



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

CARLOS ROCHA

A CAMINHO DO ROMANCE:
Machado de Assis e a formação da consciência literária



ARARAQUARA – S.P.
2018

CARLOS ROCHA

A CAMINHO DO ROMANCE:
Machado de Assis e a formação da consciência literária

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara – como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e crítica.

Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques

ARARAQUARA – S.P.
2018

Rocha, Carlos

A caminho do romance: Machado de Assis e a
formação da consciência literária / Carlos Rocha – 2018
203 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Wilton José Marques

1. Assis, Machado de. 2. Consciência literária. 3.
Personagem. 4. Cor local. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CARLOS ROCHA

A CAMINHO DO ROMANCE:
Machado de Assis e a formação da consciência literária

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História literária e crítica.

Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques

Co-orientadora:

Bolsa:

Data da defesa: 23/05/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Wilton José Marques
Universidade Federal de São Carlos

Membro Titular: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Universidade Estadual Paulista – “Júlio de Mesquita Filho”- Araraquara

Membro Titular: Prof.^a Dr. Maria Célia de Moraes Leonel
Universidade Estadual Paulista – “Júlio de Mesquita Filho”- Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins
Universidade de São Paulo

Membro Titular: Prof. Dr. Jefferson Cano
Universidade Estadual de Campinas

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Wilton José Marques, pela sua dedicação ímpar desde a época das pesquisas de iniciação científica, passando pelas do mestrado, e pela confiança, mais uma vez, em mim depositada para a realização da pesquisa de doutorado. Seu modo de discutir o meu objeto de estudo corroborou a minha motivação para investigar as especificidades tanto da literatura brasileira quanto do texto machadiano.

À minha família – Maria, Nilsa, Antônio e Cristina –, pelo carinho, cuidado, confiança e por terem sempre me estimulado a continuar os estudos.

À minha querida Parla, agradeço imensamente pelo amor e companheirismo, bem como pela paciência e força concedidas diariamente.

Aos meus sogros, Antônio e Elisabeth, que compreenderam a minha ausência em alguns momentos festivos. Agradeço também ao meu querido amigo Arthur, que soube entender meus momentos de reclusão e de pouco divertimento.

Aos meus amigos Dionísio e Júlio, os quais me proporcionaram discussões teóricas e me animaram nos momentos de desânimo e cansaço.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP/Araraquara, agradeço a orientação e as sugestões de leitura a mim cedidas durante as disciplinas cursadas.

E aos meus colegas do grupo de estudos – Núcleo de Estudos Oitocentista – pelo suporte teórico prestado.

Quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito, posto que isso mesmo nos esperte a ambição, não já presunçosa, senão refletida. Esta não é talvez a lei dos gênios, a quem a natureza deu o poder quase inconsciente das supremas audácias; mas é, penso eu, a lei das aptidões médias, a regra geral das inteligências mínimas.

Machado de Assis.
Advertência de Ressurreição.

RESUMO

O objetivo do presente estudo é compreender, por meio da análise dos textos críticos e ficcionais publicados entre 1858 e 1878, como se forma a consciência literária de Machado de Assis e como o escritor interfere na produção literária, ao demonstrar sua preocupação com a qualidade dos textos dos escritores coetâneos, com a aceitação do público leitor e com a criação de um ambiente favorável para a sua obra ficcional desse período – teatro, conto e, principalmente, romance. Pretende-se, a partir disso, entender como Machado de Assis, ao reutilizar os recursos literários trabalhados em outros gêneros (teatro e conto), ressignificando-os, desenvolve as primeiras obras de seu projeto romanesco, uma vez que, nelas, o autor persegue de perto a mais bem acabada configuração do perfil do personagem, que, ao expor seu drama particular, expressa os interesses subjacentes das relações, formatando um recorte ímpar daquela sociedade e vislumbrando a concepção machadiana de cor local, por conseguinte, sua crítica aos costumes e às debilidades das instituições do Rio de Janeiro de sua época.

Palavras-chave: Machado de Assis. Consciência literária. Personagem. Cor local.

ABSTRACT

The aim of the present study is to understand, through the analysis of the critical and fictional texts published between 1858 and 1878, how the literary consciousness of Machado de Assis is formed and how the writer interferes in literary production by demonstrating his concern for the quality of texts of the contemporaneous writers, with the acceptance of the reading public and with the creation of a favorable environment for his fictional work of this period - theater, short story and, mainly, novel. It is intended, from this, to understand how Machado de Assis, by reusing the literary resources worked in other genres (theater and short story), re-signifying them, develops the first works of his novel project, since, in them, the author pursues the most well-defined configuration of the character's profile, which, in exposing his particular drama, expresses the underlying interests of the relationship, shaping a unique cut of that society and looking at Machado's conception of local color, hence his critique of customs and to the weaknesses of the institutions of Rio de Janeiro of his time.

Keywords: Machado de Assis. Literary consciousness. Character. Local color.

SUMÁRIO

Machado de Assis: aprimoramento estético formal e crítica social.....	09
Capítulo I	15
1 Machado de Assis: estudo, trabalho e talento.....	16
1.1 Um romance a ser superado.....	23
1.2 O projeto romanesco de Machado de Assis.....	27
Capítulo II	32
1 A consciência literária de Machado de Assis.....	33
2 A crônica, a correspondência e a crítica militante.....	43
Capítulo III	53
1 A caminho do romance: antecipações do teatro e do conto.....	54
2 O aprendizado do teatro.....	58
3 O aprendizado dos contos.....	79
4 Entre o crítico e o ficcionista: ponto de convergência.....	98
Capítulo IV	102
1 O romance machadiano: o narrador e os heróis inconstantes.....	103
2 O aprimoramento estético formal em <i>A mão e a luva</i> (1874).....	113
2.1. Uma peça de ridicularização da literatura sentimental e imaginosa.....	118
2.2 A menina explica a mulher: não é apenas uma questão de nome.....	126
3 O rapto da dignidade e o poder patriarcal em <i>Helena</i>	134
3.1 As origens da voz testamentária e seus desdobramentos.....	135
3.2 O método do narrador e a relação com o leitor.....	136
3.3 Em busca da afinação de um perfil de personagem.....	146
3.4 Camargo, de pai extremo a contraposição a uma linhagem de personagem...153	
4 Orgulho e atrevimento em <i>Iaiá Garcia</i>	157
4.1 A arte de assediar as vontades alheias de Valéria Gomes.....	158

4.2 As ações voluntárias e inconscientes de Iaiá e o ônus de Estela.....	168
4.3 Uma ameaça à paz doméstica.....	171
Capítulo V	180
1 Personagens e cor local.....	181
1.1 Machado e a crítica ao romance de Eça de Queirós.....	186
REREFÊNCIAS	193

Machado de Assis: aprimoramento estético formal e crítica social

No presente estudo, procurou-se depreender o que Machado de Assis entendia por literatura e como ele se inseriu na produção literária brasileira, que, nas bases do nacionalismo literário, elegeu a temática do indianismo, ancorada na descrição da natureza e dos costumes indígenas, como caráter de originalidade e nacionalidade. Por meio da análise de seus textos – crítica, crônica e correspondência –, é possível notar que o escritor carioca entendia literatura como a junção da elaboração estética com o produto da observação da sociedade, isto é, uma espécie de axioma em que os recursos técnicos literários promoveriam uma configuração dos costumes, num processo entre edificação e crítica. Com isso, Machado de Assis acreditava que se alcançaria uma representação mais complexa da sociedade carioca de seu tempo, mesmo que se tratasse de um recorte particular. Para ele, a literatura tem o poder de depurar os vícios e consolidar as virtudes, podendo ser considerada como uma manifestação representativa da ação humana que dá a dimensão analítica das relações. Daí o fato de atribuir à literatura o caráter civilizatório ou considerá-la promotora de mudanças comportamental e institucional em uma sociedade. Entretanto, Machado de Assis não a tinha como palanque para discurso panfletário a engendrar certa mordaza ao próprio estatuto literário. Ao contrário disso, defende que as mudanças são alcançadas por meio da valorização do trabalho estético, que deve concorrer para o surgimento do efeito revelador: a ação humana. Assim, Machado de Assis compreendia que o elemento literário se expressa na palavra elaborada. Não por acaso, ele buscou aprimorar os recursos técnicos da elaboração textual, principalmente no romance, para estampar as sutilezas dos interesses subjacentes às convenções sociais. No limite, o *como* dizer torna-se condição de existência para o *que* dizer.

Com efeito, essa concepção entraria em rota de colisão com o nacionalismo literário, que, no afã de produzir uma literatura eminentemente nacional, arregimentou uma grande parte da produção literária do Romantismo brasileiro na instância da temática do indianismo. Nesse sentido, o embate ideológico que se impôs residia entre o objetivo de Machado de Assis de empreender um projeto literário fincado num aprimoramento estético formal contínuo do texto e num aprofundamento da interpretação da interação social que expressaria o conceito da cor local; e uma produção literária que tendia a reproduzir a topografia nacional e supervalorizar costumes diferentes dos da sociedade da corte. Em outros termos, Machado de Assis entende que é a mediação do indivíduo, seu ponto de vista na interação que

vislumbraria certa noção de brasilidade ou de cor local, enquanto para o nacionalismo literário era a descrição da natureza que constituiria esse indivíduo, por assim dizer, brasileiro.

Para promover essa inversão de pensamento, Machado de Assis instaura uma crítica conscienciosa que serve de orientação aos escritores coetâneos, instigando-os a reconhecerem e considerarem as especificidades formais dos gêneros; de divulgação de seus próprios trabalhos e de um veículo de comunicação com o leitor, tentando fazer com que este último, num movimento duplo, absorvesse um texto mais elaborado e desse mais liberdade ao escritor tanto no que se refere à composição quanto à temática. É desse processo que resulta a formação da consciência literária do escritor, em que o estudo da tradição ocidental e o trabalho de escrita e reescrita se tornam um exercício de linguagem perene. O seu talento, ao se apropriar do instrumental do texto literário e do arcabouço teórico, concorre para deslocar a produção nacional do eixo temático para o eixo estético. Concomitantemente, o escritor carioca produzia sua obra nos diversos gêneros – teatro, conto e romance (por uma questão de recorte, o interesse do presente estudo recai sobre esses três gêneros) –, que evidenciam uma preocupação com a configuração do perfil do personagem, que precisaria trazer consigo certos elementos constitutivos e reveladores do tecido social, projetando, por conseguinte, a cor local. Aliás, Machado de Assis procura enfatizar na construção do personagem os aspectos que fazem com que eles se encarnem dos elementos sociais para, em seguida, revelá-los já mediados pela sua perspectiva. Tal ambição demonstra que não é a descrição da natureza e dos objetos ditos reais que dará ao personagem a sua essência, mas tão somente a visão dele que fundamentará toda a representação daquilo que se convencionou chamar de “realidade ficcional”. De modo geral, os textos de Machado de Assis suscitam uma concepção de literatura em que o personagem teria condições de revelar não apenas o seu drama, mas também a dimensão e os alcances dos eventos sociais.

Dessa maneira, o personagem representaria o imbricamento desses aspectos, seja mostrando sua própria inquietude na interação, que justificaria o motivo de ele agir do modo como age, seja escancarando os meandros dos costumes que o instigam cada vez mais a agir. Comparativamente, a obra ficcional de Machado de Assis entre 1858 e 1878 parece seguir esse movimento de centralizar as ações na figura do personagem, como ocorre em *Ressurreição* (1872), ainda que, em determinados momentos, precise recuar um pouco, articulando um imbricamento entre as vaidades do personagem e os costumes. No entanto, esse procedimento permite ao escritor aumentar a prospecção da compleição psicológica do personagem, a qual, no nível do enredo, sustenta as relações, como em *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Esse movimento de avanço e recuo é mediado pela

aceitação do público leitor, que faz com que o escritor aprimore seus mecanismos de composição para concretizar seu objetivo e agradar o seu interlocutor. Como se verá adiante, as retomadas de quadros e cenas de trabalhos anteriores dão o tom do processo de reelaboração textual, que intenta preencher fissuras, evitar os exageros e, sobretudo, encontrar saídas estéticas para ressignificar tal imbricamento. Nessa esteira, o narrador, ao longo dos quatro romances, vai reduzindo suas intervenções na história narrada e diminuindo as interpelações ao leitor. Com isso, segundo Hélio de Seixas Guimarães (2004), o narrador desloca sua crítica para o nível do enredo.

Vale lembrar que, embora a análise dos textos – crítica, crônica e correspondência – evidencie uma concepção de literatura do escritor carioca, não se tomou aqui, metodologicamente, a relação direta de que Machado de Assis tenha desenvolvido primeiro uma teoria para em seguida exemplificá-la na obra ficcional, seja porque a produção desses gêneros é concomitante à do texto ficcional, seja porque o escritor já havia trabalhado indícios de sua concepção na obra de caráter estritamente literário antes mesmo de expô-la nos textos críticos. Um exemplo é o conto *Três tesouros perdidos* (1858), em que o enredo está centrado nas atitudes do personagem Sr. F..., as quais são motivadas pela compreensão que ele tem dos fatos, caracterizando, por assim dizer, o seu perfil. A necessidade de fundamentar e justificar as ações dos personagens mais tarde se tornará argumento crítico a dois personagens de *Eça de Queirós*, nos textos “Literatura Realista: O primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queirós” e “Literatura realista”, ambos de 1878.

Não obstante, como uma simples questão de percurso, procurou-se demonstrar a formação da concepção de literatura do escritor, que se desenvolvia paralelamente entre a crítica e a ficção, analisando quase na sua completude os gêneros textuais compostos antes de Machado de Assis iniciar seus primeiros passos no romance. Desse modo, no primeiro capítulo, tratou-se de demarcar como a tríplice – estudo, trabalho e talento – esclarece um pouco a origem do conhecimento de Machado de Assis, em que se observa, por parte do escritor, a preocupação com o fazer literário, processo de formação pelo qual teria passado, e o seu procedimento composicional. Embasado pelo estudo, Machado se entrega ao trabalho exaustivo com a palavra, por extensão, exigia arranjos no romance romântico brasileiro para que o aspecto analítico do modelo europeu não fosse cooptado pura e simplesmente como uma espécie de espelhamento entre o gênero e a classe que representava e a quem se destinava. Nesse contexto, Machado vai propor um romance de caráter analítico centrado no comportamento do personagem em face dos costumes que, esteticamente elaborado, passa a compor um recorte ímpar representativo dessa sociedade.

Já no segundo capítulo, analisaram-se os textos críticos, as crônicas e a correspondência de Machado de Assis, produzidas entre as décadas de 1850 e 1870, com o intuito de compreender como o escritor entendia a literatura e qual a importância dela no processo de consubstanciação dos elementos estéticos com aqueles resultantes da observação dos costumes. Dotado de consciência literária, Machado de Assis deposita seus esforços intelectuais na crítica, considerando-a como um elemento fundamental de formação e orientação aos escritores. Não por acaso, ele a desenvolveu em seus artigos, nas crônicas e na correspondência, promovendo, paralelamente, uma divulgação das obras dos escritores coetâneos, bem como buscou disseminar, de modo mais sistematizado, os critérios de uma crítica conscienciosa. É justamente do levantamento daquilo que comentou sobre a poesia, o teatro, o conto e o romance de seus contemporâneos, apontando-lhes os acertos e defeitos de suas obras e, portanto, da própria concepção de literatura de Machado de Assis (defendida em seus artigos, em que há um forte desejo de aprimoramento estético formal, renovação estética e, sobretudo, uma compreensão divergente do conceito de cor local em relação ao que era desenvolvido pelo nacionalismo literário), que se construiu a base teórica para analisar a produção ficcional do escritor.

Nesse sentido, no terceiro capítulo, foram analisados o teatro e o conto, bem como foi cotejada a fortuna crítica acerca dessas obras machadianas, procurando estabelecer a recorrência da preocupação de Machado de Assis com o aprimoramento formal e a representação da ação humana na composição desses gêneros. É nítido perceber, no teatro e no conto, que a preocupação com o fazer literário vai se unir à incessante busca de refinamento da representação da ação humana, que vai gerar o conflito de caracteres, configurando as sutilezas das convenções sociais. Esses dois elementos são indissolúveis, pois o aprimoramento estético formal do texto concorre para expressar a visão que Machado de Assis tinha dos costumes – ao torneir a palavra, ajusta a representação da sociedade que pretende empreender. No caso específico do conto, vislumbra-se uma relação mais próxima entre o narrador e o leitor, em que se discute a condição da literatura brasileira. Daí o fato de o narrador dissecar o comportamento do herói que vacila nas suas atitudes, que oscila entre mostrar-se forte, firme, convicto e esconder suas incertezas e dúvidas; enfim, disfarçar a sua compleição psicológica de ser inconstante. Nesse procedimento, há um processo de ridicularização do perfil melodramático de alguns personagens, cópia desastrosa dos influxos literários europeus, sobretudo, da onda byroniana que influenciou a produção brasileira da segunda metade do século XIX. Na reprovação desse perfil, o narrador machadiano desconsidera, por extensão, os romances afeitos a esse tipo de personagem. Mais uma vez, o

que está em jogo é a busca de texto que consubstancia os costumes numa chave mais condizente com a realidade do país.

A partir desse percurso, no quarto capítulo, analisaram-se os romances *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Antes disso, foi feito um comentário sobre *Ressurreição* (1872), o primeiro romance do escritor, em que o processo de suspensão da representação da realidade¹, resultante do conflito entre narrador e herói, pode justificar a recorrência das preocupações com o aprimoramento estético formal, com a representação da ação humana e com a produção da literatura brasileira, procedimento desenvolvido por meio de um diálogo intenso com o leitor. Já em *A mão e a luva*, o narrador machadiano, ao configurar tal recorrência, cria um painel de perfis antagonônicos, demonstrando as atitudes fora de propósito do personagem Estêvão em face dos acontecimentos, que exigem dele outra postura, mas que ele é incapaz de realizar, e, por isso mesmo, é desalojado para a periferia dos fatos ficcionalizados. Enquanto isso, Luís Alves e Guiomar, personagens mais sagazes, vão dando amostras de como se deve proceder no interior das convenções sociais. Assim como em *Ressurreição*, tal estratégia se configura por meio de um intenso diálogo com o interlocutor (ora representado pelo leitor implícito, ora pelo empírico), em que as discussões sobre as concepções literárias em voga são severamente criticadas. Em *Helena* (1876), há um aprofundamento dos costumes no enredo, criando um passado que não apenas esboça a força do patriarcalismo, escancara as relações e desnuda os disfarces sociais, como também formula o drama da heroína, que terá de escolher entre a dignidade e a imoralidade, a que foi submetida pelos seus pais. Por outro lado, ela sofre com as investidas de Estácio, que dissimula protegê-la, quando, na verdade, alimenta por ela uma forte paixão. Nesse contexto, o narrador machadiano reduz acentuadamente as suas intervenções na história narrada e diminui as interpelações ao leitor. Esse procedimento, ainda de acordo com Hélio de Seixas Guimarães (2004), desloca a crítica para o nível do enredo, enfatizando, portanto, a importância das relações humanas representadas na obra. Nele, a relação com o leitor também é internalizada no nível do enredo. O que se consolida é o imbricamento entre as vaidades, as inquietações dos personagens e a força dos costumes, configurando o drama do casal protagonista.

No quarto romance, *Iaiá Garcia*, a dignidade de Helena se torna o orgulho arraigado de Estela contra os mandos e desmandos da força patriarcal. Inconformada com a sua condição de subalterna, Estela renega o amor de Jorge por acreditar que tal sentimento

¹ Trato desse assunto em ROCHA, Carlos. **Ressurreição e o romance urbano romântico**: aproximações e afastamentos. São Paulo: cultura Acadêmica, 2012. 143p.

cobraria dela mais gratidão às migalhas cedidas, principalmente, porque esse mesmo amor provocara as dissensões domésticas entre Jorge e sua mãe, Valéria Gomes, a viúva que assediava as vontades alheias. Essa relação se torna uma espécie de drama existencial de Estela e de Jorge, determinando os rumos da história, os quais serão reconfigurados por Iaiá Garcia. Com penetração e sagacidade, a filha de Luís Garcia mapeia o motivo da relação interdita entre Jorge, Estela e Valéria, fazendo dele uma espécie de força contrária para encravar a roda do destino. Atrevida e lépida, Iaiá faz do orgulho de Estela e do poder de resolução de Valéria a síntese de seu comportamento para alcançar o que deseja. De figura de menina angelical, Iaiá “protagoniza-se”, porque age para inverter a polaridade das relações. Ela é artífice do próprio destino. No tocante ao narrador, ele reduz ainda mais as intervenções ao assunto e diminui consideravelmente, em comparação ao romance anterior, as interpelações ao leitor. Assim como ocorre em *Helena*, esse procedimento não apenas desloca a crítica para o nível do enredo, como também intensifica a prospecção da compleição psicológica do personagem. Aqui, esse ajuste torna a memória como fator determinante para o acirramento do drama de Jorge e Estela, enquanto em Iaiá, associa-se ao seu poder de interpretar os fatos. Em suma, o quarto romance de Machado de Assis consolida os laços dramáticos advindos do imbricamento entre as vontades do personagem e os costumes, imbricamento tratado como elemento representativo da ação humana.

No quinto capítulo, em caráter de conclusão da tese, discute-se a funcionalidade do aprimoramento estético formal na obra machadiana, que, de modo geral, trabalha para configurar o perfil do personagem. Este, por sua vez, é encarnado pelos liames dos costumes e, por isso mesmo, seu entendimento sobre os fatos serve de ponto de partida representativo para vislumbrar a cor local. Em outros termos, procura-se explicar como Machado de Assis, num processo incessante de reescrita, vai dando mais estofamento à configuração do personagem, ao mesmo tempo em que vai intensificando seus mecanismos interpretativos dos interesses subjacentes às relações – quanto mais prospecta a compleição psicológica do personagem, esboçando o drama deste, mais evidencia os elementos que constituem a cor local ou o caráter daquilo que sempre se almejou demonstrar: a brasilidade.

CAPÍTULO I

1 Machado de Assis: estudo, trabalho e talento

A leitura dos diversos gêneros textuais produzidos por Machado de Assis, desde a juventude até a maturidade, revela para o leitor de hoje a consciência substantiva do escritor sobre os alcances da literatura, considerada por ele como uma espécie de intervenção social. Com efeito, para Machado, a construção do texto literário adquiria *status* de instância transformadora do contexto de produção, uma vez que compreendia a literatura como resultante da intrínseca ligação entre o aprimoramento estético formal e o entendimento da própria sociedade. Por essa perspectiva, o texto machadiano almejava atingir duplo objetivo: divertir e educar o leitor, que, por sua vez e num diálogo de mão dupla, proporcionaria ao escritor voos mais altos tanto na experimentação e elaboração textual quanto na variedade temática. Não por acaso, o leitor se torna um elemento importante para a consecução do projeto literário de Machado de Assis, certamente, um dos aspectos da influência da tradição clássica em sua obra. Essa concepção de literatura é evidenciada em diversos trechos de sua produção crítico-literária, os quais atestam a preocupação do autor carioca com a composição textual, a necessidade de enunciar seu ponto de vista sobre os fatos cotidianos, sobre a relação entre a produção literária e o leitor e sobre as relações sociais do Brasil oitocentista.

Assim, essa percepção se constrói e vai consolidando-se à medida que o escritor, por meio de sua crítica, inicia o processo de divulgação de obras literárias, de orientação aos autores coetâneos e de incentivador pertinaz da produção de literatura, sempre acreditando ser possível alcançar a grande obra. É o que suscita, dentre tantas outras, uma crônica de 02 de março de 1862, quando diz ter em mãos dois livros: um drama intitulado *Haabás*, de Rodrigo Antonio de Oliveira Menezes,² e outro com o nome de *Ensaio literários*, de Ignácio de Azevedo.³ Sobre o primeiro, Machado enfatiza o problema de concepção da obra: “é um livro tosco pela forma”, mas reconhece o valor de seu propósito, ratificando tratar-se de “uma bela ideia mal afeiçoada e mal enunciada”, o que não tirava “ao livro certo mérito que é forçoso reconhecer” (ASSIS, 2008, p. 181). Mais adiante conclui: “o intento foi nobre, e não lhe diminui o alcance moral e rusticidade da forma; mais cuidado e mais conhecimento das regras dramáticas” (id. *ibid.*, p. 182). Em relação ao segundo, evidencia o grau de parentesco com o

² Em nota, Lúcia Granja comenta tratar-se de Rodrigo Octavio de Oliveira Menezes (1839-1882), como aparece no *Dicionário bibliográfico* de Sacramento Blake. No mesmo ano da publicação do referido livro, Menezes teria publicado “outros dois dramas, *Jorge e Amor e túmulo*, além de um ‘Conto Fantástico’ publicado no *Tymbira*, jornal acadêmico de São Paulo. Seria ainda um dos redatores de *A Reforma*, órgão do Partido Liberal, entre as décadas de 1860 e 1870” (GRANJA, 2008, p. 184-185).

³ Ignácio Manuel Álvares de Azevedo (1844-1863), segundo Lúcia Granja, “publicou também um romance chamado *A morte de Alinda*, em 1861” (id. *ibid.*, p. 185).

poeta ultrarromântico Álvares de Azevedo e comenta que Ignácio participava dos “defeitos do que se chamou escola azevediana, sem todavia empregar nos seus escritos os toques superiores que o estudo mais tarde lhe há de dar”; acreditava que o irmão de Álvares pudesse produzir obra de maior valor literário, uma vez que compreendia que Ignácio era dotado de imaginação e de inteligência, devendo, portanto, “procurar no estudo e na reflexão as qualidades indispensáveis de escritor” (id. *ibid.*, p. 183).

Possivelmente, o *leitmotiv* dessa consciência em Machado de Assis, a respeito da literatura e de seu alcance, tenha surgido do efeito que a própria literatura teria provocado nele, bem como da leitura de outras fontes do saber, proporcionando-lhe conhecimento em várias áreas – fato evidenciado pelas citações de poetas, romancistas, historiadores, filósofos, em seus diversos textos. No caso específico do literário, não é de se estranhar que acreditasse visceralmente no caráter formador da literatura, já que a entendia como elemento sintetizador dos costumes e das relações sociais de uma época e promotora do processo civilizatório. O que pode corroborar essa hipótese, é o fato de os biógrafos de Machado de Assis, ainda hoje, não terem elucidado, de modo satisfatório, como o jovem Machado teria se instruído ou mesmo teria aprendido a ler, escrever e a falar francês, por exemplo.⁴ Período de sua vida que suscita diversas interpretações, mas nenhuma delas embasada por documentos comprobatórios. Em vista dessa lacuna, os seus textos se tornam uma fonte mais fidedigna a ancorar o fato de que tenha feito leitura e estudo sério, principalmente, sobre literatura. Jean-Michel Massa, ao comentar sobre a formação da biblioteca de Machado, salienta que a escolha dos livros constituintes da biblioteca do escritor “é uma criação pessoal”, visto que “foram selecionados pelo autor em função de seus gostos, de suas aptidões”, ou ainda, pelo fato de Machado não ter “herdado uma biblioteca de família ou se aproveitado de uma tradição familiar” (MASSA, 2008, p. 28). Como a origem e a originalidade dessa biblioteca “é marcada pelas qualidades do espírito de seu inventor” (id. *ibid.*, p. 28), pode-se pensar que o estudo de uma gama de autores brasileiros e estrangeiros tenha dado a Machado uma

⁴ Cf. Raimundo Magalhães Junior, Machado de Assis em janeiro de 1859 já havia traduzido um poema *A uma donzela árabe*, de Alphonse de Lamartine, publicado no jornal *O Paraíba*. Quase dois anos antes, entre setembro e dezembro de 1857, Machado havia traduzido outro texto do autor francês, que fora publicado em *A Marmota*. Contudo, um episódio chama a atenção e evidencia uma dessas lacunas tanto sobre o processo de inserção social de Machado de Assis quanto sobre a formação do escritor carioca: é o motivo da presença de Machado de Assis na festa de aniversário do filho de Victor Frond, fotógrafo francês, um dos membros importantes da equipe francesa que produziriam o livro *O Brasil pitoresco*. Na referida festa, além de ser o único brasileiro, Machado protagonizou um feito que demarca seu esforço, sua ambição, e que de fato não estava para brincadeiras quando o assunto era literário: Charles Ribeyrolles, outro membro dessa legião francesa, escreveu e declamou uma poesia, composta de “cinco quadras, em versos alexandrinos, com rimas cruzadas”, para homenagear o filho de seu amigo e protetor no Brasil, Machado de Assis “imediatamente o traduziu, com as mesmas rimas cruzadas e em alexandrinos corretos, enquanto durava a festa” (MAGALHÃES, 2008, p. 110-111, v. 1).

formação bem diversificada, que caracteriza a sua trajetória em concomitância aos desígnios de seu projeto, assinalando, por assim dizer, a consistência de seus princípios literários.

Nesse sentido, se a leitura de diversos títulos, como sugere sua biblioteca, serviu para dar a Machado uma visão mais ampla do assunto e do instrumental literário, natural que o auxiliasse também nas orientações aos seus amigos escritores, ao menos é o que leva o leitor a crer quando lê a carta de 4 de agosto de 1878 em que Machado, ao comentar os versos de Francisco de Castro,⁵ aconselha o amigo poeta da seguinte maneira: “[...] aponto-lhe o melhor dos mestres, o estudo; e a melhor das disciplinas, o trabalho. Estudo, trabalho e talento são a tríplice arma com que se conquista o triunfo” (ASSIS, 2009, p. 155). A diferença temporal entre a crônica e a correspondência citadas por si demonstra uma recorrência do pensamento do autor carioca em relação à preocupação com o fazer literário. E mais: o fragmento da referida correspondência suscita ao leitor da atualidade levantar a hipótese de tratá-lo mais do que uma orientação aos escritores contemporâneos, entendê-lo como um processo de formação pelo qual Machado de Assis teria passado e, conseqüentemente, um procedimento composicional para os diversos gêneros em que escreveu. Ou seja, essa tríplice pode esclarecer um pouco a origem de seu conhecimento a respeito do instrumental poético, das características predominantes da poesia, do teatro, do conto, do romance, que utilizava para efetuar suas análises tanto nas crônicas quanto nas correspondências. Dessa maneira, o estudo rendeu a Machado de Assis recursos técnicos que se consolidavam conforme ia exercitando suas críticas pontuais nesses gêneros – o conhecimento adquirido na leitura dos clássicos, bem como da recente tradição brasileira, procurava sedimentação no exercício das análises ligeiras das crônicas. Ou ainda, tal estudo o fez enxergar fissuras no texto de seus contemporâneos, conscientizando-o a evitá-las em sua própria obra. É justamente esse senso crítico que o acompanhou ao longo de sua jornada de escritor, que o levou a um processo de reescrita, de rearticulação de textos⁶ e da apropriação de passagens das grandes obras da literatura ocidental, inclusive, da Bíblia, configurando-as para o contexto brasileiro – como se podem notar nas diversas citações do teatro shakespeariano, dos versos de Homero, de Camões e de passagens bíblicas em seus textos – num diálogo perene com essa tradição.

⁵ Francisco de Castro (1857-1901) médico, poeta e membro da Academia Brasileira de Letras, autor do livro *Harmonias Errantes* (1878), publicação que contou com o prefácio de Machado de Assis. Ver: *Correspondência de Machado de Assis*: tomo II, 1870-1889 / coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2009, p. 155. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 92).

⁶ Intenta-se mostrar textualmente como se opera tal procedimento já aventado por Silviano Santiago no texto *Retórica da verossimilhança* (1969), em que o crítico salienta a necessidade de pensar a obra de Machado de Assis na perspectiva de um projeto literário que dá indícios de processo de reescrita, retomada de assuntos, promovendo uma complexidade do fazer literário (SANTIAGO, 2000).

Assim, é possível compreender a formação do talento de Machado a partir do imbricamento entre a sua percepção ímpar sobre a organização social e a sua dedicação inabalável ao estudo e ao trabalho. Comportamento que o fez enxergar a possibilidade de sua literatura provocar uma mudança no cenário literário local, por isso mesmo a insistência nas bases dessa produção simbolizada pela crítica. Desse modo, a consciência literária, aqui atribuída a Machado de Assis, corresponde ao procedimento e à consecução dessa tríplice – estudo, trabalho e talento – para engendrar seu projeto literário e, ao mesmo tempo, iniciar um aperfeiçoamento na produção brasileira.

Entretanto, o percurso de ascensão de Machado de Assis na sociedade de seu tempo pedia mais do que conhecimentos linguísticos, recursos técnicos literários e ajustes estéticos, reclamava habilidade no trato das relações sociais para que pudesse arrumar uma colocação profissional e ter condições básicas para desenvolver sua literatura. Tarefa nada fácil num país escravocrata, em que a meritocracia era subjugada à relação de favor. Sendo negro, pobre e desde cedo órfão, Machado, assim como outros homens de letras e com dificuldades econômicas, recorreu ao favor de alguém mais arranjado no sistema para viabilizar sua inserção tanto nas colunas dos jornais da época quanto no funcionalismo público. O fomento do espírito literário passava pelo sustento das forças corpóreas: a busca de uma estabilidade financeira, ainda que modesta, exigia de sua inteligência uma relação limite, conflitante, pois aquele que poderia arranjar-lhe uma colocação era o mesmo a receber a crítica machadiana – uma das dificuldades da exígua dimensão do universo editorial daquele momento, visto que as instâncias eram diferentes, mas seus atores, os mesmos. Daí a sagacidade na consecução de seus anseios críticos para demonstrar ao leitor que a análise operada por ele visava tão somente à obra e não à pessoa. Havia aí demonstração da sua refinada leitura do contexto para conciliar os propósitos literários e os interesses individuais de ordem financeira.

Nessa margem tênue de atuação, Machado de Assis colaborou com poesias, textos críticos, crônicas e traduções em diversos jornais e revistas para defender seu sustento. Contudo, mesmo trabalhando posteriormente em jornais consolidados como o *Diário do Rio de Janeiro*, o *Jornal das Famílias*, entre outros, não obtinha remuneração satisfatória, muito menos estabilidade financeira. Ao contrário disso, adquiriu uma carga elevada de trabalho que interferia em seus propósitos de qualificar a literatura brasileira, pois se via tomado pelas obrigações desses jornais. A esse respeito, Raimundo Magalhães Júnior comenta que, no ano de 1866, Machado estava assoberbado, realizando vários trabalhos concomitantes, principalmente no *Diário do Rio de Janeiro*, uma vez que os homens fortes do jornal –

Sebastião Gomes da Silva Belfort, Quintino Bocaiúva e Henrique César Múzzio – estavam fora da cidade, tendo o escritor carioca de se empenhar mais nas suas tarefas:

Na ausência dos três companheiros, Machado teve de redobrar seus esforços. Como trabalhou nesse ano de 1866! Basta dizer-se que traduziu duas peças francesas para a Companhia Furtado Coelho – *O anjo da meia-noite*, drama fantástico de Théodore Barrière e Edmond Plouvier, e *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais – e, ainda, o longo romance de Victor Hugo, *Os trabalhadores do mar*, publicado como folhetim do *Diário do Rio de Janeiro*, entre 15 de março e 29 de julho. Escreveu, ainda, para esse jornal, 29 folhetins de crítica com o título de ‘Semana literária’, um artigo avulso com o título de ‘Os polacos exilados’ e nada menos de cinco contos para o *Jornal das Famílias* (MAGALHÃES, 2008, p. 10).

Apesar da maneira como foram concebidas, essas produções, de algum modo, deram-lhe experiência, visibilidade e, sobretudo, amostras do que era capaz de realizar. No entanto, a composição, deste período, contos “O oráculo”, “Uma excursão milagrosa”, “O que são as moças”, “A pianista” e “Astúcias de marido”, segundo Magalhães Júnior, são obras “apressadas, de um autor sem tempo para dar melhor forma a seus escritos”, o que talvez tenha levado Machado a desprezá-las quando reuniu “o material destinado a seus volumes de contos” (id. *ibid.*, p. 11). Bem ao gosto dessa contradição, Machado queimava o talento nesses trabalhos ao mesmo tempo que consolidava seu nome e cavava uma colocação no funcionalismo público. Compreendeu, desde o início, que formar uma rede de relações de pessoas influentes era imprescindível para superar tal estrutura – quer dizer, a perversidade das relações de favor apenas se resolveria com muito trabalho, com muito empenho e, evidentemente, com um bom apadrinhamento. Uma carta de 29 de outubro de 1866 endereçada a Quintino Bocaiúva, que se encontrava em Nova Iorque, pode esclarecer tal relação, quando Machado agradece a Bocaiúva por este ter lhe recomendado a Afonso Celso:⁷

Alguns são por indicação do Afonso Celso com quem tenho estado. Agradeço-te outra vez a recomendação que de mim fizeste ao Afonso. Achei-o nas melhores disposições a meu respeito, e segundo me afirmou ainda ontem, estarei empregado até janeiro, e com bom emprego. Disse-me que devia haver brevemente uma vaga de 2.º oficial na secretaria do império, e eu pela minha parte falei-lhe na de 1.º oficial na da agricultura. Qualquer desses, ou outro, disse-me ele, ser-me-á dado. *Nunca houve emprego que viesse mais a propósito do que esse que me dizem* (CORRESPONDÊNCIAS, 2008, p. 170, grifos nossos).

Vale lembrar que em 1860 fora Bocaiúva, empossado redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, sob a direção do liberal Joaquim Saldanha Marinho (1816-1895), que convidou

⁷ Conforme Sílvia Eleutério: “Afonso Celso de Assis Figueiredo (1836-1912), futuro visconde de Ouro Preto (1888), foi advogado e professor de direito civil e comercial. Político ligado ao partido liberal, ocupou diversos cargos na vida pública; foi deputado provincial e deputado geral por Minas Gerais em quatro legislaturas. Membro do Conselho de Estado; foi ministro da Marinha (1866) e da Fazenda (1879-1880), e foi o último presidente do Conselho de Ministros do Império (1889), tendo sido preso e exilado pelo governo republicano. Graças ao seu apoio, em 1867, Machado de Assis será nomeado ajudante do diretor de publicação do *Diário Oficial do Império do Brasil*, transferindo-se mais tarde para o Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, como demonstrará claramente ser o seu desejo já nesta carta” (CORRESPONDÊNCIAS, 2008, p. 172).

Machado de Assis para trabalhar como redator no jornal, fato importante para a carreira jornalística do escritor carioca (id. *ibid.*, p. 212). Mesmo com toda a consideração que tinha pelo amigo e benfeitor, Machado não deixou de criticar a obra literária de Quintino Bocaiúva, um exemplo disso é análise do drama *Os mineiros das desgraças* (1861). Fato mais controverso acontece quando foi nomeado pelo então “presidente do gabinete e ministro da Fazenda, senador Zacarias de Góes e Vasconcelos” ao posto de Ajudante do Diretor do Diário Oficial em 8 de abril de 1867, pois Machado havia feito várias críticas a Zacarias, quando este enfileirava a ala do partido conservador (MAGALHÃES, 2008, p. 51). Jean-Michel Massa comenta que o fato de o posto ser modesto e a demora em consegui-lo pode ter sido certa “reticência de Zacarias”, uma espécie de revide às críticas de Machado ao senador, quando aquele era cronista parlamentar e “arremetera inúmeras alfinetadas” no senador, nos anos de 1864 (MASSA, 1971, p. 567). Mesmo nessas condições, de acordo ainda com o crítico francês, Machado “encontrou nesse posto uma enseada de tranquilidade”, permanecendo nele “até o fim de 1873” (id. *ibid.*, p. 568). Já Lúcia Miguel Pereira comenta que, após uma mudança de comando na Secretaria da Agricultura, Machado “foi nomeado primeiro oficial”, deixando, assim, o outro cargo em janeiro de 1874, uma vez que o decreto de nomeação do novo posto havia saído em “31 de dezembro de 1873” (PEREIRA, 1988, p. 121). O que se pretende aventar é que, antes de se tornar o escritor, hoje afamado pelo público e pela crítica, o indivíduo Joaquim Maria Machado de Assis sentiu na pele o mando e o desmando da estrutura social brasileira. Essa sobrevivência mais tarde se tornaria matéria-prima de suas obras.

Além de questões de ordem financeira, Machado precisava enfrentar as consolidadas características da literatura brasileira, traduzidas pelo conceito romântico de cor local: a exigência de que a imagem poética representasse a natureza tropical e o universo indígena. A natureza, vista como espaço edênico, seria o elemento concreto de diferenciação da Europa e fonte imaginária a rejuvenescer o pensamento, constituído pelo processo colonial, em um discurso mais independente a influir uma consciência mais soberana, a qual teria condições de criar uma literatura mais original e nacional. No que diz respeito ao índio, transformou-se o autóctone em ser mítico, em muitos casos, destituído de seu processo histórico – tratamento ficcional idealizado, estritamente entregue à efabulação inócua ao *status quo* do que uma representação de seu enfrentamento frente ao europeu. Ou seja, natureza e índio deslocados no tempo e no espaço a construir um passado inventado, sem expor uma reflexão sobre todo o processo de colonização, muito menos descortinar as mazelas e as debilidades institucionais

do tempo presente de sua enunciação. A esse respeito, Wilton José Marques salienta que o indianismo brasileiro:

foi o mais bem-sucedido passo nessa direção, pois, com a sua definição, a literatura local conseguiu dar vida própria a um elemento simbólico que, sem representar qualquer perigo à realidade escravocrata do país, desempenhou a importante missão de se contrapor, no plano das representações, à imagem negativada do colonizador que, ao menos em público, deveria ser motivo de constante desprezo (MARQUES, 2015, p. 25).

É nesse bojo que o negro, elemento duplamente negativo – raça e condição de escravo – será excluído. Assim, propalado pelos textos críticos fundantes⁸ e pelas obras ficcionais⁹, trabalhados na instância intelectual, mediado pelo poder da palavra e articulado politicamente para atender aos desígnios da classe dominante, o conceito romântico de cor local inclinou-se para a descrição do espaço físico e das tradições indígenas. Em virtude de tal panorama, deixou-se de representar criticamente as relações sociais, permeadas por uma elite originária da exploração do trabalho escravo, da herança familiar, da relação binomial matrimônio/patrimônio, enfim, formada diversamente, exceto pelo efetivo trabalho, compreendido como algo pejorativo e delegado ao negro na condição de escravo.

Nesse contexto, parece haver uma relação, ainda que tênue, entre a noção de inspiração e/ou genialidade, que caiu tão bem nas graças da elite intelectual, e a contraposição ao pensamento que literatura é resultante de trabalho exaustivo com a palavra. Se fazer parte da elite era uma condição ímpar, a produção literária, nesses moldes, seguia o mesmo destino, o que poderia justificar a posição social da poesia, por exemplo, como manifestação artística entregue aos devaneios da juventude – espécie de diletantismo em vida representado na palavra. Desse modo, quando o mundo real exigia uma postura séria às ordens do dia, essa produção cessava, pois o jovem poeta enfileirava as raíais da política para receber as benesses de sua classe, abandonando a poesia, em virtude de ela não possibilitar retorno financeiro

⁸ Ver **História e críticos do romantismo** – a contribuição europeia, crítica e história literária. Seleção e apresentação de Guilhermino César. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, coletânea de textos críticos que discutem a genealogia do conceito de cor local como, por exemplo, *Resumo da História Literária do Brasil* (1826), de Ferdinand Denis; *A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados século XVIII* (1826), de Almeida Garret; *História da Literatura Brasileira* (1862), de Ferdinand Wolf, entre outros.

⁹ Luís Roberto Cairo, num artigo recente, ao traçar uma possível genealogia do conceito de americanidade, cita várias obras do período romântico que retrataram os signos americanos, como: *A confederação dos Tamoiós* (1856), de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-82); *A lágrima de um caeté* (1849), de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-85); *As americanas* (1856) e *Colombo ou O descobrimento da América* (1854), de Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-91); *Colombo* (1866), de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-79); *Iracema* (1865), de José de Alencar; os “poemas americanos” de *Primeiros cantos* (1846), *Segundos cantos* (1848), *Últimos cantos* (1851) e *Os Timbiras* (1857), de Gonçalves Dias (1823-64); *O livro e a América* (1870), de Castro Alves (1847-71); *Vozes da América* (1864) e *Anchieta ou O evangelho da selva* (1875), de Fagundes Varela (1841-75); *O guesa errante* (1874-7), de Sousândrade (1832-1902); *Americanas* (1875), de Machado de Assis (1839-1908); e tantos outros (CAIRO, 2010, p. 259). Tal levantamento da produção no período vislumbra a dimensão de como essa temática consolidou as bases da literatura brasileira.

muito menos prestígio social. Daí, suscita-se que a noção de trabalho na consecução do fazer literário na época trouxesse esse duplo senão. Talvez venha também daí o fato de a potencialidade do devir da literatura servir exclusivamente aos anseios temáticos, configurando-se como critério de originalidade e nacionalidade da literatura brasileira. Portanto, mesmo havendo algumas vozes dissonantes¹⁰ a esses critérios, é essa concepção de cor local que vai consolidar, direta ou indiretamente, as bases estruturais das três vertentes do romance romântico brasileiro.

1.1 Um romance a ser superado

No romance, esse conceito não se modificou, seja porque fora entendido exclusivamente como sinônimo mesmo de descrição do espaço físico, seja porque, aqui, o gênero nascia na esteira do movimento romântico, atrelado à “preocupação particularizante, e, portanto, [à] recorrente soberania da chamada cor local”, que “explica por si a grande força que o ‘instinto de nacionalidade’ terá ao longo do século XIX, influenciando tanto na fatura quanto na escolha das obras que deviam compor o cânone” (MARQUES, 2015, p. 21). Aliás, na *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos 1750-1880* (1959), Antonio Candido comenta não somente as bases do próprio gênero, mas também como o romance brasileiro, sob a missão patriótica imposta pelo nacionalismo literário, tornou-se uma “verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país” (CANDIDO, 2006, p. 432). Ainda que, como gênero, o romance oitocentista tivesse como eixo certa representação da realidade, manifesta pela verossimilhança, retratando a descrição do espaço físico e as relações humanas, no Brasil, o foco inicial recaiu na descrição de suas regiões, por dois motivos óbvios: a missão patriótica, expressa pela busca de uma literatura nacional, e a baixa tensão entre aquilo que Antonio Candido chamou de “classes” sociais organizadoras da sociedade brasileira.

Desse modo, o romance romântico brasileiro se desenvolvia numa tríplice chave: a) certo diálogo com o modelo europeu; b) ideologicamente entranhado pelo discurso

¹⁰ Em relação ao índio, como representante do povo brasileiro: ver VARNHAGEN, Francisco Adolpho. *Florilégio da poesia brasileira*, tomo II. Lisboa, Imprensa Nacional, 1850; ver também, “Ensaio histórico sobre as letras no Brasil”. In: Zilberman, Regina & MOREIRA, Maria Eunice (Org.). **O berço do cânone**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1998, pp. 229-267. Acerca dos desdobramentos composicionais do conceito de cor local: ver RIBEIRO, Santiago Nunes. Da Nacionalidade da Literatura Brasileira. In: **Minerva Brasiliense, Jornal de Ciências, Letras e Artes**. nº 1. Rio de Janeiro, 1843, p. 7-23; SOARES, Macedo. Harmonias Brasileiras – cantos Nacionais. In: CASTELLO, J. A. **Textos que interessam à história do Romantismo**. Vol. II. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/ Comissão de Literatura, 1963, v. 2, p. 72-75.

nacionalista; c) e, por isso mesmo, impelido ao apagamento das contradições socioeconômicas do país. Esse processo tendia a incongruências, visto que o modelo de romance seguido tinha como premissa básica retratar os valores da burguesia, ao mesmo tempo em que analisava as suas contradições. Acerca dessa característica substantiva, é de grande valia lembrar os apontamentos de Ian Watt, na obra *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (1957), em que o crítico inglês afirma que o romance moderno “constitui um relato completo e autêntico da experiência humana”, tendendo, por conta disso, a “fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações” (WATT, 1996, p. 31). Isto é, ao nomear os personagens, tornando-os indivíduos, espécie de representantes das pessoas comuns da vida cotidiana, particularizando o tempo e o espaço, “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” (id. *ibid.*, p. 31). Ou, conforme Antoine Compagnon, ainda que esse imbricamento trate-se de “atos de linguagem” ou atos fictícios, o seu funcionamento instalado na literatura “é exatamente o mesmo que os dos atos de linguagem reais, fora da literatura”, provocando, portanto, uma relação intrínseca entre a literatura e o mundo real (COMPAGNON, 2006, p. 135). Por conta disso, as complicações e as incongruências da representação dos costumes no romance romântico brasileiro apareceriam mais cedo ou mais tarde, porque, assim como se formava o gênero, tornava-se mais complexa a classe que o fomentava, em virtude do redirecionamento financeiro das bases do tráfico de escravos para a economia interna, uma vez que tal prática tornava-se cada vez mais arriscada a partir de sua proibição. Em linhas gerais, era natural que grupos novos com aporte financeiro trabalhassem nas bases para alcançar o poder, gerando, portanto, configurações de outras ordens.

Nessa esteira, os escritores precisariam entender cada vez mais o gênero para provocar arranjos estéticos no modelo, adequando-o a tais mudanças, o que não ocorreu de imediato. Ainda que sofresse influência dos modismos europeus, o que se via era a descrição do espaço físico e dos costumes, forma literária que se encaixou perfeitamente nos desígnios programáticos do projeto do nacionalismo literário, porque soube cooptar tanto os recursos internos daquilo que se fazia aqui no gênero quanto o influxo que vinha da Europa para criar uma literatura nacional. Desse modo, foi dada, nas obras, uma “atenção ao meio, ao espaço geográfico e social onde a narrativa se desenvolve” (CANDIDO, 2006, p. 433). O crítico Antonio Candido ratifica tal ponto de vista, dizendo:

Por isso mesmo, o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país. Talvez o seu legado consista menos em tipos, personagens e enredo do que em certas regiões tornadas literárias, a sequência narrativa inserindo-se no ambiente, quase se escravizando a ele. Assim, o que se vai formando e permanecendo na imaginação do leitor é um Brasil colorido e multiforme, que a criação artística sobrepõe à realidade geográfica e social (CANDIDO, 2006, p. 433).

Por esse prisma, os recursos estéticos do romance também concorreram para criar a imagem do país. Tal criação literária impunha à imaginação do leitor brasileiro uma imagem superficial da nação, uma vez que não consubstanciava nessa descrição o *modus vivendi* de todos os grupos sociais. Ou ainda, presos à descrição da realidade programada por esse nacionalismo, os escritores cunharam uma imagem de país sem que analisassem as diferenças entre as próprias regiões tornadas literárias, realizando, muitas vezes, uma efabulação problemática, em virtude de eles serem “demasiadamente românticos para elaborar um estilo e uma composição adequados” (CANDIDO, 2006, p. 434-5). Houve, portanto, um esforço descomunal no desenvolvimento desse objetivo nas três vertentes do romance brasileiro: a indianista, a regionalista e a do espaço urbano. Em relação à primeira vertente, Antonio Candido enfatiza que a temática do indianismo desempenhou papel importante na difusão do discurso nacionalista, obtendo êxito de consecução, possivelmente, porque havia um modelo a ser seguido:

No caso do Indianismo, tratando-se descrever populações de língua e costumes totalmente diversos dos portugueses, podia a convecção poética agir com grande liberdade, criando com certo requinte de fantasia a linguagem e atitudes dos personagens. O modelo respeitadíssimo de Chateaubriand, as convenções românticas de poesia primitiva (fortalecida pelo ossianismo), favoreciam o emprego de um tom poético, visto que a matéria não levantava problemas de fidelidade ao real (id. *ibid.*, p. 435).

O mesmo não aconteceu ao regionalismo, em decorrência da aproximação dos espaços entre cidade e campo, e por não haver um modelo que servisse de orientação aos escritores, como sugere o crítico:

No caso do regionalismo, porém, a língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade, apresentando difícil problema de estilização; de respeito a uma realidade que não se podia fantasiar tão livremente quanto a do índio e que, não tendo nenhum Chateaubriand para modelo, dependia do esforço criador dos escritores daqui. A obtenção da verossimilhança era, neste caso, mais difícil, pois o original estava ao alcance do leitor. Daí a ambiguidade que desde o início marcou o nosso regionalismo, e que, levando o escritor a oscilar entre a fantasia e a fidelidade ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais geral e de certo modo mais própria do país (id. *ibid.*, 2006, p. 435).

Estava aí um problema a ser resolvido, quando a matéria literária foi submetida a um afastamento espaço-temporal, obteve-se melhor resultado, já que houve mais margem para uma idealização. Quando esse afastamento não foi possível, perdeu-se o recurso da fantasia e o observado não foi analisado na sua especificidade, daí a artificialidade evidenciada pelo

crítico. Aliás, mesmo no interior de sua idealização, o romance indianista não deixou de propagar distorções dentro do próprio discurso do nacionalismo literário, uma vez que, segundo Alfredo Bosi, José de Alencar, o maior representante brasileiro no gênero, “mostrou-se receoso de qualquer tipo de mudança social, parecendo esgotar os seus sentimentos de rebeldia ao jugo colonial nas comoções políticas da Independência” (BOSI, 1992, p. 176). Tendendo, desse modo, a uma perspectiva de conciliação entre o índio e o europeu, quando se esperava que, no esboço dos contrastes nas relações entre a ex-colônia e a metrópole, “o índio ocupasse, no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde” – visto que era “o nativo por excelência em face do invasor; o americano, como se chamava, metonimicamente, versus o europeu” –, a postura do índio, na obra alencariana, foi de “comunhão com o colonizador” (id. *ibid.*, 1992, p. 177). Com efeito, o arranjo perpetrado na instância político-econômica tinha sido incorporado também no universo literário, em que o deslocamento espaço-temporal do herói promoveu não somente a conciliação entre o índio e o europeu, mas também procurou homogeneizar as contradições reinantes da organização social. Em última instância, tal vertente havia criado um herói alheio à agitação diária, servindo, na dança das oposições, para forjar um passado mítico glorioso da formação do país.

Por outro lado, a vertente do espaço urbano, que cronologicamente é quem dá os primeiros passos no gênero e depois se desenvolve concomitante às demais, conseguiu angariar mais público, via folhetim e posteriormente em livro, em virtude de representar os valores de uma classe que o consumia, redimensionando as instâncias espaço e tempo para uma configuração mais próxima do público leitor, que se reconhecia nas histórias.¹¹ Na verdade, havia aí um princípio de adequação estética ao romance moderno, pois consubstanciava a descrição do espaço externo, as relações humanas e os elementos estéticos.¹² Entretanto, tal vertente nas primeiras décadas de sua consecução entre 1840 e

¹¹ Ao comentar sobre os romances de Macedo, Tania Rebelo Costa Serra salienta que a composição do romance dessa vertente estava entregue a uma linguagem próxima da falada nas ruas do império, “fato que também auxiliava a identificação entre público e obra”, e, ainda, “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).

¹² Cf. 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, o crítico comenta que nas obras literárias, constituídas pelos valores e vestígios da Antiguidade greco-romana redefinidos na Renascença, que agradavam ao gosto literário da aristocracia, 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). Isso, por sua vez, se contrapõe na caracterização do romance moderno, pois ele é um “gênero inacabado” porque seu nascimento e sua formação “realizam-se sob a plena luz da história” (BAKHTIN, 1988, 397). Ou ainda, por ser projetado dentro de um passado próximo, um “passado real e relativo, que está ligado ao presente por constantes transições temporais”, o gênero renova o seu sentido e significado conforme o desenvolvimento do contexto social (BAKHTIN, 1988, p. 410). Daí o romance

1870, caracterizada pela “orientação de Macedo para a descrição de costumes”, pelo “realismo sadio e colorido de Manuel Antônio” e pela “vocação analítica de José de Alencar” (CANDIDO, 2006, p. 436), por uma questão ideológica, atenuava a crítica substancial e sistemática à constituição dos valores burgueses desenvolvidos no Rio de Janeiro daquela época.

Compreendida como a vertente mais entregue ao modelo europeu e, portanto, alçada como a maior expressão do romance romântico brasileiro, tal vertente, na ânsia de estreitar o diálogo com a modernidade e consolidar o desejo de país que se pretendia livre, descreveu o espaço físico, os modismos, os costumes, os desdobramentos desses valores, mas não esmiuçou a estrutura de seu *modus operandi*, calcado numa economia escravocrata, numa cooptação de valores liberais à relação de favor, promotora de contradições de toda ordem. Representou, de modo geral, o deleite dessa classe, entranhado notadamente pelas características do outro, de quem queria se diferenciar, esquecendo-se de efetuar a sua crítica – sua cota de descompasso com o modelo que seguia. Logo, a centralização temática no conceito de cor local, consolidada pelo romance romântico brasileiro nessas três vertentes, tornou-se uma saída literária e um trunfo ideológico, pois esteticamente se apoiava nas características do gênero, no que diz respeito a descrever o espaço físico e seus costumes; na instância ideológica, corroborava a criação de uma imagem do país num pretense discurso de modernidade, que normalizava as diferenças sociais, ao invés de criticá-las.

Assim, transitar por esse universo literário exigia muita habilidade no trato, visto que os atores que transitavam na área política e em todas as relações sociais, salvo raras exceções, eram os mesmos que professavam a referida literatura. Em síntese, como Machado de Assis deveria agir para empreender um projeto literário, em que a crítica conscienciosa exercia o papel fundamental de intervenção e formação do gosto, sem ferir a suscetibilidade daquele que poderia arrumar-lhe um emprego? Como produzir uma renovação estética sem deixar de angariar benefícios para a própria consecução do projeto e, principalmente, conseguir apoio do público leitor, acostumado àquele tipo de literatura?

1.2 O projeto romanesco de Machado de Assis

Mais do que uma estratégia de sobrevivência, a consciência literária de Machado de Assis, ao responder com arte a esses questionamentos, estabelece, por meio de três princípios

moderno está assentado num eixo peculiar de constante renovação, pois incorpora outros gêneros, adaptando-os à ordem do dia, permitindo-o acompanhar a ascensão da classe média e absorver o seu estilo de vida para, inclusive, recriá-lo numa chave crítica.

essenciais, um hiato conceitual entre o seu projeto e a literatura chancelada pelo Romantismo: a) noção de trabalho em face do conceito de genialidade e originalidade propagada pelo nacionalismo literário; b) a busca de um estilo literário, um trabalho estético que pudesse emanar uma crítica séria das debilidades institucionais do país em detrimento de uma mudança temática, centralizada na sobrevalorização da natureza, que se realizou no romantismo brasileiro; c) A crença em uma literatura como forma de intervenção social *versus* uma literatura para o deleite da classe dominante, ou um espaço para a configuração do *status* social, muitas vezes, como algo apressado a ser publicado sem o devido apuro formal. Com efeito, para Machado de Assis, a literatura precisava ser pensada como algo passível de provocar transformações sociais, de regenerar os vícios, consolidar as virtudes, de moralizar as relações entre as pessoas, enfim, de fomentar aquilo que ele chamava de progresso civilizatório de uma nação; ao invés de ser simplesmente reprodução de formas, modismos europeus, sobretudo, sem fazer relação com o contexto em que era publicada.

No entanto, tratava-se de um meio arraigado de conservadorismo, logo, nada suscetível a mudanças, porém, campo fértil para as contendas intelectuais. Um dos episódios exemplares dessas arengas travadas nas colunas dos jornais, demonstrando a necessidade por parte do literato de se posicionar e defender sua crença em uma literatura como forma de intervenção social, é a que Machado teve com Macedo Soares, colaborador do jornal *Correio Mercantil*, que acreditava, por exemplo, que o teatro “deveria [...] regular-se pelas leis da concorrência”, isto é, pelos princípios econômicos (SOARES apud GRANJA, 2008, p. 132). Contrário a tal posicionamento, Machado concordava com a intervenção do governo na formação de um teatro nacional, subvencionando a produção das peças de escritores brasileiros, em detrimento apenas do gerenciamento das leis da economia sobre as bases da arte, pois compreendia que essas áreas eram constituídas por exigências e aspectos diversos. É o que sugere a crônica de 16 de dezembro de 1861, em que Machado rebate a crítica de Soares:

Não, o teatro não é uma indústria, como diz a opinião a que me refiro; não nivelemos assim as ideias e as mercadorias. O teatro não é um bazar, e se é, que estranhas mercadorias são estas, chamadas *Othelo*, *Athalia*, *Tartufo*, *Marion Delorme* e *Frei Luiz de Souza*, e como devem soar mal nos centros comerciais os nomes de Shakespeare, Racine, Molière, Victor Hugo e Almeida Garrett! (ASSIS, 2008, p. 130).

Esse desentendimento surge em um período em que as traduções tomavam conta da cena do teatro brasileiro, peças, na maioria das vezes, de baixo valor artístico, mas que divertiam o público, tornando-se, evidentemente, um produto rentável para os investidores de tal segmento. Todavia, elas representavam também certo atraso literário, já que se tratava de

encenações interessadas apenas em fazer a plateia rir, não procurando fazê-la refletir sobre o comportamento humano, sobre as problemáticas da vida, muito menos acerca dos costumes locais. Na época, Machado de Assis estava interessado em outro tipo de peça, a comédia realista, pois, no seu entendimento, não somente em relação ao teatro, mas em qualquer manifestação artística, a imagem literária produzida precisava expressar, criticamente, os costumes brasileiros. Não sem razão, para que isso ocorresse, era imprescindível examinar os influxos literários, oriundos da Europa, rearranjando-os ao contexto brasileiro para representar uma imagem mais verossímil do país. Essa postura também é possível perceber nas citações que faz de variados autores, apropriando-se de determinadas cenas ou situações para criar outras tantas no contexto brasileiro. Assim também se pronunciava a respeito das escolas literárias:

As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como a forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e Racine. Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal da arte, que abraço e que defendo. (ASSIS apud FARIA, s/d., p. 222-223).

Não seria uma simples generalização depreender que tal visão se estendesse a todos os gêneros, uma vez que era uma maneira, até comum à época, de enxergar a literatura. Nota-se, porém, que esse sincretismo está a serviço de um ideal de arte, de um processo de refinamento estético e de uma prática que o escritor empreenderia ao longo de sua carreira.

Machado de Assis entendia que se a concepção de cor local na sua origem baseava-se na descrição da natureza e dos costumes indígenas, geradora de uma idealização da formação do país – visão forjada a partir do distanciamento espaço-temporal entre o objeto representado e o público leitor –, na fase posterior, principalmente com o desenvolvimento do romance de vertente urbana em meados da década 1840, essa mesma concepção tendia a representar os costumes da nascente burguesia carioca sem se preocupar em analisá-la. Essa configuração, muitas vezes, se prestava a elemento de expressão dessa classe, uma espécie de via de mão dupla, pois eram processos de formação concomitantes. Isto é, redimensionava-se a relação entre a representação social da ação narrativa e o público leitor – um dos aspectos de modernidade do romance –, mas perdurava-se o tom idealizante da sociedade – certo sinal de cooptação do gênero, porque cerceava seu caráter crítico.

O impasse estava aí: a cor local, com seu caráter historicizante, entendida, portanto, como recurso crítico das particularidades das vicissitudes de uma sociedade, não deveria se tornar uma lente fosca, promotora de uma visão embaçada da nação, fundamentalmente, encobridora das mazelas brasileiras. Ela deveria, como questão sintetizadora das sutilezas das

relações sociais, desenvolver-se especificamente em seu aspecto constitutivo de caráter analítico conjuntural da organização do país, em que o indivíduo é influenciado, mas também a influencia. Por isso mesmo, para Machado de Assis, a perspectiva analítica deve centrar-se no comportamento do personagem, representação dos membros dessa organização, em face dos costumes, que, elaborados esteticamente, passam a compor um painel representativo de estudo e compreensão dessa sociedade – das particularidades, das vaidades, dos caprichos, dos desejos, das ambições dos personagens para o global, ou ainda, da *personalidade* de cada personagem para o jogo das veleidades e interesses múltiplos do corpo social. É por meio desse embate que, artisticamente, seria vislumbrada uma cor local, ou seja, a partir das relações humanas. O deslocamento era necessário: substituía-se uma espécie de espelhamento entre o gênero romance e a classe que representava e a quem se destinava, cujo intuito era promover uma edificação moral, propalada na responsabilidade e culpabilidade do indivíduo prejudicado, por outra edificação moral civilizatória, atrelada à análise estrutural das debilidades institucionais, reivindicante, portanto, de uma mudança de mentalidade em todos os segmentos mantenedores dos valores socioculturais.

Nesse sentido, discutir tais referenciais naquela época era uma espécie de enfrentamento econômico, literário, em última instância, um posicionamento ideológico – sem deixar de se preocupar com o fazer literário a modelar essa imagem de país. É essa concepção de literatura, desenvolvida e costurada nas bases desse meio social, que parece estar no centro do projeto literário de Machado de Assis, em contraposição aos pilares fundamentais constitutivos do processo de representação do país consolidado na literatura brasileira de até então. Assim constituída, tal concepção se desenvolve num processo dinâmico de recriação, incorporando novos elementos estéticos e propondo análises cada vez mais agudas – a reelaboração textual vai dando ao escritor mais possibilidades de esmiuçar a complexidade de seus personagens, por conseguinte, as entranhas das convenções sociais. Por isso, ao cotejar a obra crítica ou ficcional de Machado de Assis, ao menos, entre 1856 e a década de 1870, notam-se dois elementos fundamentais que balizam sua produção: a preocupação com o fazer literário e uma reconfiguração no conceito de cor local – esses elementos são complementares no processo de consecução. Dito de outra forma, durante a produção desse período, é possível observar esses referenciais, em maior ou menor grau, na crítica, na crônica, na correspondência, na poesia, no teatro, no conto e no romance, formando, por assim dizer, uma recriação incessante desses elementos com o estreito objetivo de se alcançar um refinamento do texto literário.

Desse modo, mais do que se inserir nessa estrutura complexa, Machado de Assis precisaria compreender a tessitura do discurso que essa “literatura nacional” profetizava para encontrar meios de encetar o seu projeto literário, que, em face desse mesmo discurso, soava como um enfrentamento, dada a recorrência de sua concepção de fazer literário, em muitos momentos, veementemente contra essa “literatura nacional”. Daí a importância, primeiramente, de se entender como ele compreendia o conceito de cor local para, em seguida, analisar como sua dicção romanesca realiza a construção do perfil dos personagens, de cuja ação na interação social evidencia, por assim dizer, a representação dos costumes nos romances *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Para tanto, considerar-se-á a relação entre o narrador e os heróis inconstantes desses romances para expressar seu ponto de vista sobre a organização da sociedade brasileira dos oitocentos.

