrados em duas figuras de linguagem que marcariam a produção literária machadiana: a metalinguagem e a ironia. Ambas se complementam em relação à execução dessa nova temática. A ironia é o elemento fundamental da construção contrastante das qualidades de Félix. Nela reside a força vacilante do herói e, por conseguinte, a sua crítica, pois, segundo Friedrich Schlegel (apud Muecke, 1995, p.38), é das relações humanas que se constata a objetividade da ironia, uma vez que os homens são uma “mistura de qualidades contraditórias”.

É nesse ponto que parece residir o drama de Félix, um personagem que carrega consigo o seu próprio algoz, ou aquele que perde o bem pelo receio de buscá-lo (Machado de Assis, 2004, p.104). Além disso, a ironia funde, por meio do vacilo do protagonista, uma crítica aos expedientes românticos, descaracterizando-os a partir do anticlímax que o narrador instaura na narrativa para tecer algumas considerações ao seu modo de enxergar a composição de um enredo. Tal procedimento intui a problemática da representação da realidade porque a ironia “não está apenas em ver um significado ‘real’ por baixo de um ‘falso’, mas em ver uma dupla” exposição: ainda que se veja “o ‘falso’ como falso, ele é, e deve ser, se tiver de ser ironia, apresentado como real” (Rodway apud Muecke, 1995, p.64-5).

O enredo de *Ressurreição* está intrinsecamente urdido a esta cambiante exposição do falso-verdadeiro, visto que a ação do próprio narrador é traduzir como o caráter confuso do protagonista tenta espraizar a sua dúvida para o nervo da narrativa, suscitando, desse modo, a suspeita sobre o comportamento da viúva e, conseqüentemente, a sua visão ímpar dos fatos. Com isso, o narrador encaminha sua crítica aos expedientes românticos na medida em que os utiliza, demonstrando sua ineficácia para abarcar a vicissitude de pontos de vista. Com efeito, enquanto conta a irônica infelicidade de Félix, o narrador redefine os recursos narrativos para compor uma literatura “moderna”, mais sofis-

ticada. Daí pensar em uma mudança de dentro para fora, ou seja, uma modificação da nervura da estrutura composicional para a temática e concomitantemente de um estilo de romance que é o gosto vigente para outro que venha a criar um novo público, possibilitando a ampliação dos assuntos. Como forma de exemplificar a descaracterização do romance vigente transcreve-se aqui o fragmento:

Aqui podia acabar o romance muito natural e sacramentalmente, casando-se estes dous pares de corações e indo desfrutar a sua lua de mel em algum canto ignorado dos homens. Mas para isso, leitor impaciente, era necessário que a filha do coronel e o Dr. Meneses se amassem, e eles não se amavam, nem se dispunham a isso. (Machado de Assis, 2004, p.159)

Há aí uma nítida alusão ao final feliz dos românticos, que o narrador faz questão de não seguir. Ou como fica evidente no final, em que o narrador faz uma consideração direta sobre a diferença entre o seu romance e os dos seus predecessores:

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 de solidão são obrigados a buscá-la no meio do tumulto. (ibidem, p.194)

Ratificando essa descaracterização dos expedientes românticos, Hélio de Seixas Guimarães comenta que tanto a desaceleração da trama como a mudança de atenção de um personagem romanesco, como Meneses, a um personagem complexo, como Félix, acarreta significação ao não alinhamento aos romances convencionais, ou como sugere o crítico:

Ressurreição contém todos os elementos do romance romântico, mas o narrador imprime uma desaceleração ao andamento da trama, reduzindo a movimentação dramática que seria de se esperar de uma

narrativa mais convencional, alocando-a na consciência atormentada de Félix. Longe de ser involuntária, essa amortização do ritmo narrativo constitui elemento central da organização da obra, que questiona abertamente as convenções do tipo de texto a que constantemente faz referência. (Guimarães, 2004, p.127)

Em torno da ironia encastelam-se o pessimismo e a relatividade das coisas que influem no recrudescimento dessa descaracterização do convencionalismo da tradição romântica brasileira, acenando para a sua preteribilidade, ao mesmo tempo em que propõe, ainda que timidamente, outro tipo de romance. No início da obra, o narrador reflete sobre a condição inexorável da vida, expondo essa mescla de relativismo e pessimismo quando diz que “tudo nos parece melhor e mais belo – fruto da nossa ilusão – e alegres com vermos o ano que desponta, não reparamos que ele é também um passo para a morte” (Machado de Assis, 2004, p.117). Configura-se aí também a legitimação da ironia matizando a coexistência dos contrários que permeiam todo o romance.

Dada a sofisticação composicional que tenta empreender, o narrador recorre à metalinguagem para explicar para o leitor a complexidade psicológica de seu protagonista, embora não trate de seus próprios movimentos. Considerando o leitor pouco ambientado a esse tipo de personagem, o narrador dialoga com ele, procurando esclarecer algumas passagens, como fica evidente em: “entendamo-nos, leitor; eu, que te estou contando esta história, posso afirmar-te que a carta era efetivamente de Luís Batista” (ibidem, p.191). Isto é, o narrador intervém na narrativa para conduzir, a seu modo, o leitor ao entendimento da obra. Pode-se associar este recurso ao conceito de Wolfgang Iser (apud Guimarães, 2004, p.43) de leitor empírico, que

está implicado no ato da escrita e participa da estrutura interna do texto que, por definição, sempre tem uma intenção de estabelecer comunicação, ainda quando afirma a precariedade ou a impossibilidade da comunicação ou quando ironiza o leitor, buscando antes sua reação e não necessariamente seu assentimento.

Refletindo sobre esse tipo de personagem, o leitor poderia desenvolver um gosto por outro tipo de literatura ou, ao menos, este lhe causaria um estranhamento.

Nessa esteira das aproximações, o narrador dialoga com a Bíblia e com a tradição literária ocidental com propósitos díspares. No primeiro caso, o narrador dessacraliza o mundo judaico-cristão, criando imagens que beiram a zombaria. Segundo Marta de Senna, as inversões das passagens bíblicas são recorrentes no texto machadiano; no caso específico de *Ressurreição*, elas assumem certo grau de desfaçatez; nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), como se verá, a desfaçatez é mais corrosiva, mediante seu maior poder de zombaria (Senna, 2003, p.16). Registra-se, aqui, uma dessas alusões, talvez a mais zombeteira delas. Trata-se de um pedido de Luís Batista a Félix, em que aquele lhe suplica a gravura de Betsabé para atender a um capricho de sua amante. O episódio justifica a transcrição:

Ela é extremamente caprichosa, e mais ainda que caprichosa, é amante de coisas d'arte. Há dias fui achá-la aborrecida. Interroguei-a; nada me quis dizer. Pela conversa adiante falou-me duas ou três vezes numa gravura que vira na Rua do Ouvidor, e que o dono vendera quando ela lá voltou, disposta a comprá-la. O assunto era o mais ortodoxo possível: a israelita *Betsabé* no banho e o rei Davi a espreitá-la do seu eirado. Não lhe parece galante? A gravura creio que era finíssima; mas tinha, além disso, um merecimento para a pessoa de quem lhe falo: é que a figura de *Betsabé* era a cópia exata da suas feições. Vaidade de moça bonita. Mostrava-se tão desconsolada quando falava naquilo que facilmente percebi não ser outro o motivo do aborrecimento em que a fui encontrar. (Machado de Assis, 2004, p.182)

De acordo com o fragmento, a zombaria reside na associação do desejo do rei Davi por Betsabé e o anseio da cortesã de ter a gravura da beldade bíblica em sua galeria de arte. Em outras palavras, o rei bíblico e a cortesã aproximam-se por cobiçarem o mesmo objeto. Sobre este episódio, Marta de Senna (2003, p.17) salienta que

[a] alusão é, toda ela, reveladora da lucidez desmistificadora de um Machado que parece estar dizendo, quase clinicamente, ao leitor atento: “Pois se o rei bíblico é capaz de espreitar uma mulher no banho, nada mais adequado do que ser tal assunto caro ao gosto de uma cortesã...”

