

Coleção Polifonia Acadêmica

REALISMO E ALEGORIA

EM

MACHADO DE ASSIS

**Antônio Marcos
Vieira Sanseverino**



Editora Polifonia



REALISMO E ALEGORIA EM MACHADO DE ASSIS

Antônio Marcos Vieira Sanseverino



Editora Polifonia

Porto Alegre
2021

Todos os direitos desta edição reservados ao autor e à Editora Polifonia.

Edição

Débora Luciene Porto

Revisão

William Moreno Boenavides e Débora Luciene Porto

Diagramação e Capa

Débora Luciene Porto (imagem derivada de "Machado de Assis, 1904", fotografia em domínio público presente no Fundo Correio da Manhã do Arquivo Nacional)

www.editorapolifonia.com.br

Texto revisado segundo o Novo Acordo da Língua Portuguesa, ABNT NBR 10520/2002 e ABNT NBR 6023/2018.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S229

Sanseverino, Antônio Marcos Vieira

Realismo e alegoria em Machado de Assis / Antônio Marcos Vieira
Sanseverino – Porto Alegre: Polifonia, 2021.

350 p.; 15 X 22,5 cm

ISBN 978-65-00-28552-9

1. Assis, Machado de, 1839-1908 - Crítica e interpretação.
2. Crítica literária. 3. Literatura brasileira. I. Sanseverino, Antônio Marcos. II. Título.

CDD 869.9309

Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Índice para catálogo sistemático

I. Assis, Machado de, 1839-1908 - Crítica e interpretação

Conselho Editorial

Atílio Bergamini Júnior
(Universidade Federal do Ceará)

Fernando Machado Brum
(Colégio Israelita Brasileiro)

Gínia Maria Gomes
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Jaime Ginzburg
(Universidade de São Paulo)

Juracy Assmann Saraiva
(Universidade Feevale)

Lúcia Granja
(Universidade Estadual de Campinas)

Priscila Monteiro
(Universidade de Coimbra)

Regina Zilberman
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Sidney Chalhoub
(Harvard University)

William Moreno Boenavides
(Instituto Federal de Santa Catarina)

Ao Vítor, à Gabi e à Ana.

SUMÁRIO

PREFÁCIO – Sidney Chalhoub	9
INTRODUÇÃO	15
1 CONTO, ROMANCE E REALISMO	19
<i>Short story</i> e romance: gêneros literários do século XIX	19
Do conceito de realismo	39
Da forma do realismo	59
2 ALEGORIA: EXPRESSÃO E EXEGESE	70
Alegoria e mimese	77
Símbolo e alegoria	102
A especificidade da exegese alegórica	114
3 FACES DA OBRA MACHADIANA	117
A crítica machadiana	118
A poesia alegórica	132
A simulação do coloquial	149
Advertência como caminho de leitura	165

4 A NATUREZA E A HISTÓRIA	180
O conto alegórico: poética do irrealizável	180
Egoísmo e conservação	202
Da impossibilidade do diálogo	223
Conto, tédio, emblema	256
5 O PRINCÍPIO DE CORROSÃO EM <i>ESAÚ E JACÓ</i>	260
Necessidade de uma leitura alegórica	260
Alegoria, chave de compreensão da narrativa	264
Narrativa: conjunto de pequenos apólogos, mosaico	269
Particular, princípio de corrosão do geral	280
APONTAMENTOS FINAIS	286
História, realismo e alegoria moderna	287
Preso às ruínas do passado	303
REFERÊNCIAS	331
ÍNDICE REMISSIVO	346
SOBRE O AUTOR	349

PREFÁCIO

A literatura de Machado de Assis se equilibra nos imperativos contraditórios do realismo e da alegoria. O primeiro assenta a prosa ficcional na busca da verossimilhança, nos traços particulares da pessoa e seu meio social, na plausibilidade das motivações, expectativas, experiências. O segundo valoriza o não-dito, motos ocultos, silêncios deliberados ou despercebidos, detalhes revelados ao arrepio da intenção dos narradores, lacunas produzidas pelos “fantasmas da máquina literária oitocentista”, como diria Toni Morrison. A hipótese remete logo à dificuldade de combinar as premissas da tradição literária quanto à interpretação de alegorias com a referencialidade de princípio pertinente ao conhecimento histórico. Uma baliza do desafio é incorporar como ferramenta analítica a perspectiva de que a literatura machadiana é deliberadamente construída para subverter e meter à bulha ilusões universalistas, sejam elas religiosas, místicas ou oriundas de certo cientificismo. A outra baliza, mais estranha aos intérpretes nossos contemporâneos do que o era para Machado de Assis, consiste no entendimento de que a história –quer dizer, a historiografia, o conhecimento em prosa sobre o processo histórico objetivo— não pode servir de âncora segura à interpretação de alegorias, pois ela própria vive de indeterminações, traços, ruínas, lacunas.