CAPÍTULO II

1 A consciência literária de Machado de Assis

No cerne da argumentação de seus textos críticos, Machado de Assis expõe uma visão divergente à concepção de nacionalidade literária, ancorada no conceito de cor local estabelecido desde as origens do Romantismo brasileiro – descrição da natureza autóctone e dos costumes das tribos indígenas plasmados na imagem poética. Para ele, a nacionalidade literária não se constituía por uma mudança temática, mas tão somente por um processo de rearticulação estética, capaz de elevar a qualidade do texto e, ao mesmo tempo, de dar forma às características sintetizadoras da brasilidade em uma configuração mais verossímil de país. A singularidade dessa configuração residiria não mais na representação direta dos elementos externos, mas na interpretação que o indivíduo teria sobre as subjacentes relações de interesse condicionadas ao seu tempo e espaço. Desse modo, ao retomar a diferenciação entre a poesia de Tomás Antônio Gonzaga e a de Basílio da Gama e de Santa Rita Durão, Machado enfatiza que o foco da distinção se deu na temática, pois nas obras desses poetas há uma preocupação com a qualidade do texto. Isto é, independentemente do assunto, os poetas setecentistas não sobrepuseram a imagem poética ao aprimoramento estético formal. No entanto, no anseio do nacionalismo literário, o que ganhou contornos de critérios de originalidade e nacionalidade foi, justamente, o ato de imprimir cor local à imagem poética. Segundo Machado, com raras exceções, os poetas das décadas seguintes influenciados por Magalhães, Porto-Alegre e Gonçalves Dias não intuíram a importância dessa relação. É, principalmente, a esses poetas imitadores que Machado dirige a sua crítica.

No texto “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858), Machado encaminha essa discussão evidenciando a necessidade de buscar um estilo ao invés de reproduzir modelos:

A poesia de então tinha um caráter essencial europeu. Gonzaga, um dos mais líricos poetas da língua portuguesa, pintava cenas da Arcádia, na frase de Garrett, em vez de dar uma cor local às suas líras, em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional. Daqui 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* (ASSIS, 2013a, p.62, grifos nossos).

Se, num primeiro momento, Machado aparenta estar alinhado aos argumentos de Garrett e, possivelmente, aos de Ferdinand Denis,¹³ ele não deixa de demarcar o equívoco

¹³ Tanto Ferdinand Denis, em *Resumo da história literária do Brasil* (1826), quanto Almeida Garrett, em *História abreviada da língua e poesia portuguesa, introdução ao Parnaso lusitano* (1826), elogiam Gonzaga no tocante à acuidade com o aprimoramento formal, mas o criticam em virtude do poeta árcade brasileiro ter representado cenas da Arcádia na imagem poética. Ver CÉSAR, Guilhermino. **Historiadores e críticos do romantismo: a contribuição europeia, crítica e história literária**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

proveniente dessa concepção, quando tece uma crítica à obra *Uruguai* (1769), de Basílio da Gama:

Para contrabalançar, porém, esse fato cujos resultados podiam ser funestos, como uma valiosa exceção apareceu o *Uruguai* de Basílio da Gama. Sem trilhar a senda seguida pelos outros, Gama escreveu um poema, se não puramente nacional, ao menos nada europeu. Não era nacional porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupã*, não é a poesia nacional. *O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade?* (Id. *ibid.*, p 62, grifos nossos).

Como se pode notar, Machado, ainda que favorável à mudança, não compreendia o produto dela – os costumes indígenas – como um aspecto exclusivo da caracterização do povo brasileiro. Se não os credenciava a estandarte da literatura brasileira na obra de Gama, provavelmente não os considerava como tal na temática romântica. No tocante à estética, o autor de *Dom Casmurro* (1900) exalta a poesia do autor setecentista, porém, indica certo limite de alcance de seu talento:

Basílio da Gama era entretanto um verdadeiro talento inspirado pelas ardências vaporosas do céu tropical. *A sua poesia suave, natural, tocante por vezes, elevada, mas sem ser bombástica, agrada e impressiona o espírito* (Id. *ibid.*, p. 62, grifos nossos).

Possivelmente, o *ser bombástico*, a que se refere Machado, seria o literato empregar seu talento a uma renovação literária e a uma postura mais participativa das questões do país:

No estado atual das coisas, 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 (id. *ibid.*, p. 65).

De certo modo, a ideia central de como pensava a literatura estava sintetizada nessas passagens. Ideia que norteou sua obra e, sobretudo, sua conduta. Assim, procedeu, evidentemente, com mais desenvoltura, consciência e firmeza no texto *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade* (1873). Nele, Machado retornaria ao conceito de cor local, comentando que na produção brasileira “todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país” (ASSIS, 2013b, p. 429). E mais: tal característica havia alcançado o *status* de dogma intelectual, aludido na passagem acima, credenciando ou não a aceitação das obras mediante a representatividade em maior ou menor grau dos “toques nacionais” (id., 2013b, p. 429). Não por acaso, recupera a mesma discussão analisada no texto de 1858:

A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor-próprio. Nem toda ela terá meditado os poemas de Uruguai e Caramuru com aquela atenção que tais obras estão pedindo; mas os nomes de Basílio da Gama e Durão são citados e amados, como precursores da poesia brasileira. A razão é que eles buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária, enquanto outros, Gonzaga por exemplo,

respirando aliás os ares da pátria, não souberam desligar-se das faixas da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admira-se-lhes o talento, mas não se lhe perdoa o cajado e a pastora, e nisso há mais erro que acerto (id. *ibid.*, p. 430, grifos nossos).

O erro se traduz no fato de que a mudança temática era insuficiente para responder ao “geral desejo de criar uma literatura mais independente” (id. *ibid.*, p. 430). O que o levou a relativizar a postura atribuída aos árcades de não terem eles trabalhado para a independência literária, uma vez que o processo de “independência política jazia ainda no ventre do futuro, e, mais que tudo, quando entre a metrópole e a colônia criara a história, a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação” (id. *ibid.*, p. 430). Guardadas as devidas circunstâncias, Machado recorria à noção de progresso histórico,¹⁴ que também está na base do argumento de reestruturação da arte proposta por Victor Hugo (1802-1885) no *Prefácio de Cromwell* (1827): “toda época tem suas ideias próprias; é preciso que tenha também as palavras próprias a estas ideias” (HUGO, s/d., p. 72); na mesma perspectiva, havia o empregado Santiago Nunes Ribeiro em seu artigo “Da nacionalidade da literatura brasileira” (1843), publicado no primeiro número na *Minerva Brasiliense* (1843-1845). Ou seja, era impossível cobrar de um século aquilo que ele não podia dar, bem como seria inconcebível exigir que os ideais do presente se enquadrassem exclusivamente nas formas do passado. Nessa chave de leitura, Machado afirma que: “as mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira” (ASSIS, 2013b, p. 430). Para o escritor carioca tal independência não tinha “Sete de Setembro nem campo do Ipiranga”; muito menos se faria “num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura”, pois não se tratava do resultado de duas obras, ainda que seminais, reivindicava o trabalho de uma ou mais gerações de escritores para “perfazê-la de todo” (id. *ibid.*, p. 429). De outro modo, esse tema já havia ganhado as colunas da seção *Semana Literária*, do *Diário do Rio de Janeiro*, numa crônica de 23 de janeiro de 1866, em que comentaria o equívoco dos detratores da referida temática de não enxergarem que a questão era estética, antes mesmo de tratar especificamente do romance *Iracema* (1865), de José de Alencar:

Escola ou não, a verdade é que muita gente viu na poesia americana uma aberração selvagem, uma distração sem graça, nem gravidade. Até certo ponto tinha razão: muitos poetas, entendendo mal a musa de Gonçalves Dias, e não podendo entrar no

¹⁴ Conforme comenta J. Ginsburg no texto *Romantismo, Historicismo e História*, na contraposição do aparato da Ilustração fundamentado “no poder exemplar e didático da razão natural”, propagado “pelo exercício reformador do entendimento crítico e do juízo esclarecido a história pela civilização”, o crítico considera que o Romantismo “inverte em toda linha esta maneira de ver” e, por isso, o “discurso histórico sofre mudança revolucionária. Deixa de ser meramente descritivo e repetitivo, para se tornar basicamente tanto interpretativo quanto formativo, genético. É a história que produz a civilização. Mas não a História, e sim as histórias. Suas fontes propulsoras estão menos na ação isolada do homem abstrato, singularizado na sua *ratio*, do que, de um lado, no indivíduo, fantasioso, imprevisível, de alta complexidade e sensibilidade, gênio intuitivo investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade (...)” (GINSBURG, 2005, p.15).

fundo do sentimento e das ideias, limitaram-se a tirar os seus elementos poéticos do vocabulário indígena; assustados com a poesia desses tais, confundiram no mesmo desdém os criadores e os imitadores, e cuidaram desacreditar a ideia fulminando os intérpretes incapazes (id., 2013c, p. 251, grifos nossos).

O problema era a rotinização temática sem o devido aprimoramento estético formal do texto poético. Lembrando que Garrett e Denis já haviam feito ressalvas em relação ao rigor formal nas obras de Gama e Durão, o que pode corroborar a iniciativa de uma rearticulação estética para enformar a cor local. Daí depreende-se que a continuidade dessa mesma rearticulação pudesse engendrar um modo peculiar de enunciar a imagem poética, que, segundo Machado, deveria configurar-se a partir da interpretação do indivíduo sobre as relações humanas.

Entretanto, não houve entre esses poetas imitadores, em muitos casos, a devida preocupação com a forma, e o que se forjou, desde os primórdios do Romantismo brasileiro até a década de 1870 com a tópica da cor local, foi uma imagem de país em que o drama do herói imaginado não correspondia às questões dos indivíduos inseridos num espaço urbano como o do Rio de Janeiro, principalmente, da segunda metade do século 19, como podem evidenciar as palavras do escritor de *A mão e a luva* (1874):

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isso basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe (id., 2013b, p. 431).

Com efeito, na visão machadiana, havia dois problemas ligados ao “elemento indiano”: o fato dos costumes indígenas não corresponderem a “nossa personalidade literária” e os poetas imitadores, entendendo mal a musa de Gonçalves Dias, rotinizarem o “vocabulário indígena”, relegando a segundo plano o cuidado com o texto, a que tanto se dedicou o mestre dos *Primeiros Cantos* (1846). Isto é, o ponto nevrálgico do dilema recai sobre a elaboração composicional. Logo, essa concepção de nacionalidade literária, instituída pelo conceito de cor local, era tratada como um equívoco e uma restrição doutrinária a uma literatura nascente, como a brasileira. Por isso mesmo, salienta que “o que se deve exigir de um escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (id. Ibid., p. 432-433). Ou seja, que a exigência sobre o escritor, independentemente do gênero e do tema trabalhados por ele, realize-se na instância da elaboração textual – “que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe” –, configurando um modo ímpar de se expressar, ao mesmo tempo em que propõe uma interpretação dos costumes e das contradições institucionais

pertinentes ao seu contexto de produção (id. *Ibid.*, p. 431). Em síntese, ao retomar a discussão sobre o conceito de cor local e seu desdobramento na literatura brasileira, Machado identifica a necessidade de continuar a rearticulação estética, buscando encontrar saídas formais para qualificar o texto literário, e de reconfigurar, na imagem poética, uma representação mais verossímil do país. Com tamanha consciência do fazer literário, Machado compreendia que somente uma crítica doutrinária pudesse cumprir o papel de revisar esse impasse conceitual, contudo, a sua ausência era temerária ao desenvolvimento da literatura brasileira:

Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-lo, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que deveriam exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam (*Id. Ibid.*, p. 433).

Mais do que um farol seguro para o escritor, a crítica é vista como recurso essencial de intervenção literária, de uma atuação reformista na literatura brasileira. Ao menos é o que vislumbra o texto “Ideal do crítico” (1865), em que já expunha os preceitos fundamentais da crítica, antecipando o argumento tratado na passagem acima. Nele, identifica o problema da exígua produção e da raríssima aparição de obras de qualidade, provavelmente resultado da exigência do nacionalismo literário em querer atingir a originalidade, plasmada no conceito de cor local, engendrando uma literatura de pouquíssimos poetas que conseguiam coadunar estética e temática. Uma produção entregue ao acaso, em que um modo ímpar operaria o surgimento de boas obras: “não quero proferir um juízo, que seria temerário, mas qualquer pode notar com que largos intervalos aparecem as boas obras, e como são raras as publicações seladas por um talento verdadeiro” (id., 2013d, p. 236). Daí creditar no trabalho orientador da crítica fazer surgir uma produção mais constante e com qualidade. Ou como explicitam suas palavras:

Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada – será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreates, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença – essas três chagas da crítica de hoje – ponde em lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça – é só assim que teremos uma grande literatura (*id. ibid.*, p. 236-237).

Para secarem na nascente essas três chagas e ver surgirem obras mais refinadas, era imprescindível evitar todo e qualquer tipo de interesse externo que não fosse “meditar profundamente sobre [a obra], procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção. (...)

Crítica é análise” (id, *ibid.*, p. 237). Por isso, quem desejasse exercê-la, não poderia deixar de seguir as duas condições principais da crítica: a ciência literária e a consciência literária. A ciência diz respeito às leis poéticas. Machado julga inconcebível um crítico exercer tal função sem (re)conhecer os recursos linguísticos, a linguagem literária, o instrumental constitutivo do gênero. Por conta disso, aconselha o estudo das leis poéticas para aquele que se predispusesse a exercê-la. Já a consciência literária se traduz por uma conduta honesta de procedimento, centrada no trabalho sincero e sem pressa para inferir sobre o sentido íntimo da obra, averiguando como a estrutura textual coaduna a imaginação, elemento literário por excelência, e a verdade ficcional; em síntese, que procurasse encontrar a verdade do conjunto. A sagacidade do crítico estaria no seu poder de interpretar o produto da junção desses elementos. Tais condições estão na base da tríplice do sistema machadiano: estudo, trabalho e talento. Nessa esteira, Machado instituiu à prática do crítico a singular separação entre obra e autor, bem como entre as preferências pessoais do crítico e a escola a que determinada obra está filiada. A esse respeito, Machado ratifica seu pensamento, dizendo que:

É preciso que o crítico seja tolerante, mesmo no terreno das diferenças de escola: se as preferências do crítico são pela escola romântica, cumpre não condenar, só por isso, as obras-primas que a tradição clássica nos legou, nem as obras meditadas que a musa moderna inspira; do mesmo modo devem os clássicos fazer justiça às boas obras dos românticos e dos realistas, tão inteira justiça, como estes devem fazer às boas obras daqueles. (...) A minha admiração pelo Cid não me faz obscurecer as belezas de Ruy Blas (*id. ibid.*, p. 239).

Como se trata de crítica, no cerne dessa postura, Machado já está anunciando para os autores coetâneos como procederia nas suas análises, assim como chama a atenção daqueles leitores que aspiram à crítica, e demonstra para os leitores comuns a importância da crítica no refinamento do gosto. E este deve centrar-se no aprimoramento formal, que confere qualidade literária à obra, ao contrário do dogmatismo empreendido pelas exigências temáticas postuladas por essa ou aquela escola literária – ou como se verificava na estreiteza dos preceitos do conceito de cor local, que regia a produção brasileira. Desse modo, analisa-se somente a obra, fundamentando um juízo crítico que seria comunicado ao autor da seguinte forma: “moderação e urbanidade na expressão, eis o melhor meio de convencer; não há outro que seja tão eficaz. Se a delicadeza das maneiras é um dever de todo homem que vive entre homens, com mais razão é um dever do crítico”, e finaliza seu raciocínio justificando que se a obrigação do crítico é dizer a verdade, “e dizê-la ao que há de mais suscetível neste mundo, que é a vaidade dos poetas, cumpre-lhe, a ele sobretudo, não esquecer nunca desse dever” (*id. ibid.*, p. 239). Procedimento que não evitaria reações da suscetibilidade literária daquele momento, entretanto, não deixaria de desenvolver seus preceitos de uma crítica conscienciosa.

Vale lembrar que, para criar as bases constitutivas dessa crítica, Machado de Assis estabeleceu um intenso diálogo com a tradição ocidental, seja pela leitura de obras literárias, seja pelos textos críticos referentes ao fazer literário e à concepção de representação da cor local. Dentre esses textos, encontram-se *A Arte Poética* (1674), de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) e o *Prefácio de Cromwell* (1827), de Victor Hugo, lembrando que, em seus textos, além de fazer referências explícitas às obras desses franceses, Machado converge para o horizonte da composição textual toda e qualquer influência, ainda que difusa e distante no tempo e no espaço, procurando extrair recursos estéticos para formar a sua dicção literária. Isso leva a crer, para o leitor da atualidade, que tais referências representam uma parcela das fontes das bases críticas de Machado, tamanha é a menção de diversos críticos que o escritor carioca incorpora em sua obra. Em relação a Boileau, o leitor que se deparar com as crônicas e/ou as correspondências de Machado observará que, nelas, pululam em seus comentários menções à obra do tratadista francês, principalmente, quando aquele se refere ao conceito de verossimilhança, como pode exemplificar um fragmento de uma carta de 21 de agosto de 1864, em que o autor oitocentista pede a seus amigos, editores da *Imprensa Acadêmica* (1864-1871),¹⁵ um espacinho nesse jornal para responder à acusação de plágio que Sílvia-Silvis¹⁶ havia feito a respeito de sua peça *Caminho da Porta* (1862) – o fragmento evidencia ainda o problema da crítica não fundamentada nos conhecimentos dos recursos teóricos dos gêneros literários:

Não é uma questão da susceptibilidade literária, é uma questão de probidade. Está longe de mim a intenção de estranhar a liberdade da crítica, e ainda menos a de atribuir à minha comédia um merecimento de tal ordem que se lhe não possam fazer duas observações. Pelo contrário eu não ligo ao *Caminho da Porta* outro valor mais que o de um trabalho rapidamente escrito, como um ensaio para entrar no teatro.

Sendo assim, não me proponho a provar que haja na minha comédia – verdade, razão e sentimento, cumprindo-me apenas declarar que eu não tive em vista comover os espectadores, como não pretendeu fazê-lo, salva a comparação, o autor da *Escola das mulheres*.

Tampouco me ocuparei com a deplorável confusão que o senhor Sílvia-Silvis faz entre a verdade e a verossimilhança; dizendo: “Verdade não tem a peça que até é inverossímil”. – Boileau, autor de uma arte poética que eu recomendo à atenção do Sílvia-Silvis, escreveu esta regra: Le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable [17].

O que me obriga a tomar a pena é a insinuação do furto literário, que me parece fazer o senhor Sílvia-Silvis, censura séria que não pode ser feita sem que se aduzam provas. Que a minha peça tenha uma fisionomia comum a muitas outras do mesmo

¹⁵ A *Imprensa Acadêmica* era o periódico dos estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo; fundada em 17/04/1864, circulou até 24/09/1871 e teve orientação francamente liberal (CORREPONDÊNCIA, 2008, p. 65).

¹⁶ Conforme Sílvia Eleutério, Sílvia-Silvis, cuja identidade ainda é desconhecida, era correspondente do periódico *Correio Paulistano*. “Durante as festividades da fundação do curso jurídico da faculdade, em 11/08/1864, foi levada à cena a peça *O Caminho da Porta*, o que motivou a acusação de Sílvia-Silvis e deu ensejo à resposta vigorosa de Machado” (CORREPONDÊNCIA, 2008, p. 66).

¹⁷ A tradução é de Sílvia Eleutério: “o verdadeiro pode algumas vezes não ser verossímil” (CORREPONDÊNCIA, 2008, p. 66).

gênero, e que, sob este ponto de vista, não possa pretender uma originalidade perfeita, isso acredito eu; mas que eu tenha copiado e assinado uma obra alheia, eis o que eu contesto e nego redondamente (id., 2008, p. 64, grifos nossos).

Desse modo, Machado demonstra para Sílvio-Silvis a necessidade de estudar e conhecer os referenciais da crítica para poder exercê-la com mais acuidade. Assim como se influenciou por preceitos normativos, como os de Boileau, Machado não deixou de recorrer aos princípios românticos fundamentados no *Prefácio de Cromwell* (1827), de Vitor Hugo. Como já havia feito, na correspondência a José de Alencar, referências à obra do escritor francês ao comentar a poesia de Castro Alves, mais tarde, em uma correspondência de 20 de julho de 1871 que enviou para Salvador de Mendonça,¹⁸ Machado voltaria a fazer alusão a Victor Hugo, desta vez acerca do prefácio. Para isso, na correspondência, o escritor carioca tece alguns comentários sobre a atuação do ator italiano Ernesto Rossi (1827 – 1896)¹⁹ na peça *Luís XI*, apresentada pela primeira vez em Paris, a 11 de fevereiro de 1832, escrita pelo dramaturgo Casimir Delavigne (1793-1843), posteriormente encenada em solo brasileiro, e fala da dificuldade de se fazer crítica:

[...] devias cometer o encargo de analisar o Luís XI, que o Rossi evocou do túmulo para assombrar, não já a um escasso número de nababos, mas a uma plateia compacta e ofegante. A mim não, meu querido poeta. Eu, por mais que me iluda a vontade, não passo de um férvido admirador do belo. Alguma vez, e não rara, fiz aí críticas e análises; mas tão elevada e séria me parece esta função de julgar, que (custa pouco a dizê-lo) sempre me achei abaixo do papel.

Um grito de admiração, isto sim, é só o que posso dar a esse feiticeiro insigne, para quem não há morte nem séculos, que entra pela história dentro, – pela história, ou pelo purgatório, talvez, – e traz nas mãos, real e viva, a figura do terrível Valois; grito de admiração, e de agradecimento também, porque um homem que nos tem feito viver em plena e grande poesia, um homem que nos levanta desta prosa

¹⁸ Salvador de Mendonça (Salvador de Meneses Drummond Furtado de Mendonça), jornalista, advogado, diplomata, romancista, ensaísta, poeta, teatrólogo e tradutor, nasceu em Itaboraí, RJ, em 21 de julho de 1841, e faleceu no Rio de Janeiro/RJ, em 5 de dezembro de 1913. Na sessão preparatória da Academia Brasileira de Letras, em 28 de janeiro de 1897, foi um dos nomes escolhidos para completar o quadro dos fundadores. Criou a cadeira n.º 20, que tem como patrono Joaquim Manuel de Macedo (Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/salvador-de-mendonca/biografia>. Acesso em: 01 jul. 2016).

¹⁹ Em nota, Sergio Paulo Roaunet e Sílvia Eleutério comentam que “o italiano Ernesto Rossi (1827-1896) foi um dos primeiros atores não ingleses a aventurar-se no teatro shakespeariano, tendo levado à cena *Hamlet*, *Otelo* e outras peças. Representou também textos de Corneille, Molière, Schiller, Victor Hugo e Alexandre Dumas. Conhecido por ideias originais em matéria de estética teatral, dizia que um grande ator não dependia do autor, porque a essência do sentimento não residiria no verso ou na prosa, e sim no acento em que se exprime. Já o tom exultante desta carta relaciona-se ao fato de ser a primeira vez em que um texto shakespeariano era encenado no Brasil e não uma adaptação feita por Jean-François Ducis (1733-1816), que reescrevia as obras do escritor inglês atendendo às exigências do teatro neoclássico. Também na *Semana Ilustrada*, n.º 550, de 25/06/1871, Machado de Assis escreveu sobre as apresentações de Rossi; já havia encenado *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, ainda faria *Rei Lear*, *Coriolano* e, possivelmente, o *Mercador de Veneza*” (CORRESPONDÊNCIAS, 2009, p. 31). Mais adiante, Sílvia Eleutério ainda salienta que embora Rossi não tenha atraído muito público foi apreciado pelos jornalistas, sendo “favorecido nas colunas dos jornais por Salvador de Mendonça, Francisco Otaviano, Joaquim Serra, Augusto Zaluar e Machado de Assis”, que, de algum modo, “sustentaram durante três meses, uma forte campanha de divulgação. Além disso, Rossi pronunciou diversas conferências sobre a arte de compor um personagem shakespeariano, no Teatro São Luís e na Livraria de Frederico Thompson. Tudo larga e fartamente comentado na imprensa” (id. ibid., 2009, p. 33, grifos nossos).

formalista e chata, não é só um gênio criador, é também um gênio benfeitor (CORRESPONDÊNCIA, 2009, p. 25-26).

Mais adiante, refere-se às leis do teatro, alusão, ainda que indiretamente, ao ideário de Victor Hugo discutido em seu *Prefácio*, quando elogia o ator italiano, deixando antever na citação a formação, em partes, de seu patrimônio cultural, com o qual dialogou intensamente:

Esse Luís XI, cuida eu, é a obra capital do grande artista. A mais escabrosa era, decerto, já pela extrema dificuldade do caráter, já porque *às leis do teatro deviam juntar-se as lições da história, e depois de meditadas, comparadas, convinha dar-lhes esse cunho de idealidade, que é o último grau da interpretação*. Não recuou o grande ator diante desta vasta tarefa. A intimidade de Shakespeare deu-lhe abençoados atrevimentos. Ao poeta inglês, se bem me recordo, chama Victor Hugo mau vizinho. Para os inventores será. Para os intérpretes, dizia Garrick, que era uma condição indispensável de perfeição.

Não era, todavia, neste sentido que eu dizia uma noite, a um amigo, depois de ouvir Otelo: sem Shakespeare não tínhamos Rossi. Parecia-me ver então entre ambos uma afinidade intelectual, tão exclusiva e absoluta, que o ator nunca seria maior na intimidade de outro poeta e que era esse a sua musa, por excelência, e as suas obras a atmosfera mais apropriada ao seu gênio. Esta opinião, se em parte subsiste, alterou-me profundamente o Rossi, com a longa série de triunfos até chegar a Luís XI e Rui Blas. Não tem clima seu; pertencem-lhe todos os climas da terra. Estende as mãos a Shakespeare e a Corneille, a Alfieri e a Lord Byron; não esquece Delavigne, nem Garrett, nem Victor Hugo, nem os dois Dumas. Ajustam-se-lhe ao corpo todas as vestiduras. É na mesma noite Hamlet e Kean. Fala todas as línguas: o amor, o ciúme, o remorso, a dúvida, a ambição. Não tem idade: é hoje Romeu, amanhã Luís XI (id. *ibid.*, p. 26, grifos nossos).

Parece admirar no ator italiano sua habilidade e competência de apropriar-se da obra do dramaturgo inglês, para criar sua interpretação daquilo que escrevera Shakespeare e, fundamentalmente, pelo fato de Rossi representar com perfeição obras de escritores de escolas diferentes – evidencia mais uma vez que é o trabalho do gênio que formata de modo especial aquilo que já está posto e consolidado na arte, concepção tratada por Hugo no *Prefácio*. Na sua admiração pelo trabalho do ator italiano, Machado correlaciona a atuação de Rossi com a caracterização dos personagens, confessando ser difícil reproduzir com tal sagacidade o que foi feito pelo autor inglês:

Olha Shakespeare. Nenhum poeta imprimiu vitalidade própria nas páginas dos seus dramas; nenhum parece dispensar tanto o prestígio do tablado. E contudo poderia o Rossi, poderia ninguém reproduzi-lo com tanta verdade se se limitasse a ler e decorar-lhe os caracteres? A vida que a esses caracteres imortais deu à nossa imaginação, sentimo-la em cena quando o gênio prestigioso de Rossi os interpreta e traduz não só com alma, mas com inteligência criadora.

Não te falo de Hamlet, de Otelo, de Cid, de todos esses tipos que a posteridade consagrou, e que o Rossi tem reproduzido diante do nosso público, fervente de entusiasmo. Um deles, o Hamlet, nunca o tinha visto pelo nosso ilustre João Caetano. A representação dessa obra a meu ver (perdoe-me Villemain), a mais profunda de Shakespeare, afigurou-se-me sempre um sonho difícil de realizar. Difícil era, mas não impossível. Vem realizar-mo o mesmo ator que sabe traduzir a paixão de Romeu, os furores de Otelo, as angústias do Cid, os remorsos do Macbeth, que conhece enfim toda a escala da alma humana (id. *ibid.*, p. 28).

A partir dessa constatação, Machado finaliza a correspondência indicando, de algum modo, como tende a se formar a sua dicção literária, quando diz desejar ver no mesmo palco a genialidade da atriz Adelaide Ristori (1821-1906) e Tommaso Salvini (1829-1915), representantes das tendências clássicas, e do ator Ernesto Rossi, representante do pensamento romântico, os três atores italianos fizeram apresentações nos palcos brasileiros.

Eu desejava uma coisa impossível, um sonho imenso. Era vê-los os dois, e não só eles, mas também esse outro, que a fama apregoa, e que os nossos irmãos do Prata estão ouvindo e vendo, era vê-los todos três juntos, a combaterem pela mesma causa e a colherem vitórias comuns. Imagina Otelo, Hamlet, Iago, Cordélia, Desdêmona, Lear, Shylock, todo o Shakespeare, enfim; imagina Horácio, Camila, Fedra, Mirrah, Luís XI, Frei Luís de Sousa, Stuart, que sei eu? Imagina todos esses grandes caracteres evocados pelos três italianos no mesmo prazo, no mesmo tablado, perante nós!

Quel rêve! Et ce n'est pas notre destin! (id. *ibid.*, 2009, p. 29).

Como se pode notar, analogamente, Machado alude à obra de Victor Hugo quando se trata da percepção do gênio de recriar a partir dos referenciais artísticos já consolidados, evitando com isso a sua repetição – fato propalado em seus textos críticos. É pertinente ainda pensar que Machado tenha sido influenciado pelos preceitos discutidos por Victor Hugo acerca da referencialidade plasmada na imagem poética, que, na visão do francês, passa a representar o drama do indivíduo da sociedade moderna, e este, por sua vez, torna-se contingente, sua representação singular, a qual daria conta de “iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens; o exterior, pelos discursos e ações; o interior, pelos apartes e monólogos; cruzar, em uma palavra, no mesmo quadro, o drama da vida e o drama da consciência” (HUGO, s/d., p. 62). Essa cor local, pensada como um conjunto de costumes atrelados ao tempo e espaço, precisaria integrar-se por completo ao drama, como sugere o escritor francês:

A cor local não deve estar na superfície do drama, mas no fundo, no próprio coração da obra, de onde se espalha para fora dela própria, naturalmente, igualmente, e, por assim dizer, em todos os cantos do drama, como a seiva que sobe da raiz à última folha da árvore. O drama deve estar radicalmente impregnado desta cor dos tempos; ela deve, de alguma forma, estar no ar, de maneira que não se note senão ao entrar e ao sair que se mudou de século e de atmosfera (id. *ibid.*, s/d., p. 62).

É justamente esse movimento característico que Machado procura desenvolver no teatro, no conto e, principalmente, no romance, como se verá mais adiante. Por ora o que se pretende é atribuir esse diálogo (os referenciais à obra de Boileau e à de Victor Hugo, como à de tantos outros), à formação de Machado de Assis, ao instrumental dos recursos técnicos do fazer literário. É com esse conhecimento que Machado vai auxiliar e incentivar os escritores coetâneos a estudarem cada vez mais as formas e os modelos da tradição Ocidental, a ponto de se apropriarem deles para qualificar as suas obras, instaurando não somente um processo

de aprimoramento formal, mas também uma adequação temática capaz de engendrar uma imagem mais verossímil do povo brasileiro. Referências que minavam as estruturas estabelecidas pelo discurso dogmático do nacionalismo literário – redimensionava-se o foco: ao invés de descrição da natureza e dos costumes indígenas, representação das relações humanas, entregues à ordem do dia. Com esse modo criterioso de pensar literatura, Machado de Assis desenvolverá uma crítica militante na crônica e na correspondência, dos quais os trechos citados acima são exemplos.

2 A crônica, a correspondência e a crítica militante

Na perspectiva de sua concepção de literatura, Machado, de modo mais pontual, numa espécie de via dupla com os seus textos críticos, praticou os princípios de sua consciência literária por meio de uma militância pertinaz, redobrando sua obsessão pelo aprimoramento estético formal nos comentários sobre as obras dos escritores coetâneos nas crônicas e nas correspondências, gêneros que desenvolveu concomitantemente à poesia, à peça teatral, ao conto e ao romance durante toda a sua carreira de escritor.

No que diz respeito às crônicas, segundo Lúcia Granja (2000), Machado as escreveu no *Diário do Rio de Janeiro*, na seção “Comentários da semana” entre outubro de 1861 e maio de 1862, e “Ao acaso”, entre junho de 1864 e maio de 1865; colaborou n’*O Futuro* entre setembro de 1862 e julho de 1863; e também escreveu algumas “Crônicas do Dr. Semana”, entre dezembro de 1861 e junho de 1864, na *Semana Ilustrada* (GRANJA, 2000, p.15). Com efeito, Machado fez tantas outras colaborações em outros tantos periódicos, citam-se esses para demarcar o princípio de sua assídua jornada como cronista e como crítico. O que importa é que, nessas colaborações, Machado encontra um espaço para exercitar sua escrita, para lapidar seu estilo, permeado de intertextualidade, ironia e metalinguagem, tendo como norte uma linguagem concisa, objetiva e clara, recursos que o possibilitam sustentar sua obsessão pelo refinamento estético, sua retórica argumentativa e, sobretudo, seu diálogo com o público leitor.²⁰ Com tal desenvoltura textual, Machado faz da crônica o gênero perfeito para construir um narrador culto, irônico, analítico, audacioso e, principalmente, criativo, isto é, um narrador capaz de correlacionar os fatos políticos da semana com a tradição da literatura ocidental para

²⁰ Ver GRANJA, Lúcia. **Machado de Assis, escritor em formação** (à roda dos jornais). Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000. Ver também: ROCHA, Carlos. **Ressurreição e o romance urbano romântico**: aproximações e afastamentos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. Nesse trabalho sigo as orientações de Lúcia Granja no que diz respeito à formação da singularidade do narrador machadiano.

enunciar um ponto de vista cáustico a respeito da desordem política,²¹ ao mesmo tempo em que procurava mesclar conhecimentos da arte poética e “solicitude materna” para incentivar os escritores coetâneos a produzirem mais obras, sem que eles se esquecessem de dar atenção ao aprimoramento formal. Este último aspecto da abrangência da crônica vislumbra uma voz conscienciosa que, com apenas um pronunciamento, divulga, comenta, aconselha o autor e recomenda a obra para o leitor – de narrador analítico da ordem do dia, passa a crítico, divulgador e fomentador da literatura brasileira, demonstrando o imbricamento dessas duas instâncias da atuação do indivíduo social. Para desempenhar tal habilidade, mistura orientação com apoio moral, como se nota na crônica de 26 de janeiro de 1862 publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, na seção “Comentários da semana”:

A crítica com os estreates deve empregar uma solicitude materna, mostrar-lhe o mau e o bom caminho, ensinar-lhe a evitar os precipícios e a alcançar o alvo a que todas as inteligências se dirigem; isto para com o poeta. Para com o público, serve ela de intérprete da ideia do poeta, defensora mesmo da sua composição, a fim de animá-lo a tomar voo mais seguro. Deve ser amiga e, segundo diz Chateaubriand, empregar mais o louvor que a censura (ASSIS, 2008, p.167).

Em seguida, atribui à crítica desenvolvida na crônica a seguinte função:

Se este último conceito se dá para a crítica destinada a construir com o poeta o edifício da sua reputação, até poder um dia, desligando-se dele, ir tomar lugar entre os espectadores e pedir-lhe conta das suas lições, é ainda o dever da crônica, cujas atribuições se estreitam na menção das obras, e na manifestação da impressão recebida.

Ora, só deixam impressão, mais ou menos viva, aquelas obras, que, encerrando alguma coisa, recomendam-se por não espúrias, senão legítimas filhas do talento (id. *ibid.*, 2008, p.167-168).

Retornaria ao tema na crônica de 9 de janeiro de 1866, publicada na seção *Semana Literária*, do *Diário do Rio de Janeiro*. Nela, comenta que, para mudar a “temperatura literária”, que estava “abaixo de zero” (id., 2013e, p. 241), era necessário aplicar à situação o remédio da crítica – mas uma crítica conscienciosa –, como evidenciam as suas palavras:

Desde que, entre o poeta e o leitor, aparecer a reflexão madura da crítica, encarregada de aprofundar as concepções do poeta para as comunicar ao espírito do leitor; desde que uma crítica conscienciosa e artista, guiar a um tempo, a musa no seu trabalho, e o leitor na sua escolha, a opinião começará a formar-se, e o amor das letras virá naturalmente com a opinião. Nesse dia, os cometimentos ilegítimos não serão tão fáceis; as obras medíocres não poderão resistir por muito tempo; o poeta, em vez de acompanhar o gosto mal formado, olhará mais seriamente para sua arte; a arte não será uma distração, mas uma profissão, alta, séria, nobre, guiada por vivos estímulos; finalmente, o que é hoje exceção, será amanhã uma regra geral (id. *ibid.*, p. 243).

Quando se compara o trecho da crônica de 1862, espécie de profissão de fé da crítica exercida na crônica, com o texto “Ideal do crítico” (1865) e o trecho da de 1866, vê-se que a

²¹ Cf. GRANJA, Lúcia. **Machado de Assis, escritor em formação** (à roda dos jornais). Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

recorrência dessa preocupação não somente denota o grau de importância que creditava à crítica, mas também a sua militância e o seu procedimento de rearticular cenas, circunstâncias e temas trabalhados anteriormente. Com esse procedimento e com um propósito bem definido, Machado cria um espaço para refletir sobre a literatura brasileira, procurando interferir, pontualmente, na produção e na formação do gosto do público leitor – orientar o escritor; educar o público.

No horizonte do escritor, Machado parece querer impingir no imaginário criativo daquele seu provável método de formação – estudo, trabalho e talento – fazendo com que seus contemporâneos passassem a estudar a tradição literária ocidental, adquirindo, assim, mais recursos para refinarem a própria obra. Na base dessa orientação, está a recomendação estética, bem como certo incentivo para que produzissem mais a partir desse referencial, sem deixar de agradar ao leitor. Nessa relação, cabe ao cronista se interpor para auxiliar a ambos: um na construção, o outro no entendimento da edificação literária. E é dessa maneira que procede, como evidencia a crônica de 2 de março de 1862, quando tece breve comentário sobre a obra de Ignácio de Azevedo, fazendo referências ao irmão deste, Álvares de Azevedo:

Passo agora aos *Ensaaios literários* do Sr. Ignácio de Azevedo. O Sr. Ignácio de Azevedo é irmão daquele autor dos *Boêmios* e de *Pedro Ivo*, cuja perda choramos ainda hoje. É talvez a esta consanguinidade, além da assistência na academia, onde Álvares de Azevedo deixou imitadores, que se deve a cor sombria e fantástica que o autor procurou dar a quase todas as páginas deste livro.

O Sr. Ignácio de Azevedo é uma inteligência a formar-se; participa dos defeitos do que se chamou *escola azevediana*, sem todavia empregar nos seus escritos os toques superiores que o estudo mais tarde lhe há de dar. *As almas na eternidade* é uma revista de espíritos, uma imprecisão minuciosa de alcance secundário. Os contos revelam imaginação, mas estão em alguns pontos descarnados de mais, e se o autor me permite individualizar, lembro-lhe, entre outros exemplos, aquela página 98. (...)

Com a imaginação e a inteligência que tem, o Sr. Ignácio de Azevedo *deve procurar no estudo e na reflexão as qualidades indispensáveis de escritor, e estou certo que da vontade e do cabedal que possui nascerão obras de mais significação literária que os Ensaaios* (id., 2008, p. 182-183, grifos nossos).

Nessa recorrência ao estudo, convida o leitor a algo mais sério, jogando um fio de Ariadne irônico, não menos revelador, para que este se inteirasse a respeito da dissimulação constante das máscaras que povoavam aquela sociedade e, por extensão, aconselhando também o leitor deste século, tamanha é a atualidade de seus comentários:

E com isto deixo o leitor, que arderá por ir tomar parte na folgança destes três dias, a não ser que, como eu, olhe para estas coisas de mascarados como uma distração muito vulgar. Em verdade, será preciso esperar o carnaval para ver mascarados? Há muita gente que, apenas o Sr. Laemmert publica as suas folhinhas, corre a ver em que época é o carnaval. Essa gente é de patriarcal simplicidade. O carnaval desta terra é constante, e é a política que nos oferece o espetáculo de um contínuo disfarce e *dansatriz farofia*, como dizia Filinto.

Se pensas como eu, ó serio leitor, limita-te a ver passar os que se divertem, e vai depois entreter o resto da noite com a leitura do livro que imortalizou Erasmo (id. *ibid.*, p. 184).

Estaria aí certo imbricamento entre a política e a literatura, uma vez que comenta sobre os contos do Sr. Ignácio, retrata o fingimento político e aconselha o leitor a se refugiar no livro *Elogio da loucura* (1509), de Erasmo de Roterdã (1466-1536), haveria alguma analogia ao momento da publicação da crônica, além de exibicionismo, possivelmente. Já na crônica de 24 de março de 1862, salienta a descontinuidade da publicação de livros:

Pode dizer-se que o nosso movimento literário é dos mais insignificantes possíveis. Poucos livros se publicam e ainda menos se leem. Aprecia-se muito a leitura superficial e palhenta, do mal travado e bem acidentado romance, mas não passa daí o pecúlio literário do povo (id. *ibid.*, p. 189).

Já em outra crônica do mesmo jornal, mas de 10 de novembro de 1861, retratando a cena artística do Rio de Janeiro, divulga a ópera do Sr. J. Theodoro de Aguiar,²² comentando não ter problemas com a tópica indianista e que suas colocações são baseadas, de algum modo, pelos ensinamentos d'*A Arte Poética* (1674), de Nicolas Boileau-Despréaux:

[Um] jovem professor, o Sr. J. *Theodoro* de Aguiar, está a concluir uma ópera, cujo livreto tem por assunto um episódio da nossa história indígena, coisa que para alguns espíritos rabugentos é enormemente ridícula. Não sou dessas suscetibilidades que fazem caretas ao ver um indígena em cena; não quero saber a que nação e a que civilização pertencem os personagens; exijo simplesmente que eles sejam verdadeiros, porque invariavelmente hão de ser belos; “*rien n'est beau que le vrai*”, disse *Boileau*, que, se me concedem, era uma pessoa de muito critério e siso e pensava nestas coisas um pouco melhor que os censuristas (id. *ibid.*, 2008, p. 90).

Desde muito cedo em seus comentários, Machado deixava claro a importância de se ter o conhecimento do instrumental teórico de determinado gênero textual para formular a crítica. Como se observa na passagem, assim como não se interessava pela nacionalidade dos personagens, muito menos a civilização a que pertenciam, queria vê-los bem talhados. Aliás, em relação ao teatro, Machado tinha um apreço diferenciado, demonstrando não somente ter um conhecimento mais apurado sobre este gênero, mas também uma visão do seu alcance social, por isso, via com bons olhos a subvenção do governo para promover um melhoramento neste campo da arte, conferindo-lhe ainda certa necessidade de trabalho sério e constante:

Estou no capítulo dos teatros; cabe mencionar aqui a nomeação de uma comissão que o governo acaba de fazer para examinar o contrato com o teatro subvencionado, e dar a sua opinião sobre a celebração de um que encaminhe o teatro a melhoramentos mais reais.

Essa comissão, composta dos Srs. conselheiros José de Alencar e Drs. Macedo e João Cardoso de Menezes e Souza, acham-se com a iniciativa de uma verdadeira organização teatral. Os seus membros dispõem de talento e conhecimentos próprios à bem de completar um trabalho desta ordem.

Fora inútil apontar aqui os títulos do Dr. Macedo, a pena já vigorosa, já faceta, que tanto tem enriquecido o teatro, e o escritor dos mais populares da literatura nacional;

²² Cf. Lúcia Granja, “João Theodoro de Aguiar figurava no Almanak Laemmert de 1861 entre os músicos cantores da Capela Imperial”, não havendo referências quanto ao fato de ele ter sido professor (GRANJA, 2008, p. 95).

os do Sr. Conselheiro José de Alencar, romancista e dramaturgo elegante; e os do Sr. Dr. João Cardoso, poeta maviioso e prosador correto.

O teatro é uma coisa séria, carece de muito trabalho e de muita constância. Em uma terra onde tudo está por fazer, não seria teatro, cópia continuada da sociedade, que estaria mais adiantado. A este respeito, não nos iludamos, é preciso trabalhar inteligente e conscientemente (id. ibid., p. 116, grifos nossos).

Esse assunto voltaria na crônica seguinte, em que Machado rebate a um comentário, publicado no jornal *Correio Mercantil* (1848-1868), contrário à subvenção do Estado ao teatro. Defensor ardoroso da ribalta, Machado compreende que a arte não pode ser entendida como uma mercadoria do entretenimento, mas caberia uma formação consistente por parte das autoridades. Na crônica de 16 de dezembro de 1861, tal assunto foi discutido com o autor do artigo do *Correio Mercantil*, que Machado, mais tarde, descobriu tratar-se de Macedo Soares:

A doutrina liberal de concorrência aplicada à espécie prejudica o ponto essencial da questão, e que se tem em vista atingir.

Criar no teatro uma escola de arte, de língua e de civilização, não é obra de concorrência, não pode estar sujeita a essa mil eventualidades que têm tornado, entre nós, o teatro uma coisa difícil e a arte uma profissão incerta.

É na ação governamental, nas garantias oferecidas pelo poder, na sua investigação imediata, que existem as probabilidades de uma criação verdadeiramente séria e seriamente verdadeira.

Uma legislação emanada da autoridade, a reunião dos melhores artistas, a escolha dos mestres de ensino, a criação de escolas elementares de ensino, onde se aprenda arte e língua, duas coisas muitas vezes ausentes de nossas cenas, a boa remuneração ao trabalho dos compositores, um júri de julgamento de peças, em boas bases, ficando extinto o conservatório, tudo isto sem descuidar-se na flutuação das receitas, tais são os fundamentos, não de um teatro-escola, mas do teatro, na sua aceção mais abstrata.

Virá o estímulo, os outros aprenderão no primeiro, e arte torna-se um fato, uma coisa real.

Mas deixar à luta individual a criação de uma escola nas condições exigidas, equivale a não criar coisa nenhuma. E se alguma coisa se fizer há de ser em demasia lento.

Não, o teatro não é uma indústria, como diz a opinião a que me refiro; não nivelemos assim as ideias e as mercadorias (id. ibid., p. 129-130).

E ratifica seu pensamento mencionando que a arte dramática tem uma missão nacional, social, humana, por isso, não poderia ficar a mercê da lei de concorrência:

O teatro não é um bazar, e se é, que estranhas mercadorias são estas, chamadas *Othelo, Athalia, Tartufo, Marion Delorme* e *Frei Luiz de Souza*, e como devem soar mal, nos centros comerciais, os nomes de *Shakespeare, Racine, Molière, Victor Hugo* e Almeida Garrett.

Não é o teatro uma escola de moral? Não é o palco um púlpito?

Diz *Victor Hugo* no prefácio da *Lucrecia Borgia*: “O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito. O drama, sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana. Também o poeta tem cargo de almas. Cumpre que o povo não saia do teatro sem levar consigo alguma moralidade austera e profunda. A arte só, a arte pura, a arte propriamente dita, não exige tudo isso do poeta; mas no teatro não basta preencher as condições da arte.”

Estou certo de que a comissão e o governo não entregarão à concorrência a criação de uma escola normal de teatro. Isto no pressuposto de que a nomeação da comissão não foi uma fantasia do autor do decreto das graças (id. ibid., p. 130).

Esses apontamentos são importantes, ainda que seminais, porque ilustram, de alguma forma, os princípios de sua verve argumentativa em relação à arte. Argumentação que ganharia outros contornos em seus desdobramentos ao longo de sua carreira: sempre expressando uma consciência crítica, em que orienta seus contemporâneos a estudarem e refletirem sobre os elementos que compõem uma obra. Além disso, é possível observar na maioria das crônicas desse período: recomendações de leitura de obras nacionais ou estrangeiras ao público leitor, em vista de uma fraca publicação de livros, refinados ou não; exposição de conhecimentos teóricos embasando seus comentários; a defesa tácita da formação de um teatro sério; explicações sobre a diferença entre arte e economia. Daí a relevância da crônica no seu projeto literário, possibilitando seu próprio processo de domínio da técnica textual, ao mesmo tempo em que orienta seus amigos escritores quanto aos elementos que compõem o texto poético. E mais: com a divulgação constante das obras Machado almeja ver uma produção literária mais consistente e trabalhada esteticamente, atribuindo ao crítico-cronista o papel de interpretar a ideia do poeta defendendo a composição deste, com o objetivo de animar o leitor a voar com mais segurança.

Assim como acontecia na crônica, a militância da preocupação com o fazer literário se repete na correspondência. Contudo, o fato novo fica por conta da repercussão positiva de seus comentários literários produzidos nas crônicas, que vão alçá-lo ao posto de crítico. Com efeito, essa imagem de crítico literário,²³ provavelmente, tenha se consolidado com a publicação de uma carta de 1868, em que José de Alencar pede a Machado um estudo sobre a poesia do jovem poeta Castro Alves, recém-chegado ao Rio de Janeiro. Nela, Alencar reconhece que Machado “foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou à cultura dessa difícil ciência que se chama a crítica”; e expõe, ainda, certa imagem altruísta de Machado ao comentar que este cedeu “uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, [e] não duvidou aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria” (CORRESPONDÊNCIA, 2008, p. 229). Nessa correspondência, além de alçar Machado como crítico,²⁴ Alencar aponta para uma

²³ Essa relação foi tema de uma comunicação apresentada no XVI Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/Seminário Internacional de Estudos Literários da UNESP – Campus Araraquara; e apresentada no III Congresso Internacional do PPG-Letras: Caminhos da Literatura: Contextos, Contatos e Contrastes/ XVI Seminário de Estudos Literários da UNESP – Campus S. J. do Rio Preto, ambas em 2015.

²⁴ No texto *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade* (1873), Machado evidencia justamente que a falta de uma crítica sistemática e atuante era um dos males de que padecia a nossa literatura: “é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam” (ASSIS, 2013b, p. 433).

peculiaridade que se materializaria no texto poético machadiano – a preocupação com o apuro formal do verso – como se pode verificar no fragmento:

Depois da leitura do seu drama, o Senhor Castro Alves recitou-me algumas poesias. *A cascata de Paulo Afonso, as duas ilhas e a visão dos mortos*, não cedem às excelências da língua portuguesa neste gênero. *Ouçá-as o senhor que sabe o segredo desse metro natural, dessa rima suave e opulenta* (CORRESPONDÊNCIA, 2008, p. 229, grifos nossos).

A respeito dessa preocupação com a forma, Rogério Chociay (1989) comenta que Machado, em seus trabalhos de crítica literária, não descuidou das artimanhas de “fazer versos”, conhecimento básico que ele mostrou ter quando analisava os “poetas contemporâneos e, mesmo, do passado”; nessas análises, ainda de acordo com Chociay (1989), “encontramos insistentes referências sobre a construção, o efeito e a qualidade formal dos versos que examina e, conseqüentemente, sobre o cuidado que os poetas (...) deveriam ter com respeito à metrificação” (CHOCIAIY, 1989, p. 37). O apreço do “bardo de Corina”²⁵ pela elaboração do verso era tão consciente a ponto de militar em prol da adoção do verso alexandrino *francês* ou *clássico*, em detrimento do *espanhol* ou *arcaico*.²⁶ Não por acaso, quando ele analisa os alexandrinos dos *Cantos e Fantasias* (1865), de Fagundes Varela (1841–1875), “tinha em mente o modelo do verso alexandrino *francês ou clássico*, de que era na época um dos entusiastas” (id. *ibid.*, p. 37). Vale lembrar que Machado²⁷ escreveu poemas utilizando esse verso como, por exemplo, *Aspiração* (1862). Mário Curvello (1982) comenta que o poema *Versos a Corina* “constituiu a síntese do potencial lírico de Machado de Assis”, pois “[há] nele uma variedade de ritmo, de metro, de estrofe, de rima a demonstrar um poeta se não exímio, pelo menos hábil em seu *métier*” (CURVELLO, 1982, p. 12).

Na esteira desse possível imbricamento do exercício da crítica com o fazer poético, a correspondência entre José de Alencar e Machado de Assis, de alguma maneira, pode fornecer mais indícios dessa relação. Na resposta ao “chefe” da literatura brasileira, o autor de *Crisálidas* (1864) expõe o seu sentimento de recompensa:

A tarefa da crítica precisa destes parabéns; é tão árdua de praticar, já pelos estudos que exige, já pelas lutas que impõe, que a palavra eloquente de um chefe é muitas vezes necessária para reavivar as forças exaustas e reerguer o ânimo abatido (CORRESPONDÊNCIA, 2008, p. 232, grifos nossos).

²⁵ A expressão é de Caetano Filgueiras (1864, p. 11).

²⁶ A diferenciação entre esses versos reside na cesura dos hemistíquios. No caso do alexandrino francês “deve ser formado de dois hemistíquios hexassílabos (contagem de padrão agudo)”, não podendo “haver sobra de sílabas entre o primeiro e o segundo hemistíquios”; no alexandrino antigo ou espanhol, o padrão é grave, e “a cesura é uma pausa que separa o primeiro hemistíquio do segundo, pausa esta que não pode ser ultrapassada por sílaba nem anulada por sinalefa: os dois hemistíquios do alexandrino antigo, portanto, são independentes métrica e ritmicamente” (CHOCIAIY, 1989, p. 39-40).

²⁷ No texto *A nova geração* (1879), Machado exalta o verso alexandrino dizendo: “é excelente este metro; e para empregar um símile musical, não será tão melódico, como outros mais genuinamente nossos, mas é harmonioso como poucos” (ASSIS, 2013k, p. 497).

Mais adiante, Machado salienta que é “difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, *mal imitada e mal copiada*” (id. *ibid.*, p. 233, grifos nossos)²⁸. É a esse respeito que enaltece o texto de Castro Alves, pelo fato deste não ter seguido fielmente a escola a ele atribuída, expondo que

Não podiam ser melhores as impressões. Achei uma vocação literária, cheia de vida e robustez, deixando antever nas magnificências do presente as promessas do futuro. Achei um poeta original. O mal da nossa poesia contemporânea é ser copista, — *no dizer, nas ideias e nas imagens. – Copiá-las é anular-se*. A musa do Senhor Castro Alves tem feição própria. Se se adivinha que a sua escola é a de Victor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-a a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*. Não lhe aprezem certamente as tintas brancas e desmaiadas da elegia; quer antes as cores vivas e os traços vigorosos da ode.

Como o poeta que tomou por mestre, o Senhor Castro Alves canta simultaneamente o que é grandioso e o que é delicado, mas com igual inspiração e método idêntico: a pompa das figuras, a sonoridade do vocábulo, uma forma esculpida com arte, sentindo-se por baixo desses louvores o estro, a espontaneidade, o ímpeto. Não é raro andarem separadas estas duas qualidades da poesia: a forma e o estro. Os verdadeiros poetas são os que as têm ambas. Vê-se que o Senhor Castro Alves as possui; veste as suas ideias com roupas finas e trabalhadas (id. *ibid.*, p. 235, grifos nossos).

Nesses trechos, Machado dá aos leitores de ontem e de hoje outro elemento, que, provavelmente, é fruto de seu estudo e, por conseguinte, de seu instrumental poético: diálogo com os modelos sem copiá-los,²⁹ já que procurou desenvolver tal estratégia em seus poemas. Essa noção de estudo do gênero poético é recorrente na correspondência, quando o assunto é literário, como se verifica no fragmento de uma carta de 24 de Janeiro de 1872 a Lúcio de Mendonça,³⁰ em que Machado comenta o livro deste:

Não lhe negarei que há na sua lira uma corda sensivelmente elegíaca, e desde que a há, cumpre tangê-la. O defeito está em torná-la exclusiva. Nisto cede à tendência comum, e quem sabe também se alguma intimidade intelectual? *O estudo constante de alguns poetas talvez influísse na feição geral do seu livro.*

²⁸ Ver também *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade* (1873), em que Machado volta a comentar sobre essa preocupação (ASSIS, 2013b, p. 437).

²⁹ A esse respeito, são interessantes os textos: “O primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queirós” (1878), em que Machado, ao analisar minuciosamente a nervura do romance do escritor português, critica-o pelo fato de que Eça tenha centrado o livro em três questões: a) exaço de inventário, a fotografia do real; b) a personagem Luísa, a principal, ser um títere, uma não pessoa moral e c) a obscenidade. O desenvolvimento desses aspectos, intimamente filiados à Escola Realista-Naturalista, promove aquilo que Machado chamou de uma substituição do principal pelo acessório, ou ainda, o fato de não haver um motivo fundamental para que as coisas aconteçam do modo que elas sucedem no romance. Para Machado, o escritor português deveria ter realizado um ajuste necessário à concepção dessa escola a partir das estruturas institucionais da sociedade portuguesa para retratá-la com acuidade. Já em *A nova geração* (1879), Machado criticaria essa mesma escola, mas analisando a então recente geração de poetas brasileiros que, na visão de Machado, deixava também de refletir sobre as nossas condições estruturais, tendendo a uma adoção direta do influxo externo (ASSIS, 2013k; 2013i).

³⁰ Lúcio Eugênio de Meneses e Vasconcelos Drummond Furtado de Mendonça, advogado, jornalista, magistrado, contista e poeta, nasceu em Piraí/RJ, em 10 de março de 1854, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 23 de novembro de 1909. Foi o fundador da Academia Brasileira de Letras. Ao escolher o poeta Fagundes Varela como patrono, coube-lhe a cadeira nº. 11 (<http://www.academia.org.br/academicos/lucio-de-mendonca/biografia>. Acesso em: 01 jul. 2016).

Sentimento, versos cadentes e naturais, ideias poéticas, ainda que pouco variadas, são qualidades que a crítica lhe achará neste livro. Se ela lhe disser, e deve dizer-lho, que a forma nem sempre é correta, e que a linguagem não tem ainda o conveniente alinhamento, pode responder-lhe que tais senões o estudo se incumbirá de os apagar.

(...)

Se, como eu suponho, for o seu livro recebido com as simpatias e animações que merece, não durma sobre os louros. Não se contente com uma ruidosa nomeada; reaja contra as sugestões complacentes do seu próprio espírito; *aplique o seu talento a um estudo continuado e severo; seja enfim o mais austero crítico de si mesmo* (CORRESPONDÊNCIA, 2009, p. 61, grifos nossos).

Tal fato é ratificado em outra carta de 4 de agosto de 1878 endereçada a Francisco de Castro,³¹ em que Machado, após analisar os versos deste, aconselha o amigo poeta da seguinte maneira: “aponto-lhe o melhor dos mestres, o estudo; e a melhor das disciplinas, o trabalho. Estudo, trabalho e talento são a tríplice arma com que se conquista o triunfo” (CORRESPONDÊNCIA, 2009, p. 155) . Além do estudo contínuo e severo do gênero poético, Machado chamava a atenção de seus contemporâneos quanto à necessidade de produzir cada vez mais textos literários, pois acreditava que o exercício da elaboração textual pudesse criar uma obra esteticamente mais refinada. No fragmento de uma correspondência de 10 de novembro de 1871 a Ladislau Neto,³² Machado comenta a obra de Pedro Américo,³³ revelando essa preocupação:

Luís Guimarães, o seu talentoso biógrafo, conta-nos como ele soube pelear contra a sorte adversa, que tantos óbices lhe pôs no caminho, à maneira de punição antecipada das vitórias que viria a obter um dia. Vê-se, pois, que aprendeu a lutar e a triunfar, naturalmente porque aprendeu a contar consigo mesmo, que é a melhor lição que lhe poderia ficar da escola da vida. Tem magnífico futuro diante de si; não o deixe perder. Tempo virá em que os nomes de Pedro Américo, Victor Meireles, Carlos Gomes, Mesquita e outros formarão os anais da arte da presente geração brasileira. *A posteridade não quer saber de desânimo, nem das decepções que*

³¹ Francisco de Castro (1857-1901) médico, poeta e membro da Academia Brasileira de Letras, autor do livro *Harmonias Errantes* (1878), publicação que contou com o prefácio de Machado de Assis. Ver: *Correspondência de Machado de Assis*: tomo II, 1870-1889 / coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet ; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2009, p. 155. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 92).

³² Ladislau Neto teve uma biografia aventureira; cedo partiu de Maceió (1854), à revelia do pai, rumo ao Rio de Janeiro. Para sobreviver, hábil desenhista, fez ilustrações para jornais e livros. Em 1857, ingressou na Imperial Academia de Belas-Artes, de onde saiu para assumir o posto de desenhista e cartógrafo da Comissão Astronômica e Hidrográfica de Estudos e Exploração do Litoral de Pernambuco. Neto permaneceu na corte entre 1854-1860, período em que também o jovem Machado circulava pelas rodas literárias e boêmias da cidade. Na carta pessoal, o missivista situa a época em que conviveram: havia 12 anos. Em 1859, ambos escreveram para o periódico *Espelho* de Francisco Eleutério de Sousa; Machado regularmente e Ladislau Neto, mais esporadicamente (CORRESPONDÊNCIA, 2009, p. 49-50).

³³ Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) nasceu na Paraíba. Aos onze anos foi contratado como desenhista pelo naturalista francês Louis Jacques Brunet, em expedição pelo sertão brasileiro, para documentar a fauna e a flora locais. Na corte, estudou no Colégio Pedro II e na Imperial Academia de Belas-Artes. Em fins de 1859, o governo imperial deu-lhe uma bolsa para aperfeiçoar-se em Paris, onde ingressou na Escola de Belas-Artes, depois no Instituto de Física Ganot e na Sorbonne, dedicando-se também à literatura e à pesquisa científica. Recebeu grande influência dos pintores neoclássicos franceses. De volta em 1864, tornou-se professor da Academia de Belas-Artes. Celebrizou-se pela temática bíblica e histórica em quadros de grandes dimensões, entre eles, a “Batalha do Avaí” e “O Grito do Ipiranga” (id. *ibid.*, p. 50).

empeceram o caminho do artista; quer obras; é preciso dar-lhas a todo custo (id. *ibid.*, p. 56, grifos nossos).

Machado já reclamava acintosamente da falta de publicação literária quando escrevia crônicas para o periódico *O Futuro* (1862–1863). Daí o apelo enfático aos escritores para que escrevessem a todo custo. Por isso, pode-se pensar num mecanismo de análise nas suas correspondências, em que o estudo e a análise explicam o diálogo com a literatura ocidental – procedimentos que nascem em decorrência de um aprimoramento formal.³⁴

Interessa-se, aqui, pelo modo que esse refinamento do fazer literário se formou, ao longo desse período, e qual é o seu desdobramento, após o exercício nas breves análises dos textos dos escritores coetâneos, na sua produção ficcional, especificamente, do teatro, do conto e do romance. Isto é, procura-se compreender, textualmente, como Machado de Assis cria os primeiros contornos dos perfis dos personagens, a noção de verossimilhança e o conceito de cor local nas peças teatrais, nos contos iniciais, para mais tarde, na esteira dessa incessante reelaboração temática e afinação dos perfis dos personagens, ratificá-los nos seus primeiros romances. De antemão, o que se percebe é o fato de que conforme vai se aprofundando esse procedimento, mais consistente e complexa se torna a consubstanciação deles no corpo do texto, por conseguinte, mais aguda fica a sua interpretação a respeito dos costumes da sociedade carioca dos oitocentos.

³⁴ Essa preocupação com o aprimoramento formal existe na poesia de Machado de Assis como sugerem as passagens citadas, bem como salienta a fortuna crítica sobre a poesia do escritor carioca, formatada pelos estudos de Manuel Bandeira (1939: 2004), Mário Curvello (1982), Élide Valarini Oliver (2006), Rutzkaya Queiroz dos Reis (2009), entre tantos outros.

CAPÍTULO III

1 A caminho do romance: antecipações do teatro e do conto

A partir desse levantamento dos textos críticos, das crônicas e da correspondência, é possível compreender que Machado de Assis entendesse a obsessão pela temática, postulada pelos preceitos ideológicos do nacionalismo literário e pelos modismos dos influxos europeus, principalmente, o de viés byroniano, como o grande entrave do desenvolvimento qualitativo da literatura brasileira. Não por acaso, ele vai investir todos os seus esforços intelectuais para instituir o fator estético como eixo central do fazer literário. Com efeito, destituía o foco da representação do espaço físico do território nacional, ou simplesmente da reprodução dos modelos que destoavam frente à realidade brasileira. Na eterna lei das compensações, Machado de Assis, que se formava pela leitura voraz da tradição ocidental e de todos os aspectos que enervavam a literatura brasileira, via nessa dualidade uma chance para se inserir nesse cenário e empreender seu projeto de renovação estética. Paralelamente, tal formação lhe serve de base para exercitar o ofício da crítica e desenvolver sua obra ficcional. Como processo contínuo, o produto dessa leitura – resultado do estudo sério e do trabalho de apropriação de formas e modelos dessa tradição – torna-se, por meio de arranjos, reelaborações e experimentos, as linhas de força da originalidade de seu processo composicional.

Dentro da inexorabilidade de todas as coisas que exige uma renovação dos processos e dos procedimentos na consecução em si dos objetos, dos pensamentos, das manifestações artísticas, natural que houvesse na literatura brasileira, ainda que arraigada em seus ditames, margem para Machado de Assis discutir e propor algo novo – natural, mas não tão fácil de implantar, já que toda novidade requer mudança de comportamento e, no caso do texto literário, de processos composicionais, o que gera a dificuldade de aceitação por parte dos escritores e do público leitor.

Assim, se se reconhece a originalidade do texto ficcional de Machado de Assis em virtude de seu diálogo perene com a literatura ocidental, reconhece-se também que sua realização se concretiza por meio de um trabalho intenso com a palavra, num processo incessante de (re)elaboração, que, como uma força centrípeta, converge para o centro da sua produção teatral, contista e romanesca todas as influências e modelos, que por sua vez são rearranjados, configurando uma literatura que é brasileira, porque, centrada na representação da ação humana, traz encarnada consigo a peculiaridade da sutileza das relações, expressando os costumes dessa sociedade. No limite, ao se apropriar desse instrumental literário concebido pelo gênio humano, Machado de Assis forma-se e engendra uma renovação estética na

literatura brasileira. Nesse sentido, pensado como um escritor em formação, justamente por causa de sua trajetória, todo o trabalho realizado nos jornais, periódicos e nas revistas lhe proporciona não só um espaço de exercício de escrita e constituição de um posicionamento ideológico presente na composição das crônicas, mas também o conhecimento das dificuldades e fragilidades do mecanismo editorial, com baixíssima tiragem do texto de ficção. Compreendeu que as complicações se resumiam na escassez de seus atores – escritor, obra e leitor –, que interferia diretamente na qualidade estética e na irrisória margem para experimentações.