A passagem não só esboça o riso, como também a cobiça, seguida de traição de quem tem poder. Ao argumentar que a amante é tão bonita quanto a figura bíblica, Luís Batista engendra o mesmo procedimento do rei Davi contra Félix, impondo a este uma morte mais lenta: a desconfiança do herói corroeria as suas próprias vísceras. Ironicamente, quando comenta a respeito da beleza da amante, Luís Batista pode estar referindo-se à própria Lívia, uma vez que o seu objetivo é separar o herói da viúva para ter o caminho livre, assim como fez Davi com o seu rival. Tal citação indica um desrespeito à própria família cristã, que o narrador está interessado em conhecer profundamente, e contorna a veleidade amorosa dos membros da elite.

O episódio, desse modo, concorre para infundir a ambiguidade à narrativa, pois se ele provoca o infortúnio derradeiro de Félix, serve também para elucidar o mecanismo do narrador. Uma espécie de desdobramento do narrador, Batista reconhece a fragilidade de Félix, e resolve investir em seu ponto fraco – a desconfiança, que poderia “esconder-se aos olhos de todos, menos aos de Luís Batista”, como comenta o narrador (Machado de Assis, 2004, p.147).

Ao explicar como o doutor galanteador planta a semente do ciúme no coração de Félix “(não adotou o método de Iago, que lhe parecia arriscado e pueril) em vez de insinuar-lhe a suspeita pelo ouvido, meteu-lha pelos olhos”, o narrador recorre à metalinguagem; faz referência a William Shakespeare e, por extensão, à tradição literária ocidental (ibidem, p.147). A alusão ao escritor inglês já havia sido feita na advertência da obra, ao citar os versos: “*Our doubts are traitors, / And make us lose the good we oft might win, / By fearing to attempt*” (ibidem, p.116).

Marta de Senna (2003, p.15) observa que “sempre revelando surpreendente domínio de uma cultura literária sem fronteiras e supondo no leitor domínio igual, Machado não apenas cita fontes, as mais diversas no tempo e no espaço, como faz pontes inesperadas

entre elas”. Assim, o narrador de *Ressurreição* parece esbanjar todo o seu conhecimento, reclamando respeito, atenção e certa superioridade em relação ao seu interlocutor. Para além desta analogia, o narrador incorpora a tradição literária à sua narrativa com o intuito de criar algum tipo de desconforto para Félix, ou para esquadrinhar o seu comportamento – “porque Félix lera pouco antes um livro de Henri Murger, em que achara um personagem com o sestro destas catástrofes prematuras” (Machado de Assis, 2004, p.118)–, daí a sua importância na narrativa. Depreende-se, dessa maneira, que tanto a ironia quanto a metalinguagem embasam o arranjo dos recursos narrativos.

Outros elementos – não menos relevantes na construção da dúvida – que demonstram certos indícios vacilantes, principalmente de Félix, são as figuras simbólicas da bafagem, da nuvem, das danças e das músicas (valsa e quadrilha). Não por acaso, esses elementos são impalpáveis. Eles, de algum modo, também servem de instrumento para o narrador descaracterizar os expedientes românticos.

Logo no início da obra, a natureza surge da perspectiva do protagonista que abre a janela, deparando com a imagem do sol, cuja luz invadiria o seu quarto e o seu pensamento. A bafagem do mar, espécie de inspiração criadora, vem quebrar “um pouco os ardores do estio”, como se a aragem, o vento marítimo, viesse aquebrantar o verão, a maturidade de Félix (médico de 36 anos de idade) (ibidem, p.117). O dia esplêndido de céu azul parecia colaborar “na inauguração do ano”, mas as “raras nuvenzinhas brancas, finas e transparentes”, além de se destacarem, prenunciavam algo de estranho no caráter do médico. Elas, ao longo do romance, significarão o ciúme e a dúvida toldando a frente de Félix. De brancas e douradas a uma sombra ligeira, as nuvens vão transformando-se em negras conforme o recrudescimento da desconfiança do herói. Mais do que um tipo de espelhamento entre o estado de espírito do protagonista e a natureza, essa relação representa a sua visão sobre as coisas, ao mesmo tempo em que mapeia uma contradição em que nada é inteiriço: nem a natureza, muito menos o caráter de Félix. O narrador, por sua vez, sustenta esse espelhamento apenas enquanto ele se refere ao protagonista, pois quando se trata de seu enredo, ele inverte a relação:

Batiam oito horas quando ele acordou e abriu as janelas. O dia estava triste. Caía uma chuva fina e constante, que havia começado pouco antes dos primeiros albores da manhã. Que lhe importava a ele a melancolia da natureza, se tinha dentro da alma uma fonte de inefáveis alegrias? (ibidem, p.180)

Essa inversão continua no fragmento em que o protagonista está completamente envolvido pela dúvida:

O tempo tinha melhorado. O sol reaparecera entre duas nuvens, dando de chapa nas árvores molhadas de chuva e nos telhados que escorriam um resto de água. Dissera-se que a natureza queria fazer outro contraste ao inverso do da amanhã, porque, se a tarde sorria alegre, o homem dava sinais de tempestade interior. (ibidem, p.183-4)

Assim, o narrador parece refutar as convenções românticas dos elementos da natureza ou, ainda, ele as utiliza para caracterizar e desmantelar a visão do herói; contudo, nos dois casos, a natureza surge a partir do olhar do indivíduo, como diz a própria Livia: “– Ainda assim o irá perseguir esse mau gênio, Félix; seu espírito engendrará nuvens para que o céu não seja limpo de todo. As dúvidas o acompanharão onde quer que nos achemos, porque elas moram eternamente no seu coração” (ibidem, p.193).

Roger Bastide (2006, p.423), ao comentar os romances da fase madura do escritor, nota que a natureza, em Machado, “não é ausente”, porque, segundo o crítico, o romancista “soube suprimir o intervalo que a separa das personagens, misturando-a com estas, fazendo-a colar-se-lhe à carne e à sensibilidade, integrando-a na massa com que constrói os heróis de seus romances”. Em outras palavras, a descrição da natureza, na obra machadiana, realiza-se “como elemento funcional da composição literária” (Candido, 2004b, p.21). O que se tenta demonstra aqui é justamente essa funcionalidade simbólica que a nuvem desempenha em *Ressurreição*.

Ao som da valsa e da quadrilha, parece formar-se um novo artil narrativo: o que deveria ser fruído pelos ouvidos, influencia e envenena o olhar do herói, mostrando o seu lado calculista. Após ter algumas

informações sobre Livia, o médico passa a observar o seu comportamento, procurando “ver se o doutor pretendente [Luís Batista] estaria nas graças da moça, mas ele dançava do mesmo lado em que ela estava; os olhares não podiam encontrar-se” (Machado de Assis, 2004, p.128). Dançava-se quadrilha nesse momento; o herói não aprecia esse tipo de dança, dizendo que ela “tem certa rigidez geométrica”, omitindo, talvez, o fato de ser uma dança em que há, momentaneamente, troca dos pares, e isso poderia explicitar o seu ciúme (ibidem, p.129).

Finda a quadrilha, Félix, já tencionando ir embora, foi seguro pelo coronel Morais, o anfitrião, e por Livia, com quem começou uma conversa despreziosa. Falaram sobre viagem e valsa. A viúva, sempre muito espontânea, falava do seu prazer de viajar, mesmo com os incômodos do deslocamento; Félix, por sua vez, expressa sua aversão às viagens, exatamente pelos seus incômodos. O médico expõe aí todo seu sistema: “– Estimaria poder fazê-lo, se me suprimissem os incômodos da viagem; mas com os meus hábitos sedentários dificilmente me resolveria a isso. Eu participo da natureza da planta; fico onde nasci”. Cria, com isso, uma relação de oposição com Livia, chamando-a de andorinha: “V. Ex.^a será como as andorinhas...” (ibidem, p.129). Livia, completamente isenta de reflexão, diz: “– E sou, [...] reclinando-se molemente no sofá; andorinha curiosa de ver o que há além do horizonte. Vale a pena comprar o prazer de uma hora por alguns dias de enfado” (ibidem, p.129).