Machado de Assis brinca muita vez com a indeterminação do conhecimento histórico, ainda que em geral por interposta pessoa, algum narrador às vezes interessado em firmar erratas ou releituras do passado. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o escracho já começa no título do capítulo IV, “A ideia fixa”, que discorre quase que exclusivamente sobre a historiografia. Um imperador romano visto por certos intérpretes como “simplório”, ou mesmo um “abóbora”, vira “o verdadeiro delicioso” na perspectiva de outro; se Lucrécia é

pintada como a Messalina católica por um, vira algo mais ambíguo, entre a flor e o pântano, na visão de outro historiador. “Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo”, “Deixemos a história com os seus caprichos de dama elegante”. Segue-se a conclusão do narrador de que não lhe ocorria “nada que seja assaz fixo nesse mundo”. Mais adiante, capítulo LXXII, encontramos o bibliômano, apelido de crítico literário, “um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros”, que se inclina sobre uma página das Memórias “com uma lente no olho direito, todo entregue à nobre e áspera função de decifrar o despropósito”. O “despropósito”, claro, é alguma alegoria, como o fechamento enigmático do capítulo sobre “a ideia fixa”. Nele, Brás enceta uma comparação entre vencedores e vencidos na história e como o desenrolar dos acontecimentos pode ser indeterminado, inesperado: “é como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo feudal; caiu este e a arraia ficou. Verdade é que se fez graúda e castelã... Não, a comparação não presta”. Por que não presta? O raciocínio de Brás parecia conduzir a algo a respeito da relevância, resiliência e até aumento de poder da “arraia-miúda” na história, por isso ele recua e se deixa estar em seu lugar senhorial, escravista, patriarcal.

As agruras comuns de historiadores e críticos, assim como a referência ao protagonismo silenciado da “arraia-miúda”, permitem que passemos da hipótese para o método, da convivência tensa entre realismo e alegoria para modos de investigar enigmas históricos e literários. Nesse ponto, permitam-me uma anedota de ofício. Como historiador social da escravidão brasileira, passo a vida a contar histórias sobre pessoas que nunca escreveram nada sobre as suas experiências. Só posso saber delas por meio do que outros disseram sobre elas e esses “outros” foram em geral seus escravizadores e demais gentes encarregadas de vigiá-las, puni-las, violentá-las. Não é uma posição epistemologicamente invejável, mas meu suposto padecimento empalidece diante da simples lembrança daqueles cujas experiências estão submersas nas fontes históricas. Assim como críticos, historiadores sociais vivem de traços, ruínas, cacos, migalhas, detritos ou

seja lá como queiram chamar aquilo que não se espera que venha à luz do dia –ou seja, que se torne assunto de prosa de conhecimento, histórico ou doutro tipo. Lembro até hoje da minha perplexidade, tão ingênua no olhar retrospectivo, quando li pela primeira vez uns autos cíveis que narravam a história da venda frustrada de uma escravizada. A mulher havia sido comprada mediante a expectativa de que pudesse desempenhar determinado tipo de trabalho, nem lembro mais qual. Acontece que ela se mostrou desastrada, incapaz. O comprador achou que fora logrado pelo vendedor, exigia na justiça a devolução da escravizada e o reembolso do que havia pago. Em suma, constatado defeito na mercadoria, o comprador demandava reparação mediante a garantia implícita no negócio. Com o tempo, aprendi a ler sinais que permitiam saber que, insatisfeitas com seu destino, e ainda que impossibilitadas de erguer a voz e muito menos romper os grilhões do cativeiro, pessoas escravizadas davam “defeito” na luta por condições toleráveis de vida em meio à violência e à improbabilidade da esperança.

Machado de Assis perseguia a homologia profunda entre as lacunas do texto literário e os silêncios produzidos pelas desigualdades do mundo. Tal homologia, predicamento amargo, interditava ilusões sobre universalismos e soluções totalizantes a respeito do que quer que seja, mas valorizava a opacidade, a ambivalência e a resistência velada como formas de politizar e dar sentido a vidas podadas em tantas dimensões. Adotava a miopia como método de observação da realidade: Machado disse certa vez que o míope é aquele cuja visão pega pequenas cousas que as grandes vistas não pegam. Há aí um pressuposto sobre a inteligibilidade do mundo que permite aproximar historiadores e críticos literários na investigação comum da lógica social dos textos. Não é pouco e pode ser divertido, em especial num momento em que tudo à volta parece convidar à melancolia sem fim, ou à resistência como imperativo ético.