Entretanto, se esse meio, em que tudo estava por ser feito, dificultava uma mudança de rumo, também possibilitava a inserção do ambicioso escritor a vários setores da editoração do jornal, fato que lhe rendeu o conhecimento das mazelas políticas, institucionais e, sobretudo, da cena cultural de seu país. Vale ressaltar que as dificuldades e fragilidades das estruturas de fomento à vida cultural da época podem suscitar a composição de Machado de Assis em diversos gêneros, visto que para sobreviver nesse meio era essencial ter habilidade para compreender a oscilação das investidas dos editores e compor os distintos gêneros. Condições que vislumbram duas hipóteses: o exercício de escrita em si por parte do autor era uma característica de seu método composicional, daí a diversidade de composições, e/ou os caminhos que determinados gêneros literários trilhavam no cenário brasileiro impulsionavam os escritores também a uma mudança de rota em seus projetos, como ocorreu, por exemplo, com o teatro, na preferência dos investidores e do público pelas farsas e melodramas e com o conto, em que, num primeiro momento, havia a necessidade de se prolongar as histórias para preencher as colunas ociosas dos jornais, interferindo diretamente no acabamento estético.

Uma vez inserido nesse contexto, não por acaso, é na figura de crítico que Machado de Assis vai alimentar seu projeto de renovação estética, orientando os escritores coetâneos em relação ao aprimoramento estético formal, incentivando-os a escrever cada vez mais, promovendo, com isso, a divulgação das obras recentes ou sugerindo textos do passado e, por fim, educando o público leitor a refinar o gosto literário. Machado de Assis atuava concomitantemente nas bases de todo o processo, ora como crítico, ora como ficcionista. Logo, ao sugerir o aprimoramento formal e uma adequação entre o perfil dos personagens e suas ações na essência da trama aos escritores coetâneos, como se vê nos artigos críticos, nas crônicas e correspondências, Machado dava, a contrapelo, pistas de seu interesse por esses elementos, os quais, enunciados por uma linguagem concisa e objetiva, evidenciam não apenas o seu estilo composicional, mas também a base temática de sua obra em prosa constituída pela representação da ação humana.

Como se verá, a representação da ação humana vai ser também o foco da sua produção teatral. Nela, contudo, ao sintetizar toda a ação e o conceito de verossimilhança nos diálogos, espécie de disputa verbal em que se expressam as atitudes, o posicionamento ideológico dos personagens e, essencialmente, as sutilezas dos costumes no jogo amoroso, Machado de Assis, preocupado em dar profundidade psicológica aos personagens, encontra certa dificuldade em transformar o material psicológico em ação dramática, quando tenta criar a dualidade comportamental entre aquilo que eles expõem e aquilo que escondem, como seus sentimentos, desejos e cálculos recônditos, muitas vezes contrários ao que foi exposto. Mesmo diante dessa dificuldade, aliás, confessada na tão decantada carta ao amigo Quintino Bocaiúva, a construção da personalidade “ficta”, que na interação social fomenta o conflito de caracteres, demarca a importância do olhar do indivíduo sobre as convenções sociais.

Por esse prisma, retrata a perspectiva da viúva atraente que, por ser rica, não depende de seus pretendentes, tornando a sedução amorosa mais complexa para eles, uma vez que a heroína pode repreendê-los quando eles se encastelam na antiga necessidade dos homens em cortejar uma mulher, utilizando, para isso, velhos costumes e referenciais literários ultrapassados e fora de propósito. Nas peças, as heroínas não são romantizadas, nem buscam salvar sua honra perdida, elas estão mais preocupadas em defender seus direitos, sua reputação moral e se entregam à ordem do dia, enquanto os heróis demonstram a afetação dos jovens e a rudeza, a teimosia e os vícios sociais dos mais experientes.

Comparativamente, há uma nítida superioridade de sagacidade a favor das heroínas, fato que caracteriza o aspecto cômico das peças. Comicidade reforçada pela própria linguagem do provérbio dramático que é chistosa, irônica, composta de frases ferinas, criando verdadeiros embates entre os personagens. Acredita-se que esse aspecto cômico tenha possibilitado Machado de Assis de trazer para o plano principal as contendas das referências literárias, tratadas nos textos críticos. E mais: compreende-se que venha do desenvolvimento desse gênero o fato de Machado de Assis, na prosa ficcional, ancorar a desenvoltura e a discussão da ideia central da trama nos diálogos e nas interferências do narrador ao assunto narrado. Provavelmente, viria da experiência do teatro a sua recusa em enveredar por narrativas descritivas, o que o leva a contrastar desde sempre com os preceitos do nacionalismo literário. Embora tenha composto provérbio dramático e não comédia realista (gênero vigente), a junção de tais aspectos representa a importância de suas peças teatrais não só para a cena brasileira da época, haja vista a crítica sarcástica atribuída aos costumes, por meio das disputas verbais, mas também para o seu projeto literário, uma vez que a

representação da ação humana vai se desenvolver com outros alcances estéticos nas obras em prosa.

No conto, essa dualidade comportamental da personalidade “ficta” se constrói mediada pelas investidas de um narrador que conta e profere comentários sobre a história narrada. No interior desse mecanismo, o narrador, entre aproximações e afastamentos, perscruta justamente esse lado inconfessável submerso na “mente” dos personagens para conferir maior caráter de análise e, por extensão, de verossimilhança à representação da ação humana. Por conta disso, o mundo externo, tão caro a literatura romântica, é relativizado pelo olhar do personagem, que em via de regra é o fator gerador do conflito de caracteres. A essência dessas relações, ao fundamentar o conceito de verossimilhança, caracterizaria aquilo que se entende por brasilidade, e não a descrição da geografia do país.

Assim, quanto mais trabalha os alcances dos recursos técnicos de seu texto, mais aprimora a prospecção desse material subjetivo das impressões e sentimentos dos personagens, lançando luz à reflexão ou ao cálculo deles sobre os lances das disputas amorosas e de toda e qualquer relação do tecido social. Nesse procedimento, subsistem os referenciais literários a reforçar o perfil do personagem e a evidenciar o alvo de toda crítica do narrador; aspecto que o faz desconsiderar não só o personagem, mas também todo e qualquer texto literário afeito aos elementos de uma literatura mofada e perniciosas as suas pretensões de renovação estética – convergência entre o texto crítico e a sua ficção. Como uma espécie de Iago ou um desdobramento do *raisonneur*, personagem importante na comédia realista, em virtude de seu caráter pedagógico e moralizante, o narrador machadiano estabelece um intenso diálogo com o leitor com o propósito de educá-lo a esse outro modo de empreender a narrativa.

Nas duas primeiras coletâneas analisadas – *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873) –, o narrador chega a divisar com o leitor significados importantes para o desfecho da história que narra. Na esteira do que havia desenvolvido nas peças teatrais, Machado de Assis retoma e reelabora as disputas verbais e os episódios dos trios amorosos, formados pelos distintos perfis: a viúva, a vaidade e ambição feminina, os sentimentaloides, os poetas mal talhados, os visionários, os parasitas, os políticos, entre outros, que na interação social vão fomentar os conflitos de caracteres, configurando toda a representação da ação humana. A diferença reside na presença do narrador³⁵ que rege as ações, o não dito, os

³⁵ Estaria aí, para Machado, uma saída estética para a dificuldade encontrada em transformar o material psicológico dos personagens em ação nas suas peças, pois, conforme E. M. Forster, no drama, “toda a felicidade e toda a infelicidade humanas assumem e têm de assumir a forma de uma ação”, caso contrário, “sua existência

sentimentos, as reflexões, os cálculos, os desejos dos personagens, instituindo esse material subjetivo como a força motriz da narrativa. É justamente desse substrato que se constrói o ponto de vista do indivíduo sobre as relações e todas as coisas. Encarnada de costumes, a perspectiva do personagem acerca dos fatos tende a rivalizar com a do narrador, fazendo com que a disputa verbal seja arrastada para o interior da narrativa, tornando-se o eixo central da crítica desferida aos *modus vivendi* da sociedade carioca dos oitocentos.

Por essa perspectiva, Machado de Assis ia consolidando sua matéria ficcional paralelamente à crítica militante das crônicas e das correspondências, sobrevivendo num meio editorial em que, de acordo com o viés ideológico do veículo a que estava ligado, exigia que a obra fosse um produto rentável ao editor, algo prazeroso para o leitor e, portanto, não ferisse a suscetibilidade moral de quem financia todo o sistema – uma complexidade a mais para Machado, pois, na sua visão, o texto literário precisava ser, acima de tudo, uma instância promotora de renovação estética. É com esse substrato fictício, fruto da reelaboração de expedientes trabalhados no teatro, que Machado de Assis adentra a seara labiríntica do conto rumo a caminho do romance. Nesse sentido, nas suas primeiras obras romanescas, empreenderá uma afinação axiomática da consubstanciação do poder interpretativo das observações da efervescência diária ao aprimoramento estético formal, desejando alcançar os mais sutis interesses subjacentes nas relações sociais que determinam as vidas de suas heroínas, as inconstâncias de comportamento de seus heróis, a pieguice literária representada pelos poetastros, visionários e melodramáticos, enfim, efabular uma narrativa em que o *leitmotiv* esteja exatamente nos anseios, na ambição, nas vontades, nos caprichos e nas veleidades dos personagens, entendidos como *pessoa moral* – em síntese, uma representação da ação humana.

2 O aprendizado do teatro

As primeiras incursões machadianas no gênero dramático datam de 1856 quando publica no jornal *Marmota Fluminense* três textos em prosa, reunidos no título “Ideias vagas”, em que comenta a poesia, o teatro e o frei Francisco de Monte Alverne, “homem eloquente e

permaneceria desconhecida, e é esta a grande diferença entre o drama e o romance” (FORSTER, 2005, p. 106). Ainda, segundo o crítico inglês, “a especificidade do romance é que o escritor pode falar sobre seus personagens tanto quanto através deles, ou pode dar um jeito para que possamos ouvi-los enquanto eles conversam entre si. Ele tem acesso às meditações, de onde pode descer até mais fundo, para espiar o subconsciente. Um homem não fala a si próprio com toda a veracidade (...), a felicidade ou a infelicidade que ele secretamente sente vêm de causas que ele não sabe explicar direito, porque, ao trazê-las até a dimensão do explicável, elas perdem seu caráter original” (id. *ibid.*, p. 106).

virtuoso” (ASSIS, 2013f, p. 58). No que diz respeito ao teatro, o jovem Machado considera o gênero como o termômetro civilizatório de um povo, compreendendo-o como elemento fundamental para “pensar, estudar, e corrigir o mundo na sua construção material” (id., s/d. p. 107-108). Entusiasmado, enxerga no teatro uma forma artística que daria conta de distrair e ensinar o público, um “verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos” (id. *ibid.*, p. 108). Ao convocar o público a ir ao teatro, evidencia o seu interesse pelos diversos caracteres da sociedade:

Ao teatro! Ao teatro ver as composições dramáticas da época, as produções de Dennery e Bourgeois! – Ao teatro ver a sociedade por todas as faces: frívola, filosófica, casquilha, avara, interesseira, exaltada, cheia de flores e espinhos, dores e prazeres, de sorrisos e lágrimas! – Ao teatro ver *o vício em contato com a virtude*; o amor no coração da mulher perdida, como a pérola no lodo do mar; o talento separado da ignorância apenas por um copo de champagne! – Ao teatro ver as cenas espirituosas da *comédia moderna envolvendo uma lição de moral em cada dito gracioso*; ver a interessante *coquette* que jura amor em cada valsa e perjurar em uma quadrilha; ver o literato parasita que não se peja de subir as escadas de mármore do homem abastado, mas corrupto, curvar-se cheio de lisonja para ter a honra de sentar-se a seu lado e beber à sua saúde. (id. *ibid.*, p. 108-109, grifos nossos).

Em linhas gerais, estavam aí muitos dos perfis que desenvolveria nas suas peças e mais tarde em seus contos e romances. Com efeito, esboçava seu desejo de ver representado nos palcos personagens, como dizia Boileau, verdadeiros, ou, ainda, na visão de Victor Hugo, personagens que encarnassem o drama do indivíduo moderno, que representassem os costumes locais e atuais. Havia aí uma convergência muito importante para os anseios estéticos de Machado: a construção do personagem se configura pelos seus gestos, suas atitudes, naturalidade dos diálogos, pelas suas referências literárias, pelos seus desejos mais íntimos, tudo isso inserido e relacionado a um tempo e espaço condizentes com a sua sociedade – o verossímil emana justamente de um personagem que enuncia os costumes da sociedade brasileira numa chave crítica e não mais numa reprodução direta dos fatos. O arranjo estético teria a incumbência de convergir para ação dramática, tempo e costumes, isto é, a encenação traria ao palco a efervescência dos disfarces e/ou comportamentos diários, em que atores e plateia se tornariam motivos e produtos do mesmo meio sociocultural.

Assim, a convocação, a que alude Machado, se dá numa tentativa de convencer o público a apreciar a comédia moderna, essa nova forma de representação, pois havia “alguns frenéticos apreciadores da farsa antiga e sem gosto, das clássicas cabriolas e da pancadaria empregada quando o espírito falece em fastidiosos e insípidos diálogos” (id. *ibid.*, p. 109). Convite que, aliás, sinaliza um meio cultural pouco propício a mudanças, daí a militância crítica para provocar uma alteração no gosto desse público. Ainda que pouco sistematizado, Machado já deixava claro o seu posicionamento a respeito da função social do teatro, e como

tal manifestação artística favorecia as necessárias renovações estéticas. Como todo principiante, segundo João Roberto Faria, Machado cometia o “equivoco de convidar o público leitor para ver as ‘comédias modernas’, mas atribuindo a sua autoria a escritores de melodramas como Adolphe Dennery (...) e Anicet Bourgeois” (FARIA, s/d., p. 25). Contudo, o autor carioca demonstrava empenho intelectual em captar as nuances impeditivas de uma formação do teatro nacional, o qual passaria por ajustes estruturais das seguintes ordens: aproximar a arte da vida real, educar o público e tentar modernizar a literatura brasileira. Para tal, era necessário dialogar com a tradição e se apropriar dos recursos do gênero para criar ações dramáticas em que a força motriz viesse, justamente, da perspectiva que os personagens têm dos costumes brasileiros. Nessa readequação, Machado de Assis dava mostras divergentes de entendimento do conceito de cor local que fomentava o nacionalismo literário.

Dois anos mais tarde, voltaria a essas considerações no texto “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858), identificando quem inviabilizava tal modernização e a formação do teatro nacional mais consistente e condizente com o modo de vida brasileiro: “para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado *francelho*?” (ASSIS, 2013a, p. 66). Reclamava, na verdade, um teatro que tratasse dos interesses locais, das questões polêmicas e dos assuntos políticos que invadiam as colunas dos jornais, as conversas nas casas, nas ruas, enfim, exigia um teatro que consubstanciasse artisticamente toda a efervescência diária. Na visão de Machado, a proliferação dessas traduções era atribuída aos empresários do momento, que compreendiam a arte apenas como um entretenimento a divertir o público, mas sem se preocuparem com a sua função social de educá-lo, civilizá-lo, transformando a arte num produto, e como tal deveria obedecer às leis econômicas. Daí advém o sintetizador da problemática do teatro nacional, que já havia dado demonstrações positivas, mas que naufragaram mediante um cenário desfavorável:

É fora de dúvida, pois, que a não existir no povo a causa desse mal, não pode existir senão nas direções e empresas. Digam o que quiserem, as direções influem neste caso. As tentativas dramáticas naufragam diante deste czariato de bastidores, imoral e vergonhoso, pois que tende a obstruir os progressos da arte. A tradução é o elemento dominante, nesse caos que devia ser a arca santa onde a arte pelos lábios dos seus oráculos falasse às turbas entusiasmadas e delirantes. Transplantar uma composição dramática francesa para a nossa língua é tarefa de que se incumbem qualquer bípode que entende de letra redonda. O que provém daí? O que se está vendo. A arte tornou-se uma indústria; e à parte meia dúzia de tentativas bem-sucedidas sem dúvida, o nosso teatro é uma fábula, uma utopia (id. *ibid.*, p. 67).

Como se vê, Machado creditava a deficitária produção brasileira à enxurrada de traduções francesas (na maioria das vezes, peças de baixa qualidade estética) e aos interesses de uma “indústria” sedenta por lucro. Vale lembrar que as traduções de peças de elevada qualidade estética e significativo ensinamento civilizatório eram muito bem assinaladas por Machado, vide, por exemplo, os comentários sobre a tradução da peça *Dalila* (1857), de Octave Feuillet (1821-1890), composta pelo escritor português Antônio de Serpa (1825-1900), em que diz: “a obra primitiva merecia o trabalho do literato português; é uma das produções mais lindas da musa moderna” (id., s/d., p. 229). Em relação a Octave Feuillet, Machado já o havia alcunhado como o “chefe da escola moralista” (id., s/d., p. 201). Ou ainda, quando comenta o trabalho de Eugênia Câmara, “que fez uma tradução em geral boa” da peça *La Comtesse du Toneau*, de Eugène Scribe (1791-1861), traduzida como *Duas primas*. Em relação a Scribe, Machado diz ser este “uma figura esplêndida na galeria da arte moderna” (id. ibid., p. 186). Nesse sentido, a problemática recaía na baixa qualidade estética, pois os bons trabalhos eram, em vista do que se apresentavam, muito bem acolhidos por Machado. Não obstante, nessa comparação entre as traduções, deixa antever que tal situação também ocorria em virtude da inconstância da produção brasileira e de sua baixa qualidade. Não sem razão, orientava os escritores da época para que eles estudassem e analisassem a sociedade, pois essa era uma fonte de caracteres a fomentar uma produção mais constante e refinada. Para tal processo, as vocações dramáticas deveriam estudar a comédia moderna, reconfigurando suas características para forjar um teatro mais atual e, sobretudo, nacional:

A transformação literária e social foi exatamente compreendida pelo povo; e as antigas ideias, os cultos inveterados, vão caindo à proporção que a reforma se realiza. Qual é o homem de gosto que atura no século XIX uma *punhalada* insulsa *tragicamente* administrada, ou os trocadilhos sensaborões da antiga farsa? (...) Removidos os obstáculos que impedem a criação do teatro nacional, as vocações dramáticas devem estudar a escola moderna. 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. É assim que o teatro nascerá e viverá; é assim que se há de construir em edifício de proporções tão colossais e de futuro tão grandioso (id., 2013a, p. 68).

Assim como faria em seus breves comentários nas crônicas e nas correspondências sobre os poemas de escritores coetâneos, Machado de Assis associa a criação do teatro nacional à renovação estética, ao estudo da escola moderna e, sobretudo, ao ensinamento do público à nova ideia. Nesse contexto, remover tais obstáculos não seria uma tarefa fácil, haja vista que o autor de *Dom Casmurro* (1900) repetiria a mesma dose de descontentamento na crítica teatral publicada no jornal *O Espelho* (1859-1860). Nesse periódico, teceu diversos comentários a esse respeito, talvez o mais contundente deles seja o que se lê nas linhas do

texto intitulado *Ideias sobre o teatro* (1859), em que a falta de iniciativa desse meio cultural norteia sua crítica, enfatizando a necessidade de uma dupla educação: “demonstrar aos iniciados as verdades e as concepções da arte; e conduzir os espíritos flutuantes e contraídos da plateia à esfera dessas concepções e dessas verdades” (id., s/d., p. 131-132). Além dessa questão de gosto, havia o problema daquilo que chamou de jesuítas da arte, diz Machado:

Assinaladas e postas de parte estas crenças ainda cheias de fé, esse amor ainda santificado, o que resta? Os mercadores entram no templo e lá foram pendurar as suas alfaías de fancaria. São os jesuítas da arte; os jesuítas expuseram o Cristo por tabuleta e curvaram-se sobre o balcão para absorver as fortunas. Os novos invasores fizeram o mesmo: a arte é a inscrição, com que parecem querer absorver fortunas e seiva (id. *ibid.*, p. 133).

Mais adiante, afirma que esses mercadores gerenciaram equivocadamente as vocações, fazendo crer “às turbas que o teatro foi feito para passatempo” (id. *ibid.*, p. 134). Dessa maneira, vai construindo um cenário nada favorável para o teatro nacional: “deste mundo sem iniciativa nasceram o anacronismo, as anomalias, as contradições grotescas, as mascaradas, o marasmo. A musa do tablado doidejou com os vestidos de arlequim – no meio das apupadas de uma multidão ébria” (id. *ibid.*, p. 134). Não bastassem tais obstáculos, Machado ainda entendia que essa conjuntura produzia um deslocamento ideológico muito relevante, sobretudo, para o seio de uma cena artística nascente, como a brasileira:

O teatro tornou-se uma escola de aclimatação 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 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 debaixo das mãos (id. *ibid.*, p. 135, grifos nossos).

Atribui a propagação dessas concepções aos czares da arte que lucravam com essas traduções, pois souberam analisar essa conjuntura, encontrando na exiguidade do teatro nacional um espaço para as “conveniências especulativas”, uma vez que também compreenderam aquele público afeito aos modismos estrangeiros (id. *ibid.*, p. 136). Machado ratifica seu pensamento dizendo que tanto o teatro quanto o jornal e a tribuna são os elementos que proclamam e educam o povo; e nessa esteira de valores, o teatro tem uma tarefa mais importante, porque em sua face

o homem vê, sente, palpa; está diante de uma sociedade viva, que se move, que se levanta, que fala, e de cujo composto se deduz a verdade, que as massas colhem por meio de iniciação. De um lado a narração falada ou cifrada, do outro a narração estampada, a sociedade reproduzida no espelho fotográfico da forma dramática (id. *ibid.*, p. 137).

E finaliza indicando uma dificuldade da inteligência brasileira da época, que imitava “as frivolidades estrangeiras”, mas não incorporava em sua estrutura “os dogmas de arte”

propagados pelas mesmas sociedades que copiava: “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” (id. *ibid.*, p. 137-138). Ou seja, aí Machado salientava a questão de não se estudar os modelos, os dogmas artísticos dessas sociedades, mas tão somente a sua reprodução e nela a imagem dos quadros da sociedade a que o modelo expressava. Daí sua militância, pois seria mais proveitoso analisar o modelo, entendê-lo e adequá-lo às necessidades locais e, a partir disso, criar uma representação artística mais condizente com os costumes brasileiros. Mais uma vez deixa claro que a questão de fundo é estética, não temática. Por isso mesmo, enfatiza seu posicionamento a respeito de procurar saídas formais para realizar uma obra substantiva, convergindo, para uma mesma concepção estética princípios de escolas diferentes:

As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como a forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e Racine. Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal da arte, que abraço e que defendo. Entendo que o belo pode existir mais revelado em uma forma menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só forma dramática. Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito (id. *ibid.*, p. 222-223).

Procedimento que o acompanhará ao longo de sua carreira de escritor. Desse modo, é possível observar que tais preocupações se repetem em diversos gêneros, inclusive, o seu descontentamento com esse czariato da arte. Assunto que voltaria a comentar em uma crônica de 1º de dezembro de 1861. Nela, Machado vê a possibilidade de reduzir a atuação desses “jesuítas da arte” com a nomeação de José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e João Cardoso de Menezes e Souza³⁶ para formar uma comissão instituída pelo governo da época para subvencionar o teatro nacional. Por compreender a ribalta como elemento civilizatório de um povo, a sua consolidação exigia um trabalho sério e constante, por isso, se posicionava favorável à atitude governamental:

O teatro é uma coisa séria, carece de muito trabalho e de muita constância. Em uma terra onde tudo está por fazer, não seria o teatro, cópia continuada da sociedade, que estaria mais adiantado. A este respeito não nos iludamos, é preciso trabalhar ainda muito, e *trabalhar inteligente e conscienciosamente* (id., 2008, p. 116, grifos nossos).

Essa opinião mexeu com a suscetibilidade daqueles que viam nessa medida uma espécie de intervenção nas leis da concorrência, porque os membros dessa comissão reuniam-

³⁶ Em nota, Lúcia Granja explica que João Cardoso Menezes e Souza (1827-1915) era então conhecido nas rodas literárias da Corte por diversas colaborações publicadas no *Correio Mercantil* e no *Jornal do Commercio* (GRANJA, 2008, p. 118).

se “em torno do Ginásio Dramático” (GRANJA, 2008, p. 132). Esse teatro, criado em 1855 pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, encenava as comédias realistas, contrapondo-se ao “Teatro S. Pedro de Alcântara, dirigido por João Caetano” que encenava “tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas” (FARIA, s/d., p. 26). Dentre os contestadores, estava Antonio Joaquim de Macedo Soares (1838-1905), colaborador do jornal *Correio Mercantil* (1848-1868), que publicou um artigo discordando terminantemente das ideias de Machado, pois Soares entendia que o governo deveria preocupar-se com outras prioridades e que o teatro não tinha um cunho pedagógico ou uma função social, mas que se tratava de “uma indústria” e, por isso, “deveria (...) regular-se pelas leis da concorrência”, isto é, pelos princípios econômicos (SOARES apud GRANJA, 2008, p. 132). Soares ainda faz algumas considerações sobre o gênero, afirmando:

O princípio de proteção do governo aos teatros peca pela base. Entende-se que o teatro é uma escola de moral, um seminário por exemplo, que o palco é um púlpito, e o sermão um drama. É desconhecer a natureza da arte e os limites que a distinguem e separam da filosofia e da moral (id. *ibid.*, p. 132).

Na crônica de 16 de dezembro de 1861, Machado rebate o pensamento do crítico, dizendo:

Não, o teatro não é uma indústria, como diz a opinião a que me refiro; não nivelemos assim as ideias e as mercadorias. O teatro não é um bazar, e se é, que estranhas mercadorias são estas, chamadas *Othelo*, *Athalia*, *Tartufo*, *Marion Delorme* e *Frei Luiz de Souza*, e como devem soar mal nos centros comerciais os nomes de Shakespeare, Racine, Molière, Victor Hugo e Almeida Garrett!

Não é o teatro uma escola de moral? Não é o palco um púlpito? Diz Victor Hugo no prefácio da *Lucrecia Borgia*: ‘O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito. O drama, sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana. Também o poeta tem cargo d’almas. Cumpre que o povo não saia do teatro sem levar consigo alguma moralidade austera e profunda. A arte só, a arte pura, a arte propriamente dita, não exige tudo isso do poeta; mas no teatro não basta preencher as condições da arte’.

Estou certo de que a comissão e o governo não entregarão à concorrência a criação de uma escola normal de teatro (ASSIS, 2008, p. 130).

Como já se observou, Machado recorria à tradição para ratificar seus princípios sobre a função social do teatro e retrucar a crítica de Macedo Soares. O que interessa aqui é perceber que para haver uma modernização no teatro, precisariam também ocorrer mudanças nas suas bases de fomento. Discussão que ultrapassava as barreiras do conhecimento literário e iria se assentar na instância econômica, como também parecia integrar às ordens oficiais, posto que o próprio Conservatório Dramático, órgão máximo sobre o assunto, errava o alvo de sua atuação. Segundo Machado, as “atribuições do Conservatório limitam-se a apontar os pontos descarnados do corpo que a decência manda cobrir; risca as ofensas feitas às leis do país, e à religião... do Estado: mais nada” (id., s/d. p. 217). Quer dizer, censurava-se a

indecência, mas não a baixa qualidade estética da obra, não era um método que auxiliava o autor da peça a lapidar o texto, a encontrar saídas composicionais ou de coerências artística e ideológica, enfim, não era um órgão preocupado em intervir na formação tanto do dramaturgo quanto na educação do público, muito menos na formação do teatro nacional, mas interessado na manutenção da moral e dos bons costumes.

Compreendia, portanto, que deveria haver uma reforma no Conservatório para que atingisse os objetivos estéticos, pois imaginava “que além de possuir os direitos conferidos por uma reforma, deve possuir esses direitos de capacidade, conferidos pela inteligência e pelos conhecimentos” (id. *ibid.*, p. 221). Ora, Machado não era contra o texto dramático manter um nível de decência nas cenas, visto que sua formação do teatro francês o condicionava a isso, contudo, era defensor ardoroso de uma construção do teatro mais refinado. Entretanto, a reforma não veio, e quando Machado trabalhou nesse órgão, segundo José Luís Jobim, também emitia pareceres em que “a ‘condenação literária’ não [era] impedimento para a encenação da peça” (JOBIM, 2008, p. 382). Ainda de acordo com Jobim, mesmo com essa limitação do Conservatório, Machado não deixava de “cumprir o papel de incentivador e orientador estético”, pois em seus pareceres havia “análises dos textos lidos e observações sobre o estilo e a técnica dos autores apreciados, além de, no caso de peças traduzidas, elogios ou reparos ao trabalho do tradutor” (id. *ibid.*, p. 383), fato que corrobora a consciência crítica do autor carioca e a sua preocupação com o elemento estético. Essas tomadas de posicionamento ideológico em torno do teatro davam mostras de que efetuar transformações nesse cenário requeria muita militância em prol da arte. Justifica-se, por exemplo, que no periódico *O Espelho* haja diversas passagens em que se patenteiam o diálogo com a leitora, referências à tradição ocidental, caracterizando seu propósito de educar o público leitor, bem como os seus comentários sobre a construção dos caracteres, ratificando sua preocupação com o fazer literário.

No que diz respeito à construção dos caracteres, há diversas passagens em que Machado salienta a importância de fundamentar as ações dos personagens de modo coerente. Em uma delas, o jovem crítico, respondendo a um pedido do ator e dramaturgo Antônio Moutinho de Souza, analisa a peça deste intitulada *Fumo sem fogo* (1861), indicando que “as figuras concebidas estão um pouco incorretas e frouxas, e os acontecimentos não parecem às vezes justificados”, e cita um episódio da peça muito semelhante à crítica que faria mais tarde ao romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, em que há uma sobrevalorização do acessório em detrimento do elemento principal da trama. Diz Machado acerca da protagonista da peça de Moutinho: “a carta de Eulália no terceiro ato, carta importante que dá a Augusto a

revelação de uma perfídia que não existe, não está justificada com as palavras de Eulália na cena décima quarta”, e mais: “se ela tinha o dinheiro a carta era escusa visto que saldadas as dívidas, cessava a necessidade do paliativo empregado sempre por ela” (ASSIS, s/d., p. 237). Mais adiante ratifica sua visão, declarando que faria mais alterações na peça, em virtude de encontrar incongruências de mesma ordem da referida passagem acima:

Eu corrigiria também a cena em que se declara que o barão do Sapal é pai de Eulália. O barão, apesar de sensualidade e do cinismo mesmo de que mais de uma vez dá tristíssima cópia, devia elevar-se ali pelo arrependimento e pela vergonha. Vendo uma filha na mulher que perseguia com os seus desejos de sensualidade, cumpria que o barão ficasse ao menos por um momento, homem de bem. As palavras que profere e a cordialidade que parece reinar até ao fim da cena entre todos, não são por certo uma consequência dos acontecimentos que fazem o drama (id. *ibid.*, 237).

Tal análise também é endereçada a outros autores, atrizes e atores, pois, na sua visão, estes deveriam se preocupar em não cometer certas incongruências, como chama a atenção de uma passagem da ópera *Mártires*, de Donizetti, representada no dia 15 de setembro de 1859 no Teatro Lírico. Nela, o imperador após atravessar uma praça “tira o chapéu para arengar ao povo”, havendo aí duas razões opostas nesse gesto do personagem: a primeira diz respeito ao fato de que “um imperador daquele tempo, e um imperador severo não tinha essa dose de polidez para com o povo (...), a segunda é que o ar constipa, e o sol faz sezões”, e ratifica o desvio do gesto, observando que “o imperador severo sempre teria bom senso para não se pôr ali na rua de calva à mostra” (id. *ibid.*, p. 124). Já em se tratando da senhora Teresa Soares, Machado faz duras críticas quanto à atuação da atriz, orientando-a a realizar estudos na arte em que se encontra: “esta moça, que pode adiantar-se, creio que não tem muito amor à arte. Nas emoções então parece que pede um copo d’água; não se lhe contrai nem uma fibra. Se chegar aos seus olhos estas páginas peço-lhe que medite e estude seriamente”, se assim desejar “alcançar alguma coisa na carreira que tomou” (id. *ibid.*, p. 141). Em outro texto, Machado voltaria a falar sobre essa atriz, contrapondo sua atuação com a escola a que estava filiada:

Estreou no *Casamento a Marche-Marche* a Sra. D. Teresa Martins. A comédia é linda e pequena, cheia de espírito e movimento. O papel da Sr. D. Teresa estava nas proporções de uma estreia modesta. Já tratei desta senhora quando se achava no teatro de S. Pedro. Fiz-lhe então notar uma falta de alma, e ausência de estudo, dois obstáculos para um artista. Depois a escola viciosa em que estava; obrigada a representar em composições de segunda ordem, tudo era fatal ao futuro da Sra. Teresa Martins. Desses defeitos não se desquitou já; é preciso tempo e vontade, e a vontade virá com o tempo. O que eu não lhe negava, e nem lhe nego agora são tendências. Tem disposições, uma figura simpática, boa voz; pode ter futuro (id. *ibid.*, p. 203).

Machado faz a mesma referência à escola, quando fala de outro ator, o Sr. Heller, associando a melhora de sua representação com a mudança de escola literária: “o Sr. Heller, no papel de Chennevières revelou muito talento que andava encoberto quando errava lá pelas constelações do romântico (...) depois que se uniu ao Ginásio”, e faz uma ressalva sobre a fala do ator que ainda “ressente-se de uma gravidade própria do romantismo” (d. *ibid.*, p. 127). Mais adiante, elogia a atuação do ator:

No terceiro e quarto ato tem cenas tão belas, tão bem desempenhadas; há tanto sentimento no dizer do papel de que se incumbiu, que o Sr. Heller conquistou um lugar de ora avante distinto na cena. Uma fisionomia móbil – é ainda um mérito que ele pôe em execução com um resultado feliz. *Não imitou, reproduziu a figura que lhe estava confiada* (id. *ibid.*, s/d., p. 127-128, grifos nossos).

Demonstra também certo entusiasmo com outros personagens, tamanha é a carga de verossimilhança que eles produzem no palco, é o caso do trabalho do ator Moutinho, na peça *Luís*, de Ernesto Cibrão, encenada provavelmente no final de setembro de 1859: “o Sr. Moutinho no papel de Baltazar o lavrador, revelou-nos ainda a grande extensão do seu belo e eminente talento. A naturalidade, as maneiras rudes e respeitosas ao mesmo tempo do homem do campo”; e mais: “no riso como no pranto encontra-se sempre o lavrador. Ajuste-se a isto um todo perfeitamente caracterizado em que nada escapa, nem mesmo as meias por fora das calças, uso das aldeias daquela terra” (id. *ibid.*, p. 139). Estaria aí certa representação daquilo que entendia como um personagem verossímil. Critério que o levava a criticar o ator Sr. Barbosa na peça *Minha sobrinha e meu urso*, dizendo que “seria bom que não exagerasse tanto a voz, nem o gesto, o que o torna desagradável” (id. *ibid.*, p. 146). Em relação ao grande ator brasileiro da época, o Sr. João Caetano, Machado faz um comentário interessante, porque parece querer convencê-lo a aderir à tendência moderna do teatro:

Aprecio o Sr. João Caetano, conheço a sua posição brilhante na galeria dramática de nossa terra. Artista dotado de um raro talento escreveu muitas das mais belas páginas da arte. Havia nele vigorosa iniciativa a esperar. Desejo, como desejam os que protestaram contra a velha religião da arte, que debaixo de sua mão poderosa a plateia de seu teatro se eduque e tome uma outra face, uma nova direção; ela se converteria decerto às suas ideias e não oscilaria entre as composições-múmiás que desfilam simultâneas em procissão pelo seu tablado (id. *ibid.*, p. 145).

É possível observar que, mediante esses comentários sobre a atuação dos atores, Machado faz alusão aos exageros provenientes das escolas literárias, principalmente, da escola romântica e das tendências do teatro neoclássico, como fica evidente na passagem acima. Ao condenar a atuação do ator, impugnava os exageros de escola, confirmando seu anseio por lapidar tanto texto quanto atuação dos atores, por extensão, mostrava-se preocupado com a formação do público, daí a intervenção com seus comentários – a sua

militância. Essa reprovação, mais tarde, se tornaria um elemento constitutivo da construção de alguns caracteres de suas peças.

Ao longo da década de 1860, essa situação não mudaria, pois volta a constatar, no texto “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), que: “as cenas deste país viveram sempre de traduções” (ASSIS, 2013b, p. 439). De certo modo, compreendia que as comédias de Martins Pena e as “tragédias de Magalhães e dos dramas de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Agrário” não dariam conta de influenciar as novas vocações, em virtude da ordem imperiosa do gosto do público leitor afeito aos modismos franceses, mas que as peças inspiradas nos princípios da comédia realista, como “os dramas e comédias do Sr. J. de Alencar (...), os dramas dos Srs. Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva e alguns mais”, poderiam incentivar as novas vocações a produzir obras mais originais (id. *ibid.*, p. 439). O que de fato não aconteceu, uma vez que os “autores cedo se enfasiaram da cena, que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada” (id. *ibid.*, p. 439). Se tal panorama, formado por esses elementos indicados por Machado, serve para explicar as raízes da nulidade da cena brasileira, também serve para demonstrar como Machado estava atento à tradição nacional, para entender sua preocupação com o aprimoramento estético formal do texto literário e, por conseguinte, com a formação tanto do escritor quanto do público leitor. E, além disso, compreender sua necessidade de ensaiar no gênero para encontrar saídas formais que dessem conta de abarcar esses elementos e, evidentemente, apontar soluções estéticas satisfatórias.

Essa visão a respeito da arte cênica, explicitada em seus apontamentos, demarca fortemente um caráter ideológico de Machado acerca da funcionalidade do teatro, ainda mais para uma sociedade jovem, como a brasileira. Segundo João Roberto Faria, a formação dessa concepção teatral pode ter sido influência de Quintino Bocaiúva, “folhetinista do Diário do Rio de Janeiro no segundo semestre de 1856 e entusiasta das comédias realistas encenadas no Ginásio Dramático”, que a essa altura já havia publicado em abril de 1857, *Estudos Críticos e Literários; lance d’olhos sobre a comédia e sua crítica*; obra que provavelmente Machado tenha lido em virtude de se interessar por tais escritos e por haver laços de amizade entre eles (FARIA, 2008, p. 27). Nesses estudos, ainda de acordo com Faria, Bocaiúva “recusava o romantismo e via o teatro como ‘fiel espelho’ da sociedade. Mas a seu ver a imagem refletida no palco não podia ser apenas uma reprodução mecânica e neutra do real”, por isso mesmo, “o teatro tinha como função primeira contribuir para o aprimoramento da vida em família e em sociedade, através da crítica moralizadora dos vícios” (id. *ibid.*, p. 28). Bocaiúva compreendia que “o teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino; seu

fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público” (BOCAIÚVA apud FARIA, 2008, p. 28).

Nessa mesma perspectiva, João Roberto entende ainda haver uma influência de José de Alencar tanto na figura de dramaturgo quanto de crítico teatral, pois em suas peças Alencar enveredava pelos preceitos da comédia realista e como crítico defendia que o teatro é uma espécie de “daguerreotipo moral”, isto é, uma manifestação artística propensa a retratar a sociedade, impondo-lhe certa dose de elementos moralizantes. Conforme João Roberto, Alencar, em seu artigo *A Comédia Brasileira*, publicado em 14 de novembro de 1857 no *Diário do Rio de Janeiro*, em decorrência do sucesso de sua segunda peça *O demônio familiar* (1857), explica suas convicções artísticas a respeito da comédia, que, no seu entendimento, deveria consubstanciar a naturalidade, típica das relações da vida real, com a moralidade, o caráter pedagógico atribuído ao teatro (FARIA, 2008, p. 29). Desse modo, João Roberto enfatiza que, para Alencar, “os desafios do realismo teatral não se dirigiam exclusivamente aos ensaiadores e artistas, mas também aos dramaturgos, que deviam escrever suas peças com ação dramática, diálogos e cenas adequados à construção do realismo cênico” (id. *ibid.*, p. 30). O crítico depreende que Machado não ficou alheio a essas discussões e, por isso mesmo, acredita que ele tenha tomado conhecimento desse estudo. Assim, a consciência literária de Machado desde muito cedo se constrói a partir de um intenso diálogo com a tradição, a qual lhe fornece recursos a sustentar sua dicção literária multifacetada, mas com um propósito definido de provocar uma renovação estética e um alinhamento às discussões mais modernas sobre o fazer literário. Daí a justificativa de sua militância que desenvolve no decorrer da década de 1860, dando ao teatro uma atenção especial, em virtude de esta manifestação artística possibilitar uma relação mais intensa e direta com público, promovendo, por conta disso, uma adequação importantíssima: os elementos constitutivos da burguesia carioca, com todos os seus vícios e virtudes, tornavam-se, a partir do olhar dos personagens, o cerne da trama.

Tendo como perspectiva essa consciência literária, a qual vai se constituindo concomitantemente à sua produção ficcional, Machado desenvolve nas suas peças a naturalidade nos diálogos que tanto defende na crítica, fazendo com que seus personagens representem cenas que se aproximam dos costumes burgueses da vida cotidiana da época. São exemplos dessa desenvoltura as peças *Hoje avental, amanhã luva* (1860, adaptação), *Queda que as mulheres têm para os tolos* (1861, tradução), *Desencantos* (1861), *O caminho da porta* (1863), *O protocolo* (1863), *Quase ministro* (1864?), *As forcas caudinas* (1865), *Os deuses de*

casaca (1866) entre outras.³⁷ Nas peças, há as relações sociais para confrontar vícios e virtudes, buscando, por meio da lição moralizante, civilizar e educar o público. Com efeito, sobem à ribalta o jogo amoroso, o interesse pecuniário, os arrufos conjugais da vida doméstica, o jovem apaixonado, o homem mais experiente e suas relações com a política e a viúva atraente com posses – uma singularidade para a cena teatral –, entre outras situações, formatando uma representação peculiar dos costumes. Ao recrudescer a ênfase, a cada peça, no contraste de caracteres, acentuava não somente os desvios de conduta desses personagens, mas também iniciava aí sua investigação, seu estudo sobre a alma humana. Encaradas como ensaio, essas peças apresentam uma recorrência tanto na caracterização de seus personagens quanto na tessitura da trama, o que permite ao leitor da atualidade aventar que Machado de Assis buscava encontrar um modo artístico compatível em conciliar o elemento estético e a análise da sociedade, comunhão que expressaria a funcionalidade social do teatro: divertir e educar.

Por esse prisma, nas peças *Desencantos*, *O caminho da Porta* e *O protocolo*, a trama se desenvolve em torno da sedução amorosa. Nela, a heroína não vislumbra o amor afetado, romântico, muito menos está à procura de uma honra perdida. Suas relações se constroem por uma nítida escolha racional, não por um furor de juventude e/ou amor avassalador, estando muito mais em jogo a defesa de seus direitos e de sua reputação moral do que propriamente a exposição de seus sentimentos mais recônditos. Clara, Carlota e Elisa, as protagonistas das peças, respectivamente, são fortes, convictas, veem o mundo por uma lente mais realista, tendo comportamentos e tratando de assuntos pertinentes ao seu tempo e espaço. Já os heróis se contrapõem a quase tudo o que elas representam, da convicção à visão de mundo. Eles simbolizam o comportamento dos jovens afetados – Luís, Valentim e Venâncio –, e a rudeza, a teimosia e os vícios sociais dos mais experientes – Pedro, Cornélio e Pinheiro. Nesse contraste de caracterização, as heroínas, consideradas mais coerentes nas suas atitudes e reivindicantes de mudanças, criticam os costumes e as referências literárias ultrapassadas de seus pares. Daí, ao rejeitarem seus galanteios e comportamentos, elas estão recusando, por extensão, toda a convenção social do passado e as concepções literárias proferidas por eles. Mencionam-se essas três obras pelo fato de serem as primeiras a configurar tais recursos,

³⁷ Segundo Jean-Michel Massa, no período de 1859 e 1869, houve “um verdadeiro frenesi de criações, de traduções, de tentativas de escrita e de realizações. Nem todas chegaram a ser peças concluídas. Como crítico teatral, [Machado de Assis] será excelente, sem abrigar-se por trás de teorias, mas sendo espectador e ouvinte perspicaz. Está subentendido que ele é um apaixonado pelo teatro, pelas razões e situações aqui elencados. Essa pletera não foi muito analisada. Aliás, era difícil, pois mais da metade desapareceu, (...) Tem-se ideia do número de textos dramáticos escritos em dez anos?”. Massa expõe uma lista de 25 peças, em que 13 estão perdidas (MASSA, 2008, p. 232-232). Ver também SOUSA, J. Galante. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1955, p. 193-201.

aproximando-se das características da comédia realista por representarem o início do escritor no gênero, uma vez que *Hoje avental, amanhã luva* é uma adaptação e *Queda que as mulheres têm para os tolos* ser uma tradução, e por terem sido compostas antes da crítica de Quintino Bocaiúva, que deve ter provocado alguma influência em Machado.

Tal crítica ocorre à publicação das peças *O caminho da porta* e *O protocolo*, ambas em 1863. Em decorrência da boa aceitação do público às suas encenações no ano anterior, Machado envia uma carta³⁸ a Quintino Bocaiúva, pedindo a este uma análise sobre essas peças, uma espécie de anuência a suas obras. Nela, expõe seu apreço pelo tablado: “tenho o teatro por coisa muito séria, e as minhas forças por coisa muito insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e o trabalho”, por isso, “é melhor tatear para achar; é o que procurei e procuro fazer” (ASSIS, 2006, p. 43). A consideração pela “comédia de maior alcance” era tamanha que seu senso crítico exigia “o estudo dos caracteres” de modo “consciencioso e acurado”, almejando correlacionar “a observação da sociedade (...) ao conhecimento prático das condições do gênero – eis uma ambição própria de ânimo juvenil, e que eu tenho a imodéstia de confessar” (id. *ibid.*, p. 43). E reafirma: “tão difícil me parece este gênero literário, que, sob as dificuldades aparentes, se me afigura que outras haverão menos superáveis e tão sutis, que ainda as não posso ver” (id. *ibid.*, p. 44). Bocaiúva responde ao amigo, dizendo que no gênero “há uma obra de edificação moral” (BOCAIÚVA, 2006, p. 45). E ratifica seu pensamento acerca da forma dramática:

o drama é a forma mais popular, a que mais se nivela com a alma do povo, a que mais recursos possui para atuar sobre o seu espírito, a que mais facilmente o comove e exalta; em resumo, a que tem meios mais poderosos para influir sobre o seu coração (id. *ibid.*, p. 45)

A partir dessa consideração inicial a respeito do gênero, Bocaiúva passa a tratar das peças, afirmando que as obras machadianas são “modeladas ao gosto dos provérbios franceses, não revelam nada mais do que a maravilhosa aptidão” do espírito de Machado e a profusa riqueza de seu estilo (id. *ibid.*, p. 46). Após reverenciar a boa composição das peças, Bocaiúva declara: “elas são frias e insensíveis, como todo o sujeito sem alma”, e, mais adiante, profere uma definição que se tornará uma espécie de lugar comum a respeito do teatro de Machado de Assis: “as tuas comédias são para serem lidas e não representadas. Como elas são um brinco de espírito podem distrair o espírito. Como não têm coração não podem pretender sensibilizar a ninguém” (id. *ibid.*, p. 46). Preso às características da comédia realista, Bocaiúva não percebeu a crítica de Machado aos costumes brasileiros e nem

³⁸ Essas duas cartas foram publicadas juntamente com as peças (ASSIS, 1982, p. 77-80).

demonstrou textualmente as deficiências que teria encontrado nas peças. Isso porque Machado deveria ter perguntado ao amigo como poderia representar a compleição psicológica dos personagens sem prejudicar o desenvolvimento da ação dramática. Queria mais uma orientação estética do que um modelo de escola a ser seguido, pois na concepção machadiana a edificação moral, cobrada por Bocaiúva, não dependia da temática ou da escola literária – a raiz dela seria expressa pelos próprios personagens, nas disputas verbais.

No texto intitulado “Machado de Assis, leitor de Musset” (2006), o crítico João Roberto Faria, ao retomar a discussão aberta por Quintino Bocaiúva, explica como se processa o diálogo do teatro machadiano “com os provérbios franceses”, analisando as obras *Il faut qu’une porte soit ouverte ou fermée*, de Alfred de Musset, e *O caminho da porta* (1862) e *Lição de botânica* (1905), de Machado de Assis. Para isso, Faria se baseia “nos empréstimos e apropriações em diversos níveis: o do próprio gênero cômico escolhido – o provérbio dramático –, o da linguagem, o da criação dos personagens e situações dramáticas” (FARIA, 2006, p. 365).

Em relação ao provérbio dramático, João Roberto Faria comenta que é um tipo de gênero teatral surgido “no final do século XVII, nos salões aristocráticos franceses, e inicialmente era quase um jogo, uma charada” a que os espectadores teriam de adivinhar o provérbio oculto que centralizava os diálogos dos personagens. Já no século seguinte, Carmontelle, de acordo com João Roberto, trabalharia para que o gênero adquirisse “características definidoras de sua forma” (id. *ibid.*, 368). Ou como salientou o próprio escritor francês: “o provérbio dramático é pois uma espécie de comédia, que se faz inventando um assunto ou se servindo de uma personagem, uma historieta etc. A chave do provérbio deve estar no interior da ação” (CARMONTELLE apud FARIA, 2006, p. 368). Diferentemente da linguagem teatral abordada pelo padrão estético das “tragédias neoclássicas de Voltaire, Carmontelle buscou reproduzir o tom das conversas de salão, imprimindo em suas peças certa naturalidade: não as ‘belas frases’ ou ‘estilo’ (...), ‘mas um grande desejo de conseguir o tom da verdade’” (FARIA, 2006, p. 369). É a partir dessa tradição, que Alfred de Musset produziu algumas peças nesse gênero, muito embora tenha escrito “dramas belíssimos, como *Lorenzaccio*” (id. *ibid.*, p. 369). Faria suscita que Musset tenha enveredado pelo provérbio dramático em virtude de uma frustração com a recepção malfadada de sua primeira comédia intitulada *La nuit vénitienne* (1830), daí “escrever peças para serem lidas, não representadas” (id. *ibid.*, p. 369).

Em comparação com os gêneros mais complexos como a tragédia, o drama ou a comédia, o provérbio dramático se constitui por regras mais flexíveis, porque se centra na

conversa dos personagens. Entretanto, essa característica traz para o interior do texto “a poesia e o estudo de caracteres”; perdia-se em ação e valor dramáticos, “ganhava-se em literatura e alcance psicológico” (id. *ibid.*, p. 369). Configuração que se encaixa na perspectiva machadiana de elaborar o texto literário. Assim, quando se refere à peça francesa, o crítico salienta que o que importa “é o diálogo que [as personagens] travam no tempo presente, sobre os sentimentos que trazem dentro de si”, dispensando a exposição detalhada de seu passado (id. *ibid.*, p. 370). Como se trata de um gênero que se constrói das entranhas das personagens, conhece-se o seu lastro psicológico a partir do que elas falam e da eficácia com que palavras proferidas expressam o seu sentimento e suas emoções. Com efeito, seu ser emana de seus próprios enunciados, enfim, da linguagem. Segundo João Roberto Faria, no provérbio “a linguagem é chistosa, repleta de ironias, frases ferinas, de uma discreta comicidade que escorre de um diálogo que é um verdadeiro embate entre personagens inteligentes, espirituosos e refinados” (id. *ibid.*, p. 370). Nesse sentido, a forma do provérbio dramático, “serviu para Musset (...) como uma possibilidade para o exercício de uma comédia da linguagem”, na qual enfatizou “o cuidado literário na construção dos diálogos” (id. *ibid.*, p. 370-371). Inserido nesse contexto, “Musset aprendeu a valorizar a linguagem galante e delicada, bem como o estilo lúdico que dá vivacidade aos diálogos e que os torna espontâneos, plenos de imprevistos, sutilezas e achados pitorescos” e mesmo assim ele não perdeu de vista “as regras do bom-gosto” (id. *ibid.*, p. 371).

Desse modo, estranha-se o fato de Machado, ao ensaiar sua entrada para a arte cênica, num primeiro momento, não ter escolhido de imediato a comédia realista, visto que depositava grande consideração por esse gênero.³⁹ Contudo, Machado escolheu um gênero muito peculiar, quando se analisa na perspectiva de seu projeto literário, pois, como comenta João Roberto Faria, a comédia de salão é um gênero teatral que tem como maior característica a disputa verbal criada pelos personagens, ou seja, um exercício de linguagem que constrói o conflito a ser desenvolvido na peça e centraliza o andamento nos diálogos entre os personagens. Diálogos construídos também com a finalidade de divertir o espectador ou o leitor através de uma “linguagem chistosa, da graça que os personagens constroem com suas réplicas inteligentes e bem-humoradas” (id. *ibid.*, p. 372). No prisma comparativo sugerido

³⁹ Cf. João Roberto Faria, “apesar de ser um provérbio dramático, uma comédia de salão, mais apropriada portanto para as encenações de amadores, *O caminho da porta* foi representada, em 1862, no Ateneu Dramático, no Rio de Janeiro, por profissionais. Pela primeira vez subia à cena uma peça do escritor, até então mais conhecido como crítico teatral e entusiasta da alta comédia, isto é, das comédias realistas de Dumas Filho e Émile Augier, de José de Alencar, Quintino Bocaiúva e Pinheiro Guimarães, entre outros autores, que faziam sucesso no Brasil” (FARIA, 2006, p. 373).

pelo crítico, a peça machadiana apresenta algumas semelhanças com a peça do escritor francês, o que o faz filiá-la ao gênero em questão:

Evidentemente há mais diferenças do que semelhanças entre os textos de Musset e Machado. A não ser em poucos momentos, nosso escritor não conseguiu criar diálogos com o mesmo brilho, nem com a mesma leveza ou atmosfera poética. Talvez pelo fato de enfatizar o aspecto cômico da situação em que colocou os quatro personagens do provérbio, não os fez dialogar sobre os sentimentos com alguma seriedade (id. *ibid.*, p. 372).

Compreende-se que é esse aspecto cômico que possibilitou que Machado trouxesse para o primeiro plano, juntamente com os costumes, a contenda das referências literárias, tratadas nos textos críticos e presentes na maioria dessas peças. Ora, se Machado tinha uma consciência literária pautada no estudo, trabalho e talento, natural que dialogasse com esse gênero redimensionando seu poder expressivo de enunciar um assunto que julgava necessário tratar. Nesse contexto de apropriação, é possível que venha da comédia de salão, o fato de Machado, no desenvolvimento do texto ficcional em prosa, ancorar a desenvoltura e discussão da ideia central da trama nos diálogos, e não em um conflito dramático, em um enredo complexo como se dava na tragédia, no drama ou na comédia:

Como na comédia de Musset, também na de Machado não há um conflito dramático com cenas de fortes antagonismos ou tensões entre os personagens. Igualmente não há uma exposição, na primeira cena, para nos dar conta do passado dos personagens ou dos fatos que precedem a ação presente (id. *ibid.*, p. 372-373).

Assim, pode-se pensar que o conflito se realiza na discussão verbal entre os personagens, permeada de ironia e comicidade. Neste caso, a comicidade se instaura a partir de um desnível intelectual entre os personagens. Nele, há uma patente superioridade da heroína sobre os protagonistas. Vide, por exemplo, os diálogos entre a viúva e os jovens, Inocência e Valentim e os diálogos entre ela e o Doutor Cornélio, da peça *O caminho da porta* (1863). Com os jovens, não há discussão profícua, em virtude desse desnível; com o Doutor, o embate é sempre de alto nível, pois, conforme João Roberto Faria, há uma linguagem cifrada, repleta de “cinismo, ironia, como se percebe na quinta cena, a melhor da comédia, por realizar plenamente o que se espera de uma elegante comédia de salão” (id. *ibid.*, p. 375). Na peça, o desdobramento desse desnível serve para ridicularizar os referidos pretendentes e, por extensão, suas referências literárias. Essa superioridade, na cena teatral brasileira, contribui para uma mudança de perspectiva dos fatos, ancorada no olhar feminino, o qual também já era desenvolvido nos contos e mais tarde será retomado nos romances da década de 1870.

Mediante esse levantamento analítico, João Roberto Faria sugere que Machado tenha escolhido a comédia de salão por dois motivos. O primeiro se refere ao fato de que Machado

teria “o receio de não ter fôlego para escrever peças repletas de tiradas moralizadoras, com alcance edificante e defesa das virtudes burguesas”, mas que, ao mesmo tempo, “a escolha do provérbio dramático pode significar que ele tenha desejado dialogar com o repertório então em voga, mas num registro menos pretensioso” (id. *ibid.*, p. 381-382). Por isso, o crítico compreende que Machado, ainda que destoasse do gênero predominante, também “punha em cena uma parcela da burguesia carioca, dando sua contribuição para o movimento teatral”, pois os “personagens que criou e os ambientes que evocou poderiam figurar em qualquer uma das comédias realistas representadas na época” (id. *ibid.*, p. 382). João Roberto Faria ainda entende que há um significado adicional:

Esse gênero de comédia elegante, com seus personagens cultos e salões onde se cultivavam a prosa inteligente e o gosto pelas artes, fortalecia a ruptura com a tradição da comédia de costumes criada por Martins Pena, que vinha sendo levada a cabo pela comédia realista. O rebaixamento e a ridicularização da vida brasileira, presentes nas comédias farsescas de Pena ou nas primeiras obras de Joaquim Manuel de Macedo, não têm lugar nem nas comédias realistas, nem nos provérbios dramáticos de Machado, substituídos que foram pelo retrato positivo da burguesia emergente no Rio de Janeiro, a classe social beneficiada e alavancada pelas transformações econômicas advindas da interrupção do tráfico de escravos em 1850 (id. *ibid.*, p. 382).

Ratificando, assim, que tais escolhas de Machado são creditadas as suas ilusões de juventude em depositar suas fichas no teatro, como uma manifestação artística capaz de civilizar e moralizar o povo. Se não escreveu comédias realistas, não deixou de estabelecer com este gênero um diálogo produtivo, posicionando-se contra o melodrama, por exemplo.

Ao analisar a peça *Lição de botânica* de 1905, a qual também é escrita aos moldes do provérbio dramático, João Roberto Faria sugere ainda uma segunda hipótese para a adesão do escritor a esse modelo, uma vez que Machado havia desenvolvido outros gêneros textuais e empreendido outros achados literários. Para o crítico, “o próprio teatro brasileiro havia tomado um rumo que o desgostava muito, distanciado da literatura e abraçado à comicidade popular das farsas, operetas, paródias e revistas de ano”, ou seja, o discurso vencedor foi aquele que entendia o teatro brasileiro apenas como entretenimento (id. *ibid.*, p. 383). Nesse ponto, o crítico depreende que Machado voltou ao provérbio dramático como uma atitude isolada, “talvez um protesto tímido e puramente pessoal contra as formas teatrais hegemônicas na cena fluminense” (id. *ibid.*, p. 383). Confirmando sua hipótese, João Roberto Faria defende que

Machado não quis escrever peças com o mesmo alcance crítico, com a mesma densidade que encontramos em seus melhores romances e contos, nos quais, como ninguém, dissecou a natureza humana e os mecanismos sociais da vida brasileira de seu tempo. O teatro foi, para ele, na juventude e na maturidade, um gênero em que praticou a leveza, a concisão, a vivacidade do estilo e a poesia dos sentimentos (id. *ibid.*, p. 383).

Outra marca do teatro machadiano, resultado do que se vem comentando, é o fato de falas, sentimentos, emoções, atitudes e comportamentos dos personagens conferirem a verossimilhança e/ou uma provável representação espaço-temporal daquela realidade – característica que já aparecia no conto e, mais tarde, aparecerá no romance, em que se evitam descrições detalhadas, importando-se com o desenvolvimento estético e expressa exatamente a ideia que se constitui de quem compõe o universo ficcional – os personagens.

A esse respeito, Cecília Loyola, em *Machado de Assis e o teatro das convenções*, ao analisar a peça machadiana *Viver!*, salienta que “a ação dramática se dá através de quase nenhum acontecimento; as personagens, históricas, são retiradas do universo literário, ou seja, espaço ficcional; o diálogo não tem, a rigor, início ou fim” (LOYOLA, 1997, p. 19), características que distanciam a peça dos preceitos aristotélicos. A reflexão da ensaísta centraliza-se, justamente, sobre o estranhamento advindo da perda da referencialidade espaço-temporal em que os diálogos entre os personagens Ahasverus e Prometeu se dão em referência ao “fim dos tempos”. Segundo Loyola, dentro dos ditames da convenção do teatro clássico, “o cenário deveria compor um quadro: delimitando o espaço, tornando reconhecível a época, estabelecendo um contato – desta vez positivo – com o mundo, a história, o espectador, sem ferir os princípios da identificação”, timbrados pela *mimesis* (id. *ibid.*, p. 23). Mas não é isso que ocorre em *Viver!*, pois “o diálogo abissal está, a rigor, ao desamparo de qualquer cenário”, ou ainda, “esta ausência é o próprio sem fundo da cultura, despojada das certezas da racionalidade ocidental” (id. *ibid.*, p. 23). Atrelando a estética aos fundamentos da cultura, Loyola discute “o caráter convencional” que a Arte adquiriu por estar “estritamente vinculada ao princípio moral do *Logos*” (id. *ibid.*, p. 24). E é, por conta disso, “enquanto processo racional, discurso agora submetido pela Razão, que a tragédia – e todo o teatro – é estabelecida como *mimesis*” – processo pelo qual a arte teria sido enlaçada pela racionalidade progressista (id. *ibid.*, p. 24). Assim, “a verdade da arte” estaria ancorada na sua verdade mimética, possibilitando a identificação (id. *ibid.*, p. 24).

O que está em jogo, na visão da ensaísta, num primeiro momento, é o fato de o referido texto machadiano ter enunciado certa ironia a respeito desse mesmo progresso, pois, “se tudo é esquecido no ‘volver dos tempos’, se os heróis se dissipam, se a história vai ‘caindo aos pedaços’, se os capítulos não se recompõem e se, afinal, o que vemos são ‘as mesmas coisas’ perpetuadas, o que dizer da ideia de progresso?” (id. *ibid.*, p. 24). Nessa perspectiva, a autora enfatiza que o “esgarçamento do mundo, na pena de Machado de Assis, desequilibrando o leitor-espectador de sua estabilidade, põe-se, entretanto, na contramão da sociedade brasileira do século XIX”, para a qual tal questão era extremamente determinante

(id. *ibid.*, p. 26). E mais: o caráter vertiginoso da peça “não compõe esta cena da tradição”, porque anula a perspectiva clássica e rompe a cadeia temporal, pondo-a, portanto, em crise (id. *ibid.*, p. 29). A partir dessa consideração, Loyola comenta que o “diálogo de Machado (...) se dá com uma diversa face do Romantismo, aquela que antecipa a modernidade, em suas perplexidades e paradoxos”, associando-o ao teatro de Musset, o qual “não fala de outra coisa” (id. *ibid.*, p. 30). Assim como o teatro de Machado dialoga com o de Musset, no que diz respeito a estremecer as bases do teatro tradicional, Loyola afirma que tal diálogo “ocorre igualmente no interior da própria obra machadiana” (id. *ibid.*, p. 30), relacionando, assim, o tema da peça *Viver!* ao capítulo “delírio” de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), dentre os outros diálogos que promove entre outras peças e outras produções ficcionais ao longo de sua análise. Loyola ratifica seu argumento e chama a atenção para uma abordagem do teatro em sua imanência, criticando as palavras de Quintino Bocaiúva, que criaram o lugar-comum de que Machado escreveu comédias para serem lidas e não representadas:

Pois, aqui, o desafio está em abordar o teatro em sua imanência, perceber o palco onde ele se dá, para além da literatura; não valorizar o drama enquanto ação significa uma ruptura no espaço da história do teatro e não ‘um teatro para ser apreciado numa poltrona’, isto é, comédia para ser lida e não representada. O problema é portanto perceber qual a tessitura específica deste evento cênico: desprezando as convenções tradicionais como motor da cena, exhibe aquelas puramente teatrais, articuladas de modo a revelarem-se convenções sociais (id. *ibid.*, p. 39).

Desse modo, nas comédias, Machado de Assis colocava no “lugar da ação convencional, a lógica da convenção social”, ou ainda, “Aquilo que seria um *acontecimento* é um desfecho súbito, em três ou quatro falas, criando uma espécie de anticlímax” (id. *ibid.*, p. 42). Estaria aí o elemento fundamental das comédias machadianas, em que o “esvaziamento do acontecimento *dramático* redundava na quase imobilidade da cena, diluindo a noção justamente de perspectiva, aproximando a cena do plano”, portanto, esta se “coloca como uma visualidade nova, atuando sobre a própria noção de cena humana” (id. *ibid.*, p. 42). Na esteira do desenvolvimento intelectual e apropriação dos mecanismos do gênero dramático por parte de Machado, o argumento de Loyola corrobora a percepção de que, nas comédias, o autor carioca tenha se preocupado mais em fundamentar a caracterização dos personagens para criar sua representação da “lógica daquela convenção social”, por conseguinte, sua crítica. Daí a verossimilhança vir, exatamente, dessa cena humana, das falas dos personagens – o teatro em sua imanência.

Portanto, é possível compreender que Machado convergia suas influências para a instância do arranjo estético, almejando renovar os modelos estabelecidos e, sobretudo, reelaborar seus próprios textos. Embora utilize o gênero provérbio dramático, procura

deslocar do eixo central de suas histórias os temas que havia subido aos palcos brasileiros como, por exemplo, a expiação da honra da mulher perdida. Por isso, quando reconfigura a posição social da heroína D. Carlota como viúva, experiente, convicta de seus anseios, com posses, entregue às questões de seu espaço e tempo, reestabelece, em parte, certa condição de igualdade entre ela e seus pretendentes, pois a viúva não depende do auxílio alheio (fato que ocorre também na peça *Desencantos*). Ou ainda como sugere Sábato Magaldi que Machado teria “utilizado essa psicologia feminina como instrumento de seu antirromantismo. De coquete a decidida, esteve ela sempre distante de uma visão romântica” (MAGALDI, 2004, p. 133). Por meio de tal aparato, ainda que tenha utilizado um gênero diferente, não deixou de suscitar uma reformulação daquilo que era feito e encenado nos palcos fluminenses, pois, retirada a diferença financeira, Machado dava indícios de que se interessava por analisar o que de fato mobilizava o personagem a escolher e a decidir os seus atos, fazendo com que estes expusessem suas intenções, seus interesses mais recônditos, utilizando-se para isso das disputas verbais. A peculiaridade de seu processo reside em expor tais relações considerando a dissimulação dos personagens, o que permite ao autor reconhecer que nessas mesmas relações há uma fusão mais complexa, pois se misturava o perfil do personagem com a máscara que este se revestia – recurso que provocava mais dubiedade, uma vez que vislumbrava comportamento e/ou simulação ao mesmo tempo. Amplia-se, por conta disso, o panorama para criticar todo o comportamento social, principalmente, acerca da estagnação da cena teatral – caráter metalinguístico de suas peças.