Livia parece querer a felicidade mesmo pagando alto por ela; para Félix, isso é inconcebível. Ele prontamente responde dizendo que “– Não vale, [...] esgota-se depressa a sensação daquele momento rápido; a imaginação ainda pode conservar uma leve lembrança, até que tudo se desvanece no crepúsculo do tempo”, e conclui dizendo que seus dois “pólos estão nas Laranjeiras e na Tijuca; nunca passei destes dous extremos do meu universo. Confesso que é monótono, mas eu acho felicidade nesta mesma monotonia” (ibidem, p.129). Nesses dois polos, conjugam-se a sua interação social (Laranjeiras) e o refugio de seus aborrecimentos (Tijuca), como a própria história conta. Está claro aí que Livia não tem receio de tentar a felicidade, ao contrário de Félix, que hesita em buscá-la.

O jeito inflexível de Félix ganha acidez e estampa o seu pessimismo quando ele passa a elogiar a valsa em detrimento da quadrilha. Segundo ele, a valsa é a única dança em que há poesia, possibilitando “todo o abandono da imaginação”, enquanto “a quadrilha francesa é a negação da dança, como o vestuário moderno é a negação da graça, e ambos são filhos deste século, que é a negação de tudo” (ibidem, p. 129-30). Nesse elogio, Félix também omite que essa dança possibilita a aproximação entre os casais, pois é à fluidez do som da valsa que ele deveras sente atração por Lívia, contempla-a, enfim, encanta-se por ela. É ao som dessas duas canções também que o narrador, sutilmente, demonstra as duas faces do mesmo Félix: “uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática” (ibidem, p.118).

A relação com a música ainda seria retomada no capítulo 20, “Uma voz misteriosa”, em que Luís Batista conta uma história estapafúrdia para Félix, dissimulando querer ver, na verdade, a reação deste após ler a carta que ele próprio, Batista, escreveu para aguçar a desconfiança do médico. Estando Félix prestes a se casar, Batista, galanteador incorrigível, narra os seus casos amorosos extraconjugais para o herói, dizendo que “não desconhece que uma aventura destas, em véspera de noivado, produz igual efeito ao de uma ária de Offenbach no meio de uma melodia de Weber”, concluindo que

é lei da natureza humana que cada um trate do que lhe dá mais gosto. A vida é uma ópera bufa com intervalos de música séria. O senhor está num intervalo; delicie-se com o seu Weber até que se levante o pano para recomençar o seu Offenbach. Estou certo de que virá cancanear comigo, e afirmo-lhe que achará bom parceiro. (ibidem, p.182)

Jacques Offenbach é um compositor de óperas cômicas e Carl Maria Von Weber é o “verdadeiro criador da ópera romântica” (Kiefer, 2005, p.218). Na transição da música barroca para a clássica, ópera bufa e cômica, representações do melodrama italiano, rivalizavam com a música francesa, que via na obra de Lully o modelo de “seriedade, austeridade, simplicidade, sujeito às regras tradicionais, às unidades de tempo, de lugar e de ação quanto ao argumento trágico ou mitológico,

acomodando-se ao gosto áulico e de tendência classicizante dos ambientes aristocráticos da corte” (Fubini apud Seincman, 1999, p.225).

De caráter mais popular, a ópera bufa recebeu, nessa querela, uma condenação moral e não estética, pois, segundo Enrico Fubini (2008, p.114), um dos seus detratores (Muratori) dizia que ela era prejudicial para os “costumes do povo, que se torna cada vez mais vil e dado à lascívia” ao escutá-la. Essa querela serviu, em parte, para redefinir a composição musical, no que tange a sua relação com o público, sem preterir seu valor estético. No caso de Weber, a sua formação musical “revela uma posição de transição entre o Classicismo e o Romantismo”, principalmente nas sonatas (Kiefer, 2005, p.219).

Em outras palavras, na citação, Weber representa a música séria em oposição à comicidade musical e à da vida. Essa comparação sonora remonta o espírito interdito de Félix: ele é a encarnação da hesitação, é a reunião acéfala das duas composições musicais, pois a sua dificuldade de tomar uma decisão, de agir, torna-o uma figura cômica e ao mesmo tempo séria em relação à infelicidade que ele mesmo se impõe. Se a verdade ficcional representa a vida do enredo, então este também é constituído de ópera bufa e de música séria: nem a jocosidade e nem a melodia romântica o especificam por completo, daí a sua construção tender, paradoxalmente, a dismantelar a convenção romântica a partir de seus próprios elementos.

Uma questão de perspectiva do narrador

Em “As ideias fora do lugar”, primeiro capítulo do livro *Ao vencedor as batatas*, Roberto Schwarz (2000a) delinea a cooptação das ideias liberais pelo poder escravocrata, sintetizado na prática do favor, para demonstrar o descompasso ideológico no desdobramento do uso dis-tinto dessas ideias nas instâncias política e econômica que se operava no Brasil do século XIX. Procurando correlacionar forma literária e processo social, Schwarz analisa os primeiros romances de Machado de Assis, atendo-se ao fato de como o romancista deu conta de elaborar a representação da realidade à luz desse descompasso.

Segundo o crítico, Machado conseguiu aproximar o universo ficcional com a realidade mediante um atraso no alinhamento com as ideias liberais: Machado embrenhou-se na senda do paternalismo da família da classe dominante. Resulta daí, segundo Schwarz, que nas primeiras obras machadianas “a restrição ideológica era também restrição de assuntos e escolha de conflitos: as questões do individualismo, as novidades da civilização burguesa, e com elas o temário da modernidade, aparecem pouco e têm posição secundária” (ibidem, p.85). O crítico confirma este atraso ao comparar a estratégia do *Bruxo do Cosme Velho* à desenvolvida por José de Alencar em *Senhora* (1875), alicerçada na tentativa de incorporar o mundo capitalista ao romance brasileiro. A respeito dessa mudança de foco, Schwarz salienta que

Em *Senhora*, a cor local desacreditara o nó dramático, em que se implicava a nova civilização do Capital. Inversamente, na primeira fase machadiana, mesmo escassa e filtrada, a cor moderna dá contraste, e faz sensível a estreiteza do conflito central, em que rearranjos na esfera doméstica fazem figura de solução de conflitos sociais. Conforme anunciávamos, o acessório localista de Alencar tornou-se força formal, e as audácias cosmopolitas de seu conflito central reduzem-se ao que no fundo sempre foram, a elementos de moda. São passos da redistribuição mais verossímil de temas e acentos, operada por Machado, redistribuição que por sua vez não se fazia sem problemas. [...] A exclusão da referência liberal evitava o descentramento das ideologias, [...] mas ao preço de cortar as ligações com o mundo contemporâneo. (ibidem, p.85-6)

Com esse atraso, Machado proporcionava mais verossimilhança, ao mesmo tempo em que começava a compreender o referido descompasso.

Por esse prisma, Schwarz acredita que nos primeiros romances, Machado analisa a dignidade da pessoa dependente em relação ao assédio dos membros da classe dominante, em face à desigualdade social que imperava e facilitava o mando e o desmando do aristocrata. Dada essa prática desfavorável aos agregados, Schwarz entende que tal relação se configura no posicionamento subalterno do narrador em

terceira pessoa, que sempre olha por baixo os senhores que fomentavam e mantinham essa estrutura.

Ao retomar esta questão do narrador em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz (2000b) tanto caracteriza “o narrador constrangido dos primeiros romances, cujo decoro obedecia às precauções da posição subalterna”, quanto sugere que a “contravenção sistemática” do narrador das *Memórias póstumas* “reproduz um dado estrutural da situação” da elite brasileira, ou ainda que “o ponto de vista troca de lugar, deixa a posição de baixo e respeitosa pela de cima e senhorial” (ibidem, p.227). Nesse sentido, o crítico compreende que há uma distinção no posicionamento desses narradores, em virtude da sua condição social.