Sidney Chalhoub, agosto de 2021.

Eia! Chora os dous recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! E a mesma cousa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar; como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.

Quincas Borba, Machado de Assis.

INTRODUÇÃO¹

*Somente o romance separa o sentido e a vida, e,
portanto, o essencial e o temporal; podemos dizer
que toda a ação interna do romance não é senão a
luta contra o poder do tempo.*
Georg Lukács

Não é interesse do presente trabalho ordenar de modo cronológico a história do conceito de alegoria, nem de sistematizar suas múltiplas utilizações. Sem discutir o mérito, essa tarefa já foi realizada no Brasil por Kothe² e Hansen³, como podemos citar também os trabalhos de Szondi⁴, Todorov⁵, Eco⁶, entre outros bastante conhecidos. Além disso, há pesquisas específicas sobre a interpretação alegórica em Alexandria⁷, na Idade Média⁸, no Barroco⁹.

O objetivo é, então, compreender uma faceta da prosa literária de Machado de Assis a partir da junção paradoxal de elementos da mimese realista com os procedimentos da tradição, no caso específico, da alegoria. O estudo do realismo e da alegoria ganham corpo para que esses conceitos sejam definidos, possibilitando mostrar em Machado de Assis

1 Este livro é uma versão adaptada da tese de doutorado do autor, defendida em 1999, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), sob orientação da Profa. Dra. Regina Zilberman.

2 KOTHE, Flávio. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 72)

3 HANSEN, João Adolfo. *A alegoria*. São Paulo: Atual, 1988.

4 SZONDI, Peter. *Introduction to literary hermeneutics*. New York: Cambridge University Press, 1995.

5 TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1979. (Signos, 22)

6 ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

7 DAWSON, David. *Allegorical Readers and cultural revision in ancient Alexandria*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1992.

8 AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997. (Temas, 62)

9 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

o confronto entre duas ordens discursivas antagônicas – uma tendente à particularização (realismo) e outra à generalização (alegoria).

Para pensar a teoria da alegoria, qual é a contribuição de uma retomada histórica? Em um processo hermenêutico, não é necessário retomar os alexandrinos para ler Machado de Assis, mas, para ler as obras atuais, a discussão inicial da expressão e interpretação alegóricas serve para delimitar o conceito de alegoria, pois não se pode aplicá-lo de modo indiscriminado, transformando qualquer imagem literária em alegórica.

Em sua filosofia da história, Walter Benjamin defende uma história fragmentária, que rompa com a série contínua e linear de fatos do historicismo¹⁰. Ele critica, por exemplo, o isolamento dos fatos culturais em relação ao contexto histórico. Torna-se inaceitável construir uma história linear de um gênero como a tragédia, como se fosse homogênea, esquecendo que o contexto histórico grego em que foi primeiro produzida não permite criar uma identificação entre *Rei Édipo* e *Rei Lear*; afinal o drama barroco de Shakespeare funda-se em uma necessidade histórica distinta. Nesse sentido, no historicismo a peculiaridade de cada construção é apagada em nome de um traço dominante.

Assim, para evitar uma história linear da alegoria, a solução é compreender sua inserção específica dentro do contexto histórico de sua produção. O caso de Platão não é idêntico ao dos alexandrinos. A passagem da presença da alegoria de um para o outro não comporta uma continuidade, mas uma ruptura em que se destacam as diferenças e peculiaridades de cada um. Por isso, na retomada histórica, conceitua-se alegoria.

A tese é a de que, de modo intencional, Machado de Assis quebra o padrão realista pela introdução de termos estranhos, que apontam para uma expressão alegórica. Ele *não* é um autor alegórico, pois a linguagem de seus contos prima pela precisão com que contextualiza suas narrações em condições históricas determinadas ou pela minúcia com que constrói personagens individualizadas. A fim de compreender esse aspecto da obra machadiana, no capítulo inicial deste livro, faz-se um estudo dos gêneros literários em prosa típicos do século XIX, conto e romance, bem como das características da prosa realista.

Ele não é realista, nem alegórico, pois junta as duas notações discursivas em um mesmo conto, crônica ou romance. A relação entre as

10 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

duas esferas não é a do apologeta cristão, mas a do ironista que descobre a vacuidade dos valores e ideias, corroendo-os em seu “humour” sutil. Quer-se, enfim, apontar nas crônicas, em alguns contos e em um romance essa peculiaridade formal. A incongruência intencional mostra-se pela união do discurso realista, que tende à construção de personagens individualizadas e verossímeis, e um discurso alegórico, que despersonaliza os mesmos seres, tornando-os personificações de conceitos ou princípios. Por sua vez, esse confronto não leva a um pensamento ficcional universalizante, pois a ironia impede a realização de uma pretensão genérica.