Em última instância, é plausível entender que Machado estivesse explicitando a necessidade de encontrar uma composição textual que desse conta de analisar a sociedade. Incorporando a dissimulação entre aquilo que pensa, deseja e o que realmente o personagem faz, Machado exigia mais aprimoramento estético formal do texto – mas a chave da representação da sociedade já estava forjada nessa estratégia, caracterizada pelos elementos do provérbio dramático, pelo estudo dos caracteres, por um quadro cênico muito enxuto, por uma linguagem chistosa, irônica, permeada de intertextualidade e metalinguagem, procurando desvelar as relações sociais da época. Pode-se, assim, inferir que todo esse método machadiano é uma prova cabal da interpretação do indivíduo acerca das inesgotáveis possibilidades dos referenciais artísticos para que o escritor realize sua concepção de arte, mediante sua genialidade de reconfigurá-los. Seu teatro pode ser considerado exemplo de tal processo.

3 O aprendizado dos contos

Com quase dezenove anos, Machado de Assis inicia sua produção de contos ao publicar “Três tesouros perdidos”, no periódico *A Marmota* em 5 de janeiro de 1858, e mais tarde “O país das quimeras”, em o *Futuro*, de 1º de novembro de 1862, conforme Raimundo Magalhães Júnior (2008, p. 274). No entanto, começaria uma produção mais sistematizada somente em 1864 no *Jornal das Famílias*, com a publicação de “Frei Simão”, seu primeiro conto no periódico (MAGALHÃES, 2008, p. 274). Machado colaborou nesse jornal de 1863 até 1878, como também escreveu para outros tantos jornais e revistas, como *Correio Mercantil*, *Gazeta de Notícias*, *A Estação*, entre outros,⁴⁰ produzindo pouco mais de duzentos contos, que abrange “praticamente toda a sua vida de escritor (...), até 1907, um ano antes de sua morte” (GLEDSON, 1998, p. 15). Logo, as diversas colunas dos jornais e revistas da época serviram de suporte à maioria desses contos, como sugere Luis Filipe Ribeiro, ao comentar sobre a publicação do gênero no Brasil dos oitocentos:

Nesses veículos, ele [o conto] encontrará um espaço todo seu: o rodapé literário. Por constituir uma narrativa curta, via de regra ele pode ser publicado em uma única edição ou, no máximo, em duas ou três edições. O conto é, pois, um gênero umbilicalmente ligado ao jornal e à revista. Ele encontra plena adequação com um novo ritmo de leitura e uma outra concepção de cultura. A dinâmica do capitalismo em desenvolvimento encontra na imprensa uma nova forma de descrever e entender o mundo (RIBEIRO, 2008, p. 8-9).

Utilizando-se desses veículos, Machado de Assis se tornou “um contista militante na imprensa do Rio de Janeiro e, eventualmente, na de outras cidades”, em que escreveu “218 contos em sua carreira de escritor”, sendo que “apenas oito foram publicados exclusivamente em livro. Todos os demais, ou seja 210, foram inicialmente publicados na imprensa”, constatação que reafirma o fato de “sua carreira de contista [ter sido] toda ela vivida nos jornais e revistas de seu tempo” (id. *ibid.*, p. 10). Destes 218 contos escritos, conforme Ribeiro, “apenas 76 conheceram a forma de livro, dos quais “76, apenas oito, repita-se, não foram publicados na imprensa” (id. *ibid.*, p. 10). Essa seleção foi produzida pelo próprio Machado em sete coletâneas: *Contos fluminenses* (1870), *Histórias da meia-noite* (1873), *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896), *Páginas recolhidas* (1899) e *Relíquias de casa velha* (1906).

⁴⁰ Ver SOUSA, Galante de J. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Instituto Nacional do Livro, 1955, p. 205-249.

Ao comparar o número de contos publicados em cada um desses periódicos com os que foram republicados em livros, Ribeiro compreende que há indícios de que Machado de Assis tenha dado mais importância aos contos publicados na *Gazeta de Notícias*:

Há um fato extremamente curioso: o *Jornal das Famílias* foi o meio mais usado por Machado. Ele ali publicou 85 contos, o que perfaz um total aproximado de 40% de toda a sua produção. Mas quando vamos conferir a republicação em livro, desses 85 contos ele aproveita apenas 13. Já com a *Gazeta de Notícias*, o quadro é inverso. Ali ele publica 53 contos, 24% de sua produção. E desses 53, aproveita 41 para republicação em livro, ou seja quase todos. Em *A Estação*, o quadro é o seguinte: ele publica 43 contos e deles aproveita apenas seis para republicação (id. *ibid.*, p. 12).

Desse levantamento significativo, dos 13 contos publicados no *Jornal das Famílias* e republicados no formato de livro, 12 deles compõem as duas primeiras coletâneas *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873). Já os 41 contos que estamparam as colunas da *Gazeta de Notícias* serviram para compor boa parte das seguintes coletâneas: *Papéis avulsos* (1882), seis contos, a metade do total da compilação; *Histórias sem data* (1884), 13 contos, de um total de 18; *Várias histórias* (1896), 14 de 16 contos; *Páginas recolhidas* (1899), sete contos de 10. “Apenas em *Relíquias da Casa Velha* (1906), seu último livro de contos, este padrão se altera, [têm-se] aí nove contos: cinco inéditos, um da *Gazeta de Notícias*, um de *A Estação* e dois do *Almanaque Brasileiro Garnier*” (id. *ibid.*, p. 13). Mediante essa verificação, Ribeiro entende que a ideologia de cada periódico tenha interferido na escolha do contista carioca na formatação das coletâneas. Segundo ele, o *Jornal das Famílias*, a despeito do nome, era uma revista que tinha como público alvo “as mulheres da alta classe e sua orientação ideológica era extremamente conservadora e monarquista” (id. *ibid.*, p.13). Dada a exiguidade do público leitor,⁴¹ o alto custo de publicação e tendo as assinaturas como única fonte de financiamento, natural que buscasse as camadas mais abastadas da população e que esta impusesse restrições temáticas para não profanar o santuário da família aristocrata carioca, daí “todas as contestações, críticas e agressões à ordem moral vigente” serem descartadas (id. *ibid.*, p. 15).

Já a *Gazeta de Notícias* era um jornal diário e completamente oposto aos desígnios ideológicos da revista do Sr. B.L. Garnier. Avançado, republicano, abolicionista e liberal, a *Gazeta de Notícias* era vendida “nas ruas por meninos-jornaleiros, a preços convidativos”, por isso atingia “as parcelas menos ricas e alfabetizadas da população”, alinhando-se

⁴¹ Conforme Hélio de Seixas Guimarães, “em 1872, apenas 18,6% da população livre e 15,7% da total, incluindo os escravos, sabiam ler e escrever, segundo dados do recenseamento” (GUIMARÃES, 2004, p. 66). Ou ainda, se se considerar “uma população de quase 10 milhões de habitantes, apenas 12 mil frequentavam a educação secundária e havia 8 mil bacharéis no país”, imagina-se a dificuldade de se esgotar uma tiragem mínima de exemplares, uma vez que esses “dados indicam o leitorado potencial, o que significa que o número de pessoas efetivamente capazes de ler e escrever era certamente muito menor” (id. *ibid.*, 2004, p. 66).

“ideologicamente com os segmentos mais progressistas do processo político” (id. *ibid.*, p. 15). Enquanto *A Estação* era uma revista também “destinada ao público feminino”, ideologicamente, representava “o espírito francês, burguês mas liberal, aristocrata mas sobrevivente da Revolução Francesa e da Comuna de Paris, isto é, pouco comparável ao conservadorismo monarquista de um *Jornal das Famílias*” (id. *ibid.*, p. 17). Nesse sentido, Ribeiro acredita que, ao transitar em terrenos distintos e a despeito de fazer escolhas subjetivas, Machado de Assis tenha construído seus livros de contos considerando a preferência de obras que “viram a luz da página impressa em jornais e revistas ideologicamente alinhados ao pensamento republicano, abolicionista e liberal” (id. *ibid.*, p. 17).

No texto *Machado de Assis no Jornal das Famílias* (2009), Jaison Luís Crestani, ao refletir sobre as condições de produção literária na imprensa periódica do século XIX, enfatiza que as tendências ideológicas do periódico provocam restrições estilístico-temáticas, pois jornais e revistas, interessados em agradar seguimentos do irrisório público leitor com um produto mais atraente, lançavam mão de estratégias a fim de manter as assinaturas. Isso, de algum modo, resultava em interferências significativas na fatura do texto literário. Nessa esteira, a direção do periódico e a própria necessidade da seção, onde as produções eram inseridas, pressionavam o escritor a tomar “decisões quanto a sua forma de estruturação”, condicionando, por assim dizer, a atividade artística aos fatores de mercado (CRESTANI, 2009, p. 48). Isto é, na instância do poder, o escritor, elo mais frágil, deveria ceder às pressões dessas tendências ideológicas e à empatia do leitor, como sugere Crestani: “as preferências e o gosto do público-alvo influenciam decisivamente na definição do perfil do periódico e no enfoque dado às matérias publicadas” (id. *ibid.*, p. 49). Panorama a que o *Jornal das Famílias*, evidentemente, estava inserido e nele postulava as suas tendências conservadoras e monarquistas. Por conta dessa forma de compreender o mundo e o reproduzir, Crestani afirma que as condições de produção oferecidas pelo *Jornal das Famílias* a Machado de Assis e aos outros colaboradores são: a) na instância ideológica, “uma produção dedicada aos ‘interesses domésticos das famílias brasileiras’”, a conferir “uma atenção particular às preferências do público feminino”, decorrendo daí o “tom moralizante de suas produções, o que certamente colocava (...) Machado de Assis no *fio da navalha*”, obrigando-o a “não escandalizar o pai ou a mãe que pagava pela assinatura e, ao mesmo tempo, seduzir a mulher que o lia” (id. *ibid.*, 2008, p. 68, grifos do autor); b) no campo literário, tais condicionantes limitavam as perspectivas de mudança ou de renovação estética, pois, como enfatiza Crestani:

[H]avia uma nítida tendência para a literatura de amenidades, privilegiando o tom moralizante e as convenções da narrativa romântico-sentimental, comprometendo, por vezes, o teor artístico das produções. Além desses condicionamentos, evidencia-se também a preferência por narrativas seriadas, como forma de prender a atenção dos leitores a partir dos cortes sistemáticos, conduzindo ao prolongamento artificial das histórias (id. *ibid.*, p. 68).

Alguns desses condicionamentos aludidos por Crestani estão presentes nos contos de Machado de Assis que foram publicados no referido periódico e, posteriormente, foram reunidos nas duas primeiras coletâneas. Entretanto, é a partir deles ou de suas raízes constitutivas que Machado promove sua crítica a todo esse panorama editorial, envolvendo o gosto do público leitor e as produções de baixo rigor estético.

Na leitura do primeiro conto “Três tesouros perdidos” (1858), dos *Contos Fluminenses e Histórias da meia-noite*, observa-se o interesse de Machado de Assis pelo viés subjetivo na construção do perfil dos personagens, do qual emergem um narrador com a dupla função de narrar e comentar, assim como a sua concepção de verossimilhança e, por conseguinte, o seu conceito de cor local. Além desses elementos, o presente estudo se interessa também pelo fator cronológico, que remonta as condições editoriais tanto de elaboração e publicação do texto literário quanto do gosto do público leitor. Tais condicionamentos demarcam não só um entrelaçamento das questões literárias, refletidas nos textos de cunho crítico e na obra ficcional do escritor carioca, mas também um processo de refinamento estético, dada a recorrência deles nas primeiras composições que antecedem a publicação dos romances a serem analisados.

Por esse viés, ao analisar, brevemente, *Três tesouros perdidos*, nota-se que a trama do conto se desenvolve a partir de um equívoco do personagem principal, o Sr. F..., que tem certeza da traição da esposa, mas se confunde ao reconhecer o suposto amante. Acreditando ser o Sr. X..., o marido traído ameaça-o e pede para que aquele saia da corte o quanto antes, dando-lhe, para isso, recurso financeiro. O engano se desfaz quando o Sr. F... chega a casa e descobre, via bilhete, que a esposa o traía com seu amigo P..., com quem foge para a Europa. O que o leva a concluir: “perdi três tesouros a um tempo: uma mulher sem igual, um amigo a toda prova, e uma linda carteira cheia de encantadoras notas...” (ASSIS, 1998, p. 65). Marcado por um tom humorístico, o conto se constrói pelo diálogo em que, segundo Jean-Michel Massa, “haveria poucas modificações a serem feitas para transformá-lo numa rápida peça de teatro” (MASSA, 1971, p. 187). Dada a concisão do enredo, constata-se que é “a vida dos personagens [que] interessa ao contista”, demonstrando aí que desde sempre Machado de Assis se interessou por representar a ação humana (id. *ibid.*, p. 187). No conto, o Sr. F... é o responsável pelo seu próprio infortúnio; ele é vítima e algoz ao mesmo tempo – o caráter

irônico do conto. Daí reside o interesse por ele, pois o Sr. F... acredita e age mediante a sua perspectiva dos fatos. Isto é, para ele, a compreensão da realidade das coisas se dá, exclusivamente, por meio de seu ponto de vista, sendo desnecessário confrontá-lo com outros parâmetros da logicidade do real concebido: “— Senhor, eu sou F..., marido da senhora Dona E...”, a que o Sr. X... responde: “— Estimo muito conhecê-lo (...), mas não tenho a honra de conhecer a senhora Dona E...”, resposta prontamente contestada pelo senhor F... : “ — Não a conhece! Não a conhece! ... quer juntar a zombaria à infâmia?” (ASSIS, 1998, p. 63). Nesse sentido, o drama do marido traído surge da interação daquilo que pensa, sente, enxerga, age (ou não) com a contingência da vida ficcional preestabelecida no conto. É, portanto, a partir dessa subjetividade que Machado de Assis constrói o perfil do protagonista.

Desse modo, tendo o Sr. F... como uma espécie de esboço, Machado de Assis relativiza a exposição em absoluto dos sentimentos, das atitudes espontâneas e dos pensamentos do protagonista, não explicitando, portanto, a *pessoa em ação* como única fonte a demonstrar todo o caráter do personagem, como postula Aristóteles em *A Poética*,⁴² mas o problematiza ao propor a ambivalência daquilo que o protagonista pensa, sente, sofre, intui, calcula, porém não enuncia, e o comportamento que demonstra, em interação, para os outros personagens, na maioria das vezes oposto daquilo que ele realmente é. Como se trata de ficção, e o personagem age a partir de suas convicções, é o leitor que terá de analisar se o ponto de vista do herói pode ser encarado como possível. No conto, muito embora tal questão seja facilitada pela resolução de seu final, o engano do Sr. F... abre precedência na composição do perfil dos personagens, já que ele compreende o *possível* como *verdadeiro*. Vale lembrar que é a comprovação do adultério que enfatiza a sua percepção equivocada dos fatos: o que interessa é a suspeita do Sr. F... sobre o amante da esposa, não a traição em si. A suspeita se alimenta da interiorização da condição de ser possível e verdadeiro. O Sr. X... poderia ser o amante, mas a impossibilidade se instaura mediante o fato de ele não conhecer o Sr. F... e muito menos a esposa deste, ou ainda, de não fazer parte da roda de amigos do casal, pois parece estar inserido em uma esfera econômica inferior a do Sr. F... :

— Mas, senhor, disse ele, os meus recursos...

— Os seus recursos! Ah! tudo previ... descanse... eu sou um marido providente. E tirando da algibeira da casaca uma linda carteira de couro da Rússia, diz-lhe:

— Aqui tem dois contos de réis para os gastos da viagem; vamos, parta! parta imediatamente. Para onde vai?

— Para Minas (ASSIS, 1998, p. 64).

⁴² Cf. Aristóteles, as Artes que “imitam *imitam pessoas em ação*, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais...” (ARISTÓTELES, 2005, p. 20, grifos nossos).

Como fica dito no final do conto, o amante é o Sr. P..., amigo do marido traído e, provavelmente, dotado de recursos financeiros, uma vez que foge com a amante para a Europa. Em síntese, o verdadeiro não se tornou possível para o Sr. F... por algum motivo que não é revelado no conto, mas se pode intuir sobre ele. Enquanto isso, o Sr. X... de possível passou à instância de verdadeiro, talvez por uma conveniência para o próprio marido traído: não querer enxergar o amigo como suposto amante, porque havia visto a imagem de um homem saindo de um dos cômodos da casa:

- Que motivo! É boa! Pois não é um motivo andar o senhor fazendo a corte à minha mulher?
- A corte à sua mulher! não compreendo!
- Não compreende! oh! não me faça perder a estribeira.
- Creio que se engana...
- *Enganar-me! É boa! ... mas eu o vi... sair duas vezes de minha casa...*
- Sua casa!
- No Andaraí... por uma porta secreta... Vamos! ou...
- Mas, senhor, há de ser outro, que se pareça comigo...
- Não; não; é o senhor mesmo... *como escapar-me este ar de tolo que ressalta de toda a sua cara?* Vamos, ou deixar a cidade, ou morrer... Escolha! (id. *ibid.*, p. 63-64, grifos nossos).

Se se considerar que o drama do protagonista, representação da ação humana, é a ação da trama, logo, tem-se um modo narrativo que tende a colocar em suspeita tudo que vem dele. Daí a instância da dissimulação, do cálculo como *leitmotiv* de sua narrativa futura, demarcando a não tomada de atitude, o não dito, o modo ímpar do personagem se encarnar dos costumes e, principalmente, como reage a tudo que lhe é externo. Com efeito, Machado começava a propor as suspeitas e as inquietações do personagem, advindas do confronto de sua perspectiva com as convenções sociais, como elemento formador de seu drama, em meio ao qual demonstra ter certa inabilidade para lidar com os elementos situacionais, por isso, equivocando-se e/ou dissimulando, como é o caso do Sr. F... .

No texto “O conflito de caracteres na obra de Machado de Assis” (2009), Marcos Rogério Cordeiro sugere que a formação de tal processo machadiano de construção do perfil dos personagens romanescos tem a ver com o “princípio shakespeariano de configuração de *personalidade ficta*, cuja base se forma dentro de uma concepção profunda e complexa de subjetividade capaz de dramatizar seu núcleo interior como forma de representação da existência humana” (CORDEIRO, 2009, p. 01, grifos do autor). O Sr. F..., do conto “Três tesouros perdidos”, traz esse espectro na sua construção, podendo, assim, ser um exemplo de que Machado de Assis desde sempre tinha essa concepção de perfil de personagem.

Tal concepção o guiaria no estudo sobre o romance *Cenas do interior*, de Luís José Pereira da Silva, no texto de 24 de junho de 1865, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em

que Machado enumera perguntas norteadoras sobre a caracterização dos personagens: “que caracteres representam essas personagens? Que sentimentos as animam? Até que ponto respeitou o autor a verdade humana?” (ASSIS, 2013g, p. 225). Para responder a essas perguntas, Machado apresenta os personagens Pedrinho, Maria, Ernesto, Henriqueta, entre outros, e indica que o autor deveria ter trabalhado a “ação complexa, ou antes, a (...) ação dupla”, das “circunstâncias que ligam as famílias de João da Silva e do capitão-mor, o drama de Pedrinho e Maria, e o drama de Henriqueta e Ernesto” (id. *ibid.*, p. 225). Mas, segundo Machado, o autor trata exclusivamente do amor de Pedrinho e Maria, e a partir de determinado ponto da narrativa passa a relatar o amor de Henriqueta e Ernesto. Aliás, o que então parece “entrar como episódio, torna-se no fim do romance o centro das atenções, e produz a peripécia do drama. O objeto principal do romance passa então para o segundo plano” (id. *ibid.*, p. 225). Mediante essa constatação, Machado enxerga certa dificuldade no andamento da narrativa, já que o autor se vê “obrigado a passar de um para outro assunto, ligados entre si pelo encontro das pessoas, e nunca pela contiguidade da ação”; e o fato dos sentimentos “tão bem estudados em Maria, não o sejam igualmente em Henriqueta” (id. *ibid.*, p. 225). Na verdade, os atos de Henriqueta “não estão de acordo com a lógica moral dos sentimentos” (id. *ibid.*, p. 227).

Machado refuta o fato de a ação do livro ser verídica, e de o autor ter sido obrigado a precipitar o desfecho da obra. Quanto a esta última, entende ser respeitável, ainda que tenha reservas quanto ao duelo final entre Ernesto e Alfredo, o primeiro amante de Henriqueta. No entanto, em relação à primeira justificativa, Machado enxerga certa incongruência de verossimilhança, dizendo que “a crítica severa não pode aceitá-la”, visto ser preferível “a verdade à veracidade”; e ratifica enfatizando que “já alguém disse que é melhor ver sentimentos verdadeiros debaixo das roupagens impossíveis, do que sentimentos impossíveis com vestuários exatos” (id. *ibid.*, p. 227). Por este prisma, Machado sintetiza e esclarece o equívoco do autor das *Cenas do interior*, em que este deveria ter tirado “do episódio histórico aquilo que lhe desse os elementos da ação, tendo sempre presente que os caracteres verdadeiros e os sentimentos humanos estão acima da veracidade rigorosa dos fatos” – lei literária imutável, “fora da qual não há arte possível” (id. *ibid.*, p. 227). Ainda assim, Machado elogia as qualidades de observação, de estilo, bem como a linguagem do autor, comentando que a “descrição das festas do Natal, e em geral a observação dos costumes do interior e do tempo, nada deixa a desejar”, mas faz uma consideração significativa que deixa entrever seu ponto de vista, diz Machado: “o que se chama cor local não falta ao romance, e,

se alguma coisa noto, é que o cuidado de ser fiel à cor local prejudica algumas vezes, como disse acima, o cuidado de ser fiel à cor humana” (id. *ibid.*, p. 228, grifos nossos).

Como se tenta mostrar, tal concepção da construção do perfil do personagem e da verossimilhança são pontos fulcrais de seus textos de análise e de sua ficção, pois revelam em concretude seus recursos técnicos da narrativa, propulsores de uma pretensa renovação estética e de sua noção de cor local. O estudo sobre o romance *O Culto do dever* (1866), de Joaquim Manuel de Macedo, é mais um exemplo desse processo, dada a sua recorrência. Nele, Machado de Assis refuta a famigerada alegação da veracidade da história, afirmando que, realidade ou não, trata-se de assunto entregue “ao terreno da ficção” (id., 2013h, p. 245). E mais: “a simples narração de um fato não constitui um romance, fará quando muito uma gazetilha; é a mão do poeta que levanta os acontecimentos da vida e os transfigura com a varinha mágica da arte” (id. *ibid.*, p. 245). Ou seja, não importa o fato, o assunto, a circunstância que originou a história, para a crítica não interessa o “caráter de tais ou tais indivíduos, mas sim *o caráter das personagens pintadas pelo poeta*, e discute menos os sentimentos das pessoas que a habilidade do escritor” (id. *ibid.*, p. 245, grifos nossos). Embora a ação seja baseada em fatos verídicos, não se pode deixar de criar, pois, conforme Machado, 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” (id. *ibid.*, p. 246).

Posto essa questão de verossimilhança, Machado assinala o desencontro entre a logicidade dos sentimentos de Angelina, a heroína do romance, e suas atitudes: a grandeza do dever precisava “nascer da grandeza do sacrifício, e a grandeza do sacrifício da grandeza do amor”, porém, não é isso que acontece (id. *ibid.*, p. 247). O drama de Angelina reside no fato de ela desistir de seu amor pessoal em nome do amor pela pátria, mais do que aceitar que seu noivo vá para o Sul, ela incentiva que ele dê curso ao dever: lutar pela pátria. Machado comenta que “o amor de Angelina, palidamente descrito nos primeiros capítulos, não aparece senão na boca do narrador, a resolução da moça para que Teófilo vá para o Sul, é-lhe inspirada sem luta alguma” (id. *ibid.*, p. 247). Aliás, “a serenidade das suas palavras, longe de impor ao espírito do leitor, lança-o em grande perplexidade; Angelina afirma, é verdade, que vai sentir muito com a separação de Teófilo; mas se o diz, não faz senti-lo” (id. *ibid.*, p. 247). É uma dor que não convence, porque não atinge a instância do verdadeiro sentimento da ação humana. O mesmo acontece com o perfil de Teófilo, pois, o autor parece querer impingir-lhe certa instabilidade de “caráter, a contradição dos sentimentos”, contudo, “desde o começo Teófilo é apresentado aos leitores como um moço honrado, sério, educado em boa escola de costumes”, evidenciando que a execução traiu a intenção do autor (id. *ibid.*, p. 249). Ao

finalizar, Machado reafirma que seu “intuito é ver cultivado, pelas musas brasileiras, o romance literário, o romance que reúne o estudo das paixões humanas aos toques delicados e originais da poesia”, apoiando-se na recompensa da posteridade (id. *ibid.*, p. 250-251). A partir dessas observações, nota-se que Machado de Assis compreendia muito bem a relação intrínseca entre esses dois elementos na composição da obra ficcional.

Paul Dixon, no ensaio intitulado “Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis”, compreende que a “construção de personagens é um fator importante para a visão estética” do contista carioca (DIXON, 2006, p. 186). Configuração que daria conta de explicar a sua concepção de verossimilhança. Ao analisar o ensaio “Instinto de Nacionalidade”, Dixon comenta que Machado não via “a solução para a busca de uma literatura única e nacional nos aspectos objetivos e empíricos que distinguem o Brasil dos demais países”, ainda que reconhecesse os elementos da natureza, os costumes, as festas populares, os valores indígenas como possível síntese da índole brasileira, mas que a autenticidade da literatura do país se manifestaria justamente numa chave menos objetiva – numa “essência da alma brasileira, [num] certo sentimento íntimo”, aspecto de cunho psicológico (id. *ibid.*, p. 187). Teoria demonstrada pelo próprio Machado de Assis no estudo sobre o romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, em que, na visão de Dixon, tal caráter é atrelado ao conceito de “pessoa moral” – “um ser cujo comportamento é consistente com um fundo psicológico”, e que as suas “ações devem ser amplamente motivadas por necessidades emocionais, culturais – enfim, humanas” (id. *ibid.*, p. 188). E por fim, o crítico salienta que a intenção do escritor carioca de estudar o “contraste de caracteres”, proferida na advertência de *Ressurreição*, seu primeiro romance, reitera seu viés psicológico, que se revela a partir da interação social:

O “sentimento íntimo” procurado por Machado de Assis, portanto, não aparece num isolamento individual, romântico, em que os personagens sejam os heróis de aventuras de autodescobrimento. Pelo contrário, vai ser uma essência, de certa maneira, não essencial, porque não reside numa fortaleza do ser, mas sim, numa circunstância do estar, na contingência do contato com o outro (id. *ibid.*, p. 188).

Desse modo, Dixon compreende a construção do perfil do personagem como método peculiar de evidenciar as sutilezas, as nuances da índole brasileira, isto é, dos valores, dos costumes, das relações sociais, dos sentimentos mais recônditos mediante a interação desses indivíduos. Representação da ação humana, portanto, é a essência das relações que configuraria a brasilidade, não o indivíduo em si. A verossimilhança consistiria justamente dessa interação social, que condensa e expõe a prática dessa “pessoa moral”.

Embora apresente alguns equívocos de consecução, o conto “Três tesouros perdidos” procura estabelecer esse imbricamento entre pessoa moral e verossimilhança, o que, de certa

forma, enfatiza a representação da ação humana, ao passo que reduz, por isso mesmo, a descrição do espaço físico. No conjunto, Machado interferia no elemento tão caro à literatura romântica brasileira. É nesse eixo que se verá o aperfeiçoamento composicional do escritor carioca, passando pelos *Contos Fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, pelos primeiros romances e no decorrer de sua carreira. Estaria aí – na interação – a essência da cor local, a seara fértil para brotar e florescer os sentimentos mais recônditos da ação humana – elemento crucial da narrativa machadiana.

Nesse contexto, no conto que abre a primeira coletânea (*Contos Fluminenses*), o inédito⁴³ “Miss Dollar” (1870), Margarida, viúva atraente e rica, não quer relacionar-se com ninguém, embora receba inúmeras propostas para casar-se novamente. Ela desconfia dos interesses materiais dos pretendentes, pois acredita ter sido vítima da cobiça no primeiro casamento. Mesmo assim, fragilizada pelo sumiço de sua cadelinha de estimação, Miss Dollar, acaba casando-se com Mendonça, quem lhe havia restituído a cadelinha, e de quem não intui pairar sobre ele o desejo da cobiça, ainda que traga um pouco de indecisão a esse respeito. É a incerteza que está no cerne das atitudes de Margarida, de seu comportamento, e, por conseguinte, de toda a ação do conto. Nas demais histórias que completam o livro, o que se vê é a representação da riqueza da ação humana com suas diversas facetas: a) há aquela que faz tudo para alcançar a tranquilidade da vida abastada, buscando, para tanto, convencer algum parente rico que lhe deixe uma herança e/ou cortejar algum(a) moço(a) e adentrar no casamento como quem encontra a mina de seus prazeres pecuniários, como no conto “Luís Soares” (1869); b) ou aquela faceta que provoca o encontro e desencontro amoroso, expondo o conflito de caracteres e de interesse socioeconômico, e pairando sobre alguns personagens o signo da traição, como nos contos “A mulher de preto” (1868), “Frei Simão” (1864) e “Linha reta e linha curva” (1865-6); e c) aquela em que a vaidade humana, alimentada pela dissimulação, traição e pelo interesse pecuniário, irrompe e torna-se o eixo central, como em “O segredo de Augusta” (1868) e “Confissões de uma viúva moça” (1865).

Nas *Histórias da meia-noite*, há um refinamento na construção dos caracteres. No primeiro conto “A parasita azul”, o personagem Camilo Seabra é a representação do indivíduo que muito deseja, mas não se esforça para realizar nada, tendo como elemento fundamental de seu comportamento a dissimulação para jogar com as situações. Situações que residem em fazer com que seu pai, fazendeiro goiano, alimente seus caprichos em Paris, enquanto o pai acredita tratar-se de despesas relacionadas à instrução do futuro médico. Ou o modo calculista

⁴³ Este conto surge com a publicação da coletânea, pois os demais “foram publicados no *Jornal das Famílias*, de junho de 1864 a janeiro de 1869” (GALANTE, 1971, p. 52).

e dissimulado para conquistar Isabel, a protagonista do conto. Nessa chave, Camilo simboliza uma terrível linhagem de personagens a criar um triste descompasso: do brasileiro estudado, ou reprodutor superficial de conhecimentos, afetado pelos costumes parisienses, mas que, de volta ao Brasil, não empreende nenhuma mudança, porque é inoperante nesses quesitos. Não quer administrar as terras do pai, não quer praticar os conhecimentos supostamente adquiridos, não quer entrar para a política, não quer interagir com os costumes de sua terra, pelo contrário, acentua a cada momento a inferioridade de sua província, em comparação a Paris. Processo de desprezo que aumenta à medida que ele adentra o país.

Daí advém seu drama, como conciliar a fonte de sua riqueza com a boemia e os prazeres mundanos, ou como viver numa província depois de ter vivido em Paris? Começa por substituir a amante parisiense pela ambiciosa Isabel, porém, é o máximo que ele faz. Circunstância perfeita para Camilo, que teria com quem se distrair, e para Isabel, que esperava por um pretendente que lhe pudesse oferecer mais *status* (BOSI, 1999, p.79). Vale lembrar que a justificativa de Isabel para recusar as investidas dos pretendentes goianos, sem que estes soubessem o real motivo, era a promessa de amor eterno feita ao moço, anos antes de ele ir a Paris – fato esquecido pelo médico, e revelado por um desconhecido. Assim, Camilo e Isabel representam, a contrapelo, a parasita azul, flor que lhes serviu de amálgama para validar as juras de amor eterno: um inoperante das praticidades da vida real, que em face delas dissimula; e uma ambiciosa com ares românticos, ambos bafejados pelo parasitismo dos costumes, seja na Corte, seja no interior do país. Contraste que Camilo não pensa, sequer chega a vislumbrar por lhe ser favorável – para esses casos nada melhor do que um autêntico provincianismo, disfarçado de civilismo extraído pela rama.

A dissimulação, o cálculo e a ambição ainda configuram outros personagens, como Rosina, de “Ernesto de tal”, e Raquel, de “Ponto de vista”, em que esses perfis manifestam os costumes das convenções sociais do matrimônio como forma de adquirir um patrimônio e/ou as nuances da vaidade feminina, quando cortejada. Há também a representação do cerimonial da festa de casamento, o banquete e seus costumes, retratado no conto “As bodas de Luís Duarte”, em que o tom cômico perpassa todas as relações do antes, durante e depois da cerimônia.

Ainda há as referências literárias que ajudam a delinear o perfil dos personagens, constituindo, em parte, o contraste de caracteres. Aqueles que não demonstram sapiência para interpretar as novas demandas do convívio social, tendem a confundir as cenas sovadas e mal assimiladas da literatura romântica, que não produzem mais efeito de sentido, fruto de uma má leitura da ficção idealizada; de episódios de valores neoclássicos e da reprodução dos

valores dessas correntes literárias sem o devido ajuste de contextualização, com as circunstâncias lógicas da *vida real*. Esses personagens representam os visionários, os poetas mal tallados, os sentimentaloides, a desproporcionalidade da valentia de heróis fora de seu tempo, que, em interação, vão ser descartados numa nítida menção ao descarte de uma literatura também mal copiada, mal assimilada e, portanto, pernicioso: como não há projeções positivas para esses personagens, não há para esse tipo de literatura. Nesse contexto, Machado de Assis acaba tratando de todo o universo editorial – o gosto do público, o aprimoramento da elaboração textual e a ausência ou a baixa produção de livros com conteúdo literário – ponto de convergência entre a sua ficção e as discussões arroladas nos textos críticos, nas crônicas e nas correspondências, que versam exatamente sobre esse e outros assuntos. O conto “Aurora sem dia” é a representação máxima desse panorama, em que os elementos constitutivos do perfil do protagonista, Luís Tinoco, estão centrados nas suas referências literárias, as quais representam a situação da literatura brasileira da década de 1850.

Com a nítida certeza de ter sido tallado à glória, Luís Tinoco acredita piamente na sua genialidade como único recurso de elaboração do texto literário, visto que se recusa a estudar os elementos constitutivos do gênero que escreve, repetindo como mantra: “poesia não se aprende; traz-se do berço” (ASSIS, 2004, p. 222). Entretanto, tal teoria produz poemas em que o problema de composição é deslocado para pouca compreensão do leitor, como diz Tinoco: “são coisas de poesia que nem todos entendem” (id. *ibid.*, p. 221). Ungido pela musa idealista, mas sofrendo de insuficiência de recursos poéticos, Luís Tinoco responde ao chamado evanescente, deixando de ser um simples funcionário do fórum para envergar a armadura de poeta. Mais tarde, ele se vê atraído pela política, o que o faz deixar de lado a poesia e se embrenhar na carreira de publicista. Eleito deputado provincial, desloca toda a sua verborragia para seus discursos políticos. Consciente de sua mediocridade, torna-se um lavrador. Assim, o que não aplicou na poesia e na política, aplicou na terra, isto é, como sua própria história encerra, Luís Tinoco movimenta-se da ilusão à realidade dos fatos; ou da falsa vocação poética e política, engendrada por uma inspiração moribunda, para a instância do efetivo trabalho manual.

No texto “Leitura, escrita e crítica em ‘Aurora sem dia’” (2006), Jayme Loureiro, ao estabelecer uma relação entre a crítica de Machado de Assis desenvolvida nas décadas de 1850 e 1860 e a referida obra ficcional do escritor carioca, procura entender como Machado tentou interferir na formação do gosto do leitor. Do macro para o micro ou do efeito para a causa da moléstia, Jayme Loureiro comenta que “Aurora sem dia” é a representação máxima da situação aflitiva da literatura brasileira da década de 1850, em que estava em voga um

“lirismo açucarado”, um lirismo sentimentalóide, sendo Luís Tinoco, a um só tempo, aquele que fomenta tal situação, quando escritor, e financia essa reprodução poética sem critérios, quando leitor. O axioma estava armado: literatura ultrapassada e mal assimilada produzia maus leitores e, por conseguinte, péssimos escritores. Nessa perspectiva, Luís Tinoco exercita “sua poética nas várias linhas da estética romântica”, tentando abarcar, sofrivelmente, “o byronismo à Álvares de Azevedo, o sentimentalismo à Casimiro de Abreu, e (...) até mesmo o indianismo não lhe escapa, já que seu poema épico inacabado é titulado aí de *Tupinambás*” (LOUREIRO, 2006, p. 108). Vale a pena ressaltar que esse tipo de personagem entregue a essa concepção de literatura é largamente retratado por Machado de Assis, como Luís de Melo da peça *Desencantos* (1860), Valentim, de *O caminho da porta* (1863), Venâncio, de *O protocolo* (1863), Ernesto, do conto *Ernesto de tal* (1873), Estevão, do romance *A mão e a luva* (1874), entre outros tantos. Tal meio literário, tal poeta – a mediocridade era reinante em ambos.

Analisando a crítica de Machado de Assis, Loureiro sugere que Tinoco seja a personificação, ainda que ficcional, do parasita literário, indivíduo que quer expor sua literatura terrível ao leitor a fórceps, capturando este último nas ruas, nos cafés, nas repartições, invadindo as redações dos jornais com seus versos, enfim, a inconveniência ambulante repleta de maus poemas, satiricamente discutido por Machado de Assis em “Aquarelas II: o parasita”, texto de 1859. Nesse sentido, pode-se pensar Tinoco como leitor-escritor-orador, em que todas as suas facetas são satirizadas. No interior do conto, há outros personagens que são leitores/ouvintes da obra de Luís Tinoco, formando dois grupos: “leitores que criticam Luís Tinoco *versus* os que o aplaudem” (id. *ibid.*, p. 110). Estes últimos são difíceis de serem encontrados no conto, enquanto aqueles pululam na trama. Conforme Loureiro, o Dr. Lemos é o principal deles, posto que ele “acompanha a trajetória do protagonista do começo ao fim da história, tornando-se uma espécie de ‘porta-voz’ do narrador”, e, conseqüentemente, “assume a posição do que se poderia chamar de crítico literário clássico, posição essa tão defendida por Machado de Assis ao longo de seus artigos críticos” (id. *ibid.*, p. 111). Estaria aí mais um ponto de convergência entre a obra ficcional e a crítica do escritor carioca.

Embasado pela análise de Marisa Lajolo e Regina Zilberman sobre a formação da leitura do público leitor do século XIX, Loureiro compreende que há dois tipos de leitores (e possivelmente de leitura) “típicos do período romântico” retratados no conto: “o leitor incapaz de diferenciar vida e literatura e aquele que faz uma leitura ‘apressada’ ou superficial, de ‘lombada’, e que talvez se possa denominar de leitor de ‘orelha’ ” (id. *ibid.*, p. 112). Luís

Tinoco é representante, evidentemente, desses dois tipos de leitores, pois, por um lado, ele “não consegue visualizar os limites entre o mundo da ficção e o mundo real”, comportando-se conforme “o estereótipo da figura do poeta romântico, devaneando pelas ruas com um ar melancólico e confessando que fora invadido pelo ceticismo byroniano”; por outro, Tinoco tem uma “‘erudição literária’ decorrente de leituras apressadas e superficiais ou do que ele capta de ‘orelha’ no ambiente cultural” – formando, por assim dizer, uma espécie de diluidor terrível das “ideias gerais que circulavam no período, principalmente os clichês” (id. *ibid.*, p. 114). Tal crítica perpetrada na fatura do conto acerca da “leitura desastrosa de Byron” é mais um exemplo de transposição das “questões literárias trabalhadas no âmbito da crítica para o interior da ficção” (id. *ibid.*, p. 117). Nessa questão, Loureiro comenta que os pressupostos de Machado de Assis sobre o fazer literário, resultantes da influência de *A arte poética* de Boileau, ecoam “na sátira dirigida ao poeta Luís Tinoco”, demarcando, na verdade, que a crítica de Machado diz respeito ao aprimoramento estético formal do texto literário (id. *ibid.*, p. 119). Arsenal crítico que tinha declaradamente um duplo inimigo: a “situação da literatura brasileira em meados do século XIX como também reflexões mais amplas sobre questões poéticas”, ou ainda, “uma crítica violenta direcionada à má literatura que circulava – e predominava – no período, ou mesmo uma crítica à banalização do Romantismo” (id. *ibid.*, p. 122).

Cabe aqui ressaltar que essa discussão sobre as questões literárias, principalmente, envolvendo a formação do gosto do leitor atravessa outros contos – como “Miss Dollar”, da primeira coletânea, em que o narrador enfileira quatro tipos de leitores como representantes daquela época, os quais, cada um a sua afeição literária –, imaginariam como e quem seria a referida personagem: “A Miss Dollar do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez *a proverbial perspicácia dos leitores*; Miss Dollar é uma cadelinha galga” (ASSIS, 2004, p. 28, grifos nossos). Como se vê o próprio narrador desfaz o mistério, procurando enunciar outro perfil de personagem e de narrativa. Evidentemente, o que está intrínseco à apresentação da cadelinha Miss Dollar e ao tema da narrativa, é a tentativa de mostrar para esses leitores a importância de se observar outros aspectos que configuram as características da heroína, Margarida, e do herói, Mendonça. Dito de outro modo, mostrar que eles precisam sofisticar seus mecanismos de leitura, permitindo também ao escritor um refinamento na elaboração textual⁴⁴.

⁴⁴ Cf. Marisa Lajolo, desde os primeiros contos, “Machado já orchestra e embaralha os fios da ficção e da realidade, transformando leitores em personagens, tematizando e encenando os caminhos do envolvimento do

Essas questões estavam no centro de seus textos críticos. Em um deles de 9 de janeiro de 1866, publicado na seção “Semana Literária” do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis correlacionava a problemática do gosto do leitor à baixa produção de livros literários, para a qual indicava duas razões: “uma de ordem material, outra de ordem intelectual” (ASSIS, 2013e, p. 241). Em relação à primeira, refere-se “à impressão dos livros, impressão cara, e de nenhum lucro pecuniário”, prendendo-se à segunda ordem – “a falta de gosto formado no espírito público” (id. *ibid.*, p. 241). E por isso o editor não tinha como “oferecer vantagens aos poetas, pela simples razão de que a venda do livro é problemática e difícil” (id. *ibid.*, p. 241). Mais adiante, ratifica: “há um círculo limitado de leitores; a concorrência é quase nula, e os livros aparecem e morrem nas livrarias”, salvando-se uma pequena parcela deles (id. *ibid.*, p. 241-2).

Machado retomava a mesma discussão quando tratou do romance, no texto “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858). Nele, já mencionava a descontinuidade da produção do gênero ou ao menos a dificuldade de se ter uma “existência animada, a existência que vive, a existência que se desenvolve fecunda e progressiva”, e que, salvo raras exceções, poucos homens das letras se davam “ao estudo de uma forma tão importante como o romance” (id., 2013a, p. 66). Além desse elemento endógeno, enfatizava a “convivência perniciosa dos romances franceses, que discute, aplaude e endeusa a nossa mocidade, tão pouco escrupulosa de ferir as suscetibilidades nacionais”, como fator exógeno da deficitária produção romanesca brasileira (id. *ibid.*, p. 66). O impasse da imutabilidade editorial estava posto e para combatê-lo, a um só tempo, a obra de cunho literário precisaria ser um produto rentável para o editor, prazeroso para o leitor e, no caso machadiano, um objeto que permitisse o autor empreender uma renovação estética. Um triplo convencimento para um universo que não dava perspectiva de mudança, pois a dinamicidade do prelo estava entregue a essa condição, emperrando o desenvolvimento fecundo e progressivo da poesia e do romance.

Com o conto não seria nada diferente, mesmo porque as diretrizes críticas arroladas por Machado de Assis acerca do romance estendem-se àquele gênero, daí sua produção se concretizar primeiramente nas colunas dos jornais. Lembrando que em 1873, no texto “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, Machado, dentre outros assuntos, comenta especificamente sobre o conto, dizendo: “é gênero difícil, a despeito da sua

leitor com a matéria narrada”, promovendo, por meio desse processo, “uma espécie de pedagogia da leitura” (LAJOLO, 1993, p. 80).

aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor” (id., 2013b, p. 436). Retornava, na verdade, ao axioma perverso indicado na crônica acima. Para tentar desfazer esse grande entrave e aumentar a produção literária, refinar o gosto do público leitor e aprimorar a elaboração textual, Machado de Assis recorria à crítica e ratificava mais uma vez a importância do papel dela como um poderoso mecanismo capaz de orientar o escritor, mostrando-lhe os defeitos e as virtudes da obra, e o leitor, num processo de iniciação ao texto. Critérios essenciais para fazerem com que a obra de ficção se tornasse um produto mais apreciado e, portanto, mais rentável para o editor e, conseqüentemente, para o próprio escritor – condição que lhe daria a “existência animada”, caso contrário, a visão sobre a literatura se consolidaria naquilo que o Sr. Anastácio, de “Aurora sem dia”, fala sobre a péssima escolha de seu afilhado, Luís Tinoco, enveredar pelos desígnios da poesia: “não me importa se saiu mau ou bom. O que sei é que é a maior desgraça que lhe podia acontecer, porque isto de poesia não dá nada de si. Tenho medo que deixe o emprego, e fique aí pelas esquinas a falar à lua, cercado de moleques” (id., 2004, p. 222). Essa intensa relação entre ficção e crítica na obra de Machado de Assis é uma manifestação singular de sua consciência literária.

Por conta disso e considerando todas as observações significativas arroladas por Jayme Loureiro, vale a pena ainda ressaltar o que o crítico fala sobre o papel do personagem Dr. Lemos nas duas versões do conto “Aurora sem dia”. Na primeira, editada no “*Jornal das Famílias em 1870*” (LOUREIRO, 2006, p. 104), Dr. Lemos é o narrador homodiegético, visto que participa da história que narra; na segunda versão, compilada na coletânea, Dr. Lemos é apenas personagem, sendo o papel de narrador desempenhado por outro ente ficcional que está ausente da história que conta. O que leva o leitor da atualidade a crer em uma demonstração por parte do contista de querer encontrar o melhor modo de efetuar o processo de aproximação e afastamento da poética desastrosa de Luís Tinoco. Em ambos os casos, ele e tudo que este representa são efusivamente satirizados. Como são procedimentos complementares, quanto mais a voz enuncia as raízes das referências literárias constitutivas da poética do protagonista, mais acurado torna-se o ângulo de sua crítica, o afastamento. Na segunda versão, o que se posta na fatura do conto é certa *disputa verbal* entre o Doutor e Tinoco sobre o fazer poético, em que há uma nítida superioridade intelectual do Dr. Lemos sobre o poeta. Figurado como um crítico orientador, Dr. Lemos não lisonjeia falsamente Luís Tinoco, mas aponta “com franqueza os defeitos da obra” e salienta “a necessidade de longos estudos” (LOUREIRO, 2006, p. 111). Com efeito, o narrador e o Dr. Lemos não entendiam a

genialidade, de que Luís Tinoco se arrogava, como único recurso poético e da qual suscitaria a originalidade, mas que a boa poesia viria do estudo de seu instrumental, do trabalho com seus modelos e, sobretudo, do talento do poeta em rearranjá-los ao contexto local, expondo, assim, um modo peculiar de fazer poesia, pois sem estudo não há arte, como se pode notar as palavras do narrador:

Luís Tinoco foi ter com ele; levou-lhe o soneto e a ode impressos, e mais algumas produções não publicadas. Estas orçavam pela ode ou pelo soneto. Imagens safadas, expressões comuns, frouxo alento e nenhuma arte; apesar de tudo isso, havia de quando em quando algum lampejo que indicava da parte do neófito propensão para o mister; podia ser ao cabo de algum tempo um excelente trovador de salas. (ASSIS, 2004, p. 222).

Desse entrelaçamento intenso entre ficção e crítica, encontra-se uma recorrente reelaboração das estruturas anteriormente desenvolvidas, que entrelaçam também recursos trabalhados em outros gêneros textuais. Aqui, a mudança operada entre as versões, no que diz respeito ao narrador, faz saltar aos olhos do leitor duas características essenciais da carpintaria do teatro desenvolvidas por Machado de Assis seja na ficção, a disputa verbal, seja na crítica, o *raisonneur*.

A disputa verbal, a essência do provérbio dramático,⁴⁵ emerge de uma linguagem chistosa, “repleta de ironias, frases ferinas, de uma discreta comicidade que escorre de um diálogo que é um verdadeiro embate entre personagens inteligentes, espirituosos e refinados” (FARIA, 2006, p. 370). Comicidade que evidencia um desnível intelectual entre os personagens. Assim como no teatro, compreende-se que o aspecto cômico, que se encaixa também como elemento da composição do conto em estudo, possibilitou Machado, por meio da voz do Dr. Lemos, trazer para o primeiro plano, juntamente com os costumes, os aspectos da situação da literatura brasileira, simbolizada por Luís Tinoco:

— Sim, respondeu ele, pode lembrar alguma coisa; eu não me nego a aceitar-lhe o que me parecer bom, tanto mais que eu fiz estes versos muito à pressa e não tive ocasião de os emendar.

— Não me parecem bons estes versos, disse o Dr. Lemos; poderia rasgá-los e estudar antes algum tempo.

Não é possível descrever o gesto de soberbo desdém, com que Luís Tinoco arrancou os versos ao doutor e lhe disse:

— Os seus conselhos valem tanto como a opinião de meu padrinho. Poesia não se aprende, traz-se do berço. Eu não dou atenção a invejosos. Se os versos não fossem bons, o Mercantil não os publicava (ASSIS, 2004, p. 222).

O *raisonneur* é um personagem “que representa, no interior de uma peça, o ponto de vista do autor sobre um determinado assunto ou, de maneira mais abrangente, o ponto de vista

⁴⁵ João Roberto Faria filia as primeiras peças teatrais de Machado de Assis – *Desencantos* (1861), *O caminho da porta* (1863) e *O protocolo* (1863), bem como a última peça escrita pelo escritor carioca *Lição de botânica* (1906) – a essa vertente do teatro, do qual Machado teria sido influenciado por Alfred de Musset (FARIA, 2006).

da sociedade”, esse personagem, de modo geral, “acompanha o destino do protagonista (...) para comentar suas escolhas e atitudes, terminando sempre por emitir algum tipo de comentário edificante ou críticas de fundo moralizador” (FARIA; GUINSBURG; LIMA, 2006, p. 266). Conforme Jayme Loureiro, Dr. Lemos “acompanha a trajetória do protagonista do começo ao fim da história”, desempenhando, na segunda versão, não comentário edificante ou crítica de fundo moralizador, mas comentários e críticas de cunho estético sobre a poesia do protagonista, como deixa entrever o narrador: “o Dr. Lemos disse-lhe com franqueza que a poesia era uma arte difícil e que pedia longo estudo; mas que, a querer cultivá-la a todo o transe, devia ouvir alguns conselhos necessários” (ASSIS, 2004, p. 222).

Em suas críticas, Machado proferiu alguns apontamentos sobre esse tipo de personagem, em um deles, falando sobre a peça *Os mineiros da desgraça* (1861), de Quintino Bocaiúva, compreende que o *raisonneur* é uma extensão da voz do dramaturgo: “a figura obrigada dos dramas modernos, conhecida geralmente pelo nome de Desgenais,⁴⁶ também entra no drama. Essa é sempre a parte do autor; é pela boca sentenciosa do moralista que o dramaturgo moderno lança as censuras aos vícios da sociedade” (id., s/d., p. 242-243). No conto, a voz do Dr. Lemos pode representar um elo com a voz do narrador a censurar a poesia mal assimilada de Luís Tinoco. Nesse sentido, tanto um quanto outro recurso evidencia a aproximação do narrador ao protagonista para melhor defini-lo, procurando mapear seu perfil, por extensão, esquadrihar suas referências literárias ultrapassadas dignas de serem revistas e rearranjadas ao contexto local. Isso, por sua vez, a despeito dos dados estatísticos que sustentam a argumentação ideológica defendida por Luis Filipe Ribeiro, pode indicar que Machado também tenha seguido o critério estético para formatar suas coletâneas.

No seu ensaio “Mundo urbano e mundo rural nos contos do mestre”, Cristovão Tezza comenta que a aproximação do narrador ao personagem se configura a partir de uma substituição essencial do olhar: “o clássico narrador onisciente do século XIX (...) cede sistematicamente lugar à subjetividade de alguém que se acotovela nas calçadas da rua do Ouvidor, atravessa ruas”, mais do que isso, ele “convive com estranhos, entra e sai de casas, sente desejos inconfessáveis, frequenta teatros e restaurantes”, enfim, um outro olhar que cria “a sua linguagem” e “a do homem comum” (TEZZA, 2008, p. 242). Tezza salienta que o cerne dessa linguagem é a oralidade, entretanto, com um recorte diferente da “oralidade do clássico ‘contador de causos’ de sabor campestre, uma oralidade fundamentalmente

⁴⁶ Cf. João Roberto Faria, Machado se referia ao *raisonneur*, “personagem que é o porta-voz do autor. Desgenais tinha essa função no drama *As mulheres de Mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust, representado no Ginásio Dramático em 1855” (FARIA, s/d., p. 242).

unidirecional, a extrair uma sabedoria que está ligada ao espaço natural envolvente, do qual o homem é parte (...) ontologicamente inseparável” (id. *ibid.*, p. 243). A oralidade machadiana “é duplamente dialógica”; ela “dá o recorte da cena, o tom, a sintaxe, o vocabulário, e recobre todos os valores de sua literatura” – torna-se um princípio formal (id. *ibid.*, p. 243). Com efeito, está em contraposição a uma literatura sulcada pela paisagem, pela representação das cenas exuberantes da natureza e caracterizada pela descrição detalhista – espécie de caráter cívico do nacionalismo literário no seu afã de criar o país –, pois a perspectiva do narrador machadiano preocupa-se com as inobserváveis, mas perceptivas, sutilezas das relações sociais de um universo urbano em ascensão, que não se desvincilhou por completo das “ruínas do mundo rural e escravocrata”, e de um “consequente *modus vivendi* da população carioca” (id. *ibid.*, p. 241).

Para o crítico, o “narrador machadiano, independentemente do ponto de vista gramatical (em primeira ou terceira pessoa, o ‘eu’ ou o ‘ele’ organizadores), é sempre alguém” (id. *ibid.*, p. 243). Daí a fragmentação da sintaxe e da frase na narrativa provocada pela “tensão da oralidade e do diálogo” (id. *ibid.*, p. 243). Por esse motivo, o texto pode ser considerado uma “conversa”, resultando “outros aspectos estruturais da narrativa: da escolha do vocabulário à extensão da frase, dos limites da descrição ao foco do olhar, predominantemente ‘mental’ ” (id. *ibid.*, p. 243-244). Com efeito, ao relativizar a onisciência, o narrador machadiano, fundamentado no diálogo, “jamais está inteiramente ‘do lado de fora’ da personagem representada”, por isso mesmo, “a ‘paisagem’ do seu olhar tem a terrível (mas intensa) limitação do mesmo olhar representado, e sofre da mesma insegurança e ambiguidade” (id. *ibid.*, p. 244).

Desse estado de coisas, o espaço no texto machadiano “é completamente desprovido de algum sentido primeiro, criador ou essencial, capaz de representar algum valor à margem da ação humana” (id. *ibid.*, p. 245). Toda a pretensa objetividade do concreto sensível, do espaço, manifesta-se pelo olhar de quem o vê, ou ainda o narrador “*marca*, objetivamente, o fato de que o que se descreve é a *impressão* de alguém que é parte integrante da narrativa, ou como narrador ou como objeto narrado” (id. *ibid.*, p. 246, grifos do autor). Dito de outra forma, o narrador fará menções ao espaço quando nele se detiver o olhar do personagem. Daí a representação da ação humana ser o elemento revelador da noção de realidade, de informação ao leitor, enfim, a lógica do texto narrativo; pois, conforme Tezza, Machado percebeu “o esvaziamento da função descritiva da literatura moderna, ou, por outro ângulo, a sua subjetivação radical” (id. *ibid.*, p. 249). Nesse processo dialógico, a oralidade machadiana “torna o narrador, ele mesmo, um leitor entre leitores” (id. *ibid.*, p. 249). Tal entendimento da

operacionalidade do narrador machadiano reforça a hipótese de que há na narrativa uma disputa verbal não somente entre os personagens, mas também entre o narrador e o protagonista, tensão que tende a evidenciar os interesses subjacentes à interação social, que é a essência da sua literatura.

4 Entre o crítico e o ficcionista: ponto de convergência

A partir desse levantamento sobre o teor das discussões arroladas nos textos críticos, preceitos estéticos que dialogam direta ou indiretamente com os de Boileau, de Victor Hugo e de tantos outros literatos citados em sua obra, e do foco de interesse desenvolvido na ficção (teatro e conto), entende-se que Machado de Assis tinha uma compreensão ampla sobre os atores que fomentavam o universo editorial e uma leitura refinada acerca dos elementos constitutivos do texto literário e dos componentes ideológicos propalados na e para literatura brasileira, mesmo porque eram condicionamentos umbilicalmente ligados. Contexto difusor de dificuldades de todas as ordens: a ideológica, o gosto do público leitor e a de uma renovação estética. Transitar por um cenário carente de atavios mais autossuficientes era complicado e, ao mesmo tempo, desafiador, pois tudo estava por ser feito.

Nesse sentido, a carência tornou-se uma mola propulsora de uma sistematização centrada na elaboração textual – Machado nunca deixou de ser um literato, mesmo quando desenvolvia outros gêneros. Parece que, para ele, o entendimento das características de cada gênero, a apropriação dos modelos europeus, bem como da reprodução que se fazia por aqui, funde-se à compreensão das mazelas do país. A sua genialidade está justamente no processo de se aproximar das coisas para conhecê-las e, em seguida, se afastar delas para criticá-las. Daí reside a sua aversão aos modismos europeus, muitas vezes, incompatíveis com o contexto local pelo simples fato de solapar as raízes das debilidades institucionais e as complexidades do *modus operandi* da sociedade brasileira, criando um hiato entre ser e parecer. Na sua visão, para representar o país era preciso conhecê-lo não na sua geografia e no espaço físico, mas nas entranhas da interação social – o país existia realmente ali. Ou seja, a obra assim arquitetada deve consubstanciar na forma aquilo que caracterizaria a brasilidade ou a índole brasileira. E esta deve enunciar uma interpretação dos costumes e suas contradições a partir da perspectiva do indivíduo. Com tal postura, buscou se defender das vicissitudes temáticas que, geralmente, tendiam a abafar os princípios estéticos e, sobretudo, homogeneizar as diferenças, ocultando as contradições do país, quando muito o analisando de modo equivocado e

deturpado, já que se concentravam nas paisagens da natureza e nas descrições detalhadas de traços realistas, captando a superficialidade das coisas e dos fatos.

Com essa consciência crítica, Machado de Assis construiu uma dicção literária centrada no aprimoramento estético e na reconfiguração das formas e modelos da tradição ocidental de tal modo que lhe permitisse rearticular as estruturas de seus próprios textos numa elaboração mais adequada, procurando lapidar a escrita num processo incessante em busca de uma linguagem concisa, ao mesmo tempo, que aprofundava a prospecção interpretativa do conflito de caracteres. Tal consciência está presente nas análises de seus artigos, nos comentários sobre a obra de escritores coetâneos das crônicas, das correspondências e, principalmente, nas obras ficcionais – no teatro e no conto. Nela, são consubstanciados o seu posicionamento ideológico, a tentativa de interferir na formação do gosto do público leitor e, sobretudo, a renovação estética. Com efeito, dela vai emergir seu conceito de cor local.

É por esse prisma que, no teatro, o conhecimento da carpintaria do gênero e o rigor formal vão recair na construção, de viés subjetivo, do perfil dos personagens, que tende a expressar, na interação social, o conflito de caracteres. Assim, o caráter verossímil e a ação de suas primeiras peças nascem da representação da ação humana, fator sintetizador dos costumes, valores, vícios, virtudes da sociedade carioca dos oitocentos.

No conto, essa preocupação com ação e a verossimilhança é reiterada pela subjetividade da construção do perfil dos personagens, no conflito de caracteres, na interação social. Machado de Assis parece compreender que o refinamento desse viés subjetivo de composição, demarcando os traços sutis da “personalidade *ficta*” e como o personagem responde aos impulsos das relações, pudesse conferir mais coerência, consistência ao personagem, dando-lhe *status* de ser possível de existir aqui ou ali; enfim, que ele possa se preencher e tomar forma a ponto de se tornar, para o leitor, verdadeiro. Ao passar a noção de possível de ser verdadeiro, o personagem, ser de papel por excelência, faz-se conhecer para além dessa característica, já que expressa os costumes, vive sob as leis naturais e as leis que regem a sociedade, reproduz as convenções sociais, bem como as fomenta, em síntese, entranha-se tanto desses elementos sociais que demonstra comportamento e profundidade psicológica análogos ao de pessoas reais, podendo, por isso, representar a ação humana. O fim último não é tê-lo como uma pessoa real ou tratá-lo como tal, mas tão somente compreendê-lo como uma instância representativa da ação dos indivíduos em interação social.

Nesse contexto fictício, o que importa é a construção do perfil do personagem a conferir essa instância a partir da coerência de seus sentimentos inconfessáveis, isto é, de sua força motriz a instituir-lhe essência. De ser de papel a imagem representativa consistente, na

imaginação do leitor, ainda que literalmente só exista na instância da linguagem. Entretanto, qual é, entre outras coisas, a função da linguagem senão substituir as coisas em si por algo que possa transpor as distâncias e o tempo – a linguagem representa o objeto, dá-lhe significado, encarna-o de história e memória, torna-o imagem virtual, ampliando seu alcance sem que ele perca o lastro com o real, pelo contrário, reforça essa noção. Possivelmente, é por meio dessa perspectiva que Machado de Assis compreenda que os caracteres verdadeiros e os sentimentos humanos, ainda que não observáveis, mas perceptíveis, estejam acima da veracidade rigorosa dos fatos. Com efeito, é dessa instância que advém a cor local para Machado, isto é, intrinsecamente da cor humana, a interação entre pessoas representadas. Entende-se que Machado de Assis tanto no teatro quanto no conto propõe uma inversão de perspectiva: como os personagens encarnam-se dos costumes, convenções sociais, vaidades e caprichos advindos da interação social – o que de fato lhes constituem –, o refinamento textual e a construção do perfil dos personagens pressupõe, justamente, a dimensão representativa da tão decantada cor local.

Dada a recorrência desse procedimento, acredita-se que Machado tenha mesmo se formado literariamente por meio da seguinte tríplice: a) estudo, entendido como um método de análise e apropriação dessas formas e modelos; b) trabalho, processo de exercício exaustivo da linguagem literária, a proporcionar um diálogo constante com a tradição ocidental; e c) talento, capacidade de convergir todo o capital intelectual adquirido para formular esteticamente uma interpretação da sociedade carioca dos oitocentos, pela perspectiva do indivíduo em interação social, provocando os conflitos de caracteres. Nele, os ideais clássicos, românticos e, possivelmente, realistas, via as obras dos escritores representantes dessas escolas, e não de seus preceitos em si, são cooptados para o cerne dessa dicção. Por conta disso, Machado parecia acreditar que a arte, ao recriar-se, princípio de sua inexorabilidade, acaba por fundir-se aos ideais do indivíduo em interação, propagando-os por um prisma relativizado, todavia mais pertinente ao caráter dual de sua personalidade.

Resta saber como Machado empregou essa dicção, isto é, o aprimoramento estético e a subjetividade da construção do perfil dos personagens para enveredar por caminhos contrários daquilo que se realizava no romance da segunda metade do século XIX, visto que indicava interessar-se por perscrutar os sentimentos íntimos inconfessáveis dos indivíduos que constituíam o *modus operandi* da sociedade brasileira – do particular tentava dimensionar o coletivo. E, por fim, saber quais recursos composicionais utilizou para efetuar o estudo do comportamento de seus personagens dos romances *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878) para esboçar seu conceito de cor local, procurando observar neles: a)

como o autor desempenha a tríplice: estudo, trabalho e talento; e b) como ele reelabora seu próprio texto literário, sobretudo, retomando o conflito de caracteres e as disputas verbais produzidas nas peças e nos primeiros contos para criar a tensa relação entre o narrador e os heróis inconstantes dos referidos romances.

CAPÍTULO IV

1 O romance machadiano: o narrador e os heróis inconstantes

Na perspectiva da consciência crítica, arraigada pelo estudo, trabalho e talento, a engendrar uma reelaboração, um aperfeiçoamento, uma afinação mais precisa dos elementos composicionais do texto literário, é compreensível que Machado de Assis tenha reutilizado recursos técnicos desenvolvidos noutros gêneros – na crônica, no teatro e, sobretudo, no conto – para iniciar a sua caminhada no romance. Entrelaçamento costurado pela preocupação com o aprimoramento estético formal e por querer expressar outra ideia de cor local, atrelada ao viés subjetivo da interação social, evidenciando os conflitos de caracteres – uma representação mais fluida da ação humana, porém, mais verossímil, visto que há uma comunhão do perfil com os atos do personagem.

Na advertência de *Ressurreição* (1872), tal concepção de cor local é mencionada por Machado de Assis. Nela, há uma nítida proposta de se diferenciar de um modelo preestabelecido de romance: “não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro” (ASSIS, 2004, p. 116). É interessante perceber que esse desejo de estudar os caracteres já havia sido mencionado em 1863 na carta de Machado a Quintino Bocaiúva à época da publicação das peças *O caminho da porta* e *O protocolo*, em que o autor de *A mão e luva* (1874) afirma: “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”, demonstrava aí sua ambição (id., 1982, p. 77, grifos nossos). Tal objetivo foi reafirmado, anos mais tarde, na advertência de *Americanas* (1875), em que salienta: “o essencial é a alma do homem”, ao se referir à temática indianista, ou quando defende que “havia ali *os caracteres* de uma raça forte”, ainda que distintos das virtudes dos homens cidadãos da segunda metade dos oitocentos (id., 2009, p. 369-370, grifos nossos). Essa recorrência demarca um processo estético, haja vista que diz respeito à composição do perfil dos personagens, e um posicionamento ideológico, uma vez que queria representar, artisticamente, o conflito de caracteres a partir da interação social – cadinho revelador da índole brasileira. Ou ainda, conforme comenta Marcos Rogério Cordeiro, um princípio estético com o qual Machado procurou “buscar um modo de representar o sujeito diante de si mesmo, confrontando-o continuamente com suas próprias dúvidas, interpelando os desvãos de sua vida íntima” (CORDEIRO, 2009, p. 2). E mais:

O escritor parece testar, ensaiar, experimentar formas diferentes de construção de personalidades fictas, mas também parece ter mantido uma concepção clara e consciente de construção desde o início de sua carreira, uma concepção que ele

mesmo procurou delimitar e explicitar teoricamente: a de um personagem compreendido como *character*, ou seja, constituído de uma densidade interior rica e variada (capaz de expressar os conflitos humanos, sua perquirição existencial e sua volubilidade afetiva e ideológica) e destituído da caricatura do “tipo” (que representa, sem vivenciar, situações exemplares). Considerar esses dados implica reconhecer – em Machado – a complementaridade entre concepção teórica e realização estética, articuladas e conduzidas com discernimento (id. *ibid.*, p. 16).