Contudo, esta distinção deve ser relativizada em *Ressurreição* por conta de todo o jogo insidioso do narrador na caracterização da complexidade psicológica de Félix, da qual emerge a representação da realidade. Em uma oscilação de focalização, o narrador provoca um movimento pendular de aproximação e afastamento em relação ao herói, justamente para construir e dismantelar a sua visão ímpar das coisas e dos acontecimentos. Além disso, cria não só certo entrelaçamento de vozes e correspondência nos pontos de vista entre eles, como também certa naturalidade a respeito da injustiça social, uma vez que Félix é da elite e entende a configuração social daquela sociedade como normal. Assim, por essa via, a referida hierarquização entre o narrador e o protagonista, sugerida pelo crítico, seria de difícil concretização. A subserviência, portanto, só poderia ser entendida quando o narrador, com suas intervenções, esclarece a confusão do protagonista para o leitor, impedindo que ela se estabeleça por completo.

7

DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO DO ROMANCE URBANO DO ROMANTISMO BRASILEIRO

No artigo “Jano, Janeiro” sobre *Ressurreição*, Silviano Santiago (2006, p.434) enfatiza que a invenção machadiana passa pela “reelaboração de certas estruturas estabelecidas em trabalhos já escritos e/ou publicados anteriormente”, almejando, desse modo, uma melhor resolução para a estrutura composicional de seus textos.

Neste processo de busca por aperfeiçoamento em sua escrita, Machado, segundo Santiago, reelabora os personagens de textos anteriores, como é o caso de Luís Melo da discutida peça *Desencantos*. Machado, assim, “coloca a antiga oposição entre dois personagens dentro de um só personagem”, procurando criar “um personagem mais ‘complexo’” e, por conta disso, a “correção e a evolução se encontram na própria escrita” (ibidem, p.449).

Essa invenção machadiana parece não se restringir apenas à sua obra. Ávido por aprender e inserir-se na cena literária brasileira, a leitura da tradição romanesca deve ter sido uns dos caminhos traçados pelo jovem Joaquim Maria. Os indícios de leitor voraz estão materializados nas alusões a diversos escritores (e até mesmo a filósofos) em seus romances. É possível acreditar que Machado tenha, de fato, reelaborado personagens da tradição literária brasileira e ocidental, promovendo essa fusão entre personagens opostos, como sugere Santiago, para alcançar a sua dita complexidade e, ao mesmo tempo, sofisticação em seu texto.

Em *Ressurreição*, esse mecanismo parece concretizar-se, explicitamente, na figura de Félix e na do narrador para criar tanto a dúvida temática quanto a estrutural. A complexidade psicológica de Félix remonta, com mais consistência, à inconstância de Augusto, do romance *A Moreninha*, e ao ciúme, à incerteza e à indecisão do personagem Paulo, de *Lucíola*. O recrudescimento desses fatores na construção do caráter de Félix pode gerar uma tentativa de alcançar, talvez, o modelo desse tipo de personagem que é Otelo, da peça homônima de William Shakespeare.

No caso do narrador, o diálogo é mais intrincado: ele reúne as intervenções do narrador e certa ausência de linearidade da narrativa de *Memórias de um sargento de milícias*; elabora, ainda que com outro matiz, os costumes já desenvolvidos em *A Moreninha* e *Lucíola*. Aproxima-se do narrador deste último romance quanto ao procedimento ardiloso e dissimulado. Ainda, o narrador de *Ressurreição* estabelece certo elo com dois personagens da própria narrativa: Viana, para criar as suspeitas sobre Lívia, e Luís Batista, o primeiro Iago machadiano que auxilia o narrador a arruinar a segurança do herói, mostrando ao leitor a complexidade do universo de Félix.

Neste ponto, pode-se dizer que *Ressurreição* tem uma base narrativa assentada na tradição da literatura brasileira e ocidental. Assim, em que consistiria o trabalho do escritor? Em um simples remanejamento dos recursos narrativos para alcançar uma literatura sofisticada? Obviamente não: a sua genialidade está justamente em uma visão crítica sobre os modelos literários, especificamente os europeus, e, sobretudo, em uma análise pormenorizada da organização político-econômica do país.

Se nesta primeira obra tal percepção é matizada, Machado, nela, já promove um rearranjo substancial, trazendo para o centro da estrutura narrativa a dúvida, os costumes e os valores da sociedade, a visão diferenciada do membro da elite sobre os acontecimentos e o principal: a natureza e a sociedade são referendadas pelo olhar do indivíduo, quer dizer, não é a partir de descrições dos elementos da natureza ou dos costumes sociais que se enxerga o indivíduo, mas absolutamente o contrário – Machado procura entender o indivíduo crismado e nutrido pela peculiar senda do paternalismo que regia o país.

Por meio desse arranjo, Machado começa a traduzir literariamente as contradições estruturais da sociedade de sua época. Nas palavras de Roberto Schwarz (2000a, p.85-6), “na primeira fase machadiana, mesmo escassa e filtrada a cor moderna dá contraste, e faz sensível a estreiteza do conflito central, em que rearranjos na esfera doméstica fazem figura de solução de conflitos sociais”. A importância de *Ressurreição* reside exatamente em problematizar a representação da realidade em virtude da visão difusa do protagonista, porém, favorável a ele, que é um representante da classe dominante.

Revisitando a tradição, o narrador de *Ressurreição* estabelece, primeiramente, um rearranjo do personagem Iago, da peça *Otelo*, de Shakespeare, como parte integrante de seu mecanismo. Na peça, Iago utiliza o recurso do solilóquio, que consiste “na situação em que a personagem está sozinha e profere em voz alta os seus pensamentos: fala para si própria, de modo a tornar-se sujeito e objeto da ação verbal”, para explicar o método que empreenderá contra Otelo (Moisés, 2004, p.431). A ação de Iago é fazer com que o Mouro suspeite da fidelidade de Desdêmona.

No romance, o narrador desenvolve essa estratégia por meio do personagem Luís Batista, que desempenha na narrativa dupla função, assim como o personagem shakespeariano: investir na insegurança do herói e concorrer, juntamente com o narrador, no desmantelamento de sua perspectiva. Isto é, Luís Batista e o narrador formam uma face desse modo ambíguo de narrar, sendo que este teoriza e elucida o método, enquanto aquele pratica a ação colocando em evidência a fragilidade psicológica de Félix, já que Batista faz com que o médico suspeite da fidelidade de Lívia. Como na peça, as suspeitas são infundadas, expressando o mesmo resultado: destacar as inquietações recônditas do indivíduo. No romance, a sua singularidade fica por conta da posição social de Félix, que na sociedade brasileira da época, quicá até nos dias de hoje, infunde uma carga preponderante de significado. A outra face é formada por Viana e o narrador, que complementam a ação de Batista. Viana incute na mente de Félix uma imagem deturpada de sua irmã.

Em relação aos romances estudados no segundo capítulo, as intervenções do narrador de *Memórias de um sargento de milícias* são

rearranjadas para estabelecer uma interlocução com o leitor, esperando que este entenda a nova proposta de romance. Muda-se o modo de narrar: se, nas *Memórias*, o narrador intervém para descrever e modificar o cenário das peripécias de Leonardo, o seu caráter de realismo “em moto contínuo”, em *Ressurreição* ele intervém explicitamente para perscrutar a mente de Félix e, conseqüentemente, “traduzir” o que ele pensa das coisas e das pessoas com quem ele se relaciona, retardando a fluidez desenvolvida nas *Memórias*. A proposta machadiana é bem clara: o narrador instaura o anticlímax na narrativa, operando, exatamente, contra a dinamicidade do fluxo da história – questão-chave para redefinir os recursos narrativos e exigir a reflexão do leitor.

Nesse ponto, ele também inverte o procedimento do narrador de *A Moreninha*, uma vez que essa estratégia lhe dá mais controle, fazendo com que a exposição das cenas saia literalmente de seu modo de construir e desconstruir imagens. Com o narrador de *Lucíola*, a aproximação é mais sutil. Paulo é o narrador-personagem do romance, ele disfarça não só a distância temporal que há entre o narrador e o personagem, como também os reais motivos de sua escolha entre contar a história na modalidade oral ou escrita, decidindo-se por esta última. Com isso, Paulo, enquanto narrador, presentifica os acontecimentos e dissimula a sua reflexão sobre os fatos, criando um argumento moralista que desloca para o indivíduo uma problemática que é de origem socioeconômica do país.