O conceito de alegoria tal qual lembrado por Schlegel¹¹ traz a marca da religião. Para o homem religioso interessa apenas o invisível, transformando todas as manifestações materiais em alegorias daquele. Schlegel constrói os conceitos de totalidade, de identidade, de sentido como utopias a serem buscadas pelo espírito, fragmento. Assim, o conceito de alegoria parte da cisão entre o sensível e o inteligível, em que o corpo deve ser destruído a fim de que a alma apareça. A imagem é sempre uma concretização precária da ideia. O aspecto religioso é importante, pois, num mundo em que Deus está ausente, não há manifestação imediata do sentido, da palavra divina através da consciência humana¹². O ponto de partida é a desconfiança quanto à imediatez, em que a alegoria representa a cristalização de um padrão totalizador e destruidor da individualidade.

Pela exegese alegórica, o texto torna-se sagrado. Não se retorna à crença na autoridade da tradição, nem à sacralização de um único sentido do texto. Benjamin¹³ define a interpretação como a leitura do Torá em que se devem retirar os quarenta e nove véus que lhe recobrem o sentido. Tal atitude é elucidada, ao se considerar os procedimentos da interpretação alegórica.

O retorno à tradição não significa mantê-la intacta ou acreditar no seu sentido último. Como mostra Bernd Witte¹⁴, a técnica da citação de Benjamin corrói o sentido original do texto através do isolamento

11 Cf. SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

12 Cf. GAGNEBIN, Jean Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP: Campinas, 1994. (Estudos: 142)

13 GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

14 WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Barcelona: Gedisa, 1990. (Esquinas, 1).

de um trecho que, relido, abre novas possibilidades de sentido. Uma citação de Platão, por exemplo, pode levar a crer em uma reverência aos diálogos platônicos. Trata-se, no entanto, da construção de um novo sentido, pois um trecho dos diálogos é isolado de seu contexto original, em que era compreendido como parte da totalidade. A interpretação baseia-se, então, no elemento isolado de sua origem, fragmento solto, passando a fazer parte de um novo conjunto em que lhe é atribuído novo significado.

A exegese alegórica seleciona trechos estranhos do texto, a fim de isolá-los. Muitas vezes, os trechos inverossímeis, ininteligíveis, esquisitos, chamam a atenção do intérprete por não participarem de modo harmônico do conjunto. O sentido profundo é construído, então, como uma traição ao literal e imediato. O exemplo canônico desse processo é a interpretação cristã do Cântico dos Cânticos. Na Idade Média, a alma é fonte do sentido, e o corpo a fonte do mal. Seria inaceitável exaltar o amor físico, e os prazeres do corpo, como faz o poema salomônico. Para esse texto ser incorporado à Bíblia, deve ter seu sentido literal traído. Desse modo, ao sacralizar a leitura de um texto, dedica-se atenção para todos os detalhes, de modo paciente, valorizando-os como necessários para o desvelamento dos significados ocultos. A exegese alegórica possibilita destacar termos incongruentes da prosa machadiana. Em uma visão ou interpretação totalizadora, eles são anulados ou negados em seu valor expressivo. Ao contrário, se atentarmos justamente para esses elementos estranhos, um outro sentido do conto pode ser descoberto. Ele não se entrega de imediato ao leitor, mas deve ser desvelado pela mediação do leitor como intérprete.

1 CONTO, ROMANCE E REALISMO

*No meu particular estado mental de então, podia
frequentemente ler, mesmo naquele breve intervalo
de um olhar, a história de longos anos.*

Edgar Allan Poe

Short story e romance: gêneros literários do século XIX

Em “O narrador: considerações acerca da obra de Nicolai Lescov”¹, Walter Benjamin considera que a faculdade de narrar está em extinção, pois não há mais experiência intercambiável. O homem contemporâneo isolou-se de seus pares, perdendo a capacidade tanto de aprender com a vida do outro, como de narrar a sua própria. Acabasse a arte de dar e receber conselhos, de construir narrativas abertas à espera de uma continuação. Em oposição, a informação (nos jornais), a *short story* e o romance ocupam o lugar da narrativa, pois surgem do isolamento do indivíduo e a ele se voltam para fornecer um sentido pronto, explicável por si mesmo, porém rapidamente perecível. A vivência centrada no imediato, no cotidiano automatizado das grandes cidades, faz com que a retomada do passado individual e coletivo seja um processo de rememoração. A memória, inconsciente, existe na medida em que o sujeito se identifica com aquilo que foi. Com a sua perda, o passado somente se torna acessível mediante um

1 BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lescov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1)

esforço consciente. Emblematicamente, pode-se falar em narrativa quando o narrador oralmente se apropria de uma história anônima e, ao narrá-la, dá-lhe uma entonação pessoal, seu próprio ritmo e principalmente alia o gesto da mão à voz. No isolamento do indivíduo no meio da multidão, a escrita domina e as formas de comunicação ligam-se à imprensa (informação, romance e *short story*).