Para obter êxito com tal procedimento, Machado de Assis voltaria a reafirmar, na advertência de seu primeiro livro, a interlocução com o leitor – tanto o comum quanto o crítico –, procurando angariar a benevolência de ambos, embora dedique mais atenção ao leitor-crítico. Nela, Machado de Assis ratifica a importância do trabalho da crítica conscienciosa que deve saber orientar o escritor: “quem só lhes vê os olhos, e lhes diz verdade que amargue, arrisca-se a descair no conceito do autor, sem embargo da humildade que ele mesmo confessou, e da justiça que pediu” (ASSIS, 2004, p. 116). Além disso, Machado deixa claro “à boa e sisuda crítica” que se trata de “um ensaio em gênero novo”, questionando-a se tinha alguma qualidade para escrever esse tipo de gênero, mas, se fosse o caso, voltaria cuidados e esforços “como em outro campo” em que já havia tido “trabalhado com alguma aprovação” (id. *ibid.*, p. 116). Trabalho posto à prova, por exemplo, ao traduzir, em 1866,⁴⁷ *Os trabalhadores do mar*, de Victor Hugo; em 1870 “um longo romance de Charles Dickens, destinado a sair como folhetim num jornal” (MAGALHÃES, 2008(b), p. 127); e a composição de uma gama de contos, mais tarde selecionados em “um volume de contos e novelas” – *Contos Fluminenses* (1870), dois anos antes de *Ressurreição*.

Assim, Machado de Assis escancara sua noção de trabalho com o fazer literário, apostando suas fichas no estudo, “sem o qual o espírito fica em perpétua infância”, ou quando comenta: “quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte”, todos eles afinados ao diapasão shakespeariano, como evidencia a citação dos versos do dramaturgo inglês no prefácio de *Ressurreição* (1872) (ASSIS, 2004, p. 116). Lembrando que na carta a Bocaiúva, Machado também dava indícios de que estudaria muito para compor o gênero teatro: “penso 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*” (id., 2006, p. 43, grifos nossos). Isto é, tudo realizado com muita seriedade: “cada dia que passa me faz conhecer melhor o agro destas tarefas literárias, – nobres e consoladoras, é certo, – mas difíceis quando as perfaz a consciência” (id., 2004, p.116). Nesse sentido, Machado de Assis parece apresentar *Ressurreição* como resultado de seu método forjado no

⁴⁷ Ver SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e cultura: Instituto Nacional do Livro, 1995, p. 49.

estudo, trabalho e talento. Método desenvolvido ao longo dos seus quase dezenove anos de escritor, o qual já contava com publicações aceitas pelo público e pela crítica. Com efeito, ratifica a noção de trabalho *versus* genialidade na consecução do texto literário.

Por esse viés, em *Ressurreição*,⁴⁸ a inconstância de Félix, personagem que desconfia das atitudes das pessoas com quem se relaciona, intuindo nelas certo cálculo, e as idas e vindas de um narrador intruso efabulam o conceito de verossimilhança. No interior de seu drama psicológico, o herói resiste ao amor que sente por Lívia, quem tenta livrá-lo dessa insegurança. Após suportar várias crises de ciúmes do herói, a viúva compreende tratar-se de um indivíduo incapaz de acreditar na fidelidade e nos sentimentos das pessoas. Logo, qualquer atitude ou fala dela o conduz ao mundo da dúvida, fazendo com que a convivência entre eles seja demarcada por essa incerteza de Félix. Por conta disso, Lívia resolve romper definitivamente com o amado, visto que ele não dá indícios de mudar seu comportamento.

A trama se desenvolve em torno da disputa amorosa a indicar uma reação comportamental de Félix. Perante os jovens, o herói demonstra ser centrado, lúcido, resoluto, mas em face de alguém que se equipara ou tenha mais experiência, ele evidencia a fragilidade de seu temperamento. Por exemplo, na primeira disputa amorosa, Lívia é cortejada por Meneses e Félix. Meneses, ainda entregue à confusão do universo literário e o mundo real, declara-se sem reservas a Lívia, que o recusa pelo simples fato de não amá-lo. Ponto em comum entre os dois, uma vez que eles acreditam na força do amor, daí a compreensão do jovem acerca da resposta negativa da viúva. Félix, por sua vez, divide-se, dissimuladamente, entre cortejar a moça e incentivar Meneses a conquistar Lívia. Comportamento atrelado à impressão que Félix teve da viúva após conversar com Viana, irmão da heroína: “que mulher será essa, perguntou a si mesmo, tão bela que mete medo, tão fantasiosa que causa lástima?” (id. *ibid.*, p. 121). Uma vez influenciado, o herói passa a observar as atitudes da viúva, analisando como ela lida com as investidas dos dois pretendentes. Diferente do que intui o herói, o que se vê é a espontaneidade dos sentimentos de Meneses e de Lívia, e o cálculo de Félix, sempre desconfiando da viúva, mesmo ela declarando amá-lo. Estariam aí os indícios da compleição psicológica do herói – a barreira impeditiva, para Félix, estava para além de ser ou não o escolhido.

⁴⁸ O que se comenta aqui sobre o primeiro romance de Machado de Assis é o resultado da minha dissertação de Mestrado. Volto a ele na tentativa de formatar uma unidade composicional com os romances que serão analisados. Ver ROCHA, Carlos. **Ressurreição e o romance urbano romântico**: aproximações e afastamentos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

Na segunda disputa amorosa, Félix está no centro da ação: ele é cortejado pela jovem Raquel, enquanto se relaciona, em sigilo, com Lívia. Como desconfia da lealdade das pessoas, caberia a ele resolver o impasse, ou seja, revelar à jovem que amava Lívia e dissuadi-la de qualquer relação futura e, por extensão, expor a todos a sua relação amorosa com a viúva. Como criou uma situação duvidosa antes, voltou à mesma estratégia: utilizou a jovem Raquel, nutrindo-lhe o amor e dando-lhe falsas esperanças de algo que não aconteceria, para observar as entranhas do amor que a viúva sentia por ele. Na verdade, Félix se sente envaidecido, lisonjeado por saber que havia sido escolhido pelo coração da jovem Raquel, que lhe dedicava um amor puro. Nas duas situações, é Félix quem duvida, confunde sentimentos e calcula para se relacionar com as pessoas.

Já na terceira disputa amorosa, Félix explicita a dimensão da sua complexidade psicológica. Mais uma vez, Lívia precisa provar seu amor para o herói, em virtude das investidas de Luís Batista, homem experiente nas questões do amor, casado, inescrupuloso e galanteador incorrigível. Despeitado por ter sido rejeitado pela viúva, Batista resolve manchar a reputação dela para Félix, ao perceber que o herói era consumido pelo verme da dúvida. Ele incute comportamentos suspeitos de Lívia na mente atormentada de Félix, o qual acredita mesmo sem ter a comprovação dos fatos, pois a possibilidade de serem verdadeiros já lhe bastava.

Desse modo, é na interação social que a complexidade psicológica de Félix se torna mais aguda, pois, na tentativa de impingir sua insegurança ao comportamento do outro, ele dissimula seus verdadeiros sentimentos, oscilando entre parecer lúcido, centrado, seguro e convicto em relação aos fatos e ser completamente indeciso, inseguro e, sobretudo, duvidar dos próprios sentimentos em face dos sentimentos alheios. É justamente dessa oscilação de humor do protagonista – entre duas faces: “uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática” –, que se origina a ação da trama no romance, por conseguinte, alicerça o conceito de verossimilhança (id. *ibid.*, p. 118). Para sustentar essa oscilação e promover o conflito de caracteres, o narrador heterodiegético utiliza duas técnicas de caracterização dos personagens: a técnica do retrato, em que o personagem tem uma “personalidade” que não se altera ao longo da narrativa, uma caracterização fixa, como ocorre em Viana, Raquel, Meneses e Luís Batista; e a outra que caracteriza os personagens conforme o acirramento dos fatos desenvolvidos na narrativa. São exemplos dessa técnica Lívia e Félix, de cujo perfil o narrador no início comenta: “do seu caráter e espírito se conhecerá lendo estas páginas, e acompanhando o herói por entre as peripécias da singelíssima ação que empreendo narrar” (id. *ibid.*, p. 118). Logo, a distinção do caráter e comportamento do casal protagonista se

formará no desenrolar dos fatos – a situação do jogo amoroso –, por isso, a formação de três grupos com três personagens, em que Lívía e Félix formam a base de todos, havendo a alternância do terceiro membro entre Meneses, Raquel e Luís Batista. É dessa interação que a imagem de Lívía e Félix vai sendo (des)construída, lançando luz, evidentemente, no caráter duvidoso do herói.

O narrador, dessa maneira, ao definir a coerência interna da narrativa – espécie de verdade ficcional –, reforça as bases do modo de agir, pensar e sentir de Félix, criando, por assim dizer, uma oposição a essa mesma verdade ficcional. Esta última se constitui de duas formas: na primeira, há um entrelaçamento do ponto de vista do narrador com o do herói, suscitando uma contiguidade de suas visões e opiniões: “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*” (id. *ibid.*, p. 165-166, grifo nosso); na segunda, o narrador incorpora ao seu discurso pensamentos do herói: “*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” (id. *ibid.*, p. 125, grifos nossos). Esse recurso imprime um processo de presentificação à narrativa, já que narra como se não soubesse o desfecho da história.

Aí reside também a oscilação entre o afastamento e a aproximação ao protagonista, ou, como sugere Cristovão Tezza, o narrador machadiano, “independentemente do ponto de vista gramatical”, aproxima-se do fato narrado por meio de uma oralidade dialógica, que se dirige a alguém “e com o qual negocia sentidos”; quer dizer, uma relação que “recobre a ideia de ‘diálogo’ mesmo, conversa entre pessoas”, em que é “a tensão da oralidade e do diálogo, este explícito ou implícito, que lhe fragmenta a sintaxe e a frase”, dando o tom de suas intervenções no assunto narrado (TEZZA, 2008, p. 243). Daí a noção de alguém que narra e comenta a história que conta. É dessa vibração fluida do aparato ficcional, envolvendo essas duas perspectivas – a do narrador e a do herói –, que se materializa a dubiedade na nervura textual. Nesse processo, o narrador concretiza a verdade ficcional e engendra o questionamento sobre ela ao possibilitar a formação de imagens diferentes daquilo que Lívía e Félix vão demonstrar ser. Aliás, tal procedimento é reforçado a partir da interação entre Félix e Viana, que incute no herói uma imagem difusa daquilo que Lívía é realmente; e entre Félix e Luís Batista, que, com seus comentários a respeito da índole de Lívía, vai escancarar a complexidade psicológica do protagonista. Esses dois personagens se completam no intuito de o narrador mostrar que o relevante não é o evento em si, mas como Félix o interpreta em face

da interação social – deslocamento significativo em relação ao que se fazia no romance brasileiro.

Nesse sentido, enquanto o narrador cria e nutre a sua verdade ficcional, Félix tenta instaurar, nela, a sua visão dos fatos e, fundamentalmente, transformar as convicções dos personagens com quem se relaciona em algo duvidoso. Com efeito, 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.⁴⁹ Consequentemente, o signo da dúvida que caracteriza a “personalidade” do protagonista migra para o eixo central da narrativa, tornando-se, a um só tempo, tema e estrutura composicional. O que está em jogo é a problematização da verossimilhança – o possível, na visão de Félix, torna-se mais que depressa verdadeiro, enquanto o narrador tenta demonstrar que tudo não passa de uma perspectiva dos fatos: uma questão de interpretação. Interpretação que cria uma crise na narrativa e relativiza a representação da realidade, que até então na literatura brasileira se preocupava em expor a paisagem exuberante da natureza e descrevê-la detalhadamente, correlacionando tal interesse, pretensa ideia do real, à brasilidade. Crise que está na base da construção do perfil de Félix e que gera a maior credibilidade aos costumes e valores trabalhados na obra. Dito de outra forma, perde-se a visão panorâmica do todo, ganha-se em contrapartida a sutileza das relações na interação social, porque é o próprio herói que deixa conhecer suas reais intenções e desejos.

Emergem, de todo esse processo, as intervenções do narrador que esclarece ao leitor a confusão de Félix, criando entre eles um diálogo: “entendamo-nos leitor; eu que te estou contando esta história” (ASSIS, 2004, p. 191). Leitor esse identificado com o leitor real, pois o narrador heterodiegético no discurso tem “em foco o apelo ao destinatário”, a um narratário (leitor) também ausente da história (GENETTE, 1995, p. 259), ou ainda como sugere a fala do escritor na advertência: “é um ensaio. Vai despreziosamente às mãos da crítica e do público”, isto é, tanto o autor quanto o narrador dirigem-se aos mesmos tipos de leitores, todos reais (ASSIS, 2004, p. 116). Compreende-se que, a partir do diálogo estabelecido com o leitor no corpo do texto, o narrador tem a intenção de educar o público a reconhecer outro tipo de romance, focado não mais nos costumes, mas nos pensamentos, desejos, sentimentos, enfim, na complexidade psicológica do herói, que surge na interação social. Tem-se aí o caráter pedagógico do narrador, demonstrando uma nova temática ao leitor afeito a uma

⁴⁹ Ver ROCHA, Carlos. **Ressurreição e o romance urbano romântico**: aproximações e afastamentos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

literatura atrelada ao viés cívico do nacionalismo literário de criar um país mediante a representação das paixões violentas, dos costumes, valores e descrições da geografia, do espaço físico.⁵⁰

Se *Ressurreição* é um ensaio, como salienta o próprio autor na advertência, o primeiro romance de Machado de Assis também pode ser considerado um exemplo representativo do imbricamento entre a prospecção da compleição psicológica do personagem e a construção da verossimilhança, gerando outra concepção de cor local. Elementos que expressam o interesse de sua consciência literária, mas que também vislumbram a operacionalidade dela em face da reelaboração de recursos textuais trabalhados em outros gêneros, demonstrando, portanto, uma intensa preocupação estético-ideológica. Desse modo, o aprimoramento dos recursos técnicos do texto literário propicia ao escritor um maior poder de interpretação dos costumes, valores, das mazelas institucionais, enfim, dos elementos sintetizadores da brasilidade. Objetivo evidenciado desde sempre em obras anteriores. Assim, no interior do texto, é possível observar a reutilização de expedientes composicionais desenvolvidos nas peças teatrais e nos contos, mas com outros propósitos, delineando o processo de amadurecimento intelectual e de escrita.

A começar pela disputa amorosa, em que a imagem da heroína é comentada antes mesmo de ela fazer a primeira aparição, expediente que cria um perfil a ser desfeito. Tal prática é desenvolvida na peça *O caminho da porta* (1863). Nela, D. Carlota, a heroína, entra em cena já com a sombra equivocada de seu caráter, tendo de agir para desfazê-la. Ao desmontar essa configuração, arrasta consigo os valores que a produziram, artifício semelhante à primeira imagem de Lívia, em *Ressurreição*. As características dos pretendentes ao amor de uma viúva ou uma mulher casada são recorrentes na obra ficcional de Machado de Assis – o jovem ainda entregue as suas referências literárias, na maioria das vezes leitores de uma literatura já ultrapassada, como Luís de Melo (*Desencantos* – 1860); Valentim (*O caminho da porta*); Venâncio (*O protocolo*) e os respectivos rivais mais experientes, seguros, envolvidos com a política, enfim, homens mais convictos e menos intempestivos, que vão auxiliar as heroínas a desconsiderar os comportamentos desses jovens: Pedro, Dr. Cornélio, Pinheiro. Recurso empregado também nos contos, “Miss Dollar” é um exemplo. Em *Ressurreição*, a sofisticação fica por conta de Félix representar a mescla desses perfis, como se tentou demonstrar sua conduta na interação social, ou ainda a índole na juventude e a sua referência literária:

⁵⁰ Ver ROCHA, Carlos. **Ressurreição e o romance urbano romântico**: aproximações e afastamentos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

Félix entrava então nos seus trinta e seis anos, idade em que muitos já são pais de família, e alguns homens de Estado. Aquele era apenas um rapaz vadio e desambicioso. A sua vida tinha sido uma singular mistura de elegia e melodrama; passara os primeiros anos da mocidade a suspirar por coisas fugitivas, e na ocasião em que parecia esquecido de Deus e dos homens, caiu-lhe nas mãos uma inesperada herança, que o levantou da pobreza. Só a Providência possui o segredo de não aborrecer com esses lances tão estafados no teatro (ASSIS, 2004, p. 117).

O narrador desenha o perfil de um personagem completamente alheio à ordem do dia, não constituiu família, não entrou para a política, um verdadeiro “vadio e desambicioso”. A descrição do herói na juventude parece ser a causa de seu estado de pobreza na fase adulta, pois suspirava por “coisas fugitivas”, possivelmente, uma alusão à desastrosa interpretação da poesia byroniana, que influenciou a juventude no início da segunda metade dos oitocentos. Assunto duramente criticado pelo escritor em seus textos críticos e comicamente retratado no conto “Aurora sem dia”, como também nas cenas gastas das peças teatrais acerca da ascensão social, que no romance é atribuída à Providência. Com efeito, Machado de Assis entrelaça crítica e ficção, ao ficcionalizar as discussões a respeito do aprimoramento do texto poético e do desenvolvimento do teatro no país. Tal síntese é tão singular que a referência literária se torna elemento de caracterização dos personagens nas peças teatrais e nos contos, assim como parece influenciar, ainda na maturidade, as atitudes do herói de *Ressurreição*:

Aquele dia, aurora do ano, escolhera-o o nosso herói para acaso de seus velhos amores. Não eram velhos; tinham apenas seis meses de idade. E contudo iam acabar sem saudades nem pena, não só porque já lhe pesavam, como também porque Félix lera pouco antes um livro de Henri Murger, em que achara um personagem com o sestro destas catástrofes prematuras. A dama dos seus pensamentos, como diria um poeta, recebia assim um golpe moral e literário (id. *ibid.*, p. 118).

A despeito da pobreza a que se encontrava Félix, essa caracterização de indivíduo que não constitui família nem entra para a política, teoricamente, alheio à ordem do dia, é elaborada desde o personagem Luís de Melo, da peça *Desencantos* (1860) até o parasita Camilo Seabra, do conto “Parasita azul” (1872), passando por Luís Soares, do conto homônimo de 1869. Caracterização que atingirá seu apogeu com Brás Cubas.

Outro recurso capaz de estabelecer um entrelaçamento entre esses gêneros é a semelhança de postura dos personagens Luís Batista e Dr. Cornélio. Na peça “O caminho da porta”, Cornélio é um personagem controverso, que aparenta auxiliar o jovem Valentim, mas, na verdade, quer-lhe arrancar as esperanças, pois age em causa própria: “sou hoje mais assíduo do que era há um mês, e a razão é que há um mês que começaste a fazer-lhe corte” (id., 2006, p. 50). A questão se assenta no eixo da dúvida: o Doutor voltou a visitar D. Carlota por que deseja prevenir Valentim contra o capricho da viúva? Ou por que encontrou no jovem um forte concorrente a desposá-la? Cornélio encarna um advogado que roga ser bom no seu

ofício, o que naturaliza o poder da retórica na construção de uma tese – a da vez é criar uma atmosfera desfavorável ao jovem. Antigo admirador de D. Carlota e mais experiente que Valentim e Inocêncio, outro pretendente ao amor da viúva, Cornélio se desdobra em cortejá-la, mas dissimulando seu interesse, e dissuade Valentim a fazer a corte à viúva. Como encontra resistência no jovem, recorre à sua erudição literária para persuadi-lo.

Nesse jogo insidioso, o Doutor aparenta acompanhar e orientar o jovem Valentim a rever as suas atitudes e escolhas em face do amor que diz sentir pela viúva. Contudo, os comentários de Cornélio servem para empanar a manutenção de seu próprio vício de conquistador inveterado, que não aceita ser preterido. Suas prédicas estão muito mais na instância de seu “direito da desforra”, uma vez que a viúva não caiu em seus encantos, do que em edificar uma conduta moralizante, típica do *raisonneur* (id. *ibid.*, p. 60). Seu procedimento assume uma comicidade, a partir do momento que se utiliza de ações impregnadas de vícios para purgar as atitudes e escolhas do jovem apaixonado. No desfecho geral, torna-se um *raisonneur* falhado, pois as suas prédicas não encontram ressonância nem na consciência da viúva, muito menos na de Valentim. As tentativas do Doutor de moralizar o jovem não passam de uma estratégia para dissuadi-lo a fazer a corte à viúva, uma delas é mandar o mancebo estudar e trabalhar ao invés de queimar a fortuna herdada de seu pai. Pedía, jocosamente, para Valentim se ocupar, deixando o caminho livre para ele. Dissimula moralizar Valentim e outros jovens que se encontravam na mesma posição, entretanto, havia aí uma falsa lição moralizante, pois, o fim último de tal aprendizado, seria privilegiar o próprio moralista.

É interessante perceber, no romance, dois desdobramentos comportamentais diferentes a intensificar o conflito de caracteres a partir da mesma estratégia do Dr. Cornélio. Em uma delas, Félix acompanha e orienta Meneses a conquistar Lívia, procurando com isso conhecer muito mais sobre a índole da viúva do que ajudar o jovem Meneses nas questões amorosas – a estratégia do Dr. Cornélio é internalizada à complexidade do herói. Tal aspecto de examinar a índole da amada por meio da dissimulação não era um recurso novo na obra machadiana, no conto “Linha reta e linha curva” (1865),⁵¹ o personagem Tito procura conhecer melhor as intenções de Emília, curiosamente viúva pela segunda vez, pelo mesmo procedimento. No outro caso, Luís Batista age de modo semelhante ao procedimento do Doutor, seja infernizando a mente de Félix, o que intensifica a crise do herói, seja manchando a reputação

⁵¹ Esse conto é uma reformulação da peça teatral de mesmo nome, Cf. AZEVEDO, S. M. Machado de Assis, entre o teatro e o conto. In: **Ângulo** 113, abr./jun., 2008, p. 76-84.

da viúva, visto que é rejeitado por ela,⁵² dando a entender que representa um *raisonneur*, mas que moraliza em causa própria bem ao gosto do Dr. Cornélio. Vale lembrar que no conto “Aurora sem dia”, “publicado originalmente no *Jornal das Famílias* em 1870, sendo reaproveitado por Machado de Assis, com as devidas emendas” em *Histórias da meia-noite* de 1873, o contista utiliza a figura do *raisonneur* na caracterização do Dr. Lemos, e mais uma vez o reelabora, visto que, no conto, o doutor configura os aspectos desse tipo de personagem, mas com conselhos estéticos e não morais (LOUREIRO, 2008, p. 104).

Além disso, há ainda a prática da disputa verbal, recurso do provérbio dramático utilizado por Machado de Assis na peça *Caminho da porta*, como orienta João Roberto Faria.⁵³ Na referida peça, os diálogos não só expressam os costumes, os valores das convenções sociais, como também instigam a tomada de posicionamento por parte dos personagens acerca dessas convenções. É a tensão da disputa verbal que enfatiza o ponto de vista de cada personagem, dando origem à ação e ancorando o conceito de verossimilhança na peça – tudo provém da interação entre os personagens. Em *Ressurreição*, a disputa verbal ocorre no jogo amoroso, em que os personagens lutam pela realização de seus respectivos sentimentos. Num plano mais denso da estrutura narrativa, ela é internalizada à tensão entre o ponto de vista do narrador e o do herói, embate verbal que provoca a suspensão da realidade, problematizando o caráter de verossimilhança e o conceito de cor local na obra.

Tal recurso também é desenvolvido nas duas primeiras coletâneas de contos, em que o narrador oscila entre aproximações e afastamentos da história narrada, examinando e desconstruindo a perspectiva do protagonista, ou ainda como salienta Cristovão Tezza a respeito de uma oralidade dialógica que embasa a interação entre o narrador e o protagonista dos contos machadianos, promovendo não só a ideia de diálogo, uma conversa entre eles, mas, especificamente, divisando uma produção de sentidos, significados a delinear as relações sociais. É por meio da convergência desses recursos técnicos que se compreende *Ressurreição* como um exemplo representativo do imbricamento entre a penetração analítica da interiorização do personagem e a construção da verossimilhança, gerando outra concepção de cor local – interesses estéticos fundamentais da consciência literária de Machado de Assis.

⁵² Explico textualmente como isso ocorre no interior da história de *Ressurreição*. Ver ROCHA, Carlos. **Ressurreição e o romance urbano romântico**: aproximações e afastamentos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

⁵³ Ver FARIA, J. R. Machado de Assis, leitor de Musset. In: **Teresa**: revista literatura brasileira/ Programa de Pós-Graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006, p. 365-384.

2 O aprimoramento estético formal em *A mão e a luva*

Diferentemente de *Ressurreição*, em que o andamento da narrativa está intimamente ligado ao drama psicológico do herói, promotor de uma interpretação ímpar dos fatos a ponto de tentar subvertê-los, o enredo de *A mão e a luva*, romance publicado de modo seriado em *O Globo*,⁵⁴ redireciona a ação para os valores atribuídos aos costumes, às convenções sociais – “um sensível recuo na postura agressiva” em relação ao romance anterior, exigindo do narrador outra estratégia para se comunicar com um leitor “muito menos tolerante às afrontas aos seus gostos e convicções do que o seletivo público consumidor de livros” (GUIMARÃES, 2004, p. 138). Apesar dessa conjuntura, há ainda o interesse do narrador em demonstrar para o leitor a necessidade dos personagens compreenderem as nuances desses valores para realizar seus sonhos e desejos. Mais uma vez, é o conflito de caracteres que está na nervura da trama, pois a disputa amorosa em face dos ditames sociais vai exigir dos personagens uma maior percepção dos interesses subjacentes às relações. E é desse embate imperativo que se evidenciam: a) uma peça de ridicularização do modo sentimental de encarar e lidar com as relações; b) uma desconsideração tácita do parasita, herdeiro e possuidor, mas inoperante; c) e, sobretudo, uma glorificação da praticidade, do modo racional de enfrentar e conviver com as dificuldades advindas da estrutura social.

Dito de outra forma, o romance *A mão e a luva* pode ser considerado uma disputa entre o sentimento piegas, elemento constitutivo da afetação romântica muito em voga na literatura brasileira, e a ambição, constructo de uma praticidade de enxergar e compreender o mundo – a essência da trama não está na representação pura e simples das coisas, dos fatos, das paisagens exuberantes da natureza, mas tão somente no modo como os personagens enxergam e entendem toda a organização social: a objetividade do procedimento reside, por assim dizer, na percepção que os personagens têm dos fatos cotidianos. Tecendo todo esse aparato ficcional e estando mais próximo aos personagens e aos acontecimentos, o narrador dialoga com o leitor, orientando-o acerca do conflito de caracteres e comentando aquilo que narra, numa operação de intrusões substantivas para efabular os sentimentos inconfessáveis.

Tais interesses estampam a advertência de novembro de 1874, em que Machado de Assis atribui a compactação do enredo e provavelmente a mudança de estratégia desenvolvida em *Ressurreição* “às urgências da publicação diária”, naturalizando um possível padecimento da narração e do estilo em virtude do “método de composição, um pouco fora dos hábitos do

⁵⁴ Cf. J. Galante de Sousa a “publicação original apareceu em *O Globo*, Rio, de 26 de setembro a 3 de novembro de 1874” (SOUSA, 1955, p. 62).

autor” (ASSIS, 2004, p. 198). Alusão ao fato de seu primeiro romance ter sido publicado já no formato de livro. Em seguida, afirma qual é a finalidade de escrevê-lo:

Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados. Convém dizer que o desenho de tais caracteres – o de Guiomar, sobretudo, – foi o meu objeto principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis. Incompletos embora, terão eles saídos naturais e verdadeiros? (id. *ibid.*, p. 198).

A leitura do romance permite ao leitor da atualidade reconhecer que a ação, as práticas dos valores dos costumes na disputa amorosa, serve de fato para acentuar os perfis, como salienta o escritor na advertência. Compreende-se, além disso, que, atrelado ao desenho proposto de tais caracteres, existe um processo de ridicularização das referências literárias de viés romântico (e de tudo que elas representam), e de desconsideração tácita dos expedientes desses costumes. Possivelmente, um caráter metalinguístico da diferenciação dos perfis, isto é, ao correlacionar a *personalidade ficta* a determinadas referências literárias, o narrador engendra uma tese de reprovação do personagem e, por extensão, dos exageros, da afetação, enfim, da temática praticada na literatura brasileira, em que os acessórios prevaleciam sobre a essência motriz da estrutura narrativa. Tal reprovação já havia sido desenvolvida nos textos críticos em que o assunto diz respeito à construção dos personagens, bem como nas suas obras ficcionais realizadas anteriormente: teatro, conto e romance.

Retomando uma passagem de seu texto crítico, breve análise do romance *Cenas do interior* (1865), de Luís José Pereira da Silva, Machado, interessado pela caracterização ficcional, questiona a autenticidade da configuração dos personagens: “que caracteres representam essas personagens? Que sentimentos as animam? Até que ponto respeitou o autor a verdade humana?” (id., 2013g, p. 225). Questionamento que se repete na advertência de *A mão e a luva*: “incompletos embora, terão eles saídos naturais e verdadeiros?” (id., 2004, p. 198). A ressalva, “incompletos embora”, traz consigo uma consciência crítica do escritor, pois deixa antever que, paralelamente a elaboração do romance, há um processo de apropriação dos recursos constitutivos da narrativa para delinear com mais precisão tais caracteres – daí chamá-los de esboços. Já na advertência de 1907, o escritor parece ratificar tal percurso, quando comenta que o intervalo dos trinta e três anos da primeira impressão explicaria “as diferenças de composição e de maneira do autor” e emenda que se ele “não lhe daria a mesma feição, é certo que lha deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa” (id. *ibid.*, p. 198). Observação indicativa de que a obra deve ser pensada não só no contexto em que foi produzida, mas também no processo de escrita pelo qual passava Machado de Assis.

Se *Ressurreição* requisitava um interlocutor mais atento, já que pretendia instituir uma “nova” literatura, mais entregue aos preceitos da análise de paixões e caracteres em oposição às descrições da geografia brasileira e a uma sobrevalorização da toaleta afrancesada e/ou da futilidade inerente às práticas de salão da sociedade carioca – padrão literário vigente –; *A mão e a luva* também está à procura de um interlocutor com a mesma capacidade de perceber o conflito de caracteres mediante o acirramento das disputas amorosas em face dos costumes. Se na apresentação o romancista relativiza a gravidade da obra para o leitor, dizendo: “o que aí vai são umas poucas páginas que o leitor esgotará de um trago, se elas lhe aguçarem a curiosidade, ou se lhe sobrar alguma hora que absolutamente não possa empregar em outra coisa, – mais bela ou mais útil” (id. *ibid.*, p. 198), no corpo do texto, o narrador retoma o objetivo da obra ao estabelecer um diálogo intenso com o interlocutor, fazendo com que este reconheça o conflito de caracteres e seus desdobramentos. Para tanto, a voz presente na advertência (do autor) e a voz da narrativa parecem fundir-se para ganhar a benevolência do público leitor:

Não será preciso dizer a um leitor arguto e de boa vontade... Oh! sobretudo de boa vontade, porque é mister havê-la, e muita, para vir até aqui, e seguir até o fim, uma história como esta, em que o autor mais se ocupa de desenhar um ou dois caracteres, e de expor alguns sentimentos humanos, que de outra qualquer coisa, porque outra coisa não se animaria a fazer (...) (id. *ibid.*, p. 228).

Numa chave irônica, há uma inversão de papéis: o narrador pede humildemente ao leitor boa vontade para seguir a narrativa até o fim, como se a história em si não fosse capaz de instigar o interlocutor – daí a primeira impressão de “uma história como esta” –; para em seguida, a voz do autor exigir daquele certa *expertise* para compreender a intenção de “uma história como esta”, que é delinear “um ou dois caracteres, e de expor alguns sentimentos humanos”, porque não se animaria a reproduzir a mesmice do exagero romântico, que solapava a literatura brasileira. Com isso, confirma o que dissera nas primeiras linhas: “ali mesmo lhe confiou Estêvão tudo o que havia, e que o leitor saberá daqui a pouco, *caso não aborreça estas histórias de amor, velhas como Adão*, e eternas como o céu” (id. *ibid.*, p. 199, grifos nossos). Hélio de Seixas Guimarães comenta que essas estratégias não só sinalizam para uma mudança “na postura do narrador”, como “sugerem também o acatamento de alguns dos senões colocados pela crítica” a respeito da ousadia operada em *Ressurreição* (GUIMARÃES, 2004, p. 138). Processo que evidencia, por assim dizer, uma aproximação entre o leitor empírico e o implícito, se se considerar também os convites ao interlocutor em geral: “vamos nós com eles, escada acima, até a sala de visitas” (ASSIS, 2004, p.199), ou ainda: “a sineta do almoço chamou-as a outros cuidados, e a nós também, amigo leitor”; e

mais: “enquanto as três almoçam, relanceemos os olhos ao passado, e vejamos quem era esta Guiomar” (id. *ibid.*, p. 215). É dessa proximidade que resulta uma relação mais amistosa entre narrador e leitor, em que eles criam uma maior ambivalência de significação às sutilezas dos costumes.

Nessa configuração, a história de *A mão e a luva* apresenta dois eixos temáticos a serem combatidos: o exagero da afetação romântica e o conservadorismo das relações sociais nas disputas amorosas. Ainda que distintos, no limite, eles se complementam. O primeiro demonstra o desespero de Estêvão que ama fervorosamente e não é amado. Jovem, sentimental e pobre, Estêvão é apaixonado por Guiomar, personagem dotada de consciência severa e guiada pela ambição. Após ser rejeitado pela moça, visto que a natureza e a sociedade os separam – compleição moral e classes sociais distintas –, Estêvão parte para São Paulo a fim de concluir seus estudos, tempo em que parece se esquecer da linda Guiomar. Entretanto, quisera a zombaria do destino que Estêvão se encontrasse, ao retornar à Corte, com a mulher de seus sonhos e de suas dores justamente nos fundos do jardim da casa do amigo Luís Alves, contíguo à chácara da Baronesa, protetora de Guiomar. Desse reencontro, o recém-advogado recobra com mais fervor a paixão de dois anos antes, mesmo não recebendo da moça nenhuma esperança. Estêvão não queria enxergar o desprezo que Guiomar lhe direcionava, espécie de confusão mental a alimentar as suas esperanças até o fim da narrativa, quando ele fica sabendo que a moça de olhos castanhos vai se casar com Luís Alves, seu melhor amigo.

Já o drama de Guiomar é mais complexo, pois se constrói no eixo contraditório da felicidade e da ingratidão. Nascida no seio da pobreza e dona de uma beleza rara, Guiomar é resgatada da miséria e da obscuridade pela madrinha, a baronesa, que lhe deu um lar e, sobretudo, *status*, que se juntou à dignidade da moça. Além do amor despendido e da responsabilidade da pia batismal, a baronesa vê em Guiomar, já órfã de pai e mãe, um modo de preencher o vazio deixado pela morte da única filha – situações resolvidas por um único lance: a madrinha que precisava de uma filha e a afilhada que precisava de uma mãe e todo um aparato social. Uma vez resgatada e consciente de sua situação, Guiomar, além de amar e devotar à baronesa um grande sentimento de gratidão, sente-se impelida a realizar as vontades de sua benfeitora. Sentimento que a conduz a um dilema entre escolher Jorge, o pretendente preferido da madrinha, posto que o rapaz fosse seu sobrinho, ou Luís Alves, o eleito do coração da heroína. Para a consciência severa de Guiomar era escolher paradoxalmente a felicidade e/ou a ingratidão, pois se se casasse com Jorge, herdeiro e insípido, agradaria a boa senhora, mas trairia seu próprio sentimento; se escolhesse Luís Alves, rico, inteligente e

ambicioso, era a sua felicidade e a ingratidão a tudo que a madrinha lhe proporcionara. O impasse é resolvido mais uma vez pela imperiosa benevolência da baronesa, receosa de presenciar na afilhada o sofrimento vivido pela irmã. Por isso, ela lhe concede o direito de escolher o pretendente que de fato ama. Assim, com a permissão da madrinha, que suaviza as amarras das convenções e dos valores dos costumes, Guiomar se casa com Luís Alves, indivíduo ambicioso e capaz de alçá-la ao lugar de destaque na sociedade – “ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão” (ASSIS, 2004, p. 270). Quanto a Estêvão, tem-se a extrema abjeção ao indivíduo que não compreende as nuances dos interesses subjacentes às relações, porque se deixa levar completamente pela paixão aos moldes de um universo literário mal compreendido.

2.1 Uma peça de ridicularização da literatura sentimental e imaginosa

Na chave do conflito de caracteres, Estêvão e Guiomar, nascidos no seio da pobreza e amparados por tia e madrinha, respectivamente, separam-se no que tange à compleição moral e ao lance da providência – esta ligada ao fator social, aquela intimamente atrelada à compreensão que o personagem deveria intuir para enfrentar todo o jogo insidioso das convenções. Se a sina do nascimento e o infortúnio da perda dos pais aproximam os dois, a providência os aparta cirurgicamente, pois Estêvão é amparado pela tia, professora e sem posses, enquanto Guiomar é resgatada pela baronesa, viúva rica e que goza de boa reputação social. Entretanto, o que acentua a diferença entre eles é a compleição moral. No diálogo que dá início à história, Estêvão, ao revelar para o amigo Luís Alves o fim do “namoro” com Guiomar, mostra como sente, pensa, enxerga os fatos e, sobretudo, como lida com eles:

- Mas que pretendes fazer agora?
- Morrer.
- Morrer? Que ideia! Deixa-te disso, Estêvão. Não se morre por tão pouco...
- Morre-se. Quem não padece estas dores não as pode avaliar (id. *ibid.*, p. 199).

Embora pareça resoluto, a falta de atitude lhe entranha a frágil alma, a qual é incompatível com a convicção de seu discurso. Estêvão tem mais desenvoltura para imaginar do que força para realizar, ou ainda a sua “tentativa era sincera; as forças é que eram escassas” (id. *ibid.*, p. 218). Contraste que delinea o seu perfil, afeito a decisões derradeiras, mas que nunca são levadas à conclusão, em virtude do espírito pusilânime:

Estêvão, dotado de extrema sensibilidade, e não menor fraqueza de ânimo, afetuoso e bom, *não aquela bondade varonil, que é apanágio de uma alma forte*, mas dessa outra bondade mole e de cera, que vai à mercê de todas as circunstâncias, tinha,

além de tudo isso, *o infortúnio de trazer ainda sobre o nariz os óculos cor-de-rosa de suas virginais ilusões* (id. *ibid.*, p. 200, grifos nossos).

Caracterização que será triplamente desconsiderada pelo narrador, pelo melhor amigo, Luís Alves, e pela amada, Guiomar.

No diálogo inaugural entre Estêvão e Luís Alves, há um recuo no tempo da narrativa, em que o jovem expõe todo o seu desespero ao contar o desenlace funesto ao amigo. Dois anos antes do presente da narrativa, portanto, sabe-se que Guiomar nunca amou Estêvão, mas este “no mesmo ponto que a viu logo a amou, como se ama pela primeira vez na vida – amor um pouco estouvado e cego, mas sincero e puro. Amava-o ela?” (id. *ibid.*, p. 200). Não há a fala da moça nesse início. Bem ao gosto das peças teatrais, o primeiro capítulo é marcado pelo diálogo entre dois rapazes que falam sobre a heroína, que aparece em perspectiva. Como a intenção do narrador é dissecar o modo de ser de Estêvão para conhecê-lo por dentro e, a partir do cerne, desmontar-lhe o ponto de vista, o narrador, num processo de aproximação e afastamento, expõe a percepção do jovem apaixonado para responder se Guiomar o amava ou não: “Estêvão dizia que sim, e devia crê-lo; alguns olhares ternos, meia dúzia de apertos de mão significativos, embora a largos intervalos, davam a entender que o coração de Guiomar (...) não era surdo à paixão do acadêmico” (id. *ibid.*, p. 200-201). Contudo, os indícios “concretos” mostram justamente o contrário: “o pouco mais foi uma flor, não colhida do pé em toda a original frescura, mas murcha e sem cheiro, e não dada, senão pedida” (id. *ibid.*, p. 201). Flor que Guiomar sorrindo lhe deu, recebida por ele com grande contentamento. Não havia cartas, “a não serem os tais olhares que afinal são olhares, e vão-se com os olhos donde vieram”, começava aí a desconsideração do narrador a desfazer a perspectiva de Estêvão: “era aquilo amor, capricho, passatempo ou que outra coisa era?” (id. *ibid.*, p. 202). As atitudes de Guiomar respondiam a tal questionamento, que ele fazia questão de não compreender, mesmo quando ele a pediu que lhe escrevesse enquanto estivesse em São Paulo, a moça com a testa franzida, com os olhos fitos nele, irritada e com dignidade, respondeu-lhe saindo: “– Esqueça-se disso” (id. *ibid.*, p. 202).

Luís Alves sabia que tal relação era fruto da imaginação estouvada do amigo, por isso, contemporiza e aconselha-o a ir cuidar da vida. Estêvão, por sua vez, justifica que “vivía na persuasão de que era amado, e era-o talvez”, daí a confusão de seu espírito, ou o que ele supunha “ser amor não passava talvez de passatempo ou zombaria...” (id. *ibid.*, p. 202). Justificativa que conduziu Luís Alves a ter uma imagem difusa de Guiomar, que Estêvão não teve forças para desfazer: “eu nada afirmo; digo que pode ser. Não admira que ela fizesse esse cálculo, – um bom cálculo, nesse caso, todo filho do coração...” (id. *ibid.*, p. 202). Entretanto,

a constituição do jovem advogado mostrava tudo: “a imaginação de Estêvão desceu por este declive de floridas conjeturas, e Luís Alves entendeu que era de bom aviso não espantar-lhe (sic) os cavalos. Ela foi, foi, foi por ali abaixo, rédea frouxa e riso nos lábios” (id. *ibid.*, p. 202). Espécie de interatividade com o narrador, ao descrever a percepção de Estêvão, Luís Alves deixa seu quinhão: “boa viagem! exclamou mentalmente o colega voltando a estirar-se no sofá” (id. *ibid.*, p. 202). Da desconsideração endereçada a Estêvão, o narrador dirige-se à escola a que o personagem está filiado:

Duas vezes viu ele a formosa Guiomar, antes de seguir para São Paulo. Da primeira sentiu-se ainda abalado, porque a ferida não cicatrizara de todo; da segunda, pôde encará-la sem perturbação. Era melhor, – mais romântico pelo menos, que eu o pusesse a caminho da academia, com o desespero no coração, lavado em lágrimas, ou a bebê-las em silêncio, como lhe pedia sua dignidade de homem. Mas que lhe hei de eu fazer? Ele foi daqui com os olhos enxutos, distraíndo-se dos tédios da viagem com alguma pilhéria de rapaz, – rapaz outra vez, como dantes (id. *ibid.*, p. 202-203).

Interessante salientar que, nessa chave cômica, há ainda no livro menções aos gêneros textuais, em que o perfil de Estêvão está, direta ou indiretamente, relacionado, seja a crônica, referência à cena teatral (no Lírico e no Ginásio), tentando ancorar a história à vida social da época e ficcionalizando as discussões sobre as preferências entre as cantoras Charton e Mlle. Lagrua; seja para demarcar que Estêvão era leitor de poesia e romance, que também escreveu poemas durante o período da faculdade, migrando, depois de formado, para pensamentos em prosa, mas sempre com as mesmas metáforas poéticas, isto é, piegas. Ou ainda, a referência dos gêneros teatrais por meio de seu espírito incerto: “– Entro num drama ou saio de uma comédia?” (id. *ibid.*, p. 211).

Por esse prisma, era natural que ele visualizasse os fatos através de sua lente cor-de-rosa, visto que fora formado de leituras ao sabor da moda da época: “o rapaz acertara de abrir uma página de Werther; leu meia dúzia de linhas, e o acesso voltou mais forte que nunca” (id. *ibid.*, p. 203). O jovem apaixonado confundia universo ficcional, tateado por uma leitura rápida e sem critérios, com a sutileza impiedosa do mundo real. Mesmo depois de graduado ainda trazia consigo tais características: “Estêvão era mais ou menos o mesmo homem de dois anos antes (...) meio estudante e meio doutor, aliando em si, como em idade de transição, o estouvamento de um com a dignidade do outro” (id. *ibid.*, p. 203). Sofria das mesmas quimeras, as quais ele não as expressava em versos repassados de um puro byronismo mal interpretado: “neles confessava o rapaz à cidade e ao mundo a profunda incredulidade do seu espírito, e o seu fastio *puramente literário*” (id. *ibid.*, p. 205, grifos nossos). Tal vocação poética foi interrompida com a colação de grau – fato que demonstra como a literatura era pensada, algo proveniente de uma leitura de afogadilho, propulsora de má interpretação e da

ausência de trabalho estético, de aprimoramento formal – uma espécie de devaneio juvenil inosso. Na linha do parasita literário, *Aquarela II* (1859), ou do personagem Luís Tinoco, do conto “Aurora sem dia”, Estêvão almejava muito, resultado desse mundo etéreo que lhe entorpecia a alma, e realizava pouco, devido à falta de compreensão dos fatos. Na academia, dividia-se entre política e literatura, “e ainda assim, a política só lhe acenava com o que podia haver de literário nela. Tinha leitura de uma ou outra coisa, mas leitura veloz e à flor das páginas”, como não se aprofundou em nada, obteve um conhecimento de aluvião (id. *ibid.*, p. 205). Todas as ambições que demandavam esforço morriam em gérmen, assim foi com a política: “eram aspirações vagas, intermitentes, vaporosas, umas visões legislativas e ministeriais, que tão depressa lhe namoravam a imaginação, como logo se esvaeciam, ao resvalar dos primeiros olhos bonitos” (id. *ibid.*, p. 205).

É essa compleição moral que efabula a imagem de Guiomar, que, na famosa passagem do jardim, aparece quase como elemento etéreo, algo evanescente, mas que o elemento humano faz questão de destruir. Processo que também demonstra o deslocamento de perspectiva: da imagem incorpórea idealizada de Guiomar para o elemento corpóreo dotado de racionalidade e sequioso por concretizar seus sonhos. Dito de outra maneira, a Guiomar – “uma heroína de choque, sob medida para o Brasil, da raça que o Romantismo não amoleceu e a tradição não intimidou” – é um ser constituído de imensa dignidade, que age para interferir nos costumes, ainda que dependa da benevolência de sua benfeitora, entretanto, representando a ambição humana que, inexoravelmente, tende ao novo e reclama, pois, por mudanças (SCHWARZ, 2000, p. 98). Perfil que concebe a essência da individualidade, porém, sem cair no solipsismo sem tamanho aos moldes de um Byron, mal compreendido e desastrosamente mal copiado.

Veja-se tal deslocamento. Numa atmosfera agradável a seus devaneios, Estêvão contemplava a paisagem aprazível do local, quando “o elemento humano [veio] coroar a natureza” (ASSIS, 2004, p. 207). Queria ver e ser visto, para isso, ergueu-se o quanto pôde para conhecer a vizinha de Luís Alves, num primeiro momento não conseguiu, apenas: “o roupão ia andando” (id. *ibid.*, p. 207). Estêvão agradecia à providência por aquela cena, evocando “todas as suas reminiscências literárias; a desconhecida foi sucessivamente comparada a um serafim de Klopstock, a uma fada de Shakespeare, a tudo quanto na memória dele havia mais aéreo, transparente, ideal”, que não percebeu o lance do destino, tamanho era seu entusiasmo, a moça dera “as costas ao seu admirador” (id. *ibid.*, p. 208). Em meio à imaginação do jovem, o narrador desconstrói essa imagem de Guiomar, descrevendo-a como uma mulher de rosto quieto e pensativo, “mas sem a menor sombra de pena ou de tristeza”,

uma mulher de “beleza severa, casta e fria”, de uma “majestade tranquila e senhora de si”, mulher que não subjuga o coração, pois é guiada pela inteligência; uma criatura “meia estátua e meia mulher” (id. *ibid.*, p. 209). Mas Estêvão não atentou para isso, quando viu que se tratava da formosa Guiomar, mais bonita do que nunca. Após os cumprimentos e as reminiscências do passado, todo o idealismo do rapaz despencou das alturas na pura realidade dos fatos, sua eterna cegueira. Ainda que muito educada e gentil, Guiomar não deu nenhum fio de esperança para Estêvão, que se apegou a uma delicadeza da moça: “estimei vê-lo” (id. *ibid.*, p. 211). O suficiente para reacender no pobre rapaz a velha paixão, desta vez mais fervorosa. Era o ápice de um amor provocado pela imaginação, que receberia a sua dose de realidade: “só eu, só minha cabeça é a causa única de tudo”; tal percepção, ainda que atrasada, revela a essência de sua força motriz: “parecia-me ver o contrário do que existia; cheguei a supor que havia em seu coração alguma coisa que não era a total indiferença; *vejo que foi tudo ilusão*” (id. *ibid.*, p. 227, grifos nossos). Índole notada por Guiomar, que aconselha o jovem advogado a se destituir dessa concepção de encarar o mundo: “seja homem, vença-se a si próprio; seu grande defeito é ter ficado com a alma criança” (id. *ibid.*, p. 227). Na esteira de Luís Alves, a heroína pedia para Estêvão mudar o comportamento, pois se tratava de uma postura não condizente com as práticas das relações, que reclamavam outras atitudes, mais pertinentes à realidade.

Desse modo, o narrador se embrenha nas profundezas das quimeras de Estêvão para extirpar não só as fantasias do jovem advogado, mas todas as afetações e exageros de um romantismo desgastado e duramente rotinizado. E mais: dada a importância de Estêvão ao enredo da obra, a inconstância do jovem advogado não lhe permite figurar-se como um suposto protagonista, figuração preenchida por Luís Alves, que se apresenta mais preparado – a mudança é significativa, uma vez que associava o personagem ao estatuto da escola, como fizera com outros personagens de mesma compleição. No teatro, por exemplo, Machado de Assis utilizava o mesmo procedimento, entrelaçando espírito febril, produção literária e disputa amorosa. Como forma de exemplificação, cita-se um diálogo entre Clara, Pedro Alves e Luís de Melo, da peça *Desencantos* (1860), em que há uma desconsideração completa às atitudes afetadas de Luís, a mesma aplicada a Estêvão:

Luís – A fantasia?

Clara – Não lhe disse há pouco que o senhor *via as coisas através de um vidro de cor? É o óculo da fantasia, óculo brilhante, mas mentiroso, que transtorna o aspecto do panorama social*, e que faz vê-lo pior do que é, para dar-lhe um remédio melhor do que pode ser.

Pedro Alves – Bravo! Deixe-me, Vossa Excelência, beijar-lhe a mão.

Clara – Por quê?

Pedro Alves – Pela lição que acaba de dar ao Senhor Luís de Melo.

Clara – Ah! por que o acusei de visionário? O nosso vizinho carece de quem lhe fale assim. Perder-se-á se continuar *a viver no mundo abstrato das suas teorias platônicas*.

Pedro Alves – Ou por outra, e mais positivamente; V. Excelência mostrou-lhe que *acabou o reinado das baladas e da pasmaceira para dar lugar ao império dos homens de juízo e dos espíritos sólidos* (id., 1982, p. 54, grifos nossos).

Estratégia reaproveitada para desqualificar o comportamento de Valentim (*O caminho da porta*), Venâncio (*O protocolo*), Meneses (*Ressurreição*), entre tantos outros, principalmente, Ernesto, do conto “Ernesto de tal” (1873), que pode ser considerado como um germen de *A mão e a luva*. No conto, Ernesto, moço que “não tinha dinheiro nem crédito tão alto” para comprar uma simples casaca, é descartado por Rosina, “a flor da cidade”, mulher de “coração inconstante”, pelo fato de ser ele pobre e, sobretudo, palerma (id., 2004, v. 2, p. 205). A moça quer figurar-se na sociedade: “Rosina não era inteiramente avessa aos impulsos do coração e à filosofia do amor; *mas tinha ambição de figurar alguma cousa, morria por vestidos novos e espetáculos frequentes, gostava enfim de viver à luz pública*” (id. *ibid.*, v. 2, p. 208, grifos nossos). Perspectiva que a faz procurar outro pretendente com mais posses. Ainda que seja orientado por um amigo para se afastar da moça, o rapaz não consegue controlar seu ímpeto juvenil, dado a idealizações amorosas, e releva as atitudes de Rosina, aceitando todo tipo de explicação, mais por comodidade de espírito do que pelos argumentos da flor da Rua do Conde, como ela era conhecida. Rosina encontra seu pretendente, mas este descobre o jogo duplo e reprova o comportamento ambicioso da moça, o que a faz voltar para Ernesto, que a aceita prontamente.

A diferença entre as duas obras recai no valor dado à ambição feminina – no romance, além da beleza rara, o que em Guiomar mais chama a atenção de Luís Alves é justamente a ambição, isto é, não há uma desvalorização, há uma credibilidade ao perfil de Guiomar, tanto que, para conquistá-la e conhecer seu caráter, Luís Alves age de modo reservado e com o total controle da situação, auxiliando moderadamente Estêvão a se aproximar da moça, sem revelar ao amigo que tinha interesse pela vizinha, pois queria certificar-se da ambição dela: “– Não há dúvida; é ambiciosa” (id. *ibid.*, v. 1, p. 241). Vale lembrar que Luís Alves tem uma compreensão fina das convenções sociais a ponto de reproduzir gestos e discursos de seu interlocutor para agradá-lo com a finalidade de convencê-lo:

Jorge quis sair logo; reteve-o Luís Alves algum tempo mais, com expressões de louvor habilmente tecidas e mais habilmente encastoadas na conversação; e também deixando-se ir à feição do espírito dele, aceitando-lhe as ideias e os preconceitos, e aplaudindo-os discretamente, – sério, quando eles o eram ou pareciam ser, – chocarreiro quando vinham com ar de graça, – respondendo enfim a todos os gestos e meneios do outro, como faz o espelho por ofício e obrigação: – toda a arte em suma de tratar os homens, de os atrair e de os namorar, que ele aprendera cedo e que lhe devia aproveitar mais tarde na vida pública (id. *ibid.*, p. 243).

Estaria aí a essência da compreensão tanto de Guiomar como de Luís Alves para enfrentar os costumes, ao mesmo tempo, que é o elemento a uni-los. De certa forma, imbuídos dessa característica, eles são representantes opostos de uma legião de afetados românticos satirizados por Machado de Assis, assim como os personagens mais experientes das peças teatrais: Clara e Pedro Alves (*Desencantos*); D. Carlota e Dr. Cornélio (*O caminho da porta*); Elisa e Pinheiro (*O protocolo*). Recorrência que pode revelar que a compreensão de Machado de Assis acerca da sociedade brasileira reclamasse “uma gente moderna, com iniciativa, dura se necessário, para... constituir família segundo princípios positivos, da conveniência dos ricos e dos pobres mais dotados” (SCHWARZ, 2000, p. 98).

Na busca de afinação desse aspecto diferencial dos perfis, da recorrência de situação e tema a envolverem os personagens, é possível pensar que o recuo mais significativo da ousadia em *Ressurreição*, seja o fato de o narrador de *A mão e a luva* ter desmembrado a síntese complexa operada na composição de Félix – amálgama do poder de decisão dos personagens mais experientes com a insegurança dos mais jovens. Isso frisa, novamente, a retomada de uma prática de seus trabalhos da década de 1860, uma vez que se observem as primeiras peças teatrais e alguns contos desse período, notam-se nitidamente a diferença da compleição moral entre os personagens: os jovens, visionários, sonhadores, afetados, caprichosos, mostram-se desajustados à ordem do dia; enquanto os experientes, em via de regra, são mais seguros de si, compreendem a estrutura social e os interesses nas disputas amorosas, procedimento que demonstra didaticamente o conflito de caracteres.

Mediante os senões da crítica a *Ressurreição*, por suprimir quase por completo as referências à cor local e centralizar o interesse do romance na complexidade psicológica de Félix, uma das saídas de Machado de Assis em *A mão e a luva* foi separar esses perfis, além de readequá-los na órbita dos costumes. Nesse sentido, alinhado à afetação de Meneses, Estêvão também representa a insegurança de Félix. Assim como este não confia na fidelidade e no amor de Lívia, o jovem advogado custa a acreditar que Guiomar não o ama de veras, daí o fato de qualquer delicadeza da moça lhe nutrir as esperanças. Os dois entram numa barafunda de pensamentos contrários aos fatos – evidência da dificuldade deles, na interação social, de encarar a simples e cruel realidade. Já Luís Alves representaria toda a linhagem dos outros personagens decididos, como também a faceta de indivíduo experiente, seguro que Félix, nos diálogos, cria, por meio de seu discurso, uma aura inabalável de ser convicto, determinado e resoluto. Com efeito, a distinção fica por conta de Luís Alves calcular, sempre a seu favor, acreditar piamente na sua inteligência e, sobretudo, ser indivíduo realizador de seus desejos, seguindo, para isso, os desígnios de sua ambição. Desmembramento que acena

para uma nova valorização ou não dos perfis dos personagens a efabular intrigas mais centradas à ordem do dia.

Analisando os recursos narrativos utilizados em *Ressurreição* com os de *A mão e a lua* observa-se a recorrência. Veja-se um dos casos. Aparentando ser resoluto e seguro, Félix orienta Meneses, jovem melindroso, a obedecer as desditas do coração da namoradina do mancebo:

- Mas, no meu caso, que farias tu?
- Coisa nenhuma; pegava no chapéu e saía.
- E se o não pudesses fazer sem dor?
- Hipótese absurda.
- (...)
- Dou-te enfim um conselho, disse Félix.
- Qualquer que seja a resolução que tomares, continuou Félix, não recues um passo (ASSIS, 2004, v. 1, p. 134).

Atitude que o próprio médico não leva a cabo, uma vez que sua insegurança o faz recuar diversas vezes da decisão de terminar com Lívia. Mais adiante, Meneses volta a se confessar ao amigo, revelando a este que está apaixonado pela viúva, a qual já se relacionava com Félix. Na sua perturbação particular, o médico não só deixa de contar a verdade para Meneses, mas também permitiu que o jovem alegremente alimentasse as esperanças: “o médico, por um sentimento de pudor que lhe ficara, não animou abertamente as esperanças do amigo; entretanto, a sua palavra era tão alegre, o riso de tão boa feição, que o espírito de Meneses para logo sentiu refluírem-lhe as esperanças” (id. *ibid.*, v. 1, p. 160).

Luís Alves, com outros objetivos, faz o mesmo quando aconselha Estêvão a ir cuidar da vida e se entregar aos livros forenses:

- Pois quanto a mim, – disse Luís Alves ouvindo pela terceira vez a narração de tão cru desenlace; quanto a mim, obedecia-lhe pontualmente; esquecia-me disso e ia curar-me em cima dos compêndios; direito romano e filosofia, não conheço remédio melhor para tais achaques (id. *ibid.*, v. 1, p. 202).

Resolução que ele também não foi capaz de realizar com a exigência que cobrava do amigo, pois já tentara conquistar Guiomar e obtivera, numa primeira vez, certa negativa: “não é preciso carregares o sobrolho; foi namoro de vizinho, tentativa que durou pouco mais de vinte e quatro horas”, e confessa envergonhado “ela não me prestou uma migalha de atenção sequer, e eu voltei aos meus autos” (id. *ibid.*, v. 1, p. 220). Diante da pergunta do jovem advogado “gostas dela?”, Luís Alves responde: “acho-a bonita e nada mais. Aquilo foi um lançar barro à parede; se aceitasse, casava-me; não aceitou...” (id. *ibid.*, p. 220). Homem rico, inteligente e ambicioso, Luís Alves, evidentemente, preparou-se para entrar na política e entender o coração de uma mulher bela e ambiciosa. Apesar dessa postura, Luís Alves, mesmo ciente de que sempre esteve no páreo, auxilia Estêvão a estreitar as relações com a

baronesa, em que este tinha o intuito de chegar até o coração de Guiomar. No caso do deputado, tal procedimento estava chancelado pela certeza e convicção de ser o melhor dos pretendentes. Nessa semelhança de comportamento, muito embora objetivando coisas díspares, nem Félix nem Luís Alves revelam de imediato que eles amavam as respectivas de seus amigos – o processo é o mesmo, a circunstância que é distinta. Mas tal distinção serve para realçar o processo de aprimoramento estético formal a construir o conflito de caracteres.

Assim, a ridicularização orquestrada contra Estêvão, na verdade, orienta a construção dos perfis de Luís Alves e Guiomar, pois ela paira sobre toda a obra, formando paralelamente um painel oposto à percepção do casal, que é sobrevalorizada. Por esse prisma, a disputa verbal configurada nos diálogos entre esses três personagens (Estêvão, Luís Alves e Guiomar) evidencia um desnível de compreensão por parte de Estêvão às convenções sociais – essa desproporção representa a comicidade trabalhada na obra, na mesma linha do que fora desenvolvida nas peças. Já em relação ao narrador, tal processo é uma espécie de disputa verbal internalizada, em que, embora auxilie a configurar o entendimento que Estêvão tem dos fatos, o narrador promove sumariamente a descaracterização desse tipo de perfil e, por extensão, do romance afeito a esse melindre romântico. Uma vez delineado esse personagem, o narrador, que assumira a perspectiva do olhar do jovem advogado, afasta-se dele com a finalidade de lhe criticar a *personalidade ficta*: de um olhar de falsa comiseração para a completa desconsideração – do centro da narrativa, embebida de seu olhar fantasioso, a afetação de Estêvão vai ser desalojada para a periferia dos fatos fictícios. Se no início da obra é Estêvão que olha e expõe seu entendimento, ainda que equivocado, sobre as pessoas e os fatos, no final, ele é contemplado furtivamente por alguns curiosos, sem ser reconhecido por eles, mas apenas pelo leitor empírico que segue a narrativa. É um deslocamento radical: de interesse central do olhar do narrador para objeto de contemplação de indiferentes:

Na noite do casamento, quem olhasse para o lado do mar, veria pouco distante dos grupos de curiosos, atraídos pela festa de uma casa grande e rica, um vulto de homem sentado sobre uma lájea que acaso topara ali. Quem está afeito a ler romances, e leu esta narrativa desde o começo, supõe logo que esse homem podia ser Estêvão. Era ele. Talvez o leitor, em lance idêntico, fosse refugiar-se em sítio tão remoto, que mal pudesse acompanhá-lo a lembrança do passado. A alma de Estêvão sentiu uma necessidade cruel e singular, o gosto de revolver o ferro na ferida, uma coisa a que chamamos – voluptuosidade da dor (...) (id. *ibid.*, p. 269).

Essa desconsideração, que devassa a imagem de Estêvão, arrasta consigo toda uma perspectiva romanesca “de forte apelo sentimental” e impregnada “de cor local” (GUIMARÃES, 2004, p. 125). É essa composição textual, criada por Machado de Assis desde

seus primeiros textos fictícios, que tem a nítida finalidade de encetar uma renovação estética na literatura produzida em seu país.

2.2 A menina explica a mulher: não é apenas uma questão de nome

Inseridos no mesmo sortilégio da origem e nas mesmas condições de dependência, numa comparação direta, Guiomar é o antípoda de Estêvão. Inteligente, sagaz e, principalmente, ambiciosa, a heroína desde cedo dava indícios de querer superar as dificuldades impostas pelas circunstâncias e contingências de uma sociedade pouco, ou quase nada, afeita à mobilidade social. Não por acaso, aprendia tudo que sua mãe, pessoa de poucos conhecimentos, ensinava-lhe. Dentre os afazeres de uma mulher prendada, Guiomar reteve, como horizonte a ser alcançado, as palavras da mãe: “hás de ser a minha doutora, dizia-lhe muita vez; e esta simples expressão de ternura alegrava a menina e lhe servia de incentivo à aplicação” (ASSIS, 2004, p. 215). Guiomar tinha, desde a meninice, “uns dias de concentração e mudez, uma seriedade” que lhe “ia afeiçoando a alma e como que apurando as forças para as pugnas da vida” (id. *ibid.*, p. 216). Em um desses lances, procurando espaiar os olhos, já sérios e pensativos”, observava por uma fenda a propriedade da vizinhança, desejando os frutos de uma mangueira, quando foi surpreendida por “um rancho de moças, todas bonitas, que arrastavam por entre as árvores os seus vestidos, e faziam luzir aos últimos raios do sol poente as joias que as enfeitavam” (id. *ibid.*, p. 216). A cena arrastou os olhos e aguçou a ambição da pequena Guiomar: “elas passaram alegres, descuidadas, felizes; uma ou outra lhe dispensou talvez algum afago; mas foram-se, e com elas os olhos da interessante pequena, que ali ficou largo tempo absorta, alheia de si, vendo ainda na memória o quadro que passara” (id. *ibid.*, p. 216). Após tais momentos de concentração, voltava ao normal e dissimulava para desfazer qualquer tipo de ruga de tristeza de sua mãe.

Aos treze anos, completamente órfã, a moça retribuía os sentimentos e toda a consideração à madrinha, “havia talvez em seu afeto, aliás sincero, um tal encarecimento que poderia ser simulação”, ou ainda, o “afeto era espontâneo; o encarecimento é que seria voluntário” (id. *ibid.*, p. 216). Contradição explicada pelas circunstâncias de uma índole que almejava muito, mas consciente da limitação imposta pela pobreza, mesmo sendo amparada pela madrinha, que três anos mais tarde a colocara no colégio da tia de Estêvão. Guiomar sabia que teria de ser professora para prover o próprio sustento, pois “a cada qual cabe uma obrigação, que se deve cumprir. A minha é... é ganhar o pão”, situação adversa às aspirações de menina (id. *ibid.*, p. 217). Essa dificuldade fora remediada pela necessidade da baronesa, que perdera a filha – a providência havia armado os seus laços para unir definitivamente

aquelas duas mulheres: “a afeição de Guiomar não se desmentiu nessa dolorosa situação. Ninguém mostrou sentir mais do que ela a morte de Henriqueta, ninguém consolou tão delicadamente a infeliz que lhe sobrevivia” (id. *ibid.*, p. 217). À medida que expressava os sentimentos à baronesa, seus instintos iam se harmonizando “com a sociedade em que entrara”, a ponto de ninguém desconfiar a origem pobre, “a borboleta fazia esquecer a crisálida”, muito embora a compleição moral da Guiomar adulta já estivesse na criança – de algum modo, a menina explicava a mulher (id. *ibid.*, p. 218).