Na verdade, o provinciano Paulo cobra a dignidade da pessoa sem refletir sobre uma organização viciada e perversa. Ao penalizar apenas a falta, o narrador poupa o sistema e condena Lúcia à morte, ao mesmo tempo em que explica a sua indulgência para com as cortesãs, em um modo estranho de livrar-se da pecha de ter sido amante exclusivo de Lúcia. O ato de camuflar a distância temporal dos fatos, o narrador de *Ressurreição* também o faz, mas nele o resultado está intrinsecamente ligado à montagem ambígua da estrutura narrativa. Em outras palavras, em *Ressurreição*, o narrador preocupa-se em criar um clima completamente indeciso, uma espécie de dialética da construção e da desconstrução de imagens e de pontos de vista que fundamenta a problemática da representação da realidade no romance.

Em suma, na primeira obra machadiana, o narrador dialoga com seus predecessores, mas reúne todos os elementos no centro da estrutura, na nervura da narrativa, isto é, esses elementos migram da periferia para o centro dos fatos. Assim, a dúvida emerge da interação social seja na perspectiva do olhar de Félix em relação aos outros personagens, seja no método do próprio narrador em interlocução com o leitor.

O ponto alto da aproximação com a tradição do romance urbano do Romantismo brasileiro fica por conta da reelaboração dos personagens Augusto, Leonardo e Paulo na configuração do personagem Félix. O personagem de *A Moreninha* caracteriza-se pelos diálogos, em que ele, assim como Félix, passa uma segurança e defende uma maneira especial de amar as mulheres, dizendo que

– Serei incorrigível, romântico ou velhaco, não digo o que sinto, não sinto o que digo, ou mesmo digo o que não sinto; sou, enfim, mau e perigoso e vocês inocentes e anjinhos. Todavia, eu a ninguém escondo os sentimentos que ainda há pouco mostrei, e em toda parte confesso que sou volúvel, inconstante e incapaz de amar três dias um mesmo objeto; verdade seja que nada há mais fácil do que me ouvirem um “eu vos amo”, mas também a nenhuma pedi ainda que me desse fê; pelo contrário, digo a todas o como sou e, se, apesar de tal, sua vaidade é tanta que se suponham inesquecíveis, a culpa, certo, que não é minha. Eis o que faço. E vós, meus caros amigos, que blasonais de firmeza de rochedo, vós que jurais amor eterno cem vezes por ano a cem diversas belezas... vós sóis tanto ou ainda mais inconstantes que eu!... mas entre nós há sempre uma grande diferença: – vós enganais e eu desengano; eu digo a verdade e vós, meus senhores, mentis... (Macedo, 1998, p.21)

Nessa explicação, Augusto procura esclarecer a sua inconstância com as mulheres, camuflando os seus sentimentos. No decorrer da narrativa, o leitor perceberá que ele finge justamente para esconder a sua fidelidade. Quando está na casa da avó de Felipe e de Carolina, Augusto volta a expor seu sistema distinto de amar as moças, alegando amar a beleza, porém, à Dona Ana, a anfitriã, revela que age dessa maneira exatamente para se resguardar de sofrer novamente por amor. Desenrolando-se o enredo, modifica-se a postura do herói. Ele migra de

uma imagem segura, de homem decidido e resoluto para o oposto dis-
to – caminho muito semelhante percorrido pelo personagem Félix em
Ressurreição. No capítulo 19, “Entremos nos corações”, o narrador co-
meça a mostrar essa transformação do suposto incorrigível romântico:

O nosso Augusto, por exemplo, está agora bronco para as lições e im-
pertinente com tudo. [...] Não há, enfim, coisa alguma que possa contentar
o Sr. Augusto; está aborrecido da medicina, tem feito duas gazetas na
aula; de ministerial, que era, passou-se para a oposição; não quer ser mais
assinante de periódicos, não há para seus olhos lugar nenhum bonito no
mundo; aborrece a corte, detesta a roça e só gosta de ilhas. (ibidem, p.124)

Nesse mesmo capítulo, sua confissão a Leopoldo elucida tudo.
Diz Augusto:

– É verdade, disse; não é a minha cabeça: a causa está no coração.
Leopoldo, tenho tido pejo de te confessar, porém não posso mais esconder
estes sentimentos que eu penso que são segredos e que todo o mundo mos
lê nos olhos! Leopoldo, aquela menina que aborreci no primeiro instante,
que julguei insuportável e logo depois espirituosa, que daí a algumas horas
comecei a achar bonita, no curto trato de um dia, ou, em que a vi de joelhos
banhando os pés de sua ama, plantou no meu coração um domínio forte,
um sentimento filho da admiração, talvez, mas, sentimento que é novo
para mim, que não sei como o chame, porque o amor é um nome muito
frio para que o pudesse exprimir!... Eu já me não conheço... não sei onde
irá isso parar... Eu amo! ardo! morro! (ibidem, p.126)

Mais adiante, Leopoldo tece algumas considerações sobre esse
amor de Augusto pela Moreninha, deixando entrever certo preconceito
com as moças da cidade, pelo fato de elas serem mais volúveis do que
as moças da roça: “A moça da corte escreve e vive comovida sempre
por sensações novas e brilhantes, por objetos que se multiplicam e se
renovam a todo o momento, por prazeres e distrações que se precipi-
tam; ainda contra vontade, tudo a obriga a ser volúvel” (ibidem, p.127).
E o confidente de Augusto continua a sua explanação, falando que a
moça da roça “se acostuma a ver e amar um único objeto; seu espírito,

quando concebe uma ideia, não a deixa mais, abraça-a, anima-a, vive eternamente com ela; sua alma quando chega a amar, é para nunca mais esquecer, é para viver e morrer por aquele que ama” (ibidem, p.128). Por isso, ele é receoso dessa união. Tal exposição chama muito a atenção, porque Augusto já sofreu com a infidelidade amorosa, mas o teorema de Leopoldo não lhe causa nenhum tipo de inquietação.

Essa é a sua diferença radical com Félix. Por muito menos, a insegurança despertaria no médico, daí a junção de dois personagens em um único para criar um personagem mais complexo. Vale lembrar que em *Ressurreição*, no capítulo 3, “Ao som da valsa”, essa diferenciação entre moça da roça e da corte é retomada pelo narrador, bem ao gosto da imaginação de Félix, em que a viúva parece confirmar esse teorema de Leopoldo: “Lívia manifestou com expansiva alegria as suas impressões, sobretudo porque, dizia ela, vinha da roça, onde tivera uma vida reclusa e monástica” (Machado de Assis, 2004, p.129). No meio desse trecho, Félix a chama de andorinha, o que é prontamente confirmado e ratificado por ela, quando diz ser uma andorinha curiosa, demonstrando supostamente certa volubilidade sugerida por Leopoldo, em outro contexto. Isso para Félix já é uma suspeita.

São muitas as semelhanças entre Augusto e Félix. O herói, assim como Augusto, que é estudante de medicina, ao chegar às festas dá atenção primeiramente às senhoras, para depois se dirigir às moças; afirma que seu amor não dura muito tempo, no máximo seis meses; tem algum tipo de despeito inicial por sua amada; transpassa certa maturidade e segurança; é intempestivo, febril, impulsivo, enfim, romântico; ama mulher forte e decidida; no entanto, em Félix toda essa contradição ganha mais força em virtude de sua desconfiança, da sua incerteza sobre tudo e todos. E, ao contrário de Félix, Augusto não tem receio de tentar buscar a sua felicidade. A partir dessas considerações, é possível estabelecer certo diálogo entre Augusto e Félix.