Talvez o universo comunitário, em que o artesão, o agricultor ou viajante assumiam o papel de narrador, nunca tenha existido tal qual a imagem criada por Benjamin. É mesmo improvável uma sociedade humana em que narração correspondesse a uma processo de intercâmbio de experiência entre seres humanos iguais. Trata-se de uma imagem do passado, construída como narração pelo próprio Walter Benjamin, não como remissão a um fato fechado, mas reminiscência de um futuro potencial nunca realizado. A força da imagem é negativa. Ela aponta principalmente para aquilo que não temos, para o grau de humanidade que se perdia na Europa do entre guerras. Um aspecto essencial é a imagem, aproveitada de Paul Valéry, do narrador que associa a voz e a mão. No romance, em oposição, a letra (muda) deixa de lado a voz e o gesto, num processo mental e isolado de reconstrução de sentido.

Em outro ensaio, produzido na mesma época, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”², Benjamin discute a espécie de arte dominante na contemporaneidade, que funciona como o oposto da obra única. Antes o observador se deslocava para o local onde estava o quadro, objeto único existente, que carregava por isso uma aura. A ruptura com a tradição, com a consequente perda da autenticidade, dá-se com a fotografia e cinema principalmente, na medida em que não existe mais um original. O valor de uso é substituído pelo de exposição. Antes, o simples fato de uma obra existir já revelava sua importância; com a nova técnica de reprodução, o cinema justifica-se

2 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: op. cit.*

apenas enquanto exposição para a multidão. O trajeto percorrido do valor de uso (da autenticidade e da aura) ao valor de exposição (da reprodução técnica) é o que vai da religião à política, em que a arte se torna politizada ou a política, no caso a fascista, é estetizada.

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante. Observar em repouso numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é um tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação através de sua reprodução.³

Em primeiro lugar, a aura não é conceituada a partir da relação com uma obra de arte, mas com o belo natural – uma imagem da natureza, como um pôr do sol assistido nas montanhas. Ao momento único e não repetível associa-se o sujeito, compondo um momento de integração, em que ele “respira” a aura da montanha durante o pôr do sol, pois ele faz parte do lugar e do momento. Não há uma separação entre sujeito e o objeto, pois ambos se integram no mesmo. O sujeito não consegue apreender por inteiro o que vê, nem prendê-lo na consciência. A figuração do ilimitado, do sublime de uma imagem excessiva, é interiorizada. No primeiro momento, reduzido frente à imensidão; no segundo, elevado por ser capaz de trazer em si o infinito, o sujeito se engrandece enquanto homem. A experiência da arte traz, então, a relação religiosa de simpatia entre o homem e a natureza (encantada, por isso) dentro de uma obra. Não é preciso possuir o objeto, pois esteticamente ele passa a existir na subjetividade do sujeito, transformando-o. Mesmo que não seja obra de uma religião, é um evento transcendente que liga o fruidor aos outros seres humanos no momento de contemplar a obra. Como se vê na narração

3 BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *In: op. cit.* p101.

oral, ou no ritual religioso, a aura pressupõe a integração dos vários sentidos humanos com o aqui e agora de sua aparição. O sujeito está enraizado na comunidade e na natureza.

A fotografia revela algo que está para além do planejamento técnico. O que ela apreende é muitas vezes o gesto invisível ao olho humano através da ampliação de um detalhe ou pela câmara lenta. Ao mesmo tempo, ela traz o desejo de tudo registrar, de gravar todas as imagens. Ela capta um instante, como o aqui e agora de um pôr do sol nas montanhas, que, entretanto, perde a aura, vale dizer, a integração do sujeito com o lugar e o momento único. Ao ser gravada, a imagem torna-se registro da perda ou um sinal de aura perdida. Assim, a tentativa de tudo aproximar das massas leva a reproduzir quadros, paisagens naturais ou urbanas das grandes cidades, retratos, pinturas, murais, enfim todo objeto único e distante é aproximado do consumidor, que tem à sua disposição as imagens barateadas para consumo. O processo, segundo Benjamin, e também Adorno⁴, é similar àquele que ocorre com a música depois de sua reprodução técnica. Em ambos os casos, a percepção atenta e a concentração são substituídas pelo consumo disperso e fragmentário.