Mais amparada do que o jovem advogado, a moça, detentora de uma consciência grave, compreendeu os meandros da posição social a que foi alçada pela providência, reconhecendo a inconveniência de sua situação: como obedecer aos desígnios da dignidade e os desejos advindos dos instintos da ambição, tendo de agradar a quem lhe proporcionou uma posição social? Começava aí o grande impasse a lhe consumir o poder de concentração e reflexão dos tempos de menina – era necessário conciliar gratidão com a vontade própria, sendo dependente. Situação prontamente entendida por Mrs. Oswald, espécie de governanta da baronesa, indivíduo também “inteligente e sagaz, dotada de boa índole e serviçal” (id. *ibid.*, p. 212). A inglesa, disposta a fazer as vontades de sua senhora, que lhe confessara o desejo de ver a união da afilhada com o sobrinho, passa a perscrutar, como uma espécie de Iago, as intenções amorosas da moça, ao mesmo tempo em que vai instaurando nela a obrigatoriedade de retribuir à sua benfeitora: “pesa-me, decerto, que a natureza me não dê razão, e que uma aliança tão conveniente, para ambos, seja repelida pela senhora” (id. *ibid.*, p. 221). Partidária do pensamento que todos os meios são bons, inclusive os mais sórdidos, uma vez que “bem está o que bem acaba” (id. *ibid.*, p. 213), Mrs. Oswald, a cada comentário proferido sobre a possibilidade do matrimônio entre a resgatada e o parasita, examina nas feições de Guiomar os desdobramentos de sua prática, para em seguida, municiar o sobrinho da baronesa com estratégias que encontrariam em Guiomar terreno fértil. Numa possível aproximação, embora com objetivos diferentes, Mrs. Oswald reaproveitava as estratégias empregadas por Dr. Cornélio, de *O caminho da porta*, e por Luís Batista, de *Ressurreição*. Suas falas procuram abalar a dignidade de Guiomar, que, na visão da governanta, sonhava uns amores quase impossíveis, existentes no universo dos romances, sugerindo a moça “que é melhor, muito melhor contentar-se com a realidade; se ela não é brilhante como os sonhos, tem pelo menos a vantagem de existir” (id. *ibid.*, p. 222). Essa realidade tinha nome: Jorge. Guiomar, logo, entendeu o procedimento e se irritava com Mrs. Oswald pelo simples fato de ser repreendida por uma pessoa “inferior e mercenária” e por considerar que a inglesa estava a mando da baronesa, que encontrava os meios mais degradantes de lhe impingir as

circunstâncias das convenções em que estava inserida, isto é, a “necessidade de pagar os benefícios que recebera” (id. *ibid.*, p. 260).

Na visão da moça, Jorge era um desses meios. Preferido da baronesa à mão de Guiomar, posto que fosse seu sobrinho, o rapaz afetado, de maneiras bem medidas e alinhadas e de ideias inócuas, embora trouxesse “uma côdea de gravidade pesadona”, era um parasita convicto, que vivia a dispensas do nome e da herança dos pais (id. *ibid.*, p. 223). Tais atributos, somados à influência da tia, poderiam lhe render alguma colocação na política, porém, ele “preferia vegetar à toa”, ansiando ainda ser agraciado pelas afeições que a baronesa lhe tinha, já que “possuir era o seu único ofício” (id. *ibid.*, p.249). Sua postura passiva, de quem espera a naturalidade do movimento das convenções, em virtude de sua posição social, de um ser de compleição moral fraca, que lhe aguça a presunção, tudo isso não agradava Guiomar, para quem era preciso mais do que um nome de família; para quem era necessário agir e figurar-se na sociedade, desejos incompatíveis com os instintos do rapaz, que tinha forças somente para gozar a juventude nos teatros e bailes da corte.

É desse comportamento inerte que nasce em Jorge o desejo de se casar com Guiomar, isto é, muito mais da conspiração de Mrs. Oswald, que inflama a vontade da baronesa, do que uma pretensão própria do sobrinho da boa senhora: “de quando em quando não ouvia ele nada do que lhe dizia a tia; seus ouvidos voltavam-se para dentro; ele escutava-se a si próprio. O amor de Guiomar começava a parecer-lhe possível” (id. *ibid.*, p. 230). A convicção de sucesso, que Jorge depositava no alcance dos costumes, acentuava a necessidade de Guiomar retribuir as benesses de ter sido resgatada da miséria, situação que mexia com a altivez natural da moça e indispunha demais a sua dignidade, porque ela entendia ser “penoso receber o amor de alguém que julgasse levantá-la até si” (id. *ibid.*, p. 230). Mesmo porque, Guiomar havia incumbido Mrs. Oswald de responder ao jovem afetado que ele não era amado, sem saber que a governanta trabalhava no sentido contrário, dando a Jorge “esperanças de êxito feliz e próximo”, ou omitindo “as cóleras da moça” (id. *ibid.*, p. 246).

Guiomar não contava que, além da fidelidade exagerada à baronesa, convinha ao sentimento íntimo da inglesa seguir “a voz do seu interesse pessoal, mas também o impulso do próprio gênio, amigo de pôr à prova a natural sagacidade, de tentar e levar a cabo uma destas operações delicadas e difíceis” (id. *ibid.*, p. 247). Tal interferência culmina na abrupta declaração de casamento feita por Jorge em presença da baronesa, compreendida por Guiomar como uma “emboscada e sobressalto” com a única finalidade de lhe arrancar “um consentimento que o coração e a índole repeliam” (id. *ibid.*, p. 260). Descartar todo esse estigma representado na figura de Jorge era mais que necessário, pois ele não só simbolizava

o ser incapaz de “criar por si só o seu destino”, tamanha era a sua trivialidade revestida “da capa rota da sua importância, via-se-lhe palpitar a triste vulgaridade”, mas também toda uma prática arcaica (id. *ibid.*, p. 248). Ao desconsiderá-lo, Guiomar, a um só golpe, desconsiderava tais costumes e dava curso à possibilidade de realizar aqueles sonhos de criança quando lhe iam “os olhos com as sedas e as joias das mulheres que via na chácara contígua ao pobre quintal de sua mãe”; sonhos que em moça também lhe iam “do mesmo modo com o espetáculo brilhante das grandezas sociais” (id. *ibid.*, p. 248). A mulher Guiomar “queria um homem que, ao pé de um coração juvenil e capaz de amar, sentisse dentro de si a força bastante para subi-la aonde a vissem todos os olhos” (id. *ibid.*, p. 248). Contudo, o sentimento de gratidão à baronesa lhe corroía tal panorama e a felicidade. É dessa fenda da dúvida, pulsante na consciência de Guiomar, que adentrara a conspiração de Mrs. Oswald contra os anseios da moça. Vale lembrar que tal indecisão da heroína entre a ingratidão e a felicidade não se trata de uma complexidade psicológica semelhante à de Félix, herói de *Ressurreição*, mas tão somente um momento de cálculo, reflexão sobre como defender o próprio interesse sem desagradar sua benfeitora.

A partir dessas circunstâncias, o ponto alto da trama se concentra na disputa verbal entre Mrs. Oswald e Guiomar – esta representando a reflexão, o pensamento moderno, uma nova maneira de conduzir as coisas em face das amarras dos costumes, ainda que depositasse suas fichas na benevolência da matriarca; aquela, o conservadorismo e o ranço das relações. Disputa que se configurava de dois modos em virtude da situação subalterna de Mrs. Oswald: na dissimulação irônica da governanta, que julgava apenas estar propensa a realizar a felicidade naquela casa; e nas estratégias fornecidas a Jorge, uma vez que não podia inserir a afronta nos olhos e nos ouvidos diretamente de Guiomar, como sugere a passagem em que a inglesa orienta Jorge a lhe fazer a tal declaração em presença da boa senhora, que pressionaria a moça a aceitar, tendo em vista a gratidão “e o interesse [...]; devemos contar também com o interesse, que é um grande conselheiro íntimo. Ela não há de querer sacrificar a afeição da madrinha, que para ela vale...” (id. *ibid.*, p. 254). Ou o sarcasmo desferido a Guiomar na manhã seguinte à declaração: “– Dormiu bem a minha rainha da Inglaterra? perguntou Mrs. Oswald, pondo-lhe familiarmente as mãos nos ombros”, prontamente respondida pela moça “com um sorriso contrafeito”: “– A sua rainha da Inglaterra não tem coroa” (id. *ibid.*, p. 261). Ou ainda, quando Mrs. Oswald vai chamar Guiomar para conversar com a baronesa a respeito da carta de Luís Alves:

– Venho buscá-la [...] para uma cousa que a senhora está longe de imaginar.
Guiomar interrogou-a com os olhos.

- Para casar!
- Casar! Exclamou Guiomar sem compreender a intenção da mensageira.
- Nada menos, respondeu esta. Admira-se, não? Também eu; e sua madrinha igualmente. Mas há quem tenha o mau gosto de apaixonar-se por seus belos olhos, e a afronta de a vir pedir, como se se pedissem as estrelas do céu...
- Guiomar compreendeu de que se tratava. Olhou desdenhosamente para a inglesa, e disse em tom seco e breve:
- Mas, conclua, Mrs. Oswald.
- A senhora baronesa manda chamá-la.
- Guiomar dispôs-se a ir ter com a madrinha; Mrs. Oswald fê-la parar um instante, e com a mais melíflua voz que possuía na escala da garganta, disse:
- Toda a felicidade desta casa está em suas mãos (id. *ibid.*, p. 262).

Mrs. Oswald depositava todas as suas convicções de êxito na estrutura dos costumes e se esquecera de considerar as astúcias de “filha” que pesava a favor de Guiomar e de analisar as benevolências da baronesa, que, conforme Roberto Schwarz, estavam na ordem de “um paternalismo esclarecido, que aproveita os dons naturais e a iniciativa do beneficiado, em lugar de sacrificá-los” (SCHWARZ, 2000, p. 99).

Como se sabe, Guiomar tem a concessão da madrinha e se casa com Luís Alves. Nesse sentido, se o noivo de Guiomar despacha a embolorada afetação romântica de Estêvão, a moça rejeita e desconsidera o conservadorismo simbolizado na inglesa e o parasitismo de Jorge, embasado nos costumes com seus nomes e ranços. Visto de modo amplo, o romance apresenta uma questão que vai além de uma disputa amorosa: sua história reivindica uma renovação estética, a proposição de uma nova literatura, em que os personagens precisam ser artífice de seus próprios destinos, ou ao menos, lutar contra as convenções romantizadas, que empanam as ações humanas, ou nas palavras de Roberto Schwarz, reivindica-se “a realidade das relações locais contra os sentimentos ‘literários’ vindos da Europa”, muito embora não se concretizasse uma crítica ferrenha às estruturas dessas relações (id. *ibid.*, p. 98). O que importa nesse momento é atentar para o procedimento de afinação dos perfis dos personagens, ao mesmo tempo em que o escritor vai aprimorando os recursos da narrativa, bem como propondo outros alcances literários díspares daqueles pretendidos pelos românticos.

Para engendrar esse panorama, o narrador se aproxima das personagens para seguir de perto os acontecimentos fictícios, parecendo estar no mesmo plano que eles, quer dizer, dá a entender que narra no exato momento em que a ação se desenvolve, recurso que remonta os quadros de suas peças:

A dona da casa, sentada na poltrona do costume, tinha em pé de si uma senhora da mesma idade que ela, igualmente viúva, e defronte as suíças brancas e aposentadas de um ex-funcionário público. Num sofá, viam-se Mrs. Oswald e Jorge a conversarem em voz, ora muito baixa, ora um pouco mais elevada. Adiante, dous

moços contavam a duas senhoras o enredo da última peça do Ginásio. Mais longe, uma moça da vizinhança gabava a outra a tesoura de Mme. Bragaldi, que pedia meças, dizia ela, ao pincel do cenógrafo, seu marido. Enfim, junto a uma das janelas via-se uma mocinha, viva e bonita, a dizer mil ninharias graciosas a outra pessoa, que era nada menos que a nossa conhecida Guiomar (ASSIS, 2004, p. 243).

No trecho, o narrador não realiza uma descrição minuciosa, efabula muito mais sua impressão do que uma sequência objetiva de detalhes de uma cena que, teoricamente, é do conhecimento do leitor. Daí a subjetividade de seu método, que filtra os acessórios dos elementos narrativos para chegar à essência da trama: a condição de Guiomar. É por esse modo de empreender a narrativa que o narrador desconsidera a percepção de Estêvão e expõe o modo pelo qual os personagens interpretam os fatos, demonstrando como eles agem de acordo com a compreensão que têm em cada circunstância na interação social.

É pelo deslocamento da atenção do narrador e, possivelmente, do leitor, que é levado a seguir todos os passos dos personagens – “vamos nós com eles, escada acima” –, que se vislumbra a inversão da Guiomar que contemplava as graças e as riquezas daquelas moças da vizinhança para a Guiomar que passa a ser o centro das atenções: “seus grandes olhos vagavam pela multidão, mas não fitavam ninguém. Ela possuía, como nenhuma outra, a arte de gozar, sem as ver, as homenagens da admiração pública” (id. *ibid.*, p. 219). Enquanto Estêvão de contemplador passa a ser contemplado pelas furtivas olhadas dos desconhecidos. Nessa mesma esteira, se, num primeiro momento, o leitor é levado a se identificar com o perfil de Estêvão, posto que também é afeito a esse tipo de literatura, em outro, sincronizado com o narrador, o leitor se afasta para se desvencilhar desse perfil, como quem busca ter outra postura, por conseguinte, outra concepção de literatura, mais entregue ao perfil de Guiomar e Luís Alves (GUIMARÃES, 2004, p. 145).

É num processo contínuo de aproximação e afastamento, tanto da história narrada quanto dos personagens, que o narrador oscila com a nítida intenção de conhecer melhor os perfis dos personagens. Isso gera não apenas a consistência crítica que o narrador emana do interior do comportamento deles, mas também um dinamismo à narrativa, pois torna prévios os conhecimentos acerca dos sentimentos e pensamentos dos personagens em ação. Essa ação, de acordo com Marcos Rogério Cordeiro, na visão machadiana, “não se mostra apenas um pano de fundo e sim a força estruturadora da narrativa, cuja lógica se encontra na variedade de análise e na formalização de impasses” (CORDEIRO, 2009, p. 2). Se com o jovem advogado e o sobrinho afetado da baronesa o mecanismo é mais incisivo, uma vez que tais perfis precisavam ser ridicularizados, com a heroína há um mapeamento maior das vontades, inquietações e, sobretudo, de sua ambição.

É nesse movimento pendular que se constrói o drama da heroína entre agradar a baronesa, a quem lhe deve a posição social, e impor seu desejo, seus sonhos. É dele também que se explicitam as reflexões, os cálculos, o tino e a sagacidade da heroína, mostrando a transição entre um perfil e outro. Seu resultado é certa dubiedade, em que o comportamento de Guiomar indica uma ambivalência proposital entre se constituir de uma índole positiva e/ou negativa, dependendo da percepção do leitor. Dubiedade resolvida com a tendência do narrador de explicar pedagogicamente que para romances mais entregues aos acontecimentos locais e dentro de uma logicidade de traço mais realista, era necessário também perfis dispostos a criar o seu próprio destino. Possivelmente, essa é a transição que Machado de Assis propõe em *A mão e a luva*: da inércia de Estêvão, inoperância de Jorge e da tradição do sacrifício do dependente em Mrs. Oswald para a intervenção e ação de Guiomar. Nessa mesma face, inclusive, encaminha outra forma de pensar e produzir a própria literatura: é preciso renovar para emanar novas imagens e, conseqüentemente, interpretações mais densas do mesmo objeto, a sociedade, que também se modificava, ainda que lentamente.

Comparando os dois primeiros romances de Machado de Assis, é possível perceber uma recorrência de recursos e elementos narrativos, de temática, de modo composicional do perfil do personagem entrelaçado à verossimilhança e de método do narrador. Nos dois, o escritor procurou representar a ação humana e os desdobramentos que advêm da interação social – o conflito de caracteres. Imersos nessa concepção, essas obras recuperam e empregam situações, cenas, dilemas desenvolvidos tanto nas peças teatrais quanto nos contos, o que corrobora a perspectiva do aprimoramento estético formal, embasados no estudo, trabalho e, sobremaneira, no talento e coragem de empreender tais características à literatura brasileira.

Numa visão macro, ainda pode-se inferir uma elaboração estética no entrelaçamento desses aspectos para criar a ação da trama. No primeiro romance, ela está atrelada à complexidade de Félix, que, na interação com os outros personagens, faz com que o herói exponha sua interpretação das circunstâncias e sua dificuldade de acreditar no outro. Incapacidade não só de realizar e sustentar seu amor por Lívia, a heroína, mas também de encarar os fatos, quando estes lhe parecem ser adversos. A resultante disso é certa descontinuidade entre as ações, embora haja relação entre os personagens, provavelmente, porque não ocorre uma retomada enfática do passado, dando suporte, construindo ou legitimando as atitudes de Félix e dos outros personagens. Há, de um lado, o presente representado pelos diálogos e, de outro, as intrusões do narrador, que vão engendrar a ação: dispositivo formador da síntese dos costumes, já relativizados. Fora o narrador, esse procedimento foi bastante desenvolvido nas peças teatrais, por exemplo.

Em *A mão e a luva*, a trama amplia seus alcances para mostrar, didaticamente, os costumes e como os personagens lidam com eles. Isso demonstra, internamente, uma freada à modernidade proposta em *Ressurreição*, por isso, os comportamentos distintos de Estêvão, que não percebe a diferença entre ficção e mundo “real”, Jorge, que espera as benesses de sua classe, Luís Alves, que compreende bem as relações insidiosas estabelecidas pelo corpo social, e, sobretudo, Guiomar, que percebe que a questão não é de nome, mas que é preciso trabalhar em várias frentes para cavar uma posição de destaque nessa sociedade. É a partir desse conflito de caracteres que ocorre uma mudança de interesse do narrador: da representação da figura masculina – de Estêvão para Luís Alves (substituição interna) –, para a figura feminina, representada pela inteligência, sagacidade e ambição de Guiomar; mudança que se afirmará nos dois romances seguintes. Entretanto, na genealogia das heroínas machadianas não há muitos casos semelhantes à condição de Guiomar, demonstrando uma ascensão social. Vejam-se: as heroínas das três primeiras peças teatrais configuram as viúvas ricas e independentes ou a mulher casada que luta pela igualdade de direitos, Clara, D. Carlota e Elisa, respectivamente; nos contos das duas coletâneas mencionadas – *Contos Fluminenses* e *Histórias da meia-noite* – a representação mais próxima de Guiomar é a personagem Rosina, considerando que o assunto do conto “Ernesto de Tal” versa sobre o jogo amoroso e ascensão social (semelhança já comentada), portanto, uma mudança substantiva.

Nesse sentido, essa amplitude pressupõe um avanço composicional do escritor, porque torna mais complexa a interação social e, por conseguinte, o conflito de caracteres. No entanto, ainda há certa descontinuidade entre as ações, mas ela é menor em comparação ao primeiro romance, porque os elementos constitutivos dos personagens captados no passado, intrinsecamente atados aos do presente, dão maior suporte, embasam e sustentam as atitudes deles; fazendo com que a composição do imbricamento entre pessoa moral e verossimilhança, nesse segundo romance, avance significativamente. Tais ajustes confirmam uma maior compreensão do meio em que estava inserido e um aprimoramento efetivo de sua escrita. Em conjunto, esses romances já vislumbram a consciência literária de Machado de Assis.

3 O rapto da dignidade e o poder patriarcal em *Helena*

A despeito de ser ficção, *Helena* é o romance que representa o modo do patriarcalismo resolver os problemas e como os indivíduos que gravitam em torno dessa força convivem com esse poder. Assim, o terceiro romance de Machado de Assis pode ser entendido como um modo peculiar de conceber a sociedade carioca dos oitocentos, em que as fluidas ações do patriarcalismo, elaboradas na linguagem, ora mantendo a ordem, ora subvertendo-a, provocam uma divisão determinante entre os indivíduos: aqueles que enxergam e compreendem as regras do jogo como algo imutável, tentando arranjar-se a partir das circunstâncias criadas, e aqueles que as intuem, mas não encontram forças para separar sua dignidade da imoralidade a que são submetidos, por isso, julgam-se culpados e acabam sofrendo. Nessa suposta divisão, os mais experientes se sobressaem, em detrimento dos jovens que sucumbem à tarefa de digerir tais impasses – espécie de ensinamento que terão de passar para adquirir a maturidade.

Esse cenário talvez explique a repercussão da voz de um defunto, membro da classe dominante, desencadear toda a trama do romance. O testamento, último suspiro de vontade do conselheiro Vale, evidencia não somente a essência desses costumes, com o movimento pendular entre os valores oficiais (estabelecidos no ambiente interno) e não oficiais (praticados no ambiente externo), mas também uma hipocrisia das instituições, a compreensão que se espera ter em face desse poder patriarcal. Nesse sentido, ficam explícitos os sustentáculos aparadores do sistema, representados: a) pelas instâncias de poder, prontas para defender e legitimar as atitudes e decisões do conselheiro Vale, uma vez que legisla em causa própria; b) pelos trabalhadores liberais (médicos, comerciantes, entre outros), desprestigiados e entendidos como algo menor; e c) pelo poder religioso, transformado em uma entidade dependente ou complacente às circunstâncias. Todos eles agem para manter essa cortina de fumaça, chamada de bons costumes, conciliando os valores morais e o efetivo comportamento desviante dos indivíduos na interação social. Todos, embora estejam submetidos ao jugo desse poder, procuram impreterivelmente as melhores acomodações sociais. De certa forma, estaria aí subentendido o conceito de cor local trabalhado no romance: ao retratar a peculiaridade desses costumes, o escritor representa a brasilidade com cores cambiantes do ser e parecer, do lícito e ilícito, do oficial e não oficial.

3.1 As origens da voz testamentária e seus desdobramentos

Nas primeiras linhas do romance, o narrador anuncia a morte do conselheiro Vale: “morreu às 7 horas da noite de 25 de abril de 1859 (...), quando se preparava a ir jogar a usual partida de voltarete em casa de um desembargador, seu amigo” (ASSIS, 2004, p. 273). Mesmo ungido pelas benesses da elevada posição social, “pelas relações adquiridas, cabedais, educação e tradições de família”, a morte não deu chances ao conselheiro, pois fora instantânea, mas ela também evitou que ele fosse impingido de qualquer tipo de dependência da misericórdia do Dr. Camargo que “nem chegou a tempo de empregar os recursos da ciência”, muito menos do Padre Melchior que não “pôde dar-lhe as consolações da religião” (id. *ibid.*, p. 273). Contudo no sepultamento lá estiveram, acompanhando o falecido à última morada, “cerca de duzentas pessoas (...), representadas entre elas as primeiras classes da sociedade” (id. *ibid.*, p. 273). Saiu desta vida com a independência de sempre, pois, além de ter exercido bem suas funções em dois empregos “com habilidade e decoro”, o que lhe rendeu “a carta de conselho e a estima dos homens públicos”, era ele descendente de famílias importantes tanto do lado paterno, já que seu “pai fora magistrado no tempo colonial, e figura de certa influência na corte do último rei”, quanto do materno, pois sua mãe “descendia de uma das mais distintas famílias paulistas” (id. *ibid.*, p. 273).

É desse lugar que se origina a voz testamentária e com tal autoridade que enuncia sem reservas o último desejo do conselheiro. Se a morte lhe encurtou a vida, não fizera o mesmo com o seu poder, ou seja, é uma fala que remonta anos de mando e, por isso, tornou-se institucionalizada e, não por acaso, vai pairar como força de lei determinante nas relações retratadas no romance, fazendo com que os seus não se esquecessem de suas disposições: “pela primeira vez sentiu Estácio a estranheza da situação criada pela presença daquela meia-irmã e perguntou a si próprio se não era a tia quem tinha razão”; mas repelia tal sentimento, uma vez que a memória do pai lhe restituía a benevolência anterior (id. *ibid.*, p. 281). Assim, se há algum senão, quem deve resolvê-lo são os seus descendentes, haja vista que, no instante em que o documento proferir suas ordens, o conselheiro estará protegido pela morte. Logo, só há benefícios para quem é dessa classe, visto que a incapacidade de ser alcançado e o poder herdado e mantido em vida lhe garantem tão somente ser atendido pelas instituições no lugar de sofrer qualquer tipo de sanção – o que de fato não ocorre.

No documento, ciente de que seria atendido pelos seus, o conselheiro declarava reconhecer Helena como filha natural, “herdeira da parte que lhe tocasse de seus bens, e devia ir viver com a família, a quem o conselheiro instantaneamente pedia que a tratasse com desvelo e carinho, como se de seu matrimônio fosse” (id. *ibid.*, p. 276-277). Estácio, único filho, e D.

Úrsula, irmã do falecido, prontificaram-se a cumprir a ordem expedida. Na sua visão conservadora dos bons costumes, D. Úrsula reprovava a decisão do irmão, porque entendia que Helena, sendo “um ato de usurpação e um péssimo exemplo”, não devesse receber na instância afetiva o que lhe garantia a jurídica; a velha senhora estarrecia-se com a necessidade de legitimar a sobrinha aos olhos da sociedade. Recobrando o caráter materno, Estácio se comprometia a tratar a irmã como se fora criada com ele.

Nesse sentido, a história mostra que, da convivência e intimidade com Helena, cresce em Estácio, inconscientemente, uma paixão pela irmã, a qual também tinha o mesmo sentimento. No limiar da razão e da vontade, Helena, embora soubesse não ser irmã biológica de Estácio, pois havia sido apenas criada pelo conselheiro, não alimenta tal paixão, escolhendo Mendonça para noivo, filho de comerciantes e melhor amigo de Estácio. Ao tomar conhecimento dessa notícia, o sentimento recôndito em Estácio, que já havia dado sinais de ciúmes em ocasiões menores, gritou com a veemente recusa de conceder a mão de Helena ao amigo Mendonça, quem tanto estimava e considerava. Sentimento percebido pelo Padre Melchior, que o repreendeu e lhe sufocou tal amor, exigindo de Estácio a concessão e bênção àquela união. Tudo caminhava para esse desfecho, quando vem à baila a verdade sobre a relação entre Helena e o senhor da casa velha, onde flamejava a bandeira azul – trata-se de Salvador, o pai biológico da heroína, que explica todo o passado e a origem de Helena. Estaria suprimido o fator impeditivo para a consecução do amor dos protagonistas, mas debilitada, exausta com a condição que fora submetida e envergonhada, Helena não resiste às cobranças de sua dignidade perante os costumes e morre, desalentando Mendonça e a família Vale.

3.2 O método do narrador e a relação com o leitor

Esmiuçando o conjunto, é possível perceber, no nível da narrativa, a figura emblemática do conselheiro Vale, da qual origina a voz testamentária e seus desdobramentos, e o amor impossível entre Helena e Estácio, eixos complementares da trama; e, no nível da narração, certa analogia entre a conduta do patriarca diante dos liames dos costumes e o modo como o narrador conta esta história, prefigurando a imagem do leitor. Explica-se: a partir da apresentação inicial, parece que em vida o conselheiro conseguiu manter as aparências de um homem probo, de um ser respeitado e que respeitava as convenções da moral e dos bons costumes, uma vez que adquiriu “a carta de conselho e estima dos homens públicos”, em decorrência de sua habilidade e decoro nas relações sociais, tendo feito amizades nas alas partidárias conservadora e liberal; e nessas duas fronteiras colhia suas ideias políticas, “justamente no ponto em que os dois domínios” se confundiam – isto é, colhia aquilo que lhe

interessava para não se privar absolutamente de nada, como comprova o testamento (ASSIS, 2004, p. 273). Entretanto, no desenrolar da narrativa, tal imagem de homem respeitador e fiel aos amigos não se mantém, a começar pela presença no enterro de algumas matronas indicando que o conselheiro Vale era homem dotado de forte paixão pelas mulheres – já que “despendia o coração em amores adventícios e passageiros” – e de fidelidade concedida aos amigos, “antes resultado do costume que da consciência dos afetos” (id. *ibid.*, p. 279).

Se ele alcançou a estima dos de fora, em casa não concorrera nem para a formação do caráter do filho, nem para manter a paz doméstica, posto que a esposa não saísse incólume do estilo de vida que levava o marido, transitando entre as instâncias do ser e parecer, do lícito e ilícito – pois a “vida do conselheiro, marchetada de aventuras galantes, estava longe de ser uma página de catecismo” (id. *ibid.*, p. 278). Movimento observado pelo Padre Melchior, que lhe descobrira a queda que tinha pelas “coisas do amor”, as quais havia causado a “tristeza que minou os últimos anos da mãe de Estácio” (id. *ibid.*, p. 287). O patriarca, por sua vez, prometia ao padre uma conduta mais digna, porém era promessa “feita na areia; o primeiro vento do coração [apagava] a escritura” (id. *ibid.*, p. 287). O conselheiro provava “outras casacas”, como diz Elisa, personagem da peça teatral *O protocolo* (1863), que trata exatamente do costume que têm os homens de cortejar outras mulheres, como a seguinte passagem do romance sugere: “algum tempo se disse que o conselheiro ardera aos pés da mulher” do Dr. Matos, advogado e frequentador do bairro de Andaraí (id. *ibid.*, p. 287-288). Mais adiante, o narrador acrescenta: “a reputação dos homens amorosos parece-se muito com o juro do dinheiro”, sempre está em busca de alcançar outras rentabilidades (id. *ibid.*, p. 288). Signatário dessa prática, o “conselheiro desfrutou essa vantagem, de maneira que, se no outro mundo lhe levassem à coluna dos pecados todos os que lhe atribuíram na Terra, receberia dobrado castigo do que mereceu” (id. *ibid.*, p. 288). Em síntese, na interação social, o conselheiro Vale omite os segredos, os desejos recônditos, as intenções inconfessáveis, finge ter fidelidade aos amigos, porque, ao manter o decoro, ele se aproveita das convenções, realizando as vontades, ainda que em surdina. Nesse caso, a essência dos costumes reside nessa oscilação entre a encenação (lícito) e aquilo que se faz nos porões, nos bastidores da sociedade (ilícito), para usar uma metáfora teatral. Ora, plasmar o comportamento oscilante do conselheiro, natural à época e entendido como recurso a proporcionar-lhe uma vida “sem crise nem contrastes” (id. *ibid.*, p. 279), ao eixo central da trama, a voz fundante a determinar as ações no presente da narrativa, é promover um arranjo estético ao que foi feito em *Ressurreição* e *A mão e a luva*, principalmente, no que se refere a condicionar significativamente as ações da pessoa moral aos costumes.

Desse modo, o que não vem à tona de viva voz, na interação social, aquilo que seria representado por um quadro familiar, em que o patriarca se reúne com os seus e profere os fatos; declara-se através de um testamento, ou por cartas, como faz Helena, enfim, por meio de uma “narrativa”. Com efeito, a voz testamentária suscita a força dessa postura, pois o decoro é mantido, visto que tudo se arranja em particular, e o poder patriarcal, que tudo ordena e nada explica, é obedecido sem ser questionado. Na figura do conselheiro, essa postura é uma característica de procedimento bem-sucedido, a ponto de ele mesmo subvertê-la – vantagens de sua posição social –, mas, em Helena, torna-se o efeito dramático, porque ela sucumbe justamente a esse movimento de transitar entre essas duas instâncias do ser e parecer. Nela, a encenação é afetada pela crise de consciência, que é construída pelo imbricamento entre esconder a verdade sobre sua origem, relacionada às disposições dos acordos nebulosos praticados pelos seus pais, o que a leva intuir ser vista como oportunista, mesmo não tendo interesse pecuniário, e preservar sua dignidade, afastando-se de tudo que sintetiza tal relação – luta interna que consome suas forças e dignidade. Em virtude disso, segundo Roberto Schwarz, no final da história, “Helena é tomada por uma espécie de delírio purista, ou de aversão a tudo em que possa haver uma dívida ou a sombra de uma segunda intenção, o que a leva a afastar de si família, herança, noivo, generosidade ou complacência de corações amigos” (SCHWARZ, 2000, p. 127). Tal atitude é adotada porque essa luta é permeada por um forte “sentimento cristão [que] lhe ensina que mais vale o sacrifício que o escândalo de mais uma revelação de paternidade” (id. *ibid.*, p. 138).

Inserido nessa seara das conciliações, o narrador, por sua vez, parece incorporar a seu método algo similar ao comportamento do conselheiro para atrair a atenção do público leitor, ao mesmo tempo em que faz sua crítica aos costumes e ao gosto literário vigente. Senão, veja-se o embuste. No presente da história, em meio à construção da intimidade entre Estácio e Helena, o narrador cria certo mistério em torno da origem da heroína, já que por “uma natural curiosidade, cada um procurava em suas reminiscências um fio biográfico da moça”, entretanto, do “inventário retrospectivo ninguém tirava elementos que pudessem construir a verdade ou uma só parcela que fosse” (ASSIS, 2004, p. 288). Subterfúgio que mantinha a origem da moça em mistério, “vantagem grande, porque o obscuro favorecia a lenda” (e principalmente, o método do narrador) “e cada qual podia atribuir o nascimento de Helena a um amor ilustre ou romanesco – hipóteses admissíveis, e em todo o caso agradáveis a ambas as partes” (2004, p. 288). Contudo, nem os assíduos da casa do conselheiro Vale no Andaraí, muito menos os possíveis leitores do romance, nunca imaginariam os laços verdadeiros que ligavam o patriarca à moça, porque diferentemente do que fizera o narrador do conto “Miss

Dollar”, que revela o quanto antes a identidade de Miss Dollar, a cadelinha galga de Margarida, o narrador de *Helena*, a partir da obscuridade da origem da heroína, relata os fatos de modo a atrair a atenção do leitor, para que este o siga até o final. Por isso mesmo, a carga de mistério aumenta, sobretudo, quando Helena declara ao irmão estar apaixonada, amar muito, mas não revelar a pessoa amada, acrescentando-se a isso os passeios matutinos que fazia sozinha (de onde vem a alcunha de andorinha) e as cartas que recebia. Circunstâncias que provocam em Estácio certa dubiedade de comportamento, ora curioso, ora enciumado, que mais tarde se descobrirá a causa dessa vicissitude – o amor que sente pela irmã.

Nesse contexto, o narrador desloca para o passado as ações e segredos nefastos do conselheiro e dos pais biológicos de Helena, postura que será revelada no final e assumirá um tom de reprovação. Esse desvio comportamental paterno, visto a princípio como indecoroso aos costumes, vai se tornando, no momento crucial da trama, a solvência para a barreira impeditiva da realização amorosa entre Estácio e Helena. Assim, nas viravoltas do enredo, aquilo que feriria o decoro vem escamoteado como recurso narrativo para chamar a atenção e mexer com a expectativa do público leitor sem deixar a contrapelo de introduzir a crítica às convenções sociais, a finalidade do método.

Desse modo, para não ferir o decoro da moral e dos bons costumes, o narrador em *Helena* recorre mais à narração, quando trata dos fatos espúrios do passado, que à reprodução, propriamente dita, em forma de ações; pois quem os revela é um personagem: Salvador, o pai da heroína. Essa estratégia pode ter suas raízes nos preceitos da regra das conveniências – do teatro clássico francês, do qual Machado de Assis era um grande apreciador –, em que o dramaturgo, para não chocar “o gosto, as ideias morais ou (...) os preconceitos do público” (SCHERER apud FARIA, 1999, 146), empregava o recurso da narração para trazer ao “palco, em forma de palavras, os fatos que, mostrados, poderiam chocar o espectador” (FARIA, 1999, p. 147). Não se tratando de uma peça teatral, o narrador em *Helena*, ao fazer o mesmo, rearranja tal recurso para o romance, camuflando o lado obscuro dos costumes, ao representá-lo na figura da heroína – constituída de qualidades apreciáveis –, ficando a parte negativa deslocada para o passado. Evidente que esse recurso retórico servia para não profanar o santuário da família, principalmente aquela que era assinante de jornais e periódicos, veículos de divulgação literária, como *O Globo*, em que *Helena* foi publicada de modo seriado entre 06 de agosto e 11 de setembro de 1876, conforme J. Galante de Sousa (1955, p. 223). Por isso, o narrador investe na história de amor e sofrimento de Estácio e Helena, com as suas mudanças de percurso no enredo, como carro-chefe da dinamicidade da ação, apelando à audiência do leitor, sem desconsiderar as exigências relativas à moral. Comparativamente àquele teatro,

também no romance, tal estratégia gera uma diminuição do espaço e do tempo para a representação da ação, um verdadeiro exercício de linguagem que caía bem ao gosto do aprimoramento estético formal empreendido por Machado de Assis (FARIA, 1999, p. 147).

Nota-se, assim, uma mudança de estruturação dos recursos narrativos e de procedimento em relação aos dois romances anteriores, nos quais não há explicitamente um motivo, forjado nos costumes e desenvolvido no passado, como um elemento preponderante, espécie de condição de existência, a coordenar as ações dos personagens, uma vez que ocorre uma nítida preferência por colocar os personagens em interação, como em *Ressurreição*, que os diálogos também funcionam como aparato de sustentação ao conceito de verossimilhança – processo muito parecido ao que Machado de Assis havia desenvolvido nas peças teatrais. Já em *A mão e a luva*, as experiências do passado servem para delinear o perfil de Guiomar e aquebrantar o coração da Baronesa, porém, são os diálogos que fazem com que os personagens exponham suas impressões sobre os fatos, construindo certa vivacidade na narrativa, enquanto, no nível da narração, por meio das intrusões, o narrador desvela os cálculos, os sentimentos, as reais intenções deles. Desse procedimento, surge a prospecção da compleição psicológica do personagem e, por conseguinte, o conflito de caracteres. Provém também daí a abordagem pedagógica ao leitor, sustentada por um intenso diálogo entre eles, com a explícita finalidade de fazer com que o interlocutor perceba as particularidades das relações sociais. Guardadas as características de cada gênero, tais expedientes também foram empregados tanto nas primeiras peças teatrais machadianas quanto nos contos, produzidos nas décadas de 1860 e 1870, especificamente, aqueles que foram compilados nas duas primeiras coletâneas.

Em *Helena*, de acordo com Hélio de Seixas Guimarães (2004, p. 149), o narrador, sob o estatuto da onisciência clássica, internaliza a crítica para o nível do enredo, reduzindo substancialmente suas intervenções na história narrada. Pautado numa neutralidade, a coerência de todo seu método, o narrador engendra os diálogos entre Estácio e Helena, espécie de encenação de conversas sobre assuntos amenos ou com suavidade para os assuntos graves, em que a prioridade está em omitir os respectivos sentimentos e desejos. A esse respeito, Hélio de Seixas Guimarães comenta que os “diálogos entre Estácio e Helena são marcados por tal teatralidade que em certos momentos dão a impressão de que as personagens estão num palco declamando suas falas”, gerando um artificialismo, em virtude de Helena, “obrigada a ocultar sua verdadeira identidade, expressar sua condição por meio de metáforas, definindo-se como ‘uma pobre alma lançada num turbilhão’, protegida pelas ‘asas do favor’ e ameaçada no ‘sacrário de sua alma’ pelo irmão que ama em silêncio” (GUIMARÃES, 2004,

p. 150). Nesse sentido, ao manusear habilmente os discursos direto e indireto, isto é, as falas, aquilo que os personagens teriam dito e/ou os seus pensamentos (os dele configurariam incesto; os dela, a indignidade, pois teria de revelar ao irmão não ser filha natural do conselheiro), o narrador efabula os bastidores dessa relação, local em que acontece todo o drama do casal protagonista. Cita-se, como demonstração desse procedimento, um episódio e seu desdobramento em que Estácio recusa à tia, a Camargo e ao padre Melchior a vida política, alegando ser esta muito agitada para seu espírito, porém, a fala de Helena parece encontrar certa consideração no rapaz, em virtude de ele estar encantado pela moça:

Estácio prometeu [à tia] como prometera ao médico, por simples condescendência; mas sobretudo para pôr termo ao assunto e ir saber a causa do sorriso quase imperceptível que viu roçar os lábios de Helena. A moça erguera-se e dirigira-se para uma das janelas; Estácio foi até ali.

– Adivinhei, pelo seu sorriso, disse ele, que tudo isto lhe parece pueril, e que faço bem em não aceitar o que se me oferece.

Helena olhou um pouco espantada para ele, mas respondeu com tranquilidade:

– Pelo contrário, penso que deve aceitar. Além de haver consentimento de minha tia, parece ser um grande desejo do pai de Eugênia (ASSIS, 2004, p. 304).

Na sutileza dos disfarces, Helena não revela o motivo de seu sorriso, deslocando o foco da conversa para Eugênia e o desejo do pai da moça em fazê-lo deputado. E mais:

Era a primeira vez que Helena aludia ao amor de Estácio, e fazia-o por modo encoberto e oblíquo. Estácio escapou dessa vez à regra de todos os corações amantes: resvalou pela alusão e discutiu gravemente o assunto da candidatura. Era pesado demais para cabeça feminina; Helena intercalou uma observação sobre dous passarinhos que bailavam no ar, e Estácio aceitou a diversão, deixando em paz os eleitores (id. *ibid.*, p. 304).

Mais uma vez a encenação se patenteia, pois os dois fogem ao embate daquilo que os aflige. Estácio aparentemente aceita mais argumentar sobre sua rejeição à política do que falar sobre sua relação com Eugênia, visto que seu amor “tinha a particularidade de crescer e afirmar-se na ausência e diminuir logo que estava ao pé da moça” (id. *ibid.*, p. 291). Helena, por sua vez, dissimula ao observar a dança dos pássaros, pois queria mesmo era saber do rapaz como andava o relacionamento com a filha do médico, pois o casamento deles resolveria sua situação. No interior dessa encenação, a vida externa com seus assuntos alheios aos dois dava espaço para o crescimento da intimidade entre eles:

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

reparo, a moça respondia erguendo os ombros ou sorrindo, e prosseguia. Então Estácio segurava-lhe nos pulsos e exclamava rindo:

– Sossega, borboleta!

Helena parava, mas eram só poucos minutos; volvia logo ao trabalho com a mesma serena agitação. Era assim que as horas se passavam na intimidade mais doce, e que a recíproca afeição ia excluindo toda a preocupação alheia; era assim que a influência de Helena assumia as proporções de voto preponderante (id. *ibid.*, p. 304-305).

Desse modo, o narrador dá a impressão de que neles cresce silenciosamente um sentimento muito além de amor de irmão. Relação que fica mais evidente quando da comemoração do aniversário de Estácio, em que Helena presenteia o irmão:

Estácio não pôde conter um gesto de admiração, quando a moça retirou de cima do desenho a folha de papel de seda que o cobria. Apertou a mão de Helena e examinou o trabalho (...).

Estácio contemplou ainda instantes o desenho; depois levou-o aos lábios. O beijo acertou de cair na cabeça da cavaleira. Foi o original que corou (id. *ibid.*, p. 316-317).

Como precisa manter certa neutralidade em face à história que conta, o narrador reduz as suas interpelações ao interlocutor, representadas apenas por “como sabemos”, “vejamos”, fazendo com que “o apelo à atenção do leitor” seja realizado “de modo mais velado e indireto”, uma vez que não queria chocar o decoro (GUIMARÃES, 2004, p. 149).

Todo esse processo parece estabelecer uma relação difusa, mas complementar, com uma fala de D. Úrsula, legítima representante da moral e dos bons costumes: “não aceito o oferecimento da leitura, porque não entendo bem o que os outros me leem; tenho os olhos mais inteligentes que os ouvidos” (ASSIS, 2004, p. 284). Se se considerar que seus olhos inteligentes são afeitos à leitura de *Saint-Clair das Ilhas*, que a enternecia “pela centésima vez com as tristezas dos desterrados da ilha da Barra; boa gente e moralíssimo livro, ainda que enfadonho e maçudo, como outros de seu tempo” (id. *ibid.*, p. 282), a fala da irmã do conselheiro pode justificar a mudança de procedimento de Machado de Assis.

Segundo Marlyse Meyer, *Saint-Clair das Ilhas* (1803), lenda escocesa, de Mrs. Helme, é um romance repleto de peripécias e reviravoltas rocambolescas, apresentando uma fatura de episódios, como “brigas, batalhas, duelos e torneios, suspense, ríspidas passagens, mistério, disfarces, amor, ódio, quase naufrágios, vilões e vilãs, quase incestos”, enfim, uma produção “altamente palatável, que agradou e agarrou gerações de leitores”, inclusive, no Brasil a partir de sua tradução em 1825 (MEYER, 1998, p.20). A estudiosa credita a aceitação a esse tipo de romance, ainda na segunda metade do século 19, por parte do público brasileiro, o fato de haver certa consonância entre a oscilante narrativa e “o leitor novo de uma sociedade nova em se fazendo” (id. *ibid.*, 20).

Ora, no romance, D. Úrsula é um exemplo de *leitor-personagem*, aquele “que habita o ambiente ficcional e aparece caracterizado como possuidor de livros ou realizando a mesma atividade do leitor empírico em cenas de leitura” (GUIMARÃES, 2004, p. 55), quer dizer, uma personagem que, no corpo do texto, realiza individualmente leitura de um romance que atingiu um sucesso incontestado; ou ainda, uma interlocutora imaginada por Machado de Assis que poderia representar o gosto de uma parte do leitor empírico – e, nesse caso, prefigurando a imagem de um interlocutor que também se interessava por esse romance “enfadonho e maçudo, como outros de seu tempo”, e com o qual as matronas daquela quadra matavam “horas compridas do inverno, com ele se encheu muito serão pacífico, com ele se desafogou o coração de muita lágrima sobressalente” (ASSIS, 2004, p. 282). A esse respeito, Meyer salienta que “jornais como *O Gabinete de Leitura*, *Museu das Famílias* e outros congêneres documentam o gosto crescente por uma ficção diversificada no Brasil” e que, portanto, os leitores de Machado de Assis “parecem se situar nessa fase de descoberta da excelência do mundo ficcional”; e mais: “conforme a geração a que pertencem os personagens [machadianos], sua leitura” corresponderia “a diversos momentos e modos de apropriação do *Saint-Clair das Ilhas*” (MEYER, 1998, p. 29).

No caso específico de D. Úrsula, “leitora fiel e embevecida”, a boa senhora, embora reconhecesse a forma ultrapassada de seu romance enfadonho e maçudo, retirava-lhe “as lições de uma moral à antiga – que haverá de guiar-lhe o próprio comportamento –, e seu poder de enternecimento e o gosto pelas lágrimas” (id. *ibid.*, p. 29). Nesse sentido, não é por acaso que se observam certas reviravoltas no enredo de *Helena*, como acontece no romance lido por D. Úrsula, provavelmente, uma tentativa por parte do escritor carioca de dialogar com o gosto literário desse interlocutor imaginado, procurando encantá-lo com uma história de amor, em que os elementos impeditivos para a sua realização estão atrelados às circunstâncias e práticas desviantes dos costumes – o caráter crítico da trama.

De maneira velada, como quase tudo no romance, parece haver uma diferença na figura de leitor imaginado pelo escritor entre os mais velhos, como D. Úrsula e as matronas daquela quadra, que se deliciam com os livros moralíssimos, enfadonhos e maçudos, e os mais jovens, Helena e Estácio, que são afeitos a leituras do diapasão de *Paulo e Virgínia*, mas que folheiam romances como *Manon Lescaut*, por exemplo:

- Fui procurar um livro na sua estante.
- E que livro foi?
- Um romance.
- *Paulo e Virgínia*?
- *Manon Lescaut*.
- Oh! exclamou Estácio. Esse livro...

- Esquisito, não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá o pus outra vez.
- Não é livro para moças solteiras...
- Não creio mesmo que seja para moças casadas, replicou Helena rindo e sentando-se à mesa. Em todo caso, li apenas algumas páginas. (ASSIS, 2004, p. 293).

A princípio, é interessante notar a imagem de leitor que Estácio faz de Helena, leitora de romances românticos açucarados, de pouca complexidade. Imagem prontamente desfeita pela escolha da heroína, que afirmara ter ido procurar o referido romance, isto é, estava resolvida a lê-lo, o que demonstra sua disposição em descobrir novas leituras, ainda que corra o risco de estranhar a obra escolhida, mas, mesmo assim, não deixando de folhear algumas de suas páginas (quantas? Não se sabe). Conforme acontece com os outros dois romances machadianos, as referências literárias estão sempre construindo uma delicada teia de significados, ora uma característica marcante do perfil do personagem, ora uma visada geral do que circula (espécie de divulgação indireta) e/ou se consome pelo leitor contemporâneo ao escritor (ou a visão que Machado tem dele). Aqui, o que parece é um pouco das duas possibilidades. Ainda assim, a passagem parece acentuar o perfil da heroína, que tem o gosto literário associado a *Paulo e Virgínia*, porém, indica a outra margem desconhecida ao folhear *Manon Lescaut*, sem deixar de vasculhar a racionalidade da geometria. Nenhuma das três obras a satisfaz, porque estava atrás da segurança que viu (imaginou ter visto ou projetou sua própria imagem) na amazona garbosa, a qual controlava o cavalo feroso com o seu chicotinho:

Imaginem uma moça de vinte e cinco anos, alta, esbelta, um busto de fada, apertando no corpinho de amazona, e a longa cauda do vestido caída a um lado. O cavalo era feroso; mas a mão e o chicotinho da cavaleira quebravam-lhe os ímpetos (id. *ibid.*, p. 293).

No caso de Helena, a reta da geometria unia os pontos fulcrais de suas sensações, emoções e, sobretudo, as verdades enredadas pelas disposições paternas do passado, que a faziam lembrar-se de estar vivendo uma farsa – fatos indicados por sua mudança de humor constante. Logo, a heroína, imersa a uma entranhada inquietação, buscava outras leituras para aliviar as tensões.

Entretanto, se é possível demarcar o gosto literário de D. Úrsula, o mesmo não se pode dizer de Estácio e Helena – os jovens representariam uma seara diferente a ser cultivada? Provavelmente. Pois, em relação ao grupo configurado por D. Úrsula, o narrador parece jogar a toalha, visto que é um tipo de interlocutor entregue a modelos ultrapassados de romance; já o grupo prefigurado pelos jovens, parece haver uma alternativa de mudança, como aventa a resposta de Helena, que surpreende Estácio ao quebrar a expectativa dele no que diz respeito ao tipo de leitura feita por ela. Ou ainda, há uma prática de se comentar apenas sobre livros

populares nas salas, mas às escondidas não se deixam de ler outras obras com arranjos e assuntos diferentes. Ainda assim, vale lembrar que na produção dos contos “Machado já orquestra e embaralha os fios da ficção e da realidade, transformando leitores em personagens, tematizando e encenando os caminhos do envolvimento do leitor com a matéria narrada” (LAJOLO, 1999, p. 80). Certamente, acreditava nessa estratégia, porque havia uma lacuna, explicitada pela polaridade temática dos livros indicados para mocinhas e mulheres casadas, a ser preenchida – daí a importância do aprimoramento estético formal, da procura pelos arranjos estéticos para conquistar esse público leitor.

Por outro lado, se num primeiro momento o narrador de *Helena* promove uma aproximação em torno do gosto literário entre D. Úrsula e o leitor empírico, ele também suscita que este último deva afastar-se de tal configuração, uma vez que, assim como D. Úrsula, em virtude de suas leituras de romances enfadonhos e maçudos, como *Saint-Clair das Ilhas*, tornava-se alienada quanto aos fatos e aos desdobramentos das atividades do conselheiro Vale no universo ficcional, o leitor empírico poderia vir a sofrer da mesma obtusidade quanto ao meio literário vigente e à compreensão dos fatos inerentes à sociedade carioca se continuasse a ler tais romances. Ou seja, se na instância temática da lenda escocesa encerra-se uma busca de paz doméstica a influenciar seus leitores a reproduzi-la em seus respectivos lares, essa tranquilidade viria a custas de muita conciliação entre elementos incongruentes. Isso porque, ampliando o alcance da fala de D. Úrsula, esta não teria como compreender os interesses subjacentes às circunstâncias cotidianas e o lado obscuro dos costumes, porque ela não os enxergava pelo simples fato de estar alheia aos acontecimentos que se realizavam fora do Andaraí e, sobretudo, porque não entendia bem os fatos que lhe chegavam aos ouvidos – estaria aí a estrutura de sua paz doméstica e sua cegueira? Possivelmente.

Nesse sentido, Machado de Assis, por meio do narrador, incorporava a síntese dessa paz doméstica ao seu método narrativo, deslocando tudo que choca o leitor para o passado e na figura adorável de Helena, que conquista D. Úrsula, os serviços daquela casa e, além disso, o espírito de Estácio, que representa o poder patriarcal. No cinismo das relações e na obediência à voz testamentária, desloca-se o problema para o poder da linguagem, isto é, torna-se uma questão não do *que* dizer, mas do *como* dizer, que ao público leitor de literatura brasileira de até então fazia todo o sentido. Machado de Assis parecia ter encontrado uma saída literária que desse conta de abarcar esse cinismo inerente às relações,⁵⁵ agradar o leitor

⁵⁵ Embora, conforme Roberto Schwarz, essa solução fosse um tanto quanto insípida, porque ficava para a “severidade do amor familiar e cristão moralizar as diferenças sociais, e limpá-las da baixaza que porventura elas

sem provocar suscetibilidades a respeito do decoro.⁵⁶ Viu na força da voz testamentária, espécie de representação cínica do poder patriarcal (início dos tempos da formação dos costumes e dos fatos retratados no romance), o sopro fictício a dar existência a Helena, que perturbará também em surdina a paz doméstica da família Vale.

No curso dessa voz, Machado procurou afinar a construção do perfil dos personagens, ao atrelar o delineamento da solvência da origem da heroína ao procedimento de sua narração, demonstrando o conflito resultante entre a encenação e o peso da consciência daquele que sofre com os males de sua própria genealogia. Nessa chave de leitura, a morte de Helena pode simbolizar o desejo do romancista de ver extintas as práticas de tais costumes e, por extensão, a não apreciação por parte do leitor de romances de valor estético, no mínimo, duvidoso, porque eles turvam a imaginação e cegam. Portanto, continuava no percurso de seu aprimoramento estético formal, ao rearranjar o imbricamento entre a representação da pessoa moral e os conceitos de verossimilhança e cor local, buscando, no limite, convencer o público leitor a enxergar os problemas provocados pelo cinismo das relações sociais, que, via de regra, solapava o indivíduo pobre.

3.3 Em busca da afinação de um perfil de personagem

A partir dos dois eventos complementares – a morte do conselheiro Vale (o seu testamento) e o aparecimento de Helena –, ocorrem os naturais abalos e desdobramentos ligados a cada um desses eventos. A revelação da voz testamentária não apenas salienta a necessidade de se compreender o cinismo que perpassa a consumação dos costumes nos espaços interno e externo, mas também pressupõe uma divisão entre os indivíduos que sabem lidar com essa estrutura social, transitando entre um espaço e outro, como, por exemplo, o próprio conselheiro Vale, o Dr. Camargo; e aqueles que vacilam: Estácio e Helena. Nesse caso, a voz testamentária, a expressão maior do *ser e parecer*, condensa e expõe os liames das

[inspirassem]”, ao invés de incidir sobre as debilidades institucionais existentes (SCHWARZ, 2000, p. 118). Entretanto, na ordem dos arranjos, o crítico salienta que “a perspectiva cristã é decisiva enquanto presença, que vem completar o espaço do favor e reorganizá-lo em linhas mais verdadeiras, segundo uma economia própria e menos utilitária”, e, por conta disso, representava-se uma sociedade mais verossímil, em que “a dignidade absoluta da pessoa e da família, superior às contingências da vida, compensaria em princípio a desigualdade nas relações reais, as quais desta sorte ficam legitimadas, e sobretudo livres do travo da humilhação” (id. *ibid.*, p. 118-119).

⁵⁶ Ainda que tal solução gere, do “ponto de vista da coerência literária”, uma impropriedade completa, como salienta Roberto Schwarz (id. *ibid.*, p. 148), com a qual se concorda, o interesse do presente estudo centraliza-se na preocupação de Machado de Assis com o fazer literário, em que o escritor carioca procura encontrar os arranjos estéticos para enformar textualmente tais variáveis inerentes à sociedade brasileira dos oitocentos, sem deixar de atentar para o gosto do público leitor. Em *Helena*, o escritor parece aproximar-se da síntese das contradições das instituições brasileiras, se não atingiu um melhor resultado, as bases literárias para alcançá-las já estavam em processo.

convenções, tornando-se um dispositivo verossímil para o conflito de caracteres. Então, a casa do Andaraí pode ser compreendida como o lugar de contato entre o ontem, marcado pelo comportamento do conselheiro Vale e toda a relação de poder; a cumplicidade do Dr. Camargo; a complacência do Padre Melchior; a condescendência e o sofrimento da senhora Vale; e o hoje da história, representado pelo drama de Estácio, que sofre por amar a irmã, e de Helena, que se martiriza, seja porque ama Estácio e sabe as causas impeditivas da não concretude desse sentimento, seja porque reconhece que sua dignidade se esvai em decorrência da farsa criada pelos pais no passado. Dito de outra forma, as resultantes das traições e dos acordos estranhos estabelecidos por conselheiro, Salvador e Ângela produziram, além de reações nas suas próprias vidas, efeitos danosos na compleição psicológica de Estácio e de Helena.

Uma vez reunidos no Andaraí, Estácio e Helena dão indícios de suas sensações, sentimentos, medos, receios e hesitações: “era, por assim dizer, um tempo de espera e hesitação, de observação recíproca, em tatear de caracteres, em que de uma e de outra parte procuravam conhecer o terreno e tomar posição” (ASSIS, 2004, p. 285). Num movimento de xadrez, o “próprio Estácio, não obstante a primeira impressão, recolhera-se a prudente reserva, de que o arrancou aos poucos o procedimento de Helena” (id. *ibid.*, p. 285-286). Essa prudência mostra, na verdade, o perfil de Estácio, que, embora seja um homem de 27 anos, dado as coisas da matemática, da ciência, enfim, um indivíduo com relações estreitas ao pensamento lógico (ou deveria, em virtude de sua formação), parece estar mais marcado pelas contradições da subjetividade da educação e herança paternas.

Em relação à mãe de Estácio, pouco se sabe. A imagem que se pode fazer dela, a partir das reminiscências do filho e de algumas considerações do narrador, é de uma mulher que viveu sob o signo da amarga resignação de ter sido traída e rejeitada pelo marido, ainda que possuísse “em alto grau a paixão, a ternura, a vontade, uma grande elevação de sentimentos” (id. *ibid.*, p. 279). Ela padeceu, “mas a elevação de sua alma não lhe permitia outra coisa mais do que um procedimento altivo e calado” (id. *ibid.*, p. 280). Apesar do infortúnio conjugal, teve força de vontade para dedicar-se com mais intensidade a educação de seu único filho, canalizando todo seu amor e afeto àquele que seria “o herdeiro de suas robustas qualidades” (id. *ibid.*, p. 280).

Nessa perspectiva, Estácio, “educado à maneira antiga e com severidade e recato, passou da adolescência à juventude sem conhecer as corrupções de espírito nem as influências deletérias da ociosidade”; e, enquanto seus companheiros “viviam a [vida] das ruas e perdiam em coisas ínfimas a virgindade das primeiras sensações”, ele teve uma vida de família (id.

ibid., p. 280). Estácio era de uma sensibilidade, “não feminil e doentia, mas sóbria e forte; áspero consigo, sabia ser terno e mavioso com os outros” (id. ibid., p. 280). Mesmo conhecendo “os direitos e deveres que lhe davam a idade e a classe em que nascera”, teve uma formação que ia da elegância à polidez, “obedecia à lei do decoro pessoal”, “ignorava a ciência das nugas, mas conhecia o segredo de tecer um cumprimento” (id. ibid., p. 280). Dono de tal compleição psicológica, Estácio não sabia separar as instâncias do decoro e de suas próprias vontades, ou no mínimo não lutava para efetivá-las, indicando sempre estar à espera da resolução de terceiros, bem como evitando qualquer tipo de atitude que pudesse chamar a atenção alheia, como recomenda à Eugênia, sua namorada, no episódio do jardim: “– Vem gente, Eugênia, disse Estácio; não demos espetáculos e... perdoe-me” (id. ibid., p. 291).

Se a relação com a mãe parece ter sido mais intensa, com o pai não se pode dizer o mesmo, pois o que tudo indica é que Estácio, por algum motivo, rejeitou os desígnios do conselheiro, que tentou a todo custo “encarreará-lo na política, depois na diplomacia” não alcançando meios de executar nenhum desses projetos (id. ibid., p. 273). Possivelmente, Estácio se ressentia também do modo como sua mãe fora tratada pelo conselheiro, porque mesmo quando a figura do pai se fazia central, como no episódio da visita ao escritório do falecido, Estácio recobrava as reminiscências da infância como se não quisesse se esquecer de algo: “deixou-se levar ao sabor de suas recordações da meninice”, com elas “veio pousar-lhe ao lado a figura de sua mãe; tornou a vê-la, tal qual se lhe fora dos braços, uma crua noite de outubro, quando ele contava dezoito anos de idade” (id. ibid., p. 284).

Desse modo, o homem das matemáticas vive às sombras da autoridade do pai, homem decidido que fazia do decoro das convenções sociais as bases para realizar seus desejos íntimos, disfarçando os afetos na máscara do cinismo e indiferente aos sofrimentos dos de casa, mas solícito e compadecido com a dor dos de fora; e do amor incondicional da mãe, mulher “com seus toques de orgulho, daquele orgulho que é apenas irradiação da consciência”, a qual a conduziu à dignidade do silêncio – daí subsiste a hesitação de Estácio (id. ibid., p. 279). Tal hesitação que se intensifica com a chegada de Helena – evento a provocar sensações e sentimentos diferentes no matemático, cobrando dele ações mais precisas, as quais o homem Estácio não podia dar, porque sua conduta era determinada por variáveis subjetivas desenvolvidas entre a transgressão do pai e a dor da mãe.

Helena era uma moça belíssima, entre dezesseis e dezessete anos, elegante e de atitudes modestas, que “não exigiria a arte maior correção e harmonia de feições” (id. ibid., p. 283). Apesar do modo reservado nas primeiras relações, Helena tornou-se o elemento complementar daquela casa. Ela tinha diversos predicados que lhe ajudariam “a captar a

confiança e a afeição da família. Era dócil, afável, inteligente” (id. *ibid.*, p. 286). Estácio foi o primeiro a cair em suas graças: “cedeu de todo, e era fácil; seu coração tendia para ela, mais que nenhum outro” (id. *ibid.*, p. 286). Da convivência, veio a intimidade entre eles; Helena era dada “à imaginação e ao pensamento; suas falas exprimiam, ora a sensibilidade romanesca, ora a reflexão da experiência prematura” as quais “iam direitas à alma do irmão, que se comprazia em ver nela a mulher como ele queria que fosse, uma graça pensadora, uma sisudez amável” (id. *ibid.*, p. 296). Apesar de Helena ser jovem, Estácio a via como uma mulher de certa segurança, decisão e destituída daquele capricho feminino tão arraigado em Eugênia.

Diferentemente do que relata em relação ao passado e aos acontecimentos envolvendo os pais de Estácio, o narrador apresenta Helena como uma moça linda, encantadora, dotada de muitas qualidades, como se quisesse contrapor a pessoa em si a sua origem, a qual vai ganhando tonalidades com as meias confissões da moça, visto que se trata de um ato indecoroso do conselheiro Vale perante os costumes, como já se comentou. Por conta disso, conhece-se a heroína a partir dos relatos do narrador – “Helena retirou-se ao seu quarto, onde durante três dias passou quase todas as horas, a ler meia dúzia de livros que trouxera consigo, a escrever cartas”, (para quem? Ainda não se sabe), “a olhar pasmada para o ar, ou encostada ao peitoril de uma das janelas”, ou alguma “vez desceu a jantar com os olhos vermelhos e a fronte pesarosa, apenas com um sorriso pálido e fugitivo nos lábios” (id. *ibid.*, p. 283). Ou seja, um comportamento contrário para alguém que acabou de receber uma herança e foi resgatada da obscuridade, indicando, pois, que algo íntimo a incomodava.

Desse mistério, suas próprias falas e ações, como no episódio do passeio em que diz: “havia um meio de lhe dar mais gosto em sair comigo; era fingir que não sabia montar” (id. *ibid.*, p. 295), bem como as meias confissões da moça, vão dando os contornos de seu perfil: “– Peço-lhe que me comunique todas as más impressões que tiver a meu respeito. Explicarei umas, procurarei desvanecer-lhe outras, emendando-me. Sobretudo, peço-lhe que escreva em seu espírito esta verdade: é que sou uma pobre alma lançada num turbilhão” (id. *ibid.*, p. 299). Mais adiante, Helena reconhece que “a confissão inteira seria imprudência maior” (id. *ibid.*, p. 299), momento da narrativa em que a curiosidade de Estácio se intensifica, o que o faz insistir com a irmã para que esta revelasse o motivo da aflição, a que Helena responde: “se se tratasse de fatos, creia que a ninguém melhor podia confiá-los do que você; mas por que motivo iria perturbar-lhe o espírito com a narração de meus sentimentos, se eu própria não chego a entender-me?” (id. *ibid.*, p. 299). Essa e outras meias confissões como, por exemplo, “não é melindre, é a própria necessidade da minha posição. Você pode encará-la com olhos

benignos; mas a verdade é que só as asas do favor me protegem (...) não procure violar o sacrário da minha alma” (id. *ibid.*, p. 314-315), ao longo da narrativa, sustentam, de modo geral, a curiosidade a respeito da origem de Helena e, em particular, incutem em Estácio a reflexão sobre se a irmã esconde algum amor antigo. Nesse contexto, em que tais falas servem para aumentar cada vez mais o mistério, Estácio, na perspectiva de seu decoro pessoal, age como se se preocupasse efetivamente com a angústia da heroína, quando, na verdade, seus “cuidados paternais (...) escondem sentimentos os mais pecaminosos, de que ele não pode saber, pois são inconscientes” (SCHWARZ, 2000, p. 142). Isto é, sem dar espetáculos aos mantenedores dos costumes, o filho do conselheiro sofre calado a dor pungente de um amor que deve ser evitado.