Com o personagem Paulo, a semelhança é mais consistente, pois, nele, a inconstância extrapola para a desconfiança e o ciúme – ao estilo de Félix. Paulo é um provinciano, como Leopoldo e Augusto, que se reconhece como ingênuo para as coisas da corte, ou, melhor, como é ele quem relata a história, ele diz reconhecer sua situação. O advogado

apaixona-se por Lúcia antes de saber que ela é uma cortesã, por isso o seu desgosto: “Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência” (Alencar, 1992, p.15).

Da perspectiva de sua pretensa ingenuidade, o doutor fica sabendo da história promíscua de Lúcia por meio de terceiros: Couto, Cunha, Rochinha e Sá. Esses, de certa maneira, desempenham o mesmo papel de Leopoldo. Dr. Sá é o amigo mais próximo de Paulo, é ele quem cobra do advogado uma postura de homem distinto, pedindo sua ressurreição. Isto é, Sá recomenda que Paulo recupere a razão, deixando de amar e de acreditar em Lúcia e passando a tratá-la apenas como uma cortesã, “amiga de dinheiro e de rapazes”, como diria Brás Cubas. A ressurreição de Paulo, sugerida por Sá, é absolutamente contrária à de Félix, visto que este ama, mas não consegue acreditar em Lívia. Paulo ama Lúcia, mas por causa da opinião pública, ele não consegue se declarar à cortesã; inerte, ele não toma nenhuma decisão. Da mesma forma que a impressão da mulher bonita confunde-se com as ações da cortesã, ele vacila entre seus princípios provincianos e seus desejos sexuais; estes suplantam seu moralismo apenas para ter relações amorosas com a “sultana do ouro”.

Nesse embate psicológico, Paulo dissimula sua preocupação com Lúcia e, principalmente, seu ciúme pela bacante: “tinha frenesi de matar essa mulher; porém matá-la devorando-lhe as carnes, sufocando-a nos meus braços, gozando-a uma última vez, deixando-a já cadáver e mutilada para que depois de mim ninguém mais a possuísse” (ibidem, p.75). Assim como Félix, ele resolve romper com Lúcia para em seguida voltar atrás: “Se ela se retirasse, pensava eu, correria à sua casa para pedir-lhe perdão” (ibidem, p.76). Ou ainda: “Lembrei-me do que sucedera; repassei uma a uma as circunstâncias do dia anterior; reconheci a minha grosseira imbecilidade; e a consciência de que eu tinha sido o mais culpado, devia dizer o único, exacerbava o meu sofrimento” (ibidem, p.77).

Nesses termos, a análise de Alencar sobre Paulo, em *Lucíola*, aproxima-se muito do exame da complexidade de Félix. Vale lembrar que Alencar desloca o foco para a questão da prostituição, que enver-

gonhava a sociedade carioca, enquanto Machado centraliza-se estritamente na investigação psicológica do indivíduo, mediante a interação social, e talvez por isso mesmo evite qualquer tipo de diferença entre o médico e Lívia, a não ser a inconstância do herói.

Como já aludido, há nesses romances românticos brasileiros exemplos de personagens que suscitam uma linhagem da hesitação ou aqueles que de fato não fazem nada para alcançar os seus objetivos, como é caso explícito de Leonardo, o filho, nas *Memórias*. O inverso também parecer ser verdadeiro, uma vez que Moreninha, Lúcia e Lívia formam uma tradição de mulheres resolvidas, dignas, fortes, ao menos dispostas a enfrentar as adversidades para sustentar suas posturas. Nesse sentido, Machado de Assis, ao reler atentamente a tradição, incorpora à sua obra os pontos altos dos romances de seus antecessores, convergindo-os apenas para um único personagem. Daí a evidência da temática de seu primeiro romance, diferenciando-se, em parte, do rol temático dessa mesma tradição.

PARTE IV

8

O MENINO É PAI DO HOMEM

Para finalizar este livro, além de retomar as considerações parciais, propõe-se uma reflexão sobre a suspensão da realidade configurada em *Ressurreição* como o início do processo machadiano de arranjo no modelo europeu para melhor configurar as contradições locais.

Pela perspectiva que se veio tentando mostrar, a novidade em *Ressurreição* reside na oscilação da representação da verdade dos acontecimentos. Narrador e protagonista problematizam a noção de realidade e, por conseguinte, deslocam o interesse do romance para o estudo do indivíduo ou, melhor, para aquilo que este enxerga, sente e entende como realidade. Nesse caso, a concepção de real não está estritamente ligada à observação do concreto sensível, mas à sensibilidade do personagem, a qual é, dissimuladamente, conspirada e relativizada pelo próprio narrador.

Por meio desse artifício, o narrador pôde modificar o viés da representação da cor local, uma vez que ela se configura, na narrativa, mediante a desenvoltura da complexidade psicológica de Félix, que é afetada exatamente pela interação com os outros personagens. Isto é, costumes e valores sociais constroem-se em uma chave subjetiva, com efeito, mais significativa. O que se tem, em um primeiro momento, é a visão de um membro da classe dominante que, embora não consiga dominar nada, inclusive seus sentimentos, tenta empanar a noção de

verdade, de realidade. Félix vai transferindo a sua incerteza para o outro, confundindo a lógica da veracidade dos fatos, lógica reordenada, mais tarde, pelo narrador.

Se a feição da realidade elaborada em dois dos três romances urbanos aqui analisados apresenta um caráter idealizante da sociedade carioca do século XIX, notadamente em *A Moreninha* e em *Lucíola*, então, o método do narrador de *Ressurreição* é também uma estratégia para dismantlar essa visão de realidade, só que agora do outro lado da cena, na gênese do problema: ardidamente, o narrador corrobora a visão do herói para, em seguida, desmenti-la. Em outras palavras, o narrador impugna esse caráter idealizante, que é promovido pela e para a elite, quando coloca em dúvida justamente a noção de realidade reclamada pelo herói.

É nisso que reside a modernidade de *Ressurreição*, ou seja, na sua crítica. Por esse prisma, Machado compõe um arranjo no modo como a tradição do romance urbano utilizava o modelo europeu. Com efeito, ele procura estabelecer outra relação entre o público e a obra por meio de um narrador pedagogo que auxilia o leitor a entender o interesse de seu romance.

Paradoxalmente, essa mudança ocorre com o uso dos expedientes românticos encarnados em Félix, propiciando ao narrador fomentar não só a aproximação, mas também o afastamento dessa mesma tradição – operação, ironicamente, costurada por dentro das características românticas, que a todo o momento são trabalhadas pelo narrador como elementos insuficientes para abarcar esse novo romance que ele confabula.

A recorrência do anticlímax na narração pode ser exemplo disso. Tal recurso serve para o narrador explicar para o leitor a história que conta e, sobretudo, para desconstruir os exageros da escola romântica e, ainda, o próprio uso da ironia, seja na representação do herói, mostrando a contradição peculiar da referida escola, seja na crítica que faz ao protagonista e por extensão ao Romantismo, representando essa insuficiência. Nesse sentido, é possível pensar que a releitura machadiana da tradição foi meticulosamente refletida. A evidente complexidade do narrador e do protagonista de *Ressurreição* em relação aos dos três romances românticos urbanos analisados também explicita a ambivalência da aproximação e do afastamento dessa mesma tradição.

Essa consciência de rever a adaptação efetuada pelos seus antecessores do modelo literário europeu, como se viu, parece ter acompanhado o escritor desde cedo. Enquanto crítico, Machado salientava a necessidade de representar no teatro os vícios e as virtudes da sociedade brasileira, em vez de assistir aos costumes e valores alheios. Para além de uma questão de nacionalismo, o jovem crítico compreendia que o predomínio das traduções francesas no palco brasileiro, de algum modo, retardava a criação e a consolidação do teatro nacional, daí a sua indignação com os empresários da época, que encontraram, literalmente, nesse cenário uma forma rentável. Como dramaturgo, Machado não conseguiu reverter este quadro, já que suas peças não tiveram o alcance que ele mesmo desejava; contudo, nelas se vislumbra a fixação do escritor pela temática do conflito de caracteres.