A perda da aura representa a primazia do valor de troca em detrimento do valor de uso. Assim, o caráter prático (e também o religioso) de uma obra de arte desaparece. Nessa mesma medida, o sentido prático da narrativa, por exemplo figurado na associação entre a mão e a voz, se esvai, pois ela deixa de existir ao metamorfosear-se em romance ou *short story*. A metamorfose dá-se com o fortalecimento da imprensa no século XIX, mas ainda permite a identificação de ambos os gêneros como narrativos. Eles se desligam, no entanto, de sua origem oral, sendo filhos principalmente da escrita. A arte de dar e receber conselhos – de formular um provérbio, de sintetizar uma experiência – se perdeu junto com a faculdade de narrar:

4 ADORNO, Theodor. Fetichismo da música. In: BENJAMIN, W. *et al.* Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores).

O tédio é o pássaro de sonhos que choca ovos de experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – atividade intimamente ligada ao tédio – já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo.⁵

No momento de descanso do trabalho, à noite, as pessoas reuniam-se em volta de um fogo para ouvir e contar histórias. As atividades distensas, lentas, como o tricotar enquanto se conversa, estão extintas na cidade. Não há espaço para o usufruto do tédio. Como resultado, a experiência se perde. A forma de transmissão da experiência, a narrativa como uma ordem possível para o mundo, se destrói. Não há mais intercâmbio, nem troca de conselhos. Com a perda do dom de ouvir, vem o apagamento da memória. A distensão própria do tédio é uma condição inexistente na produção de contos modernos ou em sua reprodução em periódicos:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento. A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite.⁶

O romance, ligado à informação, opõe-se à narrativa, segundo Benjamin. Assim, na imagem às avessas de Penélope, o romance desfaz a “rede” da memória que é tecida durante à noite. Não há uma memória involuntária, mas um processo consciente e ilimitado (a rememoração) em que o sujeito procura lembrar o que viveu. O

5 BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lescov. *In: op. cit.*

6 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *In: op. cit.*

romance, “primeiro indício da morte da narrativa”, está vinculado ao livro, a existência e difusão através da imprensa. Por isso, seu processo de produção e de recepção ligam-se ao indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes. A marca fundamental está na perda da tradição, daquilo que ligava os homens ao seu passado. O romancista dobra-se sobre si mesmo, num processo reflexivo, unilateral, em que a experiência passada torna-se um objeto de estudo. Assim, o processo de retomada, consciente, do passado explicita o conceito de rememoração, ligado ao esquecimento. Ao colocar no papel, os fatos não ficam preservados, mas esquecidos pelo sujeito. Há um elemento a mais na exploração da alegoria de Penélope, pois o romancista, como ela, tece e desfaz um objeto que não tem um uso prático, mas, ao contrário dela, ele não sabe o que espera.

Na narrativa oral, a forma traz a marca do autor, que organiza os fatos de sua vida para transmiti-los a um outro. Há um norte, a partir do qual o narrador consegue estabelecer a ruptura com sua matéria vivida e identificar o que realmente importa. A capacidade de síntese deve-se ao fato de não se entregar inteiramente, pois não há explicação, mas apenas uma história narrada. O narrador, com a autoridade da tradição, distingue os elementos essenciais da história, orienta-se com segurança no seu passado e transmite sua sabedoria.

A partir da oposição narrativa e romance, alguns conceitos são fundamentais para Benjamin, como a tríade reminiscência, memória e rememoração. A reminiscência é processo de unificação dos fatos lembrados, englobando os outros dois. A memória (involuntária) é marcada pela retomada espontânea e distensa do passado⁷. Na rememoração há um esforço consciente e intencional de reconstruir o passado. Assim, a reprodução técnica (exemplificada pelo cinema) representa a perda da memória, e com isso também a perda da aura,

7 BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações acerca da obra de Nicolai Lescov. In: *op. cit.*

da autenticidade de uma narração. Não há mais, então, experiência, mas apenas vivência, enquanto uma atividade automatizada, em uma rotina que torna indiferenciados os vários acontecimentos do sujeito.