Ao manter esse mistério, o narrador perscruta os pensamentos, os sentimentos do moço, os quais vão revelar o desespero de Estácio. E por meio de certa seletividade (em decorrência do emprego do discurso indireto livre), delinea-se, em alguns momentos, o entrelaçamento entre a voz do narrador e a de Estácio:

(...) Estácio abriu umas das janelas do quarto e relanceou os olhos pela chácara. A alguns passos de distância, entre duas laranjeiras, viu Helena a ler atentamente um papel. Era uma carta, longa de todas as suas quatro laudas escritas. *Seria alguma mensagem amorosa?* (ASSIS, 2004, p. 305-306 grifo nosso).

O entrelaçamento dessas vozes vem evidenciar a aproximação entre as suspeitas de Estácio em relação ao comportamento da irmã e os comentários que o narrador tece acerca da mudança de humor da moça: “uma só coisa pareceu menos aprazível ao irmão: eram os olhos, ou antes o olhar, cuja expressão de curiosidade sonsa e suspeitosa reserva foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno” (id. *ibid.*, p.283). Tal recurso narrativo proporciona ao narrador mapear esse sentimento e como ele se apodera de Estácio, fazendo com que o matemático reaja com mais desconfiança: “Helena tornou-se logo outra do que se revelara no gabinete do pai. Jovial, graciosa e travessa, perdera aquela gravidade quieta e senhora de si com que aparecera na sala de jantar; fez-se lépida e viva (...). A mudança causou certo espanto ao moço...” (id. *ibid.*, p. 285). Ou ainda, “não cedeu, porém, sem alguma hesitação e dúvida. A flexibilidade do espírito da irmã afigurou-se-lhe a princípio mais calculada que espontânea” (id. *ibid.*, p. 286). A desconfiança acerca do comportamento da irmã é mais uma expressão do seu despeito, uma vez que não pode consumir esse amor, do que propriamente um ato indecoroso dela. Com essa relação armada, o narrador parece mais preocupado em examinar o espírito do herói a cada movimento de Helena, pois o evento em si não é o fundamental, mas tão somente o que ele influi no espírito do rapaz: “Estácio entrou pensativo; Helena mudou totalmente de ar e maneiras. Alguns segundos antes era sincera a melancolia

que lhe ensombrava o rosto. Agora regressara à jovialidade de costume” (id. *ibid.*, p. 299). Enquanto ela é capaz de mudar de humor (na perspectiva do olhar de Estácio); ele dá mostras de ter ideia fixa, ainda que pareça ser contraditória, quando, por exemplo, confessa à tia: “– (...) Pensa que também eu não tive repugnâncias, depois que ela aqui entrou? Tive-as; mas se não houvessem desaparecido, – desapareceriam hoje de manhã” (id. *ibid.*, p. 300). Concomitantemente, a repugnância, a que ele se refere, pode ser traduzida pelos efeitos que o encantamento da moça lhe provoca, e pelo impedimento de se concretizar tal relação amorosa. A tentativa de convencer a tia aceitar a meia-irmã é um indício de que Helena venceu essa repugnância, o que o faz a dar curso a esse sentimento e, ao mesmo tempo, refreá-lo:

– O que lhe contei, disse ele, foram apenas as palavras. Não pude nem poderei reproduzir a expressão sincera com que ela as proferiu, e a profunda tristeza que havia em seus olhos. Não lhe nego que, ao vê-la mudar tão depressa e entrar alegre na sala, senti tal ou qual abalo de dúvida, mas passou logo. Ela tem o poder de concentrar a amargura no coração; *também a dor tem suas hipocrisias...* (id. *ibid.*, p. 300 grifo nosso).

Essas desconfianças de Estácio acerca de Helena, misto de despeito e paixão, alinham-se à imagem da heroína efabulada pelo narrador: a “inocência não teria mais puro rosto; *a hipocrisia não encontraria mais impassível máscara*. Estácio contemplava-a, a um tempo envergonhado e suspeito”; seu olhar tinha a ambição de penetrar “nos mais íntimos refolhos do coração” (id. *ibid.*, p. 306, grifos nossos). Ou ainda na famosa passagem do passeio a cavalo, em que Estácio “repreendia a irmã, a seu pesar, porque ao mesmo tempo que temia alguma imprudência, gostava de lhe ver o airoso do busto e a firme serenidade com que ela conduzia o animal” (id. *ibid.*, p. 295). Nessas circunstâncias, a curiosidade do moço cresce a cada gesto de Helena:

Estácio ficou só. Uma vez só, entregou-se a um inquérito mental sobre a procedência da misteriosa missiva. Um indício havia de que podia conter alguma coisa secreta; *era o gesto com que ela a escondeu*. Mas não podia ser de alguma antiga companheira do colégio, *que lhe confiava segredos seus?* Estácio abraçou com alvoroço esta hipótese (id. *ibid.*, p. 306, grifos nossos).

Ao relacionar o exame dos refolhos do pensamento de Estácio com os seus comentários a respeito da heroína, o narrador parece confirmar a visão que o moço tem de Helena, a imagem de uma moça encantadora, capaz de atitudes nobres, mas hipócrita e dissimulada. Entretanto, como não se sabe sobre a origem de Helena, ou ao menos, os motivos pelos quais ela age da maneira que age, o que se tem novamente, a partir da perspectiva do contínuo aprimoramento estético formal do escritor, é uma retomada de recursos e circunstâncias narrativos de seus textos ficcionais anteriores, em que as suspeitas do herói projetam uma imagem da heroína marcada por uma aura duvidosa acerca de seu

comportamento. Num primeiro momento, esse perfil feminino, criado pelas elucubrações do herói, é sustentado pelo narrador que, uma vez imerso nessas suspeitas, passa a se interessar mais pela compleição psicológica do herói; mesmo porque as atitudes e os entendimentos dos fatos nas relações diárias vão demonstrando justamente o inverso daquilo que fora suscitado por ele.

Ironicamente, ao formatar uma imagem difusa da heroína, o protagonista evidencia a complexidade de sua própria compleição psicológica, constituída por incertezas, dúvidas e, sobretudo, por uma falta de atitude, resolução dos fatos – é uma imagem feminina que advém da “personalidade” de um ser frágil, que recusa a política, reluta para assumir as responsabilidades de sua classe, por isso, raramente constitui família e fraqueja no embate entre os pares de sua posição social. Logo, embora tenha essas prerrogativas de classe, ele parece não ser talhado para ocupar o lugar de destaque na sociedade, pois traz consigo uma alma carregada de indecisões. No caso específico de Estácio, “a confluência dos motivos inconscientes e das finalidades sociais forma um metabolismo” (SCHWARZ, 2000, p. 144) propulsor de reflexões malfadadas pela inoperância e de gestação do ciúme. Essa peculiaridade parece ser o modo da prospecção da compleição psicológica do personagem por parte do narrador machadiano.

Em *Helena*, a novidade reside não apenas no fato de que a imagem da heroína a se construir advém de uma aura indecorosa aos costumes (“que erro é esse? E que necessidade tinha ele de vir lançar-me este enigma no coração?”), suscitada pelo médico da família, o Dr. Camargo, que de algum modo influencia o espírito de Estácio, mas também o grau de parentesco que este último tem com a pessoa amada, barreira impeditiva à realização amorosa, a qual consome o moço visceralmente (id. *ibid.*, p. 275). Mais uma vez, o evento a provocar as inquietações no espírito de Estácio sucede da ação caprichosa da herança paterna. Mesmo sabendo a verdade sobre sua meia-irmã, Estácio se depara com o problema de seu decoro pessoal: não fora educado para se locupletar da sua posição social, aproveitando-se de arranjos contraditórios das corrupções do espírito nem das influências deletérias da ociosidade, tampouco poderia intuir sobre essas questões, pois na passagem da adolescência à juventude não sentiu as experiências da vida das ruas e/ou perdeu a virgindade das primeiras sensações em coisas ínfimas; pode-se dizer que viveu sob a proteção ímpar do seio materno (id. *ibid.*, p. 280).

Dessa maneira, o narrador une a sua estratégia ao elemento definidor dos costumes: o poder patriarcal. E ainda que haja redução de suas intrusões em relação às primeiras obras, o narrador não deixa de lançar luz ao ciúme, à inoperância de Estácio, tendo em vista que, ao

ser impelido a tomar atitudes, a ter resoluções sobre os acontecimentos, demonstra ser confuso e hesitante. Assim como ocorre com Estácio, é possível aventar essa característica ao perfil da maioria dos protagonistas machadianos: os de suas peças teatrais – como Luís de Melo, Valentim, Venâncio (os três jovens apaixonados e visionários das três primeiras peças) –; dos contos – o Sr. F..., do conto “Três tesouros perdidos”, Ernesto, do conto homônimo, Camilo, o parasita do conto “A parasita azul”, entre outros; além dos romances anteriores – como Félix e Estêvão. E nesse caso tanto as circunstâncias quanto o interesse são os mesmos: em face da figura feminina, perscrutar-se a compleição psicológica desses personagens. Repita-se: tem-se na figura de Estácio mais um herói a confirmar a linhagem de personagens hesitantes, inseguros, duvidosos e improdutivos da ficção machadiana.

3.4 Camargo, de pai extremoso a contraposição a uma linhagem de personagem

Mais do que médico da família, Camargo era amigo e confidente do conselheiro. Indivíduo “pouco simpático à primeira vista”, ele tinha “as feições duras e frias, os olhos perscrutadores e sagazes, de uma sagacidade incômoda para quem encarava com eles” (ASSIS, 2004, p. 275). Na interação, não expressava facilmente os sentimentos, entretanto, tinha “todos os sinais de um grande egoísta”, se não chorou a morte do amigo, é verdade que a sentiu a sua maneira (id. *ibid.*, p. 275). Não manifestava suas opiniões políticas, sempre “conservava-se indiferente e neutral”, pois para quem queria ascender socialmente era a postura a ser adotada, isto é, a opinião não significava um posicionamento ideológico, mas tão somente um alinhamento a determinadas circunstâncias para conseguir algumas benesses tanto da ala dos conservadores quanto da dos liberais – essa era sua convicção política, angariar vantagens. Semelhante era sua postura ao sentimento religioso, aos olhos alheios era “pontual no cumprimento dos deveres de bom católico”, contudo, intimamente, era incrédulo (id. *ibid.*, p. 275). O que de fato parecia-lhe aquebrantar o cenho era Eugênia, “sua única filha e a flor de seus olhos”, a quem amava “de um amor calado e recôndito” (id. *ibid.*, p. 275). Calado e recôndito também era o interesse pecuniário atrelado à figura da filha, a qual considerava o seu passaporte para ascensão social.

Não sem razão, Camargo depositava todas as suas fichas na filha. Se ela “era uma das mais brilhantes estrelas entre as menores do céu fluminense” (id. *ibid.*, p. 289), ela compensava com seu capricho nutrido pela educação de um pai extremoso. Ensino que fazia dela uma pessoa que se irritava facilmente com a mania de Estácio de repreendê-la, por ser “estouvada e voluntariosa, não admitia que ninguém lhe falasse sem submissão ou a repreendesse por atos seus, que ela julgava legítimos e naturais”; tais ímpetos de irritação

eram traduzidos em “pirraças e acessos de mau humor” (id. *ibid.*, p. 291). De fato, Eugênia se parecia muito com o pai, visto que também era dotada de ambição, a ponto de dividir a atenção entre o anel que ganhara da madrinha e Estácio; também era desejosa de ser admirada pelos olhares da sociedade:

Quando Mendonça valsava com Eugênia, todos os olhos se concentravam neles. Eram valsistas de primeira ordem. (...) As ondulações do corpo de Eugênia, e a serenidade e segurança de seus passos adaptavam-se maravilhosamente àquela espécie de dança. (...) Eugênia punha toda a atenção no gesto de braço com que, logo que interrompia ou cessava de todo a valsa, conchegava ao corpo a saia do vestido. O prazer com que fazia esse gesto, e a graça com que o acompanhava de uma leve inclinação do corpo mostravam que, mais ainda a faceirice do que a necessidade, lhe movia a corpo e a mão.

Esta sorte de triunfos enchia a alma de Eugênia; e, porque ela não possuía nem a modéstia nem a arte de a simular, via-se-lhe no rosto o orgulho e a satisfação. A dança não era para a filha de Camargo um gozo ou um recreio somente; era também um adorno e uma arma (id. *ibid.*, p. 318).

Essa junção de fatores faz com que Eugênia tenha comportamento diferente do de Helena, pois a meia-irmã de Estácio precisa lidar com as adversidades de sua origem, e Eugênia tinha para isso a proteção do pai. Como seguia a cartilha dele, ela naturalmente tem tudo para alcançar o patamar de destaque que seu capricho exige.

Com tais interesses, Camargo viu, na morte do conselheiro, a chance de exercer uma influência sobre Estácio, procurando persuadir o moço a aceitar a carreira política: “doía-me vê-lo vegetar os seus mais belos anos numa obscuridade relativa”, pois, segundo o médico, a “política é a melhor carreira para um homem” com as condições de seu futuro genro; “tem instrução, caráter, riqueza; pode subir a posições invejáveis” (id. *ibid.*, p. 301). Em sua perspectiva, o sucesso era garantido, uma vez que Camargo já se havia entendido “com duas influências dominantes” (id. *ibid.*, p. 301). Mediante a recusa do moço, a quem exigia que enxergasse “as coisas com os óculos do senso comum”, o médico deixa antever o tamanho de sua ambição:

A ciência é árdua e seus resultados fazem menos ruído. Não tem vocação comercial nem industrial. Medita alguma ponte pênsil entre a Corte e Niterói, uma estrada até Mato Grosso ou uma linha de navegação para a China? É duvidoso. Seu futuro tem por ora dous limites únicos, alguns estudos de ciência e os aluguéis das casas que possui. Ora, a eleição nem lhe tira os aluguéis nem obsta a que continue os estudos; a eleição completa-o, dando-lhe a vida pública, que lhe falta. A única objeção seria a falta de opinião política; mas esta objeção não pode ser. Há de ter, sem dúvida, meditado alguma vez nas necessidades públicas... (id. *ibid.*, p. 301).

Não se tratava apenas de realizar o casamento entre Eugênia e Estácio, Camargo almejava muito mais que isso: cobrava do filho do conselheiro mais ação e ambição, desejava que Estácio adquirisse poder político e aumentasse a fortuna deixada pelo pai. Como o médico entendia que “a sensibilidade não pode usurpar o que pertence à razão”, aí estava

encerrado o fino trato do amor que sentia pela filha e a consideração pelo genro, uma racionalidade que reclama riqueza e, evidentemente, notoriedade pública (id. *ibid.*, p. 279). Daí vem a sua força de pai extremoso.

Vale lembrar que fora o Dr. Camargo quem interpelou Estácio e D. Úrsula sobre a existência ou não do testamento, mal o conselheiro havia sido enterrado. Ambicionava saber sobre as disposições do conselheiro e, evidentemente, o montante que seu futuro genro herdaria. Se a amizade e consideração ao falecido e aos descendentes deste o credenciava a respectiva atitude, também ajudava a disfarçar sua real intenção de revelar ou não a existência de Helena, pois tal decisão interferia na fidelidade ao amigo e nos seus próprios desígnios pecuniários, afinal de contas, era mais um para repartir a herança:

[Camargo] abriu o móvel sem nenhuma comoção exterior. Interiormente estava abalado. O que se lhe podia notar nos olhos era uma viva curiosidade, expressão em que, aliás, nenhum dos outros reparou. Logo que começou a revolver os papéis, a mão do médico tornou-se mais febril. Quando achou o testamento, houve em seus olhos um breve lampejo, a que sucedeu a serenidade habitual (id. *ibid.*, p. 274).

Tomado por essa ambição e antevendo que Helena pudesse atrapalhar seus planos, Camargo ameaça revelar os motivos dos passeios matutinos da moça, caso ela não convencesse Estácio a ingressar na carreira política e a consumir o casamento com Eugênia. Aos moldes de um Luís Batista, de *Ressurreição*, ou Mrs. Oswald, de *A mão e a luva*, Camargo, ao rodear a moça, dissimula necessitar de conselhos dela, para em seguida expor suas reais intenções:

– Dizia que muito se devia esperar de dedicação de uma moça, que acha meio de visitar às seis horas da manhã uma casa velha e pobre, não tão pobre que a não adorne garridamente uma flâmula azul...

Helena fez-se lívida; apertou nervosamente o pulso de Camargo. Nos olhos pareciam falar-lhe ao mesmo tempo o terror, a cólera e a vergonha. Através dos dentes cerrados Helena gemeu esta palavra única:

– Cala-se!

– Falo entre nós e Deus, disse Camargo. (...)

– O senhor é cruel!

– Sou pai, respondeu o médico; pai extremoso e discreto, mais discreto ainda que extremoso. Conto com a senhora (id. *ibid.*, p. 323).

A discricção a que se refere Camargo é o salvo-conduto para realizar as vontades independentemente de ser ou não imoral e indecoroso com as convenções que profere e defende – é, por isso mesmo, uma prática daqueles que conseguem transitar entre o lícito e o ilícito para obter aquilo que desejam. Mediante tal comportamento, Dr. Camargo tem um perfil, mais próximo ao “realismo e [à] denúncia social” (SCHWARZ, 2000, p. 145), que se opõe aos perfis de Estácio e Helena, uma vez que o médico luta, planeja, calcula e, se preciso for, usa de expedientes inescrupulosos para obter o que almeja – ele é a síntese de que a falta de ação e ambição prejudica o indivíduo imerso a uma estrutura social como a brasileira dos

oitocentos. Na esteira da afinação dos perfis, Camargo pode representar a junção do casal Guiomar e Luís Alves do romance anterior, pois, além da riqueza, o médico quer notoriedade.

No contexto de conflito de caracteres, ao corresponder às exigências de Camargo, Helena não só confirma as suspeitas que recaem sobre ela, mas também expõe sua fragilidade. Desse modo, pode-se dizer que tal discricão praticada pelos respectivos pais torna-se um evento complexo e devastador, que Estácio e Helena ainda não são capazes de superar, muito menos reproduzir para suplantar as dificuldades geradas pelos costumes, mesmo tendo as vantagens de serem da classe dominante. Parece residir aí o drama do casal protagonista, em que a moral exacerbada é um impeditivo para a realização dos desejos. Ou ainda, Estácio e Helena não reconhecem que a imoralidade é parte constituinte das próprias estruturas dos costumes. De alguma maneira, tem-se uma visão dessas práticas a partir da explicação de Salvador, pai biológico de Helena, que, ao revelar os segredos e acordos do passado, a que a filha foi submetida, escancara o modo como as coisas eram realizadas no interior desses costumes. É nesse contexto que os jovens, como Estácio e Helena, que não são educados e/ou protegidos por um pai extremoso, como Eugênia, acabam sucumbindo a essas práticas.

4 Orgulho e atrevimento em *Iaiá Garcia*

O quarto romance de Machado de Assis, *Iaiá Garcia*, é o que mais expressa o imbricamento entre a ação do personagem e o aparato social. Nele, o embate das veleidades do personagem com a força dos costumes torna-se o eixo central do enredo, enunciando o conflito de caracteres intrinsecamente atrelado à nefasta relação de favor – síntese da cor local. Aliás, ao lapidar a representação da compleição psicológica dos personagens, imersa às forças sociais, Machado de Assis denuncia e critica toda a estrutura insidiosa da sociedade carioca da segunda metade dos oitocentos, que solapava o indivíduo pobre e livre. Não por acaso, conforme o perfil do personagem, as facetas das relações e seus mecanismos, ora de imposição, ora de proteção e de enfrentamento, vêm à baila. Na sua ambivalência, esse procedimento mostra o drama do indivíduo e cria certo painel da perversidade dos costumes. Assim, ao lançar luz no modo como o personagem, na interação, reage aos fatos, o romancista evidencia o assédio às vontades alheias de Valéria Gomes, o orgulho de Estela, as ações voluntárias e inconscientes de Iaiá, a solidão de Luís Garcia, a desfaçatez de classe de Jorge e de Procópio Dias. Nesse contexto, a disputa amorosa trabalhada no romance representa o amor com traços mais realistas, livre dos exageros, caprichos, afetações, geralmente presentes na configuração de viés romântico.

Como em *Helena*, o narrador de *Iaiá Garcia* também reduz suas intervenções à história narrada e poucas vezes interpela o leitor. A esse respeito, Hélio de Seixas Guimarães comenta que, nesses romances, “o apelo à atenção do leitor se faz de modo mais velado e indireto, por meio de tramas turbulentas, cheias de reviravoltas, e também da exacerbação da intensidade emocional dos dramas centrais” (GUIMARÃES, p. 149, 2004). Desse modo, observam-se apenas algumas tentativas de interlocução: “antes de lá entrar, *vejamos* quem eram os moradores” (ASSIS, 2004, p. 407); “antes de *irmos* direito ao centro da ação, *vejamos* por que evolução do destino se operou o casamento de Estela” (id. *ibid.*, p. 424); “um deles interessa-nos, porque recaiu em favor de Iaiá Garcia” (id. *ibid.*, p. 433); ou fazer menção ao tipo de leitor que Luís Garcia poderia representar: “também ele ia à casa de Jorge, cujos livros lia de empréstimo. (...) tinha vontade de colher a flor ao menos de cada coisa. E porque era leitor de boa casta; dos que casam a reflexão à impressão” (id. *ibid.*, p. 444-445). Característica aguçada em Iaiá, que com penetração e sagacidade compreende o abismo entre as paixões e vontades que guiam as ações humanas e o jogo de poder que envolve essas mesmas paixões. Entretanto, se o narrador reduz as intervenções e não faz tantas interpelações

ao leitor, ele intensifica a prospecção da compleição psicológica dos personagens para desenhar o drama que intenta contar. Daí a “profusão de peripécias desaparece, e a narrativa adquire uma sobriedade e uma placidez que contrastam com a prosa lépida e exagerada de Helena”, conduzindo o leitor de folhetins “à frustração quase completa de suas expectativas à medida que o romanesco (...) é submetido a sucessivos choques de realidade” (GUIMARÃES, p. 163, 2004). Choques que evidenciam o entrelaçamento das disposições da conflituosa relação entre Jorge e Estela com a sagacidade interpretativa de Iaiá Garcia.

4.1 A arte de assediado as vontades alheias de Valéria Gomes

Em *Iaiá Garcia*, a vontade de Valéria Gomes, “viúva de um desembargador honorário” (ASSIS, 2004, p. 399), torna-se ordem e, por conseguinte, elo das ações da história. Legítima representante da classe dominante, Valéria reage contra os lances do destino que tramavam para unir Jorge, seu filho, e Estela, moça pobre e orgulhosa. Para a viúva, tal união seria um desastre, porque inviabilizava o sonho de dar ao filho um nome ilustre. Como Jorge recusa as diversas propostas da mãe em troca desse amor, Valéria prefere mandá-lo à Guerra do Paraguai a vê-lo casado com Estela. Está aí o ponto nevrálgico do enredo – aceitar ou não as decisões da providência, do acaso. Em si, esse desejo da viúva mostra uma ambivalência crucial: os costumes são criados, alimentados e mantidos pelos indivíduos, que, por sua vez, influenciam e são influenciados. Por conta disso, retira-se o caráter de acaso das relações sociais, determinando que quase tudo é fruto da ação humana.

Nesse caso, a vontade de Valéria representa a força ímpar do personagem, que o impele a contrapor-se ao ato de resgatar da obscuridade a moça bonita e pobre, porque no seu entendimento os interesses de ordem social reclamam por outros desfechos – de um desejo pessoal vislumbram-se os costumes e com eles algumas atitudes dos indivíduos. Como tudo parece ter uma razão de ser, a recusa de Valéria pressupõe uma rejeição ao amor afetado, arrebatador, exagerado, destituído desses interesses, que teoricamente venceria tudo e todos. Considerando que esse viés de representação do amor era uma mola mestre no eixo do romance romântico, a imposição no modo de Valéria enxergar as relações, pode configurar uma recusa a esse estatuto. Dito de outro modo, Machado de Assis fundiu em uma mesma ação: atitude individual, representação dos costumes e uma crítica ao fazer literário da época. Uma amostra de seu aprimoramento estético formal, que justifica a necessidade de ajustar a representação do amor ao comportamento das relações diárias.

Para fazer valer sua autoridade, a matriarca pede a um velho amigo da família, Luís Garcia, solitário funcionário público, que convença Jorge a seguir os desígnios dela. Assim

como seu pai, Luís Garcia já havia prestado alguns obséquios à viúva e ao finado desembargador, por isso, a família Gomes o tinha em alta conta, muito embora não houvesse entre eles assiduidade, muito menos intimidade, o que faz Valéria proceder com reservas: “– Peço-lhe o favor de vir falar-me hoje, de uma a duas horas da tarde. Preciso de seus conselhos, e talvez de seus obséquios” (id. *ibid.*, p. 393). Receoso dos infortúnios do pedido da viúva, Luís Garcia não se atrevia em aceitar a incumbência, fato percebido por Valéria, que “parecia padecer naquele instante, qualquer que fosse a sinceridade de suas declarações” (id. *ibid.*, p. 401). Homem apático e cético, Luís Garcia encontrou, na inofensividade “por temperamento e por cálculo” (id. *ibid.*, p. 393), “um meio de conciliar os desejos da viúva com a sua própria neutralidade, – o que era puramente difícil” (id. *ibid.*, p. 401). Como ele argumentava contrário aos propósitos da viúva, esta recorria a “todos os recursos para obter de Luís Garcia que a ajudasse em persuadir o filho” (id. *ibid.*, p. 401), alegando, inclusive, o quanto Jorge o respeitava.

A essa altura do diálogo, o narrador, denunciando a estratégia de Valéria, comenta: “respeitar não era o verbo pertinente; atender fora mais cabido, porque exprimia a verdadeira natureza das relações entre um e outro”, como se ela quisesse que Luís Garcia a atendesse com urgência. Ao reiterar que “não podia aceitar a incumbência”, o funcionário público viu a viúva “morder o lábio e fazer um gesto de despeito”, mudava aí a estratégia da matriarca (id. *ibid.*, p. 401). A partir desse momento, Valéria faz com que Luís Garcia lembre-se dos laços sociais que os unem, simulando amizade: “Se alguma cousa lhe mereço, se não morreu em seu coração a amizade que o ligou à nossa família”, para em seguida enfatizar: “peço-lhe que me ajude francamente neste empenho, com a autoridade de sua pessoa. Entre nisto, como eu mesma, disposto a vencê-lo e convencê-lo. Faz-me este obséquio?” (id. *ibid.*, p. 401-402). A mudança de tom de Valéria o fez comprometer-se com o assunto não apenas para “pôr termo à insistência da viúva, mas também” para “saber qual era a mola secreta da ação daquela senhora” (id. *ibid.*, p. 402), uma vez que ela dissimula querer um conselho, quando na verdade exigia ser atendida, ou ainda, justificar que a sua decisão é um exemplo de patriotismo, enquanto encobre um problema doméstico.

Persuadido muito mais pela prática do favor do que pelos argumentos da matriarca, Luís Garcia aceita o pedido, porque tinha consciência de sua condição, a qual passara de pai para filho. Evidentemente, é essa relação que não o faz dissuadir a filha, Iaiá, de querer ser mestre de piano – aspirações outras que ele também tivera na meninice –, pois o que ele poderia desejar, “senão aquilo que a tornasse independente e lhe desse os meios de viver sem favor?” (id. *ibid.*, p. 398). Luís Garcia ainda compreendia que, embora a filha tivesse “por si a

beleza e a instrução; podia não ser bastante para lhe dar casamento e família” (id. *ibid.*, p. 398). Tais pensamentos reverberavam na mente do pacato funcionário público, homem que “amava a espécie e aborrecia o indivíduo”, de vida “taciturna e retraída” (id. *ibid.*, p. 398). Ainda assim, não havia meios de fugir dessas relações – seja por temperamento, seja por cálculo, Luís Garcia atende ao chamado da viúva. Segundo Roberto Schwarz, tal relação obedece a “um movimento em que de baixo para cima se trocam serviços por apreço, enquanto que sem sentido inverso, mas sem que a conexão entre os dois momentos se explicita, o apreço se traduz em benefícios materiais” (SCHWARZ, p. 170, 2000). É justamente isso que ocorre com Luís Garcia, pelo fato de ter auxiliado a viúva convencer o filho a ir à guerra.

Por outro lado, Valéria procedia desse modo porque, possivelmente, conhecia as razões das “ruínas de um coração desenganado” (ASSIS, 2004, p. 393) como as de Luís Garcia, que “não fazia nem recebia visitas”, pois sua casa “era de poucos amigos”, havendo lá “dentro a melancolia da solidão” e que nenhuma “ambição, cobiça ou peleja vinha toldar-lhe a serenidade da alma” (id. *ibid.*, p. 399). Ele “não casara por amor nem interesse; casara porque era amado”, representando “um movimento generoso” (id. *ibid.*, p. 399). Foram a “dedicação e o amor da esposa” que “abriram nele a fonte da estima”, porém, mais tarde com a sua morte, “acabou por matar no coração do viúvo, não a lembrança da mulher, mas a dor de a haver perdido” (id. *ibid.*, p. 399). Com certa habilidade, ao inventar o patriotismo de última hora, Valéria evita reascender no pacato funcionário público dores antigas, o que criaria uma animosidade desnecessária a seus interesses. Seja como for, é possível compreender da solidão desse “homem cético, austero e bom, alheio às coisas estranhas” algo que suscita a complexidade das relações sociais e amorosas. Tal complicação se repete na história “amorosa” entre Jorge e Estela.

O desespero de Valéria se justifica, porque temia que o comportamento do filho o conduzisse à ociosidade: “– Jorge está formado (...), mas não tem queda para a profissão de advogado nem para a de juiz. Goza por enquanto a vida; mas os dias passam, e a ociosidade faz-se natureza com o tempo”, se ele for “para a guerra, poderá voltar coronel, tomar gosto às armas, segui-las e honrar assim o nome de seu pai” (id. *ibid.*, p. 400). Jorge era elegante, ocupava “um dos primeiros lugares entre os *dandies* da Rua do Ouvidor; ali podia ter nascido, ali poderia talvez morrer” (id. *ibid.*, p. 402). Por isso, a viúva não enxerga “no filho nenhum amor à profissão de advogado”, embora ele tivesse “inteligência pronta, rápida compreensão e memória vivíssima”, ele não “era profundo; abrangia mais do que penetrava” (id. *ibid.*, p. 402). E mais: “era uma inteligência teórica; para ele, o praxista representava o bárbaro”, isto

é, era avesso à noção de trabalho e, como possuía “muitos bens, que lhe davam para viver à farta, empregava uma partícula do tempo em advogar o menos que podia”, o suficiente “para ter o nome no portal do escritório e no *Almanaque de Laemmert*” – dito de outra forma, para lhe dar *status* (id. *ibid.*, p. 403). Em suma, havia “ali a massa de um homem futuro, à espera que os anos, cuja ação é lenta, oportuna e inevitável, lhe dessem fixidez ao caráter e virilidade à razão”, aparentemente o que queria sua mãe (id. *ibid.*, p. 403).

Tamanha foi a obstinação de Valéria e a rejeição de Estela que Jorge cedeu, e a sua ida à guerra passou a significar sua revolta, pois queria responsabilizar a mãe dos possíveis infortúnios, “escolho a guerra, a fim de que se alguma coisa me acontecer, ela sinta o remorso de me haver perdido”; ao mesmo tempo em que procura mostrar a moça que o sacrifício era proporcional ao amor que sentia: “sacrifico o repouso e arrisco a vida; é alguma cousa. Separados, embora, não me negará sua estima...” (id. *ibid.*, p.404). Tal decisão representa certa fraqueza do moço, uma vez que assume a resolução de terceiros justamente para evitar o confronto com a mãe e com as negativas da moça. Por outro lado, Luís Garcia não se conformava com a necessidade do rapaz ir à guerra pelo simples fato de ele amar uma mulher que não estava à altura de sua classe. Para extinguir qualquer resquício de indignação do amigo, Valéria mente – é o seu golpe final: “– Suponha... que se trata... de uma senhora casada?”, Luís Garcia, sem perceber absolutamente nada, “calou-se, aprovou a viúva e prometeu auxiliá-la” (id. *ibid.*, p. 405-406). Não havia muito que o cético funcionário público pudesse fazer, pois a questão já tinha sido resolvida pelo despeito do rapaz, que se sentia rejeitado pela amada. A influência de Luís Garcia sobre Jorge era mais uma das artimanhas da viúva, visto que entre eles existia certa divergência de ponto de vista: “seu conselho mostra a diferença de nossas idades (...). Se eu fosse para a Europa, que sacrifício faria à pessoa a quem amo?” (id. *ibid.*, p. 404). A resiliência, que dera a Luís Garcia o escudo para conviver com as adversidades diárias, não encontrava morada no ímpeto amoroso do moço, seu consolo tinha nome e caráter inquebrantável: Estela.

Como se vê, é grande a interferência de Valéria nas escolhas amorosas de Jorge. Antes mesmo de ele terminar os estudos, a viúva já fazia planos de casá-lo com Eulália, uma parenta distante do bacharel. Ainda que não tivesse pretensões de casar, Jorge deu a mãe “uma resposta condicional” (id. *ibid.*, p. 408), evitando apenas posicionar-se contra os anseios maternos. Desse modo, à medida que o tempo corria, o coração do bacharel ia-se “tornando retraído e medroso”, entretanto, ele “não teve a franqueza de o declarar à mãe” (id. *ibid.*, p. 408). Eulália era “elegante e bonita, discreta e mansa”, porém, faltava “um grão de romanesco” à moça para atrair a imaginação de Jorge (id. *ibid.*, p. 409). Além disso, ele se

sentia irremediavelmente atraído pela beleza de Estela, que já vivia como acompanhante de sua mãe. Frágil e romanesco, Jorge não consegue desvencilhar-se dos desígnios de Valéria, como também não sabe lidar com os sentimentos – a sua falta de resolução gera um impasse: como se aproximar e revelar para Estela o amor que o inquieta sem enfrentar a mãe? A conciliação fora a resposta, ele passou a interagir com a moça por meio dos olhos, linguagem que Estela “não entendia, ou fingia não entender” (id. *ibid.*, p. 409). E mais: “a imperturbável serenidade de Estela foi um agulhão mais, não menos cruel que a gentileza de suas formas, e certo ar de resolução que lhe transparecia do rosto quieto e pálido”, no entanto, “sem nenhum tom de melancolia ascética” (id. *ibid.*, p. 409). Estela não se parecia em nada com a personagem romântica desprotegida à espera de ser resgatada da obscuridade. Como não obteve da moça as respostas desejadas, Jorge prefere pedir à mãe que a restitua ao pai: “– Estive pensando na responsabilidade que pesa sobre nós. Se fosse nossa parenta, vá, não se podia dispensar a obrigação; mas não sendo, creio que era melhor libertamo-nos”; a tomar atitudes condizentes com sua paixão (id. *ibid.*, p. 410). O rapaz pagava o imposto à consciência, uma vez que não alcançou meios para afastar o perigo de casa, “entregou-se aos acontecimentos” (id. *ibid.*, p.410). Jorge era o oposto da mãe, deixava que ações de terceiros o guiassem e determinassem os seus passos, justificando sua falta de atitude com as designações do destino.

Para o bacharel, mãe e amada se pareciam, já que as duas eram tão resolvidas nos seus posicionamentos, relacionar-se francamente com elas não era tarefa fácil para quem estava sempre à espera das resoluções dos outros. Contudo, à mãe devia obediência; com Estela podia tudo, inclusive, subjugar-la, como evidencia a famosa cena na varanda de uma casa na Tijuca, em que ele expõe sua índole. Incapaz de controlar sua volúpia e fraco para lidar com as disposições dessas duas mulheres, Jorge parte para os expedientes de classe. Ao se aproximar de Estela, que por sua vez procura sair; ele a detém, “metendo-se entre ela e a porta” (id. *ibid.*, p. 412). Como ela pedia para passar “sem cólera nem súplica” e ficou “diante dele, quieta e sem arrogância, como esperando ser obedecida”, Jorge indignou-se, porque a quisera “suplicante ou desvairada; a tranquilidade feria-lhe o amor-próprio” (id. *ibid.*, p. 412). A indiferença da moça golpeava o pusilânime brio do bacharel: “quem era ela para o afrontar assim? Era a segunda vez que formulava essa pergunta; tinha-a feito nas primeiras auroras da paixão” (id. *ibid.*, p. 412). E mais:

Desta vez a resposta foi deplorável. Cravando os olhos em Estela, disse com voz trêmula, mas imperiosa:
– Não há de sair daqui, sem me dizer se gosta de mim. Vamos; responda! Não sabe o que lhe pode custar esse silêncio?

[...] – É animosa! Saiba que posso vir a odiá-la e que talvez já a odeio; sabia também que posso tirar vingança de seus despezos, e chegarei a ser cruel, se for necessário (id. *ibid.*, p. 412-413).

Diante do desdém da moça, Jorge não suportou ser preterido, pois a recusa dela, de alguma maneira, pareceu-lhe superioridade. A bravata era tamanha que ele não considerou “o seu decoro pessoal nem a dignidade da mulher amada”, visto que enxergava somente “a mulher indiferente”, sensação que o impeliu a agarrá-la e beijá-la (id. *ibid.*, p. 413). Como sua compleição psicológica fraqueja, ele busca forças na sua condição social para demarcar para moça quem mandava naquela relação (id. *ibid.*, p. 413). A fatalidade moral cometida pelo bacharel é um autêntico exemplo da desfaçatez de classe. Nesse contexto, Jorge mostra-se incapaz de encarar a mãe, muito menos enfrentá-la, e inescrupuloso na interação social ao lidar com as negativas advindas, principalmente, de alguém que está abaixo de sua classe. Se a mãe tinha a “arte de assediar as vontades alheias” e poder de interferência (id. *ibid.*, p. 408), ele era dotado de uma fraqueza e de um espírito romântico:

– Talvez não nos vejamos mais, disse ele.
 – Por quê? disse Estela sem levantar os olhos.
 – Posso ficar enterrado no Paraguai.
 – Sua mãe não gostaria de ouvir isso.
 (...)
 – Embarco amanhã para o Sul. Não é o patriotismo que me leva, é o amor que lhe tenho, amor grande e sincero, que ninguém poderá arrancar-me do coração. Se morrer, a senhora será o meu último pensamento; se viver, não quero outra glória que não seja a de me sentir amado. Uma e outra cousa dependem só da senhora. Diga-me; devo morrer ou viver? (id. *ibid.*, p. 417).

Estela, com “uma expressão muda e fria” e um “jeito irônico”, respondeu ao bacharel desdenhosamente: “– O senhor é um tolo” (id. *ibid.*, p. 417). Tais palavras sepultavam qualquer possibilidade de entendimento entre eles. Despeitado, humilhado e posto nessa condição de inferior, Jorge é atravessado por vozes, seja para consolá-lo, seja para encorajá-lo a realizar seu desejo. A primeira voz expõe os costumes, reminiscências dos conselhos de sua mãe:

Tua mãe é quem tem razão, bradava uma voz interior; ias descer a uma aliança indigna de ti; e se não soubeste respeitar nem a tua pessoa nem o nome de teus pais, justo é que pagues o erro indo correr a sorte da guerra. A vida não é uma égloga virgiliana, é uma convenção natural, que se não aceita com restrições, nem se infringe sem penalidade. Há duas naturezas, e a natureza social é tão legítima e tão impiedosa como a outra. Não se contrariam, completam-se; são as duas metades do homem, e tu ias ceder à primeira, desrespeitando as leis necessárias da segunda (id. *ibid.*, p. 418).

A outra voz representa seu genuíno sentimento, é a voz do sagrado pedindo para que ele lute e defenda suas escolhas e convicções:

Quem tens razão és tu, dizia-lhe outra voz contrária, porque essa mulher vale mais que seu destino, e a lei do coração é anterior e superior às outras leis. Não ias descer;

ias fazê-la subir; ias emendar o equívoco da fortuna; escuta a voz de Deus e deixa aos homens o que vem dos homens (id. *ibid.*, p. 418).

É a mais pura representação da sua confusão mental. Assim, ele caminhava, “levado de sensações contrárias, até que ouviu bater meia-noite e caminhou para casa, cansado e oprimido” (id. *ibid.*, p. 418). O orgulho da moça esmaga as práticas românticas empreendidas por Jorge, que não encontraram compreensão no seio materno, nem compaixão na amada. Completamente derrotado nessas questões, a guerra poderia transformá-lo, ao menos lhe impor um processo de amadurecimento:

O espírito elástico e móbil sacudiu as sombras de pesar que o enoiteciam, e, uma vez voltado o rosto para o lado do perigo, começou de enxergar, não a morte obscura ou ainda gloriosa, mas o triunfo e o laureado regresso. Bebido o primeiro hausto da campanha, Jorge sentiu-se homem. A hora das frivolidades acabara; a que começava era a do sacrifício austero e diuturno. Ia encarar trabalhos não sabidos, expor-se a perigos inopináveis; mas ia resoluto e firme, com a fronte serena e clara e o lume da confiança aceso no coração (id. *ibid.*, p. 419).

De modo tortuoso, a guerra vinha pôr fim aos seus dias de *dandy* da Rua do Ouvidor, bem como aos seus laivos de romântico de segunda mão. Há em curso uma transição do comportamento de Jorge e, possivelmente, da linhagem de personagem que ele representa – de um romance fundado nas ordens do coração para um romance mais entregue às ordens do dia, com traços mais realistas. O amor juvenil de Jorge era sufocado pela natureza social, simbolizada por sua mãe, e pelo desdém, desprezo e frieza da pessoa amada, que prefere a dignidade a mais uma submissão de um amor sem convicção. Ou nas palavras de Hélio de Seixas Guimarães, “a narrativa desmente não só a eternidade do amor de Jorge, mas contradiz a si própria e os postulados das narrativas que emula”, o que enfatiza “uma inegável crítica e uma boa dose de cinismo na representação de um amor sem fim que vem suplantar um outro amor sem fim!” (GUIMARÃES, p. 165, 2004). Mesmo porque, na retina de Estela não há contornos românticos, arma mortal contra os anseios de Jorge. Já na guerra, o bacharel voltava a esse assunto em uma de suas primeiras cartas a Luís Garcia:

Minha mãe iludiu-se quando supôs que meu amor achara eco em outro coração. Talvez desistisse de me mandar ao Paraguai, se soubesse que esta paixão solitária era o meu próprio castigo. Era; já o não é. A paixão veio comigo apesar do que lhe ouvi na véspera de embarcar; e se não cresceu, é porque não podia crescer. Mas transformou-se. De criança tonta, que era, fez-se homem de juízo. Uma crise, algumas léguas de perneio, poucos meses de intervalo, foram bastantes a operar o milagre (ASSIS, 2004, p. 421).

Processava-se no moço a transformação daquele amor juvenil em algo que ele mesmo não sabia nomear:

Meu amor não sabe já o que seja impaciência ou ciúme ou exclusivismo: é uma fé religiosa, que pode viver inteira em muitos corações. Talvez o senhor não me compreenda. Os homens graves ficam surdos a estas sutilezas do coração. Os

frívolos não as entendem. Eu mesmo não sei explicar o que sinto, mas sinto alguma coisa nova, uma saudade sem esperança, mas também sem desespero: é o que me basta (id. *ibid.*, p. 421).

Por outro lado, Estela amava Jorge, porém, o amor desencadeou nela uma luta íntima entre o ressentimento de sua própria condição e a força para subvertê-la; entre o prazer e a consciência, entre a sujeição e a dignidade da pessoa:

No instante em que descobriu esse sentimento em si mesma, pareceu-lhe que o futuro se lhe rasgava largo e luminoso; mas foi só nesse instante. Tão depressa descobriu o sentimento, como tratou de o estrangular ou dissimular, – trancá-lo ao menos no mais escuso do coração, como se fora uma vergonha ou um pecado (id. *ibid.*, p. 410).

Protegida pela família Gomes a quem devia o enxoval, os estudos e mais tarde o dote, Estela compreendia que a concretude desse sentimento, oferecendo-lhe um futuro “largo e luminoso”, não passava de mais um favor, de mais um expediente de rebaixamento moral a delinear a sua inferioridade. Ao reconhecer o seu lugar e a sua situação, adquiria dignidade em meio a tantos atos de submissão. Por conta disso, ela procurava vestir-se sem luxo e “rejeitava de si toda a sorte de ornatos”, por dois motivos: “um sentimento natural de simplicidade, e, mais ainda, a consideração de que os meios do pai não davam para custosos atavios, e assim não lhe convinha afeição ao luxo” (id. *ibid.*, p. 409). É o orgulho que a faz forte, firme para resistir à petulância de Jorge, figura significativa dessa relação de dependência. Estela era “orgulhosa, tão orgulhosa que chegava a fazer da inferioridade uma auréola”, contudo, esse orgulho não era um vício, mas “uma força”; “era o seu broquel de diamante”, preservando-a do mal (id. *ibid.*, p. 411). Tal compreensão lhe fazia acreditar que “não se julgava com direito a sonhar outra posição superior e independente; e dado que fosse possível obtê-la, é lícito afirmar que recusara, porque a seus olhos seria um favor, e a sua taça de gratidão estava cheia” (id. *ibid.*, p. 411). É esse orgulho que impele Estela a “calar o coração” e a incutir-lhe “a confiança moral necessária para viver tranquila no centro mesmo do perigo” (id. *ibid.*, p.411). Valéria admirava a afilhada justamente por conta desse comportamento, a viúva via na moça “certa elevação de sentimentos”, seja porque nunca havia desatendido a um pedido seu, seja porque Estela nunca precisou adulá-la. Embora a viúva enxergasse qualidades na afilhada, não a queria para esposa do filho.

O incidente ocorrido na Tijuca, em que Jorge a assediara moralmente, serviu para que Estela recrudescesse seu orgulho, nutrido por um gemido sufocado. Envergonhada e triste com aquela situação, a moça pede à viúva que a deixe retornar à casa do pai. Isso aumentou as suspeitas de Valéria, levando-a a conjecturar possíveis desenlaces: “se a moça lhe amasse o filho; ou seria a queda de Estela, que a viúva estimava muito, ou o consórcio dos dois, solução

que lhe repugnava aos sentimentos, ideias e projetos” (id. *ibid.*, p. 415). Daí a decisão radical da viúva de enviar o filho à guerra do Paraguai. Essa notícia soou como um alívio para Estela, que “sentiu a alma respirar livremente, e se uma voz secreta e medrosa lhe disse: não o deixes ir; outra mais dominadora e forte lhe bradou que a partida era a liberdade e a paz” (id. *ibid.*, p. 416). Para a filha do Sr. Antunes, a “viagem, a distância, o tempo, a natureza das ocupações militares deviam arrancar ao moço um sentimento”, que ela mesma temia que “fosse origem de dissensões domésticas, e que em todo caso a abatia a seus próprios olhos” (id. *ibid.*, p. 416). A voz interior reafirma sua postura; não há confusão, muito menos insegurança, é uma força que enraíza suas convicções. No entanto, essa força ímpar é uma espécie de antídoto ao ressentimento que Estela tem de sua condição de subalterna e não um ímpeto que a impele a enfrentar essa condição, por isso, ela se priva de viver intensamente, em detrimento da manutenção da estrutura que a subjuga. Comparativamente, a exacerbada moralidade de Helena, em Estela torna-se o mais convicto orgulho, sentimento de defesa, que sustenta seus passos.

Na perspectiva da benevolência com restrições de Valéria, a proteção dirigida a Estela criava uma ambivalência perversa: um procedimento que impede a moça de ser feliz – posto que Valéria fosse terminantemente contra um possível consórcio entre a afilhada e o filho, fato que também recrudescer o orgulho de Estela – e, ao mesmo tempo, não admitia que a moça se cassasse com alguém que tivesse “pouco mais ou menos” da situação dela, isto é, Valéria queria essencialmente mantê-la na mesma condição de subalterna: “quando for tempo, caso-a. O que não admito é algum marido de pouco mais ou menos. Há de ser pessoa que a mereça” (id. *ibid.*, p. 410). Assim, os atos de Valéria evidenciam o ressentimento e o orgulho de Estela. O recebimento do dote ofertado pela viúva é um exemplo disso, em que o Sr. Antunes teve a necessidade de chamar a filha à realidade, porque ela se sentia mais uma vez ofendida:

– Não te entendo, filha! replicou ele. Hás de dizer o que é que queres ser neste mundo. Não és rica, nem menos que rica; não tens a menor esperança no futuro. Eu não te posso deixar nada, porque nada tenho. Há uma senhora que te estima, que te faz um benefício, e tu recebes isto como se fosse uma injúria (id. *ibid.*, p. 425).

Sem confessar ao pai, nunca “a fatalidade da posição” havia pesado tanto sobre ela. Para Estela, aquele favor parecia “uma espécie de perdas e danos que a mãe de Jorge liberalmente lhe pagava, uma água virtuosa que lhe lavaria os lábios dos beijos que ela forcejava por extinguir” (id. *ibid.*, p. 425). Estela entendia que a ação de Valéria, “por mais espontânea que fosse”, tinha “a consequência de fazer decorrer o benefício da mesma origem da afronta”, por isso, ela “não distinguia entre os bens da mãe e do filho” – para Estela, era

“tudo a mesma bolsa; e dali é que lhe vinha o dote” (id. *ibid.*, p. 426). Possuidora do segredo das “delicadezas morais” e sentindo-se sujeitada mais uma vez ao aceitar da viúva o dote, Estela acaba casando-se por estima com Luís Garcia, como forma de se preservar, negando à sua protetora uma interferência maior. A relação entre essas duas mulheres é demarcada pelo orgulho, porém, uma estava em busca de dignidade, já que fora esquecida pela providência, a outra, queria minimizar as ações do imponderável para ratificar a manutenção de seu *status* – na interação dos costumes, elas estavam em lados opostos. No embate entre amor e sujeição, favor e dignidade, Valéria separa o que a fortuna num instante tentou unir, é a vitória da natureza social e suas convenções. Não há aí lances fortuitos, mas tão somente orquestração de interesses que moldam e guiam os personagens, destituindo, por assim dizer, a força do destino como elo centralizador das ações dos personagens na relação amorosa.

Esses acontecimentos entristeceram profundamente o Sr. Antunes, que tinha pretensões de ver a filha casada com Jorge, como forma de reparação por não ter sido mencionado no testamento do desembargador – “esta ambição afagava-a o Sr. Antunes no mais profundo de sua alma” (id. *ibid.*, p. 408). Dado e “criado para as funções subalternas”, o pai de Estela era uma pessoa familiarizada “com todas as formas da adulação”, era uma espécie de faz tudo do desembargador (id. *ibid.*, p. 407). Da convivência com o marido de Valéria, o escrevente consolidava a sua situação de bajulador mor, indo “do elogio hiperbólico até o silêncio oportuno”, porque, como “não era de extremas filosofias, tinha a convicção de que debaixo do sol, nem tudo são vaidades (...), nem tudo perfeições (...)”, o Sr. Antunes compreendia “que há larga ponderação de males e bens, e que a arte de viver consiste em tirar o maior bem do maior mal” (id. *ibid.*, p. 407). É desse sistema que ele, após a morte da mulher, encaminha a filha para Valéria. Essa é a grande diferença entre ele e a filha, a falta de dignidade. Imbuído de casar a filha com Jorge, não percebia a indiferença que Estela dirigia ao moço, criando às vezes situações que a envergonhavam, como a cena da despedida de Jorge, em que o Sr. Antunes não aceita o charuto do filho do desembargador para deixá-lo sozinho com Estela: “nunca os charutos de Jorge padeceram semelhante acusação da parte do Sr. Antunes, que fumava regularmente os do filho como havia fumado os do pai” – a subserviência do escrevente passava do pai para o filho, pois com a morte do desembargador é Jorge quem o protege.

Valéria não tinha nenhum apreço pelo pai de Estela, pois o jeito bajulador de ser do escrevente a incomodava profundamente, de onde lhe nasceu a falta de consideração. Talvez a maior prova disso ocorre quando a viúva o chama para “dotar Estela”, quebrando a

expectativa dele que supunha que Valéria lhe pediria um obséquio. Diante de tal situação, o Sr. Antunes recobra o último fio de dignidade que a sua natureza lhe nega:

Do mais ínfimo a que um homem haja baixado, a natureza pode fazê-lo grave, ainda que por um só minuto. Esse minuto teve-o o pai de Estela. Imóvel e sem fala a princípio; depois, ainda sem fala, mas não já imóvel, o Sr. Antunes revelou em seu rosto, aliás vulgar, uma comoção digna. A dignidade, porém, expirou com o silêncio. Quando ele abriu a boca para agradecer a prova de afeição que a viúva lhe dava à filha, a alma readquiriu o trajeito habitual. Valéria cortou-lhe o discurso com uma arte tão superior, que o pai de Estela antes sentiu do que compreendeu. A viúva tinha a verdadeira generosidade, que consiste menos em prestar o obséquio do que em dissimulá-lo; disse-lhe que, dotando Estela, cumpria um desejo do desembargador, e, sem esperar pelo necrológio que o Sr. Antunes provavelmente ia recitar, fez um longo e afetuoso inventário das qualidades da moça (id. *ibid.*, p. 424 – 425).

Ainda que se sujeitasse pela enésima vez, o Sr. Antunes pensava estritamente no dote que a filha iria receber e que este poderia render-lhe um casamento interessante para ambos. Se o perfil conformista do Sr. Antunes encontra na bajulação a terapia homeopática contra a humilhação, já que “preferia o favor ao trabalho” (id. *ibid.*, p. 462), ela também faz com que Jorge o proteja para manter ativa essa relação. Daí a sua dignidade expirar com o silêncio, cavando alguma vantagem. Para ele, a luta interna travada por Estela e Luís Garcia, ou não chegou a ser posta em questão, ou já havia um lado vencedor. E nesse caso, ser bajulador mor seria o seu modo de sobreviver, visto que era impossível lutar contra um inimigo muito superior as suas forças, por isso, a formulação de seu sistema: a “arte de viver consiste em tirar o maior bem do maior mal” (id. *ibid.*, p. 407). Ou nas palavras de Roberto Schwarz, “protegendo as pessoas contra as ilusões com que o paternalismo as logra e diminui, *o desencanto lhes preserva a dignidade humana*, e por esta via inesperada salva a dignidade também ao próprio paternalismo” (SCHWARZ, p. 152, 2000, grifos do autor).

De modo geral, o assédio de Valéria é um evento comum aos três – Sr. Antunes, Luís Garcia e Estela, contra o qual eles reagem de modo diverso – e, por isso mesmo, pode ser compreendido como um mecanismo a exemplificar o conflito de caracteres. É nesse cenário que se constrói a frustrada relação amorosa entre Estela e Jorge – o pano de fundo da trama. Essa relação atravessa o presente da história, sendo descortinada pela sagacidade interpretativa de Iaiá. Cria-se, com isso, uma expectativa de como se dará o reencontro de Estela, agora casada, e Jorge, mais experiente, na presença de Luís e de Iaiá Garcia.

4.2 As ações voluntárias e inconscientes de Iaiá e o ônus de Estela

Antes mesmo de contar a conflituosa relação entre Estela e Jorge, o narrador, ao caracterizar Luís Garcia, apresenta os primeiros traços da personalidade de Iaiá: a filha

travessa do solitário funcionário público. No dia em que este recebeu a carta de Valéria, Iaiá contava onze anos e “possuía os movimentos súbitos e incoerentes da andorinha” (ASSIS, 2004, p. 395). A menina “desabrochava facilmente em riso, – um riso que ainda não toldavam as dissimulações da vida, nem ensurdeciam as ironias de outra idade” (id. *ibid.*, p. 395). O seu perfil não se assemelhava ao modo discreto e taciturno do pai, que tinha na regularidade das coisas o seu estatuto comum. Dona de toda a atenção do pai e de Raimundo, escravo alforriado e serviçal da casa, Iaiá era a alegria daquele lugar aos domingos, quando vinha do colégio da Rua dos Arcos, onde “estava sendo educada” (id. *ibid.*, p. 395). Já nessa idade, Iaiá começava a compreender os desdobramentos de ações inconscientes das relações humanas. Dentre elas, a mais emblemática foi a vertigem que sentira quando ganhou de seu pai um piano:

A causa da mudança, desconhecida para Luís Garcia, era a penetração que madrugava no espírito da menina. Lembrava-se ela, repentinamente, das palavras que proferira e do gesto que fizera, no domingo anterior; por elas explicou a existência do piano; comparou-o, tão novo e lustroso, com os outros móveis da casa, modestos, usados, encardida a palhinha das cadeiras, roído do tempo e dos pés um velho tapete, contemporâneo do sofá. Dessa comparação extraiu a ideia do sacrifício que o pai devia ter feito para condescender com ela; ideia que a pôs triste, ainda que não por muito tempo, como sucede às tristezas pueris. A penetração madrugava, mas a dor moral fazia também irrupção naquela alma até agora isenta da jurisdição da fortuna (id. *ibid.*, p. 398).

Essas ações inconscientes iriam tornar-se voluntárias, as quais lhe mostrariam os recantos das vontades humanas. Isso se evidencia, quando Iaiá, dois anos mais tarde, conhece Estela na casa de Valéria: mesmo que sob “um instante de hesitação entre as duas; Iaiá, que era ainda a mesma criatura travessa e lépida, sentiu-se acanhada diante da gravidade de Estela, mas esse instante foi curto e a afeição imediata” (id. *ibid.*, p. 427). Participando da intimidade da casa, a filha de Luís Garcia “viu depressa o que era menos agradável, para evitá-lo, e o que o era mais, para cumpri-lo”, era a sua maior qualidade trabalhando a todo vapor, a sagacidade: “essa qualidade ensinava-lhe a sintaxe da vida, quando outras ainda não passam do abecedário, onde morrem muita vez” (id. *ibid.*, p. 427). Assim, na confluência dessas duas ações, Iaiá obteve “a chave do caráter de Valéria” e com ela “abriu a porta sem esforço”, adquirindo afetuosidade da dona da casa, para desespero de Luís Garcia, que tinha de dividir com Valéria a atenção da filha (id. *ibid.*, p. 427). Havia naquela casa em Santa Teresa duas coisas que faltavam à Iaiá: as disposições de um lugar aconchegante e a figura de Estela, que a encantara. É nesse local que convivem essas três figuras femininas, três gerações, três comportamentos diversos, embora nutridos pela vaidade – a benevolência com restrições da viúva, o orgulho de Estela e o atrevimento de Iaiá Garcia.

Alheio ao assédio da viúva e tampouco atrelado aos lances da fortuna, a afeição entre Estela e Iaiá Garcia se intensifica à medida que vai atenuando as suas respectivas carências: “Estela tinha a necessidade de temperar a sua atmosfera moral com um raio da adolescência da outra”, enquanto Iaiá encontrou em Estela a imagem de uma mulher mais experiente, que pudesse suplantar a ausência da figura materna (id. *ibid.*, p. 427). Se há entre elas as afinidades de origem – filhas de pais viúvos, pobres, dependentes, distintos de comportamento –, há também nelas diferenças significativas: “a lei dos contrastes tinha ligado essas duas criaturas, porque tão petulante e juvenil era a filha de Luís Garcia, como refletida e plácida a filha do Sr. Antunes” (id. *ibid.* p. 427). E mais: Iaiá “ia para o futuro, enquanto a outra vinha já do passado”, fato que não passou despercebido à sagacidade da menina que “sentia instintivamente que havia em Estela alguma coisa que sarar ou consolar” (id. *ibid.*, p. 427). Tarefa relativamente fácil para quem evitava as coisas desagradáveis ao seu interlocutor, oferecendo-lhe justamente o que lhe satisfazia.

Desse modo, a convivência com essas duas mulheres ia aguçando a intuição de Iaiá, fazendo com que ela enxergasse os meandros das relações sociais, enfrentando-as com força interior, sagacidade reflexiva e dissimulação para obter das duas o que desejava. Vide, por exemplo, a união de seu pai com Estela, em que é possível observar o alcance de seu empenho. Ao flagrar a moça com um álbum de retratos, que continha fotos de Jorge e de Luís Garcia, Iaiá percebeu certo incômodo por parte de Estela: “a moça estava tão embebida, que só deu pela presença de Iaiá, quando esta parou do outro lado da mesa, e inclinou os olhos para o álbum. Estela teve um pequeno sobressalto, mas dominou-se logo” (id. *ibid.*, p. 427). Após observações comuns sobre as fotos, “Estela fechou depressa o álbum com a mão trêmula, e mal pôde sorrir à insistência com que Iaiá voltou àquele assunto”, Estela trazia “o seio ofegante e o olhar vago, remoto, esvaído nas campanhas do Sul”, onde se encontrava Jorge; “o coração batia-lhe violentamente”, comoção que “não durou mais de três a quatro minutos” (id. *ibid.*, p. 428). Tal situação não passou despercebida à sagacidade da menina, que fez uma proposta contrária ao sentimento da moça: “– A senhora podia casar-se com papai, disse a menina depois de olhar algum tempo para a outra” (id. *ibid.*, p. 428). E sem desistir de sua ideia, Iaiá voltava a esse assunto “dois ou três domingos depois, estando todos na chácara, interrompeu a conversa geral para perguntar a Estela se deveras lhe tinha afeição”, uma vez que a resposta foi positiva, a menina emendou: “– Por que não vem morar comigo?” (id. *ibid.*, p.428). Entre reflexões e dedicação de Estela, campanha da viúva, concessão de Luís Garcia e, principalmente, a obra de Iaiá de uni-los, dali um tempo, realizou-se o

casamento, ainda que nada tivesse “das alegrias inefáveis ou das ilusões juvenis”, ele era “um ato simples e grave” (id. *ibid.*, p. 431-432), pautado no acordo e na estima:

– Tanto melhor, concluiu Estela; estamos na mesma situação e vamos começar uma viagem com os olhos abertos e o coração tranquilo. Parece que em geral os casamentos começam pelo amor e acabam pela estima; nós começamos pela estima; é muito mais seguro (id. *ibid.*, p. 432).

De um só golpe, a vontade da menina travessa, lépida e petulante fazia a felicidade de Valéria, visto que concluía os planos da viúva de separar o filho e a afilhada, acabava com a solidão do pai, preservava a dignidade da filha do Sr. Antunes e tornava a própria vida mais tranquila. Iaiá elege Estela para mãe, a figura feminina que lhe faltava em casa. Da reunião de pequenos atos dissimulados pela filha do Sr. Antunes e dos anseios da viúva, Iaiá desembaraça a seu favor os nós da relação interdita entre Valéria e Estela, pegando para si o que havia de melhor nas duas. Diferentemente do que acontecia com Estela, o orgulho em Iaiá é traduzido pela realização de suas próprias vontades, isto é, esse sentimento não cria barreiras, mas as destrói. Se Estela faz do orgulho um escudo de proteção, já que se ressentia por ter nascido na condição em que se encontrava, Iaiá o emprega para atacar as disposições convencionais do presente, tornando-se artífice do seu próprio destino, bem ao gosto do assédio às vontades alheias de Valéria.

4.3 Uma ameaça à paz doméstica...

Com o regresso de Jorge, a paz doméstica em Santa Teresa se modifica. O que deveria ser um tormento para Estela, fora também para Iaiá. Depois de ter visto “o irremediável conflito das coisas humanas” (ASSIS, 2004, p. 433), o filho de Valéria voltou da guerra um homem experimentado, reflexivo, cômico de suas ideias e sensações, as quais se contrapunham àquela “vida à rédea solta”, ao “desperdício elegante”, às seduções juvenis (id. *ibid.*, p. 432). Era um homem, “cujo espírito, temperado pela vida intensa de uma longa campanha, começa de penetrar um pouco abaixo da superfície das coisas” (id. *ibid.*, p. 433). É a redenção de Jorge, que procura fugir não apenas aos hábitos de outrora, mas também do amor por Estela. Contudo, a visita de Luís Garcia, que queria agradecer aos obséquios da viúva, reavivou-lhe a memória:

A Sr.^a D. Valéria quis mostrar ainda à última hora a simpatia que sempre lhe mereci. Duas vezes o fez, além de outras. Primeiramente, resolveu-me a casar outra vez, coisa que estava longe de meus cálculos. Foi ela a primeira autora dessa transformação de minha vida, e em boa hora o foi, porque não me podia fazer maior obséquio. Requentou o obséquio, ocultando até a última hora a prova de ternura que desde alguns meses antes dera a minha mulher; tinha-a dotado, como deve saber (...) e deixou a minha filha um legado (id. *ibid.*, p. 433-434).

As disposições do legado de Valéria mostravam ao filho a conta de tê-lo separado da mulher que ele amava. Soubera também por Luís Garcia que Estela repassara o dote para Iaiá, fato que Jorge classificou como “eterno orgulho!” (id. *ibid.*, p. 434). Essa notícia produziu no filho da viúva “um sentimento mesclado de admiração e despeito”, pois ele “sentia arder no mais fundo do coração da moça um resíduo de ódio, e em seu próprio coração não podia deixar de aprovar o ato” (id. *ibid.*, p. 434). Estava mais do que reavivado o passado, cujas sombras lhe reviravam a memória. Para conciliar essas sensações, tentou preencher os dias com estudos e as convenções da sociedade, ainda “lembrou-se de escrever um romance, que era nada menos que o seu próprio; ao cabo de algumas páginas reconheceu que a execução não correspondia ao pensamento”, porque não conseguia destituir-se “das efusões líricas e das proporções da anedota” (id. *ibid.*, p. 435).

Como a inquietação era grande, foi buscar na mesma casa da Tijuca a sua fonte de inspiração – local que demarcava o “ponto de partida dos sucessos que lhe transformaram a existência” (id. *ibid.*, p. 435). A “ressurreição foi completa”; “a vista das paredes nuas e frias da varanda abria-lhe na alma a fonte das sensações austeras, e ele tornou a ver os olhos fêrvidos e o rosto pálido da moça; pareceu até escutar-lhe o som da voz” (id. *ibid.*, p. 435). A inquietação se intensificava a medida que relembrava a violência que cometera, “a recordação fê-lo estremecer e abater”, pois ainda trazia “a consciência íntegra” (id. *ibid.*, p. 345). Não havia modo de aplacar essas lembranças, frequentar Santa Teresa era mais que necessário; e a notícia da enfermidade de Luís Garcia era o motivo que precisava para rever Estela. Da obrigação, veio a assiduidade de Jorge, que passa a frequentar a casa de Luís não apenas para mostrar-lhe consideração, mas também a fim de observar a mulher do amigo:

Durante essa curta espera, Jorge olhava para a moça, e era a primeira vez que o fazia mais detidamente. Pouca era a diferença entre a Estela de 1867 e a de 1871. Tinha o mesmo rosto pálido e os mesmos olhos severos. As feições não haviam mudado; o busto conservava a graça antiga; estava só um pouco mais cheio, diferença que não destoava da estatura, que era alta. Esta era a pessoa física. Moralmente devia ser a mesma; mas que contraste de situação! Assim, – a mulher que o levava a servir por quatro anos uma campanha árdua e porfiosa, e cuja imagem não esquecera no centro do perigo, essa mulher estava ali diante dele, ao pé de outro, feliz, serena, dedicada, como uma esposa bíblica. A comparação doeu-lhe; mas o coração começava a repetir-lhe juvenilmente as mesmas horas que já havia batido (id. *ibid.*, p. 440-441).