Talvez as dificuldades estruturais que Machado encontrou nesse gênero para engendrar o estudo do indivíduo e de suas complexidades, bem como o burburinho nos bastidores a respeito da direção que tomaria o teatro brasileiro, tenham-no levado a redefinir seu projeto de retratar a sociedade brasileira, concentrando a sua força produtiva no romance. Desse modo, é possível compreender que o escritor tinha em mente uma arte que pudesse moralizar, civilizar e educar o público – um literato entregue às coisas do seu tempo e seu espaço, captando com sagacidade o sentimento íntimo de seu país.

Nas primeiras crônicas jornalísticas, conforme salienta Lúcia Granja, já estava estampada a vitalidade da sua percepção da comédia ideológica que se operava por aqui naquela época. Convergindo observação da realidade e imaginação literária para formular a sua crítica avassaladora, Machado ia dando provas de sua ambição de construir uma representação mais original da realidade brasileira. Por meio de um narrador arguto, pretendo conhecer de tudo e de todos, o cronista produzia textos em uma linguagem que cativava o leitor, chamando-lhe a atenção para a matéria trabalhada e comentada por ele (narrador).

Nesse espaço da crônica, Machado experimentava as formas e os recursos literários que mais tarde lhe dariam suporte nas narrativas. Como recursos textuais indissociáveis, a intertextualidade, a ironia e a metalinguagem constituem a base sólida da criticidade de seu

texto – citação, humor e explicação de seu método consubstanciam as circunstâncias políticas, econômicas e sociais, criando uma ponte entre o texto e o público leitor, que também é incorporado empírica e/ou ficcionalmente na urdidura textual. O entendimento da construção desse narrador das primeiras crônicas auxilia a compreensão das características da volubilidade e da força argumentativa do narrador que reaparecerá nos romances da fase madura do escritor, mas que seguramente já em *Ressurreição* dava mostras de sua refinada argúcia sobre a possível fonte das contradições da realidade brasileira: a egocêntrica visão do membro da classe dominante a respeito da realidade do país – sempre em uma perspectiva normalizadora das anormalidades, constitutiva, por isso mesmo, do seu privilégio.

Assim, é possível compreender que o projeto literário machadiano se desenvolve em uma ambivalência da aproximação e do afastamento das próprias técnicas de cada gênero, do gosto vigente, da produção dos seus antecessores, imprimindo, por vezes, uma readaptação do modelo que lhe permitisse tecer seu texto com os fios das debilidades institucionais brasileiras.

Ele procurava, desse modo, nas formas antigas, a sustentação para o novo que tencionava criar. Se, porventura, o ensaiar com as técnicas lhe resultou em uma contradição estética e/ou atraso ideológico, também lhe forneceu recursos para traduzir artisticamente as contradições de seu país – nada mais genuíno do que essa singular produção literária, contraditoriamente moderna, para dar conta do absurdo reinante, configurado e tido como normalidade.

Depreende-se disso que, guardadas as especificidades do narrador da crônica, o método de criar a imagem do personagem e depois desconstruí-la, associando-a a uma escola literária, longe de ser uma invenção machadiana, foi forjado, já como princípio formal, pelo narrador de *Ressurreição*, método que será retomado nos romances da maturidade do escritor, notadamente em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*.

Nas *Memórias*, o defunto narrador Brás Cubas conta as experiências de sua vida. Aparentemente, ele desmembra a construção da própria narrativa, explicando seus expedientes, e a sua história enquanto

personagem vivo, recurso facilitado pela sua condição de morto, como sugere Valentim Facioli em *Um defunto estrambótico* (2008). Tal estrutura textual entrelaça em um mesmo fio as memórias do personagem, fonte de todos os detalhes de seus sentimentos e de suas experiências sociais, e a crítica de um narrador que, em virtude de estar morto, adquire foros de onisciência, pois, em relação a si mesmo, ele sabe ou supõe saber tudo do início ao fim de sua vida, aliás, pressupõe até conhecer o outro lado do mistério.

Em outras palavras, o material da memória de Brás Cubas, a interação com os outros personagens, é examinado pelo narrador que transita livremente entre a sua própria memória e a eternidade. Este fato lhe confere *status* de intocável, permitindo-lhe expedir, em uma chave irônica, sua egocêntrica visão da sociedade da época. Em um procedimento metalinguístico, o defunto narrador realiza a coesão textual do seu discurso com o do personagem, que efetivamente deve ser entendido como o mesmo discurso.

As instâncias da realidade (concretizada por aquilo que é tratado no romance e não pela condição de morto de quem fala) também se imiscuem com o único propósito de criticar a sociedade, mesmo porque o interesse desse narrador não é compreender e transmitir para o leitor os enigmas do outro lado do mistério, mas tão-somente dissecar as relações sociais.

Para tanto, o narrador reveste-se de máscaras para criar o seu verso e reverso enquanto personagem, constituindo os indícios do processo da sua própria incriminação, quando formula a sua imagem. O capítulo “O menino é pai do homem” pode exemplificar esse artifício. A sagacidade desse narrador, curiosamente, ao configurar e dismantelar a sua imagem, torna esse procedimento mais sofisticado, porque, neste caso, se trata da acusação da sua própria imagem que pode ser relacionada à sua classe (Schwarz, 2000b).

Em outras palavras, o narrador cria o seu próprio perfil e, a partir dele, denuncia os interesses subjacentes nas relações sociais. Nota-se nessa imagem que Brás Cubas é um personagem brejeiro, que nada produz, nada manda, mas ostenta poder, um personagem que fraqueja diante dos membros do seu próprio grupo social. Contudo, ele ainda

leva vantagens junto às instituições públicas por conta da sua posição social; enfim, trata-se de um personagem falhado que, mesmo sendo incompetente até para constituir família, desfruta de certo privilégio em relação aos outros, ao expedir algumas palavras para não se aborrecer da eternidade e para zombar daqueles que ficaram.

Costurando as dobras desse perfil de personagem falhado, a ironia, com seu teor de humor sarcástico, e a intertextualidade, postulando a exibição de seus conhecimentos, são recursos essenciais na fluidez da ininterrupta mudança de sua postura, acentuando a crítica e, portanto, o seu próprio julgamento – volubilidade narrativa para sintetizar a desfaçatez do personagem –, as duas faces de Brás Cubas.

Em *Dom Casmurro*, o procedimento repete-se, mas em outra chave de incriminação. Bento Santiago, narrador-personagem, forja as características dos personagens formadores do suposto triângulo amoroso: Bentinho é o provinciano, ingênuo, inocente, alheio aos seus direitos de futuro herdeiro da família Santiago; a amiga e futura esposa de Bento, Capitu é a menina pobre da cidade, esperta, ambiciosa, expansiva, inteligente, dada às reflexões; fechando a tríade, Escobar, amigo de Bento, é um rapaz pobre, esperto, afeito ao cálculo, ambicioso, também dado às reflexões.

É sabido que, no romance, as caracterizações dos personagens podem ser confabuladas de dois modos: pelo critério da imagem fixa, em que eles não sofrem modificações, transformações, isto é, não mudam suas atitudes e, sobretudo, seus comportamentos do início ao fim da história, e pelo critério circunstancial, em que o leitor vai conhecendo as características dos personagens com o desenvolvimento da narrativa.

Em *Dom Casmurro*, Capitu e Escobar são exemplos da primeira caracterização, enquanto Bentinho migra da imagem fixa para a circunstancial até tornar-se casmurro. Essa mutação é dissimulada pelo narrador, uma vez que, no final da trama, ele refaz apenas a imagem de Capitu, atando a menina, que fingia para os pais, à adulta, que engana o marido, exatamente para demonstrar que uma estava dentro da outra, e que, portanto, não houve nenhuma alteração de caráter. Sem efetuar o mesmo procedimento consigo, ele tenta demonstrar para o leitor (contaminando sua perspectiva) que também não houve

nenhum desvio de seu caráter, continuando a ser provinciano, ingênuo, inocente, mesmo convicto de ter sido traído, enganado pela melhor amiga de infância e pelo melhor amigo.