Desse modo, como expressão tipicamente moderna, o sujeito isolado deve construir os critérios de sua existência por si mesmo, pois não se identifica mais com a tradição. A consequência radical do isolamento do sujeito está na sua incapacidade de transmitir a verdade, tanto quanto de compreendê-la. O fechamento sobre si gera o processo irônico hegeliano, em que todos os valores são nivelados. Talvez seja possível de se relacionar o “desenraizamento transcendental” de Lukács com a posição do solitário leitor de romance.⁸ O indivíduo, em um mundo material, sem princípio transcendente, perde a ligação que dava sentido à sua existência:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.)⁹

Ao leitor não se dá o gesto, a circunstância, a entonação. A marca da ausência do autor é também o índice de sua presença que indica ao leitor aquilo que perdeu. No texto, os sinais mudos devem ser reconstruídos no isolamento. O desenraizamento fica figurado nesse contato do leitor com o texto. Ao ler, solitário, encontra apenas sinais gráficos sobre o papel. Não há outro, nem voz, nem gesto, nem o olhar, restam apenas sinais de sua passagem pelo papel. Ao leitor, cabe reconstruir, em sua solidão, o outro ausente. É necessária uma

8 LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa: Presença, s/d. (Biblioteca de Ciências Humanas)

9 BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *op. cit.*

capacidade de abstração para alcançar a presença do autor no texto que se lê. A relação não é imediata, já que a decifração da escrita pode não levar a identificar o verdadeiro autor ou a não compreender o sentido pretendido no texto. Isolado, o leitor procura, sem certeza de encontrar:

A linguagem falada é assim a esfera da locução livre da criatura, em contraste com a escrita visual da alegoria, que escraviza as coisas nos amplexos da significação.¹⁰

A fala é aproximada da linguagem natural durante o Barroco, como observou Walter Benjamin. Cada criatura tem uma boca para manifestar-se e, através do som da voz, o Espírito se dá a conhecer. Ao contrário da presunção de encontrar o significado de todas as coisas, e de fixá-los pela escrita, no Barroco o homem ao falar desnuda-se, deixa-se levar pelo êxtase, mostra-se impotente perante Deus. No entanto, por esse rebaixar-se à ordem das criaturas o homem compreende Deus:

Para o barroco a palavra falada é e permanece puramente sensual, ao passo que a palavra escrita é o reino da significação. A palavra oral não é afetada pela significação ou o é, como se fosse contaminada por uma doença inevitável; a palavra se interrompe, quando está sendo articulada, e as emoções, que estavam a ponto de extravasar, são represadas, provocando luto. A significação aparece aqui, e aparecerá sempre, como o fundamento da tristeza.¹¹

Benjamin refere-se ao barroco, porém, como salienta Willi Bolle¹², o autor o faz a partir dos pressupostos da literatura contemporânea, dos movimentos de vanguarda de início do século XX. Como no drama barroco, então, o romance do século XIX traz a marca da escrita, da imprensa, perdendo a sensualidade e vitalidade da palavra oral.

10 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 224.

11 *Op. cit.* p. 231.

12 BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Univ. de São Paulo, 1994. p107.

Nele, o ponto central não é representação da ação humana, mas a sua significação. Por isso, o leitor busca no romance não apenas o divertimento, mas o sentido de uma existência, que por estar acabada poderia ser conhecida por inteiro.

Desde o século XVIII, com o romance inglês¹³, a autenticidade da obra artística vem se transformando. Em Defoe, Fielding, Richardson, a personagem deve ter nome próprio, viver experiências únicas em lugares detalhadamente descritos, e a sua história deve ser apresentada de modo a parecer singular. Não interessa apenas a verossimilhança interna do romance, mas a aparente veracidade do discurso, como se a personagem ficcional de “tão verdadeira” pudesse ser encontrada no mundo cotidiano. Assim, não apenas a matéria representada, de homens e mulheres comuns, mas também o modo prosaico de apresentar faz do romance um novo gênero literário, que escapa do conceito organicista de Hegel.

Kathrin Rosenfield¹⁴ considera a ausência de uma reflexão por Hegel sobre o romance como uma falha da estética. Ele cita diversas vezes Goethe, mas em nenhum momento toma os romances como base, seja *Afinidades Eletivas* ou *Wilhem Meister*. Estes romances seriam, no próprio Romantismo alemão, ao lado de Hegel, a expressão da incompletude de uma teoria pura dos gêneros, que nunca daria conta completamente do particular. K. Rosenfield baseia-se no contemporâneo de Hegel, Friederich Schlegel, que, nos fragmentos do *Atheneum* e na carta sobre o romance¹⁵, define este gênero como uma forma típica da poesia romântica:

O gênero da poesia romântica ainda está em estado de formação, e é de fato sua verdadeira essência, o eterno devenir, sem jamais se dar por acabado. Nenhuma teoria

13 Cf. WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

14 ROSENFELD, Kathrin. Uma falha na estética de Hegel. In: ROSENFELD, Kathrin. *A linguagem liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