Como se observa, as sombras do passado rompem as bases da falsa segurança de espírito de Jorge, que revive todos os acontecimentos traumáticos. É essa mistura de sensações que impele o filho da viúva a enfrentar os desdobramentos de suas próprias atitudes. Por conta disso, pode-se compreender que o narrador reduz seus comentários sobre aquilo que conta, porque, ao “silenciar” a sua voz, ele explora a memória dos personagens,

que medeia os sucessos do passado com os do presente, para prospectar a compleição psicológica deles. Por meio desse recurso, ainda que reduza a dinamicidade da narrativa, o narrador liga todos os fatos e intensifica a complexa relação do imbricamento das ações dos personagens com os elementos mantenedores dos costumes. Nesse sentido, Machado de Assis evidencia que a verdade do personagem é a expressão de suas vontades, desejos, interesses, enfim, ele não é um joguete na mão da providência ou um mero elemento do imponderável, mas é fruto de si mesmo.

Por esse prisma, entende-se o drama particular de Jorge, que é atraído pelas relações que dispunha naquela casa – ser solícito ao amigo, ao mesmo tempo em que cobiçava a esposa dele. Tal situação conflituosa se acirrava com a gravidade da doença de Luís: “se eu morrer, minha mulher e minha filha ficam amparadas da fortuna, porque o dote de uma servirá para ambas, que se estimam muito; mas ficam sem mim”, por isso, o Sr. Garcia pedia a Jorge que “as protegesse e guiasse; que fosse como um tutor moral das duas” (id. *ibid.*, p. 443). São essas circunstâncias que vão prendendo o filho de Valéria àquela casa: “e força é dizer que, se por um instante houve em seu coração um impulso egoísta, tal impulso não se lhe repetiu depois; serviu o doente com desinteresse e lealdade” (id. *ibid.*, p. 445). Essa relação provocou certo incômodo à Estela, pois ela enxergava no moço segundas intenções, muito embora soubesse dissimular a presença dele. Entretanto, quem esperava a queda de Estela, viu nascer o ciúme e o amor em Iaiá, ao mesmo tempo em que as linhas de força do drama, envolvendo essas duas mulheres, redimensionaram-se, enterrando de vez as possibilidades de reedição da cena da casa da Tijuca.

Da convivência desses dois homens, que os interesses reuniram em Santa Teresa, viu-se estabelecer entre eles “a intimidade e a estima”, a ponto de Luís Garcia elogiar as qualidades do moço, encontrando nas duas mulheres reações diversas:

– Pode ser que eu me engane, concluiu o céptico; mas persuado-me que é um bom rapaz.

Estela não respondeu nada; cravou os olhos numa nuvem negra, que manchava a brancura do luar. Mas Iaiá que chegara alguns momentos antes, ergueu os ombros com um movimento nervoso.

– Pode ser, disse ela; mas eu acho-o insuportável (id. *ibid.*, p.445).

Eram os primeiros indícios de que tal amizade não despertou nelas a simpatia esperada por Luís. Estela pressentia que a ideia de Jorge “era insinuar-se na família” com alguma intenção (id. *ibid.*, p. 445). A moça “supôs alguma coisa mais do que a simples afeição tradicional” (id. *ibid.*, p. 445). Outra conjectura a fez estremecer: “que encanto podia oferecer a casa de uma família retirada e obscura a um homem criado em mais aparente plana social?” (id. *ibid.*, p. 445). Estela imaginava que a dissimulação do moço escondia uma paixão mais

forte que a de 1866, suspeitando o que pudesse ser – “que ideia faz ele de mim?”, tais reflexões iam reavivando a sujeição que sofrera no passado, por isso, sentiu-se ofendida, “diminuída, humilhada aos olhos de Jorge” (id. *ibid.*, p. 445), fato que a fez recrudescer seu orgulho, passando a dissimular, visto que queria salvar a paz doméstica, e a dirigir a Jorge a mesma frieza de costume. Quanto ao moço, a “verdade é que o amor de Jorge tinha como que despido a qualidade de sentimento para constituir-se ideia fixa” (id. *ibid.*, p. 446). Acresce-se que reverberava na mente do moço o fato “de herdar em breve prazo a esposa de Luís Garcia, resolução que lhe parecia necessária; era o que ele dizia a si mesmo”, pois sua união com Estela teria dois resultados: “era uma reparação e uma desforra; reparação do mal que ele fizera, desforra do tratamento que ela lhe deu” (id. *ibid.*, p. 447).

Iaiá respondia com mais rispidez à intimidade de Jorge, o que chamava a atenção deste. No período da “moléstia e convalescença do pai, Iaiá tratara Jorge com muita gratidão e cordialidade” (id. *ibid.*, p. 447). No entanto, com o passar do tempo, essa afável recepção “se converteu noutra coisa, que visivelmente era repugnância, com uma pontazinha de hostilidade” (id. *ibid.*, p. 447). Já não atendia ao moço com cordialidade, mal conversava com ele, esquivando-se cautelosamente. Esse comportamento era a manifestação de seu “sentimento de ciúme filial”, porque “adorava o pai sobre todas as coisas; era o principal mandamento de seu catecismo”, tanto é que quando instigara “o casamento, com fim de lhe tornar a vida menos solitária, e porque amava Estela”, a união deles “trouxo para casa uma companheira e uma afeição; não lhe diminuiu nada do seu quinhão de filha” (id. *ibid.*, p. 448), o que não sucedia com a presença de Jorge. Iaiá percebera a “mudança que houve nos hábitos do pai, que outrora era um “homem seco para todos, expansivo somente na família, abrira uma exceção em favor de Jorge” (id. *ibid.*, p. 448). E mais: “Luís Garcia deu a Jorge algumas demonstrações de confiança pessoal”, quando ela “viu a primeira, recordou-se da carta que escrevera ao moço na noite em que a moléstia do pai se agravara, e da confidência dos dois, cujo assunto nunca lhe chegara aos ouvidos” (id. *ibid.*, p. 448). Iaiá passou a odiar tal situação, pois “imaginou que Jorge viera roubar-lhe alguma coisa”, o que a fazia supor “despojada de uma parte da confiança do pai” (id. *ibid.*, p. 448). Outra entrevista entre esses dois homens viria a aprofundar mais o ciúme de Iaiá, que “compreendeu a confidência da véspera, e ficou consternada”, uma vez que foi a última a receber a notícia, “e o primeiro fora um estranho, um intruso, – esteve quase a dizer um inimigo” (id. *ibid.*, p. 449).

Para contrariar o moço, ela passa a dar mais atenção a Procópio Dias, um conhecido de Jorge, que triplicara os capitais com a guerra, um ser que “tinha o pior mérito que pode caber a um homem sem moral: era insinuante, afável, conversado; tinha certa viveza e graça”

(id. *ibid.*, p. 437). Paciente, serviçal, buliçoso com as senhoras, Procópio Dias torna-se a figura perfeita para Iaiá expor seus caprichos, contrariando o filho de Valéria. Procópio, por sua vez, acha a filha de Luís uma “obra de contradição”, pois em certas ocasiões, a familiaridade de Iaiá com ele chegava “quase à sedução”, dado que a moça lhe pedia que aparecesse com frequência (id. *ibid.*, p. 460).

O comportamento de Iaiá intrigava Jorge, a ponto de ele tentar entender o que a menina via em Procópio Dias, que não viu nele. Ao analisar as feições daquele senhor “pouco próprias a fascinar uns olhos de dezesseis anos”, Jorge compreendia que apenas o interesse pecuniário seria capaz de unir aqueles dois, ou seja, “se a razão tomasse as rédeas ao coração” (id. *ibid.*, p. 460). A inquietação do moço faz emergir o seu modo mais genuíno de encarar os fatos: “um marido apaixonado e opulento! Duas vantagens que uma moça nas condições de Iaiá devia aceitar com ambas as mãos” (id. *ibid.*, p. 461). Contudo, essa visão explica apenas o interesse de Procópio Dias, que se sentia atraído por Iaiá, em virtude da condição dela – “possuí-la era fazer-lhe um favor” (id. *ibid.*, p. 461). Não por acaso, Dias a tinha como “a figura presente a seus olhos, ora divina e casta, ora ardente e lúbrica, – lúbrica, porque ele em sua imaginação conspurcava-a, antes mesmo de a possuir” (id. *ibid.*, p. 461). De algum modo, Procópio Dias expressava aquilo que Jorge escondia. Todos tinham seus interesses recônditos, mas Iaiá joga com os anseios de cada um deles. Contraditoriamente, ela dá vazão às atitudes de Jorge e Procópio Dias, porque no limite elas se anulavam.

Se Iaiá sofria com a relação entre o pai e Jorge, um fato novo veio intensificar a ira da menina. Espreitando as reações da madrasta à leitura de uma carta, entregue pelo seu pai, que fazia comentários revelando o assunto do papel, Iaiá descobriu o segredo da madrasta, porque depois de ler a carta e recordar tal ocasião, ela “ergueu-se e foi à janela”, agiam nela “forças contrárias; ou era o seu passado que emergia da sombra do tempo, com todas as cores vivas ou escuras, com as delícias ocultas e nunca reveladas, e ao mesmo tempo com as amarguras e resistências” (id. *ibid.*, p. 452). A cobrança de seu coração “mordia impaciente o freio da necessidade e do orgulho, e vinha pedir ainda uma vez o seu quinhão de vida”, mesmo que ela sufocasse esses ímpetos, “eles vinham”, tamanha era a força desse amor (id. *ibid.*, p. 452-453). Aguçada a curiosidade, Iaiá observara toda a cena e cravara os olhos na madrasta, “viu-lhe receber a carta, com a mão trêmula; viu-a empalidecer ainda mais; viu-lhe a confusão e o enleio” (id. *ibid.*, p. 453). Como não compreendia o motivo daquela cena, questionava-se o que um “amor extinto de Jorge, uma paixão que o levara à guerra, que tinha ela, que tinham eles três com isso?” (id. *ibid.*, p. 453). A resposta delineia a penetração e a sagacidade da filha do pacato funcionário público, que justifica a longa passagem:

Iaiá olhou a princípio com curiosidade, depois com espanto, até que os olhos luziram de sagacidade e penetração. O estilete que eles escondiam desdobrou a ponta aguda e fina, e estendeu-a até ir ao fundo da consciência de Estela. Era um olhar intenso, aquilino, profundo, que apalpava o coração da outra, ouvia o sangue correr-lhe nas veias e penetrava no cérebro salteado de pensamentos vagos, turvos, sem ligação. Iaiá adivinhou o passado de Estela; mas adivinhou demais. Galgou a realidade até cair no possível. Supôs um vínculo anterior ao casamento, roto contra a vontade de ambos, talvez persistente, malgrado aos tempos e às coisas. Tudo isso viu uma simples inocência de dezessete anos. (...) Jardim fechado, como a esposa do cântico viu subitamente rasgar-se-lhe uma porta, e esses dez minutos foram a sua puberdade moral. A criança acabara; principiava a mulher. (...) Confrontava o que acabava de ver com os fatos anteriores, de todos os dias, isto é, a frieza, a indiferença, a estrita polidez dos dois, e mal podia combinar uma e outra coisa; mas ao mesmo tempo advertia que nem sempre estava presente quando Jorge ali ia, ou fugia-lhe muita vez, e podia ser que a indiferença não passasse de uma máscara. Demais a comoção da madrasta era significativa. Estendeu o espírito pelo tempo atrás, até o dia da primeira visita de Jorge, e lembrou-se que ele estremeceu ouvindo a voz de Estela, circunstância que lhe pareceu então indiferente. Agora via que não (id. *ibid.*, p. 453-454).

Com essa descoberta, revelou-se outro sentimento que germinava em Iaiá: o amor pelo filho de Valéria. A mistura de sensações roubava a sua inocência, colocando no lugar a hipocrisia, que reconfigura seus planos, em virtude de eles entrarem em rota de colisão com o amor interdito da madrasta, fazendo nascer a rivalidade entre as duas. O esforço de Iaiá reside exatamente nesse eixo, pois era preciso desvencilhar-se do conflito do passado, provocado pelas disposições de Valéria, dos lances do destino e criar estrutura para o seu próprio futuro.

Como quer examinar as reações da madrasta, Iaiá inventa uma história de amor juvenil, em que recria o drama de Estela, perguntando a esta se é possível casar com um homem amando outro:

– Por ora é um gracejo; mas, se ele teimar, é possível que nem a senhora nem papai o desamparem, e ainda mais possível que eu me deixe vencer para contentar a todos. Mas é este o ponto de minha confiança: é uma ideia que me persegue há dias. Devo eu casar com um homem amando a outro? Posso fazê-lo? Devo fazê-lo? (id. *ibid.*, p.456)

A resposta de Estela esclarece a própria escolha: “– Não deves casar, se o amor pode ser satisfeito sem obstáculo. No caso contrário, o casamento é uma simples escolha da razão; sacrifica-te” (id. *ibid.*, p.456). Ao contrário de Estela, Iaiá utiliza justamente a sua condição inferior para construir a linha de força do seu raciocínio para não se sacrificar. O amor não a subjuga, muito menos o revés da fortuna é um impeditivo para a realização dos seus anseios, porque joga com as convenções, os expedientes dos costumes de modo aparentemente inocente, enquanto cria um ambiente favorável para si. Análogo a um jogo de xadrez, o objetivo do procedimento de Iaiá é excluir Estela, conforme vai conquistando Jorge. A filha de Luís Garcia movimenta todas as peças a fim de concretizar o seu amor. Dito de outra maneira, ela manuseia os pinos no tabuleiro como se ajeitasse os desígnios de sua própria

vida. Nesse processo de exclusão, Procópio Dias representa literalmente a troca das peças, mas sua figura permite a Iaiá criar um factóide para revelar o amor que sentia por Jorge, ao mesmo tempo em que examina as condições do amor recôndito da madrasta.

Tem-se, na verdade, o jogo dos interesses: Iaiá se aproxima de Jorge, enquanto este adquire, por meio dos caprichos e aceitação da filha do dono da casa, passagem livre para aproximar-se de Estela, que por sua vez se afasta das intenções de Jorge. Usando dos diversos expedientes das relações sociais, Iaiá faz do filho de Valéria seu professor particular e confidente, podendo locupletar-se da situação de discípula para revelar seu amor sem que movesse o mundo, esse é o seu sacrifício – lutar pelos seus anseios com certo atrevimento:

- Estamos dando na vista, disse ele; hão de supor que somos dois namorados.
- Sente-se, disse Iaiá em tom intimativo. E continuou: – Que perde o senhor com isso? Dirão que não tem mau gosto em amar uma moça bonita (id. *ibid.*, p. 479).

Iaiá acreditava na possibilidade daquela união, “que se há de fazer é certo. Ou eu não sou quem sou” (id. *ibid.*, p. 482). De seu modo, Jorge enxergava que a menina “tinha a audácia no sangue, e a razão lhe dizia que um amor sem freio possui todas as imprudências e vertigens”, contudo, compreendia também que “há situações morais incompatíveis, e que a uma candura de dezessete anos é lícito não distinguir entre o sentimento que fala e a conveniência que restringe” (id. *ibid.*, p. 482). Ele não acreditava que todos aqueles lances atrevidos de Iaiá “encobrissem um cálculo, – o cálculo da ambição, que intentasse trocar a beleza pelo benefício de uma posição ostensiva e superior”, mesmo se isso fosse verdadeiro, ele “não sentiu diminuir a admiração nem a estima; porquanto, a ambição, se ambição havia, parecia ser de boa raça” (id. *ibid.*, p. 482). Jorge não acreditava que “uma vida quase adolescente possuísse já a arte da hipocrisia” (id. *ibid.*, p. 482). O maior desejo do filho de Valéria era ser amado, sentimento e sensação que ele encontrou em Iaiá: “– Ama-me! (...) A convicção, por mais que a suspeita o houvesse prevenido, atordoou o espírito de Jorge, que nessa mesma noite resolveu não voltar lá; resolução varonil, que durou quarenta e oito horas” (id. *ibid.*, p.483). O filho de Valéria não revelou a Iaiá que ele era o escolhido, apenas temperava “o romanesco com uma forte dose de realidade” (id. *ibid.*, p.483), resultado de seu amadurecimento, que não lhe arrancara os laivos românticos; ele preferia “saborear em silêncio o gozo de se saber amado, sem perder o de contemplar uma natureza original, moralmente exuberante e forte, que, além de tudo, tinha para ele a fascinação do mistério” (id. *ibid.*, p. 485). Essa nova sensação apoderara-se de Jorge a ponto de não se recordar de Estela, a menina o libertara.

Embora Iaiá sentisse que seu corpo franzino guardava “uma alma capaz de encravar a roda do destino” (id. *ibid.*, p.473), ela não deixou de sofrer e de ter seus momentos de fraqueza, principalmente quando a recordação daquele amor do passado entre Jorge e Estela vinha lhe plantar a desconfiança. Não sem razão, a menina sonhava com o abismo em que se metera: “Iaiá não estava menos inquieta”, uma vez que receava que “houvesse dito alguma coisa mais, – um nome ou uma circunstância precisa; – em todo caso, era bastante o que ouvira a madrasta, para imaginar que o sonho lhe escancarara as portas da consciência” (id. *ibid.*, p. 474). O ocorrido as deixou desconfiadas e medrosas, produzindo entre elas o abismo da rivalidade, que foi temperada pelo despeito de Procópio Dias, que agia para manchar a reputação de Jorge. No meio desse turbilhão, que dragava Iaiá e Estela para um novo patamar da relação, Luís Garcia morre, levando consigo o elo entre essas duas criaturas.

Uma vez revelado o amor de Jorge e a enteada, de quem poderia perder a amizade e a estima, Estela dá mais uma prova de seu orgulho e resignação, aceitando uma proposta que uma antiga condiscípula lhe fizera para dirigir um estabelecimento de educação no norte de S. Paulo. Estela deixa evidente que a sua dignidade está acima de tudo, inclusive, de um amor cheio de obstáculos. O caminho estava livre para Iaiá concretizar suas vontades, mesmo porque um pensamento decisivo influía nela que era “confiscar aquele homem, arrastá-lo consigo, dominá-lo depois, despedaçar de uma vez o laço que supunha atá-lo ao coração da madrasta” (id. *ibid.*, p. 494). Essa é a resultante de seu orgulho, diferente daquilo que a madrasta sente e faz.

Numa visão ampla, em *Iaiá Garcia*, o narrador acentua a redução de seus comentários à história narrada para deslocar sua crítica para o nível do enredo, como já havia procedido em *Helena*. Entretanto, aqui, essa estratégia parece aprofundar um pouco mais a caracterização dos personagens, quando propõe que os seus dramas estão intimamente ligados aos costumes, que se sustentam da vaidade do membro da classe dominante que exerce a influência sobre os seus protegidos e estes, que sobrevivendo justamente do assédio de cada dia, lutam com as armas que tem para resistir tamanha sujeição. Quase todos serão subjugados, o que interessa saber é o que cada um deles faz para evitar a completa humilhação.

Tal relação é exemplarmente estabelecida entre Valéria e seus protegidos: Estela, Sr. Antunes, Luís Garcia e o próprio filho, mesmo que tal convívio tenha interesses diversos. O que parece é que Machado de Assis, por meio do narrador, configura esses condicionantes sociais como eventos em si, entendidos como um artifício que provoca a vaidade dos personagens, fazendo com que cada um deles reaja conforme a sua compleição psicológica, o

que esboça o conflito de caracteres. Ora, se a vontade individual, que se expressa na disputa amorosa, evidencia o processo de prospecção da compleição psicológica do personagem, ela também escancara não apenas os costumes, mas como estes concorrem para produzir naqueles tais dramas. Estaria aí um método de composição, em que os fatos se reproduzem a fim de eliminar os excessos e, por conseguinte, aumentar o grau de representação do modo como as relações se davam na ordem diária? Seria essa a sua representação da cor local? Provavelmente.

Nesse sentido, é possível pensar que a primeira parte do romance é marcada pelo assédio de Valéria sobre as vontades alheias, em que as suas disposições determinam os sucessos dos demais personagens, principalmente, Estela e Jorge. Já a segunda parte é fundada pela vontade de Iaiá Garcia, que, mesmo sendo dependente, consegue jogar, em virtude de sua penetração e sagacidade, com os costumes para encravar a roda do destino, construindo as bases de seu próprio futuro. Vale lembrar que Iaiá não precisou indispor-se contra os assédios de Valéria; na verdade, antes da morte da matriarca, Iaiá soube compreendê-la para evitar problemas e minimizar a sua própria condição de dependente. No meio dessas duas “personalidades” fortes e realizadoras, encontra-se Estela, que faz de seu orgulho uma barreira pessoal, porque a força que o conduz intensifica-se para evidenciar a condição de subalterna da moça. Esse tipo de orgulho é a maior ironia, visto que a impede de viver intensamente.

Esse é o ônus de ter enfrentado as adversidades de sua condição como se fosse a única culpada por isso. Machado de Assis parece suscitar, por meio do comportamento de Estela, que para viver nessa sociedade é preciso jogar com os condicionantes que organizam essa sociedade, tentando subvertê-los a seu favor, caso contrário, aquele que não se propõe a isso corre o risco de terminar como Estela, privando-se ao máximo para manter sua dignidade. Contudo, sua reação não deixa de ser um senão da obra, em que a dignidade do indivíduo é adquirida com resiliência, privação, com vistas para a manutenção dos costumes. Ou ainda, conforme Roberto Schwarz, “toda a descrença e ciência crítica acumuladas por Machado e pelas personagens destinam-se a escapar às ilusões do paternalismo, mas não a questioná-lo, o que seria falta ao respeito e à gratidão” (SCHWARZ, p. 191, 2000). E se ainda há incongruências nas relações, é porque “alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões” (id. *ibid.*, p. 509).

CAPÍTULO V

1 Personagens e cor local

Na leitura dos quatro primeiros romances de Machado de Assis, é possível observar, mesmo um leitor desatento, o paternalismo e as relações de favor que, como mediadores das interações, escancaram os costumes, principalmente, na disputa amorosa. Essa disputa sempre é formada por três personagens – dois homens e uma mulher ou o inverso. Vale lembrar que em tal formação, de modo geral, os heróis são inseguros, inconstantes e as heroínas mais convictas, seguras e com maior entendimento dos fatos e das relações. No conjunto, tais elementos expõem por parte do escritor a busca de um método composicional que dê conta de captar as nuances dos conflitos diários. É esse procedimento que corrobora um incessante aprimoramento estético formal, aparando arestas, preenchendo fissuras e evitando exageros. Nessa reelaboração contínua, nota-se um movimento interno em que o narrador vai reduzindo as intervenções na história que narra e as interpelações ao leitor, enquanto a prospecção da compleição psicológica do personagem aumenta. Esse processo desloca a crítica para o nível do enredo e atrela o grau da representação da cor local à verdade do personagem, que é marcada pelas atitudes, vontades, caprichos e dramas. Assim, quanto mais as peculiaridades de cada perfil ganham plausibilidade, mais ganha corpo o esboço da cor local.

É nesse imbricamento das ações dos personagens com o aparato social que se constrói uma perspectiva particular dos fatos, o que de certa forma gera um caráter mais verossímil na narrativa, sobretudo porque é a própria crise do indivíduo que denuncia a força dos costumes. A esse respeito, José Luiz Passos salienta que a “ficção de Machado (...) está preocupada com a elaboração de situações nas quais os seus personagens são levados a agir revelando ao leitor os motivos, muitas vezes arbitrários e moralmente ambíguos, nos quais eles baseiam suas ações” (PASSOS, 2007,p.56). Comparativamente, *Iaiá Garcia* é uma espécie de fechamento do primeiro ciclo da narrativa machadiana, confirmando a destituição do destino como a força motriz do enredo, que passa a ser centralizado no jogo de interesses engendrado pelas vontades e ações dos personagens, dissimuladas ou não, que agora têm a necessidade de interferir no desenvolvimento dos fatos para concretizar aquilo que eles compreendem como o correto para si. E esse ciclo se inicia antes mesmo do primeiro romance do escritor.

Se se considerar as primeiras produções do escritor, encontrar-se-á na peça teatral *Desencantos* (1861) a frustrada história de amor trabalhada em *Iaiá Garcia*. Na peça, conta-se a história da disputa entre Luís de Melo, personagem visionário e dissimulado, e o rude e sincero, Pedro Alves, ao amor de Clara, uma viúva atraente e com posses. Nessa contenda amorosa, em que se nota um conflito de caracteres, as referências literárias aludidas por eles

auxiliam a formar os respectivos perfis. Nos diálogos, as menções ao mundo literário e aos seus gêneros adquirem um estatuto de contraste entre eles – a viúva está mais entregue às referências contemporâneas, enquanto Luís se apega às relações platônicas e Pedro está às voltas com a cavalaria medieval. Nesse embate, Clara escolhe Pedro Alves, que sabiamente se desapega de suas preferências literárias, incorporando nas suas falas as dela. Preterido, visto que não deu à viúva indícios de mudança de comportamento, Luís viaja para o oriente e, quando de lá volta, age dissimuladamente, tornando-se pretendente à mão da filha de Clara, numa evidente afronta à antiga amada.

Nesse contexto, os desencantos se explicam com a decepção de Luís pelo fato de Clara ter escolhido Pedro; enquanto que a decepção da heroína se expressa nos arrufos da vida conjugal com Pedro, pois este é entusiasta das contendas políticas, mostrando, com isso, suas manias intempestivas. Entretanto, na lei das compensações, Clara e Pedro tiveram, ao menos, o prazer de escolher e realizar suas vontades, o mesmo não se pode dizer de Luís, que, sob a afetação de querer ser desejado, deixou de concretizar o seu amor. Dito de outra forma, Luís queria sentir-se imprescindível ao outro, sem que para isso não precisasse fazer absolutamente nada, contando apenas com a ação do destino encaminhando as relações.

Compreendendo tal história a partir de uma característica peculiar das comédias machadianas, em que as falas, emoções, atitudes, sentimentos e comportamentos dos personagens conferem verossimilhança ao texto, é interessante frisar que aquilo que “seria um *acontecimento* é um desfecho súbito, em três ou quatro falas”, criando, na verdade, “uma espécie de anticlímax” (LOYOLA, 1997, p. 42, grifo da autora). Exemplo disso é o fato de Luís de Melo mudar de pretendente, quando havia possibilidades de ele interferir na paz doméstica do casal Clara e Pedro Alves, agindo para realizar suas vontades. Mas não é isso que ocorre. A sua mudança de pretendente apenas reitera seu comportamento afetado. Ora, se “a lógica da convenção social” substitui a “ação convencional”, fazendo com que o “esvaziamento do acontecimento *dramático* [redunde] na quase imobilidade da cena, diluindo a noção justamente de perspectiva” (id. *ibid.*, p. 42, grifo da autora); a concepção de tempo também é relativizada, conseqüentemente, as falas dos personagens na primeira parte da peça – espécie de passado para a segunda, embora elas expressem as convenções do jogo amoroso –, não recuperam os acontecimentos anteriores a ponto de entrelaçar o aparato social aos perfis dos personagens, dando a medida de possíveis dramas. Aliás, como não há desnível social entre eles, o que leva o leitor da atualidade a crer que a afetação de Luís de Melo seja mais um motivo ímpar do que uma representação resultante da interação, não tendo a organização social quase nenhuma interferência nas suas ações. Por outro lado, tal

comportamento revela mais uma desconsideração das referências literárias que sustentam seu modo de enxergar o mundo e tudo que elas representam – a crítica da peça. Essa mesma desconsideração se repete ao longo dos quatro romances e é atrelada ao perfil de Jorge, herói de *Iaiá Garcia*.

Diferentemente, em *Iaiá Garcia*, os acontecimentos do passado criam o elemento impeditivo à realização amorosa entre Jorge e Estela, ancorada no desnível social. De relação interdita, torna-se o drama do casal, uma vez que eles se amam e sofrem calados, em virtude de questões externas. O imbricamento dos sentimentos do casal e as dissensões domésticas, síntese dos interesses sociais, constituem uma memória que reverbera na mente deles. A frequente irrupção dessas dores gera um processo de presentificação desse drama, legitimando a força dos costumes e a prospecção da compleição psicológica do personagem. Há aí um aperfeiçoamento na configuração do perfil do personagem no que tange a motivação que o impele a agir do modo que ele age. Configurado em outras peças, contos, a mesma elaboração desse perfil de personagem ganhou forças também em *Ressurreição*, em que o enredo está atrelado à perspectiva de Félix, o herói do primeiro romance de Machado de Assis. Não havendo desnível social entre os pretendentes de Lívia, a heroína, o foco recai sobre a compleição psicológica de Félix, como se não houvesse um motivo social pertinente a conduzi-lo às inconstâncias, que mais revelam uma fraqueza de espírito do moço para assumir as responsabilidades. Quer dizer, ele age do modo que age simplesmente porque não confia no outro, que estaria sempre pronto para enganá-lo. Nesse contexto, ele transforma a possibilidade em fato, tirando do outro o direito de enganá-lo ou não. Evidentemente que esse procedimento faz de Félix um ser inconstante, inseguro. Na obra, a força dos costumes é reduzida para evidenciar ao máximo esse tipo de personagem, que no limite resgata os caprichos e afetações de Luís de Melo. Também aqui os acontecimentos do passado servem para aventar certas atitudes dos personagens na tentativa de esboçar seus respectivos perfis. Félix, por exemplo, tinha relacionamentos com prazo de validade de seis meses, pois fugia assim que reconhecia estar ligado à pessoa amada. Mãe de um menino e viúva, Lívia teve relações que lhe deram mais experiência – daí sua resolução de terminar o relacionamento com Félix.

Em *A mão e a luva*, os acontecimentos do passado fundamentam a benevolência da baronesa, que perdera a única filha, justificando o deslocamento do amor contido para Guiomar, moça pobre, que na meninice vislumbrava ser admirada pela sociedade. Nela, os desdobramentos do passado explicam a ambição do presente, mostrando a constituição do seu perfil. Nada nela é fortuito, pelo contrário, tudo é orquestrado e calculado pela sua perspicácia

e ambição. Assim também ocorre com Luís Alves, rapaz ambicioso que se casa com Guiomar. Além de rico, Luís entra para a política, buscando notoriedade. Luís e Guiomar agem para concretizar seus objetivos, interferindo nas disposições dos costumes; bem diferente de Jorge, o sobrinho da baronesa, que é um parasita, esperando apenas as benesses de sua classe; e de Estevão, rapaz pobre e afeito aos laivos românticos, de onde parte a sua desconsideração na obra, ratificando, inclusive, a crítica desferida às referências literárias de Luís de Melo, da peça teatral comentada acima.

Já em *Helena*, os acontecimentos do passado constituem o painel dos costumes, o poder patriarcal, a relação de favor e, principalmente, a crise moral da heroína. Conforme os acordos dos seus pais realizados no passado vão se polarizando com os do presente, o seu drama se intensifica, causando sua morte. As suas reminiscências a consumiam, porque dava a dimensão da imoralidade a que se sujeitou. Numa espécie de compensação, preferiu a dignidade ao amor de Estácio, rapaz rico e afetado que muito intui, mas não realiza absolutamente nada – mais um descendente da linhagem de Luís de Melo.

Numa tentativa de formular uma linha direta de retomada de perfis dos personagens, notam-se semelhanças entre os heróis – Luís de Melo, Valentim, Venâncio (das peças); Sr. F., Camilo Seabra, entre outros (dos contos); Félix, Luís Alves, Estácio e Jorge (dos primeiros romances) – membros da classe dominante, mas, exceto Luís Alves, são personagens inconstantes, porque não assumem suas responsabilidades, tendem a esperar justamente que a força dos costumes lhes resolva os problemas, processo que os conduz à inércia e ao conformismo de classe. Diferentemente dos protagonistas, as heroínas são responsáveis, seguras, têm convicção de sua classe e de seus posicionamentos e, sobretudo, compreendem muito bem as relações em que elas estão inseridas – Clara, Carlota, Elisa (das peças); Rosina, D. Emília, Isabel entre outras (dos contos); Livia, Guiomar, Helena, Valéria Gomes, Estela e Iaiá Garcia (dos romances). Mesmo não estabelecendo uma linha reta entre Clara e Iaiá Garcia, observa-se um processo de empobrecimento das heroínas, notadamente Rosina, Guiomar, Helena, Estela e a filha de Luís Garcia. Isso pode ter dado a elas mais compreensão dos fatos para enfrentar as adversidades diárias. Possivelmente, o amadurecimento delas venha dessa necessidade de lutar para preservar a dignidade, em detrimento, na maioria, de não realizar as vontades, que é o ônus da condição de subalterna, principalmente, daquelas que não conseguem enfrentar toda a organização dos costumes.

Na comparação das disputas amorosas encerradas em *Desencantos* e *Iaiá Garcia* tem-se, na peça, Luís de Melo que é apaixonado por Clara, que é casada com Pedro Alves e mãe de Clarinha; no romance, Jorge é apaixonado por Estela, que é casada com Luís Garcia e

madrasta de Iaiá. A situação é muito semelhante, as ações que são completamente diferentes. No romance, há um refinamento na configuração do perfil da personagem Iaiá Garcia, que tem consciência de encravar a roda do destino e conquistar Jorge, fazendo-o esquecer-se de Estela. Tal comportamento de Iaiá retira de Clarinha, mesmo que ela não apareça na peça, a imagem de objeto de desforra pretendida por Luís de Melo. De simples artifício de provocação, a heroína do quarto romance age para subverter a sua própria condição.

Essa similitude também acontece em *Ressurreição*, em que Raquel deixa o caminho livre para Lívia na disputa amorosa pelo amor de Félix. Em *Iaiá Garcia*, a filha de Luís inverte completamente essa polaridade e acaba conquistando o herói. Citam-se passagens do primeiro romance para demarcar tal semelhança e o aprimoramento na configuração das personagens:

Raquel não respondeu. A pouco e pouco se lhe ia alumando o espírito. Olhou longo tempo para [Lívia], como se à força quisesse arrancar-lhe a explicação, que o seu coração pressentia. Enfim, pareceu adivinhar tudo.
 – Ama-o então? perguntou ela com os lábios trêmulos.
 – Creio que o amei, respondeu Lívia baixando tristemente a cabeça (ASSIS, 2004, p. 168).

A descoberta causara em Raquel certo torpor que a deixou absorta, revelando a Lívia que a amiga também estava apaixonada por Félix, iniciando entre elas uma relativa rivalidade:

Lívia apertou-a com força. Era a primeira vez que o acaso lhe deparava uma confidente. Alterava-se-lhe o seio, tímido de suspiros; duas lágrimas lhe romperam dos olhos e foram morrer na espádua de Raquel. (...)
 Mas Raquel não se movia. Tinha os olhos postos nela, os lábios apertados, os braços pendentes. Lívia sacudiu-lhe brandamente os ombros.
 – Que tens? disse.
 – Nada, suspirou Raquel.
 Lívia estremeceu. Súbito relâmpago lhe atravessou as sombras do espírito. Interrogou-a de novo, mas foi em vão. Então sentiu em si todas as energias do seu temperamento, e com um grito, que a cólera abafava, exclamou:
 – Ah! tu o amas também!
 Rachel não lhe respondeu. Se a viúva lhe houvera falado com brandura é provável que lhe fizesse plena confissão de seus sentimentos. Mas, às palavras coléricas de Lívia, a pobre moça começou a tremer.
 – Tu o amas também! respondeu Lívia com voz surda e concentrada.
 Rachel curvou o Corpo, pôs as mãos em atitude de súplica, e murmurou com voz trêmula:
 – Perdão! (ASSIS, 2004, p. 168).

Em *Iaiá*, a ingenuidade de Raquel, torna-se penetração e sagacidade na filha de Luís Garcia. Parece haver na menina uma junção do temperamento de Lívia e a perspicácia de Raquel, que interpreta as reações da viúva. Entretanto, após a descoberta, Iaiá passa a encarar e analisar Estela com mais acuidade para enxergar a extensão de todo o drama que envolvia a madrasta e Jorge. Aqui, as circunstâncias são diversas das do primeiro romance, porque na perspectiva de Iaiá haveria uma possibilidade por parte de Estela de uma relação adúltera, o

que de fato não ocorre. Contudo, a relação interdita entre Estela e Jorge interferia nas pretensões de Iaiá, que já sentia uma forte afeição pelo filho de Valéria. Nesse contexto, ela age diferentemente de Raquel, enfrentando as adversidades com muito mais atrevimento e astúcia, enxergando os dramas alheios e escondendo as suas próprias sensações. Essa é sua estratégia. A questão aqui é mostrar a retomada da mesma estratégia e como em *Iaiá Garcia* se dá o refinamento na construção do perfil da personagem, convergindo na heroína atitude, dor, amor, raiva, rivalidade e, sobretudo, desejo de realizar suas vontades, diferentemente de Raquel, que cede à rival.

Nesse sentido, de modo geral, observa-se que Machado de Assis, entre as primeiras peças e *Iaiá Garcia*, veio reelaborando a configuração do personagem, ao mesmo tempo em que foi aprofundando sua interpretação dos costumes. Ao que tudo indica, é a partir desse imbricamento que se constitui a concepção de cor local do escritor. Pensado como método composicional, essas obras indicam que Machado de Assis estava em busca de representar os dramas dos personagens, que, por sua vez, tinham relação estreita com a organização social. E acima de tudo, o escritor se preocupava com a motivação que impele o personagem a agir do modo que age. Com efeito, na visão machadiana, um modelo de romance diferente, que não expressasse essa configuração, poderia dificultar a realização do seu projeto de refinar a literatura brasileira, que no seu entendimento passa por um aprimoramento estético, pela substituição de um levantamento da topografia do país pela análise dos conflitos das relações humanas, bem como de se instituir como a vontade inerente ao personagem o faz ser o que ele é de fato. Por essa perspectiva, é possível compreender a crítica de Machado de Assis a dois personagens de Eça de Queirós. Com efeito, retomam-se alguns pontos dessa discussão para enfatizar a preocupação de Machado de Assis com a configuração do perfil dos personagens, o que conseqüentemente vislumbra a concepção do escritor brasileiro de cor local.

1.1 Machado e a crítica ao romance de Eça de Queirós

De modo mais pontual, com os elementos delineados, Machado formula as bases de seus princípios críticos desferidos às obras *O crime do padre Amaro* (1875) e *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós (1845-1900), em que se coloca diametralmente contra a filiação de Eça à Escola Realista.⁵⁷ Machado compreende que o escritor português submetia a arte ao segundo plano em detrimento de ideais externos, não literários. Essa concepção fora defendida, no periódico *O Cruzeiro*, em 30 de abril de 1878, no texto “Literatura Realista: O

⁵⁷ Machado atribui os elementos de compleição Naturalista à Escola Realista.

primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queirós”, em que Machado explicita seu posicionamento divergente quanto a limitar o alcance da arte em prol de uma doutrina. Sem se furtar de reconhecer o talento do romancista português, Machado não concebe como objetivo da arte o ato de reproduzir fotograficamente os fatos por meio de um “realismo implacável, consequente, lógico, levado à puerilidade e à obscenidade” (ASSIS, 2013i, p. 468). Pela sua ótica, tal doutrina incorria em dois equívocos, um relacionado à redução do papel da imaginação, elemento que amplia tanto o labor do escritor no momento de sua interpretação da referencialidade quanto a possibilidade de variar as perspectivas de leitura. Tinha-se uma cópia ao invés de uma interpretação da realidade.

Por outro lado, essa mesma reprodução sobre a intimidade dos personagens, principalmente no segundo romance, promoveria cenas lascivas quebrando o decoro literário. Centrando-se na *verdade ficcional* desses romances, o autor brasileiro procura entender a dinâmica que conduziria os personagens a agirem da maneira que agem. Em *O crime do padre Amaro*, deduz que a tensão criada pelo pároco não teria forças para martirizá-lo, uma vez que os seus atos se acomodavam à cumplicidade de seus confrades e à conivente comunidade que não reprovava o comportamento clerical. Já em relação à Luísa, a heroína do segundo romance, percebe a recorrência e aprofundamento da doutrina a promover novamente a falta de uma força motriz a justificar as ações da personagem: “a Luísa é um caráter negativo, e, no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral” (id. *ibid.*, p. 470). Machado entende não haver algo que a impele a cometer suas infrações:

Tal é o introito de uma queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer; Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte que é. Uma vez rodada ao erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente. Assim, essa ligação de algumas semanas, que é o fato inicial e essencial da ação, não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar (id. *ibid.*, p. 470).

Contraditoriamente, é da inoperância de Luísa que surgiria a obscenidade, já que sua relação adúltera não vislumbra um desdobramento de conflitos psicológicos, advindos da interação social, ou de qualquer outro motivo. Contrapondo o comportamento de Juliana à inanidade de Luísa, Machado salienta que a empregada, na tentativa de sair da condição deplorável em que se encontrava, age para fugir da miséria, por isso rouba as cartas que incriminam a sua patroa, com o intuito de chantageá-la – há uma lógica fomentando seus passos na ação. Ao compará-las, Machado ratifica não haver um fato contundente a motivar a heroína: “para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as atribuições que a afligem

venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus!, dê-me a sua pessoa moral”, não há nenhuma razão, a não ser para dar curso à obscenidade (id. *ibid.*, p. 472). O adultério parece servir mais à descrição detalhada dos retratos dos comportamentos instintivos humanos, preconizadas nas convenções da Escola Realista (Naturalista) a que se refere do que criar uma força capaz de atrair os demais personagens a explicarem suas atitudes. Ou seja, o adultério, assim como outras passagens alusivas à referida escola, abafa a ideia essencial do romance, invertendo, aquilo que seria mais proveitoso na ótica machadiana, a dor moral pela dor física: “a razão disso é a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queirós – ou, n’outros termos, do seu realismo sem condescendência: é a sensação física” (id. *ibid.*, p. 472-473). Mais adiante, questiona: “por que avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal?” (id. *ibid.*, p. 474).

Entretanto, reconhece que os requintes de “certos lances”, que configuram a obscenidade, não destoavam “do paladar público” (id. *ibid.*, p. 469). Havia aí, portanto, um perigo iminente, que se traduzia no erro de concepção literária e na adesão do público leitor a ela. Mais do que uma orientação ao autor português, Machado defendia veementemente seu projeto literário e, por conseguinte, o processo de desenvolvimento pelo qual passava a literatura brasileira. Com efeito, uma obra estrangeira, reproduzindo estritamente os ideais de uma escola, tida como algo contrário a arte, sem refletir sobre as contradições sociais brasileiras, mas agradando ao público, poderia dificultar não somente a renovação estética, mas também radicalizar o equívoco de representação da cor local, o que deslocaria o problema mais uma vez para a instância temática.

Como não poderia ser diferente, essa análise feriu a suscetibilidade de alguns adeptos da escola realista: “parece que a certa porção de leitores desagradou a severidade da crítica. Não admira; nem a severidade está muito nos hábitos da terra; nem a doutrina realista é tão nova”, contando já “com mais de um férvido religionário” (id. *ibid.*, p. 475). Um deles era o Sr. S. Saraiva, da *Gazeta de Notícias*, que em 20 de abril, publicou um texto divergindo das ideias de Machado, fazendo com que este retornasse ao assunto dez dias depois no texto *Literatura realista* (1878). Acusado de não ter reconhecido o talento de Eça e ter sido severo na sua análise, Machado se defende, frisando preferir: “às generalidades do diletantismo literário a análise sincera da obra e a reflexão paciente e longa”, e em seguida diz ter “provado duas coisas: a lealdade da minha crítica e a sinceridade da minha admiração” (ASSIS, 2013j, p.475). Leal à sua crítica conscienciosa, o escritor carioca procura esclarecer os defeitos em *O primo Basílio* (1878): “uns de concepção, outros da escola em que o autor é aluno” (id. *ibid.*, p.475). O que se refere à concepção recai sobre a falta de logicidade das atitudes dos

personagens a sustentar o desenlace da trama: “que acontecimento, logicamente deduzido da situação moral dos personagens, podia vir continuar uma ação extinta”, referindo-se ao término da relação adúltera, motivada pela volta de Jorge, o marido de Luísa, e pela ida de Basílio para França.

Assim, o que já não tinha razão para suceder – o adultério –, acabou dando origem à circunstância casual do extravio de cartas: “ora, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte” (id. *ibid.*, p. 476-477). Para Machado, o problema não estaria no emprego das cartas, mas como elas explicam, em parte, as atitudes dos personagens e, por conseguinte, a ideia principal da trama. Para expor a diferença, cita um expediente semelhante, porém, devidamente incorporado à nervura da trama:

O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens; o acessório não domina o absoluto; é como a rima de Boileau: *il ne doit qu'obéir*⁵⁸. Extraviem-se as cartas; faça uso delas Juliana; é um episódio como qualquer outro. Mas o que, a meu ver, constitui o defeito da concepção do Sr. Eça de Queirós é que a ação, já despida de todo o interesse moral, adquire um interesse anedótico, um interesse de curiosidade (id. *ibid.*, p. 477).

É algo inerente ao personagem que dá curso às suas atitudes. Aquilo que é tido como contingente para os outros, torna-se, nele, um detalhe a impulsionar a manifestação de sua característica mais íntima, fina, enfim, revela a interpretação ímpar que tem dos fatos, estes em si são acessórios, o principal é a concepção que o personagem tem do mundo. Em outros termos, a representação do mundo externo não é o mais importante para a arte, mas a percepção que o personagem tem de si inserido nesse mesmo mundo: a existência das coisas se configura pela ótica do personagem e não o contrário, pois a significação não é algo intrínseco aos objetos ou ao mundo referencial. É na interação social que o próprio personagem, a um só tempo, dá indícios de sua personalidade e significado às coisas – tudo provém dele mesmo, principalmente, a sua verdade. Fato não abarcado pela escola *realista*, segundo Machado.

Em relação à escola, torna a reprovar o seu excesso, no caso de *O primo Basílio*, composto pela obscenidade:

Diferente coisa é a indecência relativa de uma locução, e a constância de um sistema que, usando aliás de relativa decência nas palavras, acumula e mescla toda a sorte de ideias e sensações lascivas; que, no desenho e colorido de uma mulher, por exemplo, vai direito às indicações sensuais. Não peço, decerto, os estafados retratos do romantismo decadente; pelo contrário, alguma coisa há no realismo que pode ser

⁵⁸ Na tradução de Célia Berrettini, o verso inteiro seria: “a rima é uma escrava e deve apenas obedecer” (BERRETTINI, 1979, p. 16).

colhido em proveito da imaginação e da arte. Mas sair de um excesso para cair em outro não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção (ASSIS, 2013j, p. 480).

Ao contrapor as convenções das escolas literárias, Machado de Assis acaba esclarecendo o seu posicionamento: talhar o texto, extirpando os excessos do dogmatismo inerentes a cada uma dessas escolas, apropriando-se, essencialmente, daquilo que julga interessante nos seus ideais – evitando ao máximo a construção dos quadros edificantes da escola eleita, já que há mais proveito na imaginação, entendida como instância de efabulação interpretativa dos elementos que, de algum modo, sempre estabelecem um grau de referencialidade. Por isso, entre a realidade e o realismo, prefere a análise da realidade, pois esta não sacrificaria a verdade estética na tentativa de abarcar aquilo que se crê ser real. Ao questionar, portanto, o procedimento da escola: “se todas as verdades se dizem, por que excluir alguma? Ora, o realismo dos Srs. Zola e Eça de Queirós, apesar de tudo, ainda não esgotou todos os aspectos da realidade”, Machado evidencia o seu interesse nos aspectos que também configurariam a instância do real: “há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridos nessa exposição de todas as coisas. Se são naturais, para que escondê-las?” (id. *ibid.*, p. 480-481). Em outros termos, o autor brasileiro está reprovando a adesão direta por parte de Eça de Queirós aos influxos literários sem rearticulá-los, sem se apropriar deles, cometendo, portanto, incongruências artísticas. Por essa leitura, ratifica: “o autor de *O primo Basílio* tem em mim um admirador de seus talentos, adversário de suas doutrinas”; e confirma o equívoco de escola: “se admiro também muitos dotes de seu estilo, faço restrições à linguagem; que o seu dom de observação, aliás pujante, é complacente em demasia”, por entender que ele, “sobretudo, é exterior, é superficial” (id. *ibid.*, p. 481). Mais proveitoso seria preocupar-se com os “atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais” (id. *ibid.*, p. 481). Sem se furtar de salientar seu juízo crítico, ainda retorna a seu debatedor, declarando a necessidade de não ser condescendente: “o fervor dos amigos pode estranhar este modo de sentir e a franqueza de o dizer. Mas então o que seria a crítica?” (id. *ibid.*, p. 481).

No texto “A nova geração” (1879), Machado de Assis voltaria a discutir a adesão aos influxos literários provenientes da Europa sem que se fizesse uma rearticulação estética e o devido ajuste para o contexto brasileiro. Entre o término de um movimento passado, como era o Romantismo, e o início daquilo que se convencionou a chamar de nova poesia, Machado, ainda que compreensivo com o entusiasmo da nova geração de poetas, advertia quanto à ausência de reflexão sobre o aparato estético, pois se assim procedesse “essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação

formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano” (ASSIS, 2013k, p. 489). O autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) reconhecia a importância de se renovar as formas para que não houvesse um processo de rotinização do fazer poético, o que as convenções de escola tendem a produzir:

A poesia não é, não pode ser, eterna repetição; está dito e redito que ao período espontâneo e original sucede a fase da convenção e do processo técnico, e é então que a poesia, necessidade virtual do homem, forceja por quebrar o molde e substituí-lo (id. *ibid.*, p. 490).

Para evitar a repetição, era necessário um projeto estético, propiciando a reestruturação entre as formas do passado e as do presente. Entretanto, havia na poesia da nova geração um interesse muito mais apologético do dogmatismo cientificista do que uma renovação estética – a renovação operada era temática e estava às voltas do “desenvolvimento das ciências modernas” (id. *ibid.*, p. 490). Não havia nenhum *Prefácio de Cromwell*, existia uma aspiração republicana empunhando o farol da justiça: “mas essa aspiração ao reino da justiça (...) não pode ser uma doutrina literária; é uma aspiração e nada mais” (id. *ibid.*, p. 493). Evidentemente, enxergava um equívoco de concepção, em virtude da influência de doutrinas externas como havia sucedido às gerações precedentes:

A de 1840, por exemplo, só uma coisa não recebeu diretamente do movimento europeu de 1830, foi a tentativa de poesia americana ou indiática, tentativa excelente, se tinha de dar alguns produtos literários apenas, mas precária, e sem nenhum fundamento, se havia de converter-se em escola, o que foi demonstrado pelos fatos. A atual geração, quaisquer que sejam os seus talentos, não pode esquivar-se às condições do meio; afirmar-se-á pela inspiração pessoal, pela caracterização do produto, mas o influxo externo é que determina a direção do movimento; não há por ora, no nosso ambiente, a força necessária à invenção de doutrinas novas (id. *ibid.*, p. 495).

Dessa comparação, entendia haver um adensamento na imitação irrestrita de doutrinas europeias, sem promover um processo de aclimação. Assim, a literatura brasileira saía da afetação romântica para cair numa barafunda cientificista – indicava, com isso, que o exagero de escola era incapaz de instituir originalidade literária. Como se pode observar, ao longo do período que perfaz a publicação desses textos críticos (entre 1858 e 1879) e os textos literários aqui analisados (entre 1858 e 1878), Machado expressa não apenas uma reflexão mais sistematizada sobre a literatura que se praticava durante esse período, sobre a qual acusava certo descuido estético, por parte dos poetas imitadores, e estreito alinhamento às convenções de escola, mas também que a configuração do perfil de seus personagens pode exemplificar o que tanto criticou em alguns personagens de Eça de Queirós.

De volta ao começo, Machado de Assis desde sempre parecia ter a ideia do perfil de personagem que queria compor, tendo de algum modo o Sr. F..., do desprezioso, mas não

menos importante, conto “Três tesouros perdidos”, como um ensaio a ser refinado ao logo de sua produção do teatro, do conto e, principalmente, do romance. O elemento fundador desse personagem reside no fato de suas ações se justificarem a partir da visão que ele tinha das coisas, das circunstâncias, fazendo-o agir mediante os seus anseios. Dito de outra maneira, a tal “realidade”, que o provoca, nasce de si mesmo e é tão forte que o impele a agir da forma que age – demonstrando sua *verdade*. Essa concepção de configurar o personagem pode ter ganhado mais força e subsídios a partir daquilo que vira nas atuações do talentoso ator italiano Ernesto Rossi, que encenava, sobretudo, peças shakespearianas. Aliás, as diversas conferências sobre a arte de compor um personagem shakespeariano, que pronunciou Ernesto Rossi, podem ter reforçado as bases para o tipo de personagem que o jovem Machado de Assis queria compor. Perfil que teria a motivação em si mesmo, mostrando de certa forma a dimensão da alma humana e é justamente essa mesma dimensão que daria conta de expressar uma perspectiva ímpar de cor local, que estava longe de ser pensada na chave do sentimento nativista, como deixaria claro mais tarde em uma de suas crônicas de 1893:

O meu sentimento nativista (...) sempre se doeu desta adoração da natureza. Raro falam de nós mesmos; alguns mal, poucos bem. No que todos estão de acordo, é no *pays féérique*. Pareceu-me sempre um modo de pisar o homem e as suas obras. Quando me louvam a casaca, louvam-me antes a mim que ao alfaiate. Ao menos, é o sentimento com que fico; a casaca é minha; se não a fiz, mandei fazê-la. Mas eu não fiz, nem mandei fazer o céu e as montanhas, as matas e os rios. Já os achei prontos, e não nego que são admiráveis; mas há outras coisas que ver (ASSIS apud BASTIDE, 2000, p. 420).

E essas “outras coisas” poderiam estar atreladas à alma humana, é o que, na verdade, se defendeu aqui.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. (Org.). **José de Alencar: comédias**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção dramaturgos do Brasil). 513p.
- ALENCAR, J. **Lucíola**. 16. ed. São Paulo: Ática, 1992. 127p.
- ALEXANDRE, M.; SCHWARCZ, P. M. (Org.). **Antologia do teatro brasileiro**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012. 475p.
- ALMEIDA, M. A. **Memórias de um Sargento de Milícias**. 13. ed. São Paulo: Ática, 1985. 136p.
- ARISTÓTELES. A Poética. In: **A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 19-54.
- 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, p. 397-428.
- BANDEIRA, M. O poeta. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. v. 3. p. 11-14.
- _____. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. 501p.
- BASTIDE, R. Machado de Assis, paisagista. In: **Teresa: revista de literatura brasileira**, São Paulo, n. 6-7, Edusp, Imprensa Oficial do Estado, 2006, p. 418-428.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, N. **A Arte Poética**. Trad. de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979. 76p.
- BOSI, A. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 176-193.
- _____. O Enigma do Olhar. In: _____. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Editora Ática, 1999, p. 7-72.
- BRANDÃO, R. O. Três momentos da retórica antiga. In: ARISTÓTELES. **A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 1-16.
- CAIRO, L. R. Sobre o instinto de americanidade da crítica literária romântica brasileira: Antonio de Macedo Soares (1838-1905). In: **Teresa: revista de Literatura Brasileira/ Programa de Pós-Graduação da Área de Literatura Brasileira**. n. 12/13. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2013, p. 257-270.
- CAMÕES, L. **Os Lusíadas**. Porto: Figueirinhas; Rio de Janeiro: Padrão, 1978. 558p.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 798p.

_____. Dialética da malandragem. In: _____. **Discurso e a cidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 17-46.

CHOCIAY, Rogério. Machado de Assis e os alexandrinos “errados”. In: **Revista de Letras**, n. 29, São Paulo, 1989, p. 37-45.

CIDADE, H. **Luís de Camões – O lírico**. 3. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1967. 323p.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. 292p.

CORDEIRO, M. R. **O conflito de caracteres na obra de Machado de Assis**. Disponível em: <Silel2009_gt_lt15_artigo_3.pdf>. Acesso em: 12 set. 2016.

CORRESPONDÊNCIA de Machado de Assis: Tomo I, 1860-1869. ROUANET, Sérgio Paulo (Coord.); MOUTINHO, Irene; ELEUTÉRIO, Sílvia (Orgs.). Rio de Janeiro: ABL, 2008. 360p. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 84).

CORRESPONDÊNCIA de Machado de Assis: Tomo II, 1870-1889. ROUANET, Sérgio Paulo (Coord.); MOUTINHO, Irene; ELEUTÉRIO, Sílvia (Orgs.). Rio de Janeiro: ABL, 2009. 560p. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 92).

CORRESPONDÊNCIA de Machado de Assis: Tomo III, 1890-1900. ROUANET, Sérgio Paulo (Coord.); MOUTINHO, Irene; ELEUTÉRIO, Sílvia (Orgs.). Rio de Janeiro: ABL, 2011. 658p. (Coleção Afrânio Peixoto; v. 98).

COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1968. 199p.

_____. (Org.). **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v. 1. 1214p.

_____. (Org.). **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v. 2. 1199p.

_____. (Org.). **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v. 3. 1198p.

COZER, R. Poema desconhecido que Machado de Assis escreveu aos 17 anos é descoberto. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 14 mar. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1602428-poema-desconhecido-que-machado-de-assis-escreveu-aos-17-anos-e-descoberto.shtml>>. Acesso em: 23 jul. 2015.

CRESTANI, J. L. **Machado de Assis no Jornal das Famílias**. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2009. 280p.

CURVELLO, M. Falsete à poesia de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, J. C.; CURVELLO, Mário; FACIOLI, Valentim. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982, p. 477-496.

DENIS, F. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, G. (Org.). **Historiadores e críticos do romantismo**: a contribuição europeia, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 35-82.

DIAS, G.. Prólogo. In: _____. **Primeiros cantos**. Rio de Janeiro: 1846. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/primeirosmentos.pdf>. Acesso: 26 out. 2016.

DIXON, P. Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis. In: **Teresa: revista de Literatura Brasileira/ Programa de Pós-Graduação da Área de Literatura Brasileira**. n. 6, 7. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006, p. 186-206.

FARIA, J. R. (Org.). **Machado de Assis: do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008. 679p.

_____. Machado de Assis, leitor de Musset. In: **Teresa: revista de Literatura Brasileira/ Programa de Pós-Graduação da Área de Literatura Brasileira**. n. 6,7. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006, p. 365-384.

_____. A dramaturgia do Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 139-174.

_____. *Ideias teatrais*: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001. 685p.

FILGUEIRAS, C. O poeta e o livro: Conversação preliminar. In: ASSIS, M. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864, p. 7-20.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 4. ed. Trad. de Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005. 233p.

GARRETT, A. **Parnaso Lusitano ou Poesias Seletas dos autores portugueses antigos e modernos**. Paris: J.P. Aillaud, 1826. 284p.

_____. A Restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII. In: CÉSAR, G. (Org.). **Historiadores e críticos do romantismo**: a contribuição europeia, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 87-92.

GENETTE, G. **Discurso da Narrativa**. 3. ed. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Vega, 1995. 276p.

GLEDSON, J. (Org.). **Contos**: uma antologia/ Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 1. 421p.

GRANJA, L. **À roda dos jornais (e teatros)**: Machado de Assis, escritor em formação. 1997. 326 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1997. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.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. 167p.

GRANJA, L.; CANO, J. (Org.). **Comentários da semana/ Machado de Assis**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. 215p.

GUIMARÃES, H. S. **Os leitores de Machado de Assis**: o romance e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2004. 510p.

GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: _____. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 13-21.

FARIA, J. R.; GUINSBURG, J.; LIMA, M. de A. (Org.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2006. 534p.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime** (tradução do Prefácio de Cromwell). Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, S/D. 90p.

JOBIM, J. L. Machado de Assis, membro do Conservatório Dramático Brasileiro e leitor do teatro francês. In: _____. **A biblioteca de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008, p. 375-393.

LAJOLO, M. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Editora Ática, 1993. 112p.

LOUREIRO, J. Leitura, escrita e crítica em Aurora sem dia. In: **Teresa: revista de Literatura Brasileira/ Programa de Pós-Graduação da Área de Literatura Brasileira**. n. 6, 7. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006, p. 104-123.

LOYOLA, C. **Machado de Assis e o teatro das convenções**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1997. 297p.

MACEDO, J. M. **A Moreninha**. 7. ed. São Paulo: FTD, 1998. 173p.

MACHADO DE ASSIS. **Teatro completo**. MARINHO, Teresinha. (Org.). Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1982. 376p.

_____. O passado, o presente e futuro da literatura. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis**: crítica literária e textos diversos. São Paulo: Editora Unesp, 2013a, p. 61-68.

_____. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis**: crítica literária e textos diversos. São Paulo: Editora Unesp, 2013b, p. 429-441.

_____. Crônica publicada no Diário do Rio de Janeiro, ano XLVI, nº 19, Semana Literária, 23 de janeiro de 1866. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013c, p. 251-257.

_____. Ideal do Crítico. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013d, p. 236-240.

_____. Crônica publicada no Diário do Rio de Janeiro, ano XLVI, nº 7, Semana Literária, 9 de janeiro de 1866. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013e, p. 241-244.

_____. Os Contemporâneos. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013f, p. 56-59.

_____. Uma estreia literária: Cenas do interior. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013g, p. 223-228.

_____. Crônica publicada no Diário do Rio de Janeiro, ano XLVI, nº 13, Semana Literária, 16 de janeiro de 1866. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013h, p. 244-251.

_____. O primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queirós. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013i, p. 467-474.

_____. Literatura realista. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013j, p. 475-481.

_____. A nova geração. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013k, p. 489-529.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004. 326p.

MAGALHÃES, G. Lede. In: _____. **Suspiros poéticos e saudades**. Paris, 1836. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Arcevo_Digital/livros_eletronicos/suspiros_poeticosesaudades.pdf>. Acesso em: 26 out. 2016.

_____. Ensaio sobre a história da literatura brasileira. In: _____. **Niterói, Revista Brasiliense**, n. 1, 1836, p. 132-159. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/03512810#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

MAGALHÃES JUNIOR, R. **Vida e obra de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008a. v. 1. 428p.

_____. **Vida e obra de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008b. v. 2. 390p.

MARQUES, W. J. **O poeta sem livro e a pietà indígena**. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. 211p.

MASSA, J.-M. **A juventude de Machado de Assis (1839-1870)**. Trad. de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. 698p.

_____. A década do teatro: 1859-1869. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. n. 23, 24. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 219-239.

_____. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, J.L. (Org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 23-32.

MATOS, M. V. L. **Introdução à poesia de Luís de Camões**. 3. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992. 106p.

NETO, A. L.; CECÍLIA, A. L.; JAHN, H. (Org.). **Obra completa de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 4. 1239p.

OLIVER, É. V. A poesia de Machado no século XXI: revisita, revisão. In: _____. **A obra de Machado de Assis: ensaios premiados no 1º Concurso Internacional Machado de Assis**. [S.L.]: Brasil. Ministério das Relações Exteriores, 2006. p. 119-178.

PASSOS, J. L. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Nankin Editorial; Editora da Universidade de São Paulo, 2007. 296p.

PEREIRA, L. M. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. 310p.

REBELLO, L. S.. Ars Poetica de Horácio – o texto original. In: **Organon**, v. 29, n. 56, jan/jun. Porto Alegre, 2014, p. 259-277.

REIS, R. Q. (Org.). **A poesia completa de Machado de Assis**. São Paulo: Nankin; Edusp, 2009. 752p.

RIBEIRO, S. N. Da nacionalidade da Literatura Brasileira. In: **Minerva Brasiliense, Jornal de Ciências, Letras e Artes**, n. 1. Rio de Janeiro, 1843, p. 7-23.

RIBEIRO, L. F. Machado, um contista desconhecido. In: *Machado Assis em linha*, n. 01, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero01/rev_num01_artigo02.asp>. Acesso em: 11 nov. 2016.

ROCHA, C. **Ressurreição e o romance urbano romântico: aproximações e afastamentos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. 143p.

SANDMANN, M. Presença camoniana na poesia de Machado de Assis: Crisálidas (1864), Falenas (1870) e Americanas (1875). In: **Crítica Cultural**, v. 3, n. 1, Tubarão, SC., 2008. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0301/04.htm>>. Acesso: em 23 ago. 2014.

SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 27-46.

_____. Jano, Janeiro. In: **Teresa**: revista de Literatura Brasileira/ Programa de Pós-Graduação da Área de Literatura Brasileira. n. 6, 7. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006, p. 429-452.

SARAIVA, A. J. **Luís de Camões**: estudos e antologia. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1959. 323p.

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. 240p.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 4ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000b. 256p.

_____. **Cultura e política**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005. 191p.

SILVA, J. M. P. Estudos sobre a Literatura. In: **Niterói, Revista Brasiliense**, n. 2, 1836, p. 132-159. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/03512810#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

SOARES, M. Harmonias Brasileiras – cantos Nacionais. In: CASTELLO, J. A. **Textos que interessam à história do Romantismo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/ Comissão de Literatura, 1963. v. 2. p. 72-75.

_____. Ensaio de análise crítica: Sombras e Sonhos, de José Alexandrino Teixeira de Melo. In: CASTELLO, J. A. **Textos que interessam à história do Romantismo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/ Comissão de Literatura, 1963, v. 2. p. 76-87.

_____. Ensaio de análise crítica: Flores Silvestres, de Bittencourt Sampaio. In: CASTELLO, J. A. **Textos que interessam à história do Romantismo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/ Comissão de Literatura, 1963, v. 2. p. 87-97.

_____. Tipos Literários Contemporâneos: Gonçalves Dias. Ensaio de análise crítica: José Alexandrino Teixeira de Melo. In: CASTELLO, J. A. **Textos que interessam à história do Romantismo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/ Comissão de Literatura, 1963, v. 2. p. 97-109.

SOUSA, J. G. **Biografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura Instituto Nacional do Livro, 1955. 772p.

TEZZA, C. Mundo urbano e mundo rural nos contos do mestre. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 23 e 24. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2008, p. 240-251.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildergard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. 278p.

ZILBERMAN, R. Administrando a literatura por meio da História: Ferdinand Denis, Almeida Garrett e a literatura brasileira. In: **Revistas eletrônicas**, n. 3, v. 25, Porto Alegre. 97-111, 1990. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/fale/article/view/16166>>. Acesso em: 04 jul. 2015.

_____. Críticos e historiadores da literatura: pesquisando a identidade nacional. In: **Via Atlântica**, n. 4, São Paulo, p. 18-51, 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49591>>. Acesso em: 10 jun. 2016.