Para efetuar esse método, o narrador casmurro terceiriza a pintura dessas imagens, tencionando instaurar, na narrativa, uma fingida fluidez dos acontecimentos, que são, na realidade, suas memórias e/ou mágoas. Ele deixa para José Dias, o agregado da família Santiago, os comentários e as reflexões sobre Capitu, por exemplo. Ou ainda, as falas tanto de Capitu quanto de Escobar sempre acontecem em um contexto trivial, mas que corroboram as suas respectivas características. Essa artimanha oculta o seu objetivo e provoca um efeito de aproximação e afastamento do leitor: aproximação porque este precisa colocar-se em seu lugar e, por extensão, reconhecer a sua dor de homem traído; afastamento porque o leitor não pode ter em mente que quem conta a história é, justamente, o possível traído. Tal estratégia mascara a metamorfose do menino ingênuo em um adulto teimoso, obstinado, obsessivo, metódico, enfim, um ser amargo que tenta atar as duas pontas da sua vida.

Configurados no mesmo “ser” ficcional, narrador e protagonista coadunam a criação de imagens do narrador de *Ressurreição* com a afetação psíquica de Félix. O narrador-personagem, Bento Santiago, instaura no eixo estrutural do enredo a concepção de verdade de Félix. Isto é, se em *Ressurreição*, mediante a explicação do narrador, as suspeitas de Félix em relação a sua amada presumem um caráter verossímil e concorrem com a perspectiva do narrador para formular a coerência interna, a verdade do universo fictício, em *Dom Casmurro*, a verossimilhança torna-se verdade para Bento Santiago, quando ele silencia o outro lado da história, tendo apenas como parâmetro de realidade as suas desconfianças. Neste caso, a verossimilhança torna-se a coerência interna do romance, deixando de ser concorrente para ser peça fundamental no processo de julgar e incriminar Capitu, a suposta adúltera, ficando, portanto, para o leitor atento questionar e desmascarar essa pretensa verdade ficcional – esse é o deslocamento dado à voz do narrador de *Ressurreição*.

Assim, tanto nas *Memórias* quanto em *Dom Casmurro* não há mais o narrador pedagogo para explicar ao leitor os acontecimentos.

O membro da classe dominante tomou a palavra e narrará os fatos por meio de sua visão ímpar, egocêntrica. Contudo, no que se refere aos protagonistas dos três romances, não há grandes diferenças entre eles, porque se trata de personagens falhados. Félix não difere muito do perfil de improdutividade de Brás Cubas, muito menos da complexidade psicológica de Bento. Quanto ao método dos seus narradores, a sua síntese já está no narrador de *Ressurreição*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ABREU, M. et al. *Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX*. (2005). Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/caminhos.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2011.
- ALENCAR, J. de. *Senhora*. 9.ed. São Paulo: Ática, 1980.
- _____. *Lucíola*. 16.ed. São Paulo: Ática, 1992.
- ALENCAR, M. de. O Teatrólogo. In: MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. v. 2. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- ALMEIDA, M. A. de. *Memórias de um sargento de milícias*. 13.ed. São Paulo: Ática, 1985.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e comentários de Fernando Maciel Gazoni. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAKHTIN, M. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp/Hucitec, 1988.
- BARRETO FILHO, J. O romancista. In: MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. v.1.10. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- BASTIDE, R. Machado de Assis, paisagista. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n.6-7, Edusp, Imprensa Oficial do Estado, 2006.

- BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- . Brás Cubas em três versões. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 6-7, Edusp; Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- . *O Ser e o Tempo da Poesia*. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRAIT, B.; MELO, R. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAYNER, S. Metamorfoses machadianas. In: BOSI, A. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- CACCESE, N. P. A purificação através do amor. In: ALENCAR, J. *Lucíola*. 16.ed. São Paulo: Ática, 1992.
- CALDWELL, H. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Um estudo de Dom Casmurro. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- . *Discurso e a cidade*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.
- . Esquema de Machado de Assis. In: ————. *Vários escritos*. 4.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b.
- . Crítica e Sociologia. In: ————. *Literatura e sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.
- . Timidez do romance. In: ————. *A Educação pela noite*. 5.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.
- . *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10.ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006c.
- CHIAPPINI, L. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1990.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão et. al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- . *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- DAL FARRA, M. L. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- DE MARCO, V. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FACIOLI, V. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2.ed. São Paulo: Nankin/Edusp, 2008.
- FARIA, J. R. A dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) *Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- _____. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2001.
- FAUSTO, B. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2002.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 4.ed. São Paulo: Globo, 2005.
- FUBINI, E. *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. 3.ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- GIVONE, S. Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, F. (Org.). *O romance, 1: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GLEDSOON, J. Nota introdutória. In: SANTIAGO, S. Jano, Janeiro. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n.6-7, Edusp, Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GRANJA, L. *À roda dos jornais (e teatros): Machado de Assis, escritor em formação*. Campinas, 1997. 326f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp. Disponível em: <http://www.biblioteca-digital.unicamp.br/document/?code=000120837>. Acesso em: 22 nov. 2011.
- _____. *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.
- GUIMARÃES, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin, Edusp, 2004.
- HAUSER, A. *História social da Literatura e da Arte*. v.1. 2.ed. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HEGEL, G.W.F. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro. v.7. Lisboa: Guimarães, 1964.
- JAROUCHE, M. M. Galhofa sem melancolia: as Memórias num mundo de Luzias e Saquaremas. In: ALMEIDA, M. A. de. *Memórias de um sargento de milícias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- _____. *Sob o império da letra: imprensa e política no tempo das Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo, 1997. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- KIEFER, B. O Romantismo na Música. In: GINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LUBBOCK, P. A *técnica da ficção*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1976.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

- MACEDO, J. M. de. *A Moreninha*. 7.ed. São Paulo: FTD, 1998.
- MACHADO DE ASSIS. Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. v.3.10. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- _____. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: _____. *Obra completa*. v.3. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- _____. *Queda que as mulheres têm pelos tolos*. In: _____. *Obra completa*. v.3. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- _____. *Ressurreição*. In: _____. *Obra completa*. v.1. 10. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- _____. *Desencantos*: fantasias dramáticas. In: _____. Teatro de Machado de Assis. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000084pdf. Acesso em: 3 nov. de 2011.
- _____. *O caminho da porta*. In: _____. Teatro de Machado de Assis. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000108pdf. Acesso em: 2 nov. de 2011.
- _____. *O protocolo*. In: _____. Teatro de Machado de Assis. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000119pdf. Acesso em: 2 nov. de 2011.
- _____. *Hoje avental*. In: _____. Teatro de Machado de Assis. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000094pdf. Acesso em: 3 nov. de 2011.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PASSOS, J. L. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Nankin, Edusp, 2007.
- PEREIRA, L. M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1998.
- PIETRANI, A. M. *O enigma mulher no universo masculino machadiano*. Niterói: Eduff, 2000.
- PRADO, D. de A. A personagem no Teatro. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. In: _____. *Uma Literatura nos trópicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. Jano, Janeiro. In: Jano, Janeiro. *Teresa*: revista de literatura brasileira, São Paulo, n.6-7, Edusp, Imprensa Oficial do Estado, 2006.

- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5.ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000a.
- . *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000b.
- . *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- SEINCMAN, E. O Classicismo na Música. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SENNA, M. de. *Alusão e zombaria*: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.
- SERRA, T. R. C. *Joaquim de Macedo, ou, os dois Macedos*: A luneta mágica do II Reinado. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994.
- SHAKESPEARE, W. *Medida por medida*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- . *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de F. C. de A. Cunha Medeiros e O. Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- SPINA, S. *Introdução à poética clássica*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- TACCA, O. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almeida, 1983.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VASCONCELOS, S. G. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- WATT, I. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- ZAGURY, E. Apresentação. In: ALMEIDA, M. A. de. *Memórias de um sargento de milícias*. 13.ed. São Paulo: Ática, 1985.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm
Mancha: 23,7 x 42,5 paicas
Tipologia: Horley Old Style 10,5/14
Papel: Offset 75 g/m² (miolo)
Cartão Supremo 250 g/m² (capa)
1ª edição: 2012

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral
Marcos Keith Takahashi