15 SCHELEGEL, Friedrich. Uma carta sobre o romance. In: LIMA, Luiz C. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

pode exauri-lo e apenas uma crítica divinatória ousaria se arriscar a caracterizar seu ideal.¹⁶

O romance, escrita prosaica, é considerado paradoxalmente, a forma mais representativa da poesia romântica, um eterno transformar-se. A lírica, o drama e a épica não são modelos fixos, representando abstrações distantes da realidade prosaica. Na obra singular, eles aparecem misturados entre si. Para Schlegel, a mistura não é regressão, mas progresso. Deus, os princípios morais, a arte, a filosofia seriam construções humanas; desse modo, não há como se universalizar um conceito, porque este é historicamente determinado. O romance é, nesse sentido, um gênero aberto para se apropriar das cenas cotidianas, comuns, e para se voltar para o público. No aspecto negativo, o uso do conceito de poesia romântica refere-se a um fato concreto, a uma obra de arte e à mulher amada, termina, assim, na indistinção. Por isso, é interessante relacionar o processo irônico com o próprio gênero romanesco:

É assim que a ironia implica aquela negatividade absoluta na qual o sujeito, ao destruir tudo o que tem uma determinação precisa e unilateral, se refere a si mesmo; como, porém, a destruição a que se entrega não atinge somente, como no cômico, o que é desprovido de valor em si, o que se manifesta como oco e vazio, mas abrange também coisas realizadas e excelentes, a ironia torna-se uma arte de destruição universal e leva, tal qual a veleidade de que há pouco falávamos, a uma inconsistência que nada tem de artístico e nenhuma relação possui com o verdadeiro ideal.¹⁷

Hegel faz uma avaliação negativa da ironia moderna de Novalis e Schlegel, que não distinguem o sério do cômico, atingindo todas as coisas (ocas ou excelentes) em seu processo de destruição. O sujeito fecha-se em si, incapaz de perceber qualquer valor universal e de crer na realização da Ideia no mundo finito. De modo similar, o romance

16 SCHELEGEL, Friedrich. Fragmentos do Atheneum. In: *Op. cit.*

17 HEGEL, G. W. *Estética: O belo artístico ou ideal*. Lisboa: Guimarães Editorres, 1993.

fecha-se sobre si, absorvendo os mais diversos discursos, bem como representando novas dimensões da realidade cotidiana. Em um “mundo desencantado”, o romance corrói os valores que nele entram.

A diferença entre Hegel e Schlegel reaparece na concepção distinta do Espírito absoluto. Para Hegel, para ser real, qualquer manifestação deve partir do singular e se transformar em parte da totalidade. Quer dizer, o pressuposto é de que existe um todo coerente do qual se compõe a realidade. Para Schlegel¹⁸, marcado também pela religiosidade, Deus era uma intuição interior que se projetava no futuro como uma utopia a ser buscada pelo sujeito. No presente, o próprio sujeito não deixava de ser um fragmento em um mundo ruinoso. Dentro disso, Hegel mantém a distinção clara entre os diversos gêneros, enquanto Schlegel se debate no paradoxo entre a expressão una do poético e a mistura de todos os gêneros literários, incluindo a filosofia.

O romance é, desde então, um problema de definição, porque incorpora dentro de si diversas formas discursivas, como cartas, memórias, diário, manuscritos, tratados, ensaios. Assume simultaneamente um caráter trágico e cômico. Poder-se-ia falar de um princípio épico subordinador, no relato de uma história; mesmo assim, não deixaria de se verificar a heterogeneidade nos elementos que compõem uma forma sincrética e híbrida. De certo modo, todos os tipos de textos poderiam ser usados como sinais para reconstruir uma realidade complexa, evitando que esta se perca no tempo. Como exemplo típico, radical, na modernidade, Benjamin apresenta o romance *Alexanderplatz*¹⁹, que recorre até a recortes de jornais.

O conto moderno (*short story*) pode ser pensado dentro deste contexto. Assim como o romance, ele apresenta um problema (de difícil solução) para a classificação pura dos gêneros. Nos estudos

18 SCHELEGEL, Friederich. *In: op. cit.*

19 BENJAMIN, Walter. A crise do romance. *In: op. cit.*

críticos Nathanael Hawthorne²⁰ e *Filosofia da composição*²¹, Edgar Allan Poe reflete sobre o processo de composição de formas curtas, o conto (no primeiro caso) e o poema (*O corvo*, no segundo caso). Toda a criação é detalhada, tendo como alvo teleologicamente posto o efeito único, a reação do leitor. As conclusões tiradas para o poema são válidas também para os contos.

O texto deve ser legível de uma única vez, voltando-se para um fim determinado. O modo de composição assemelha-se ao modo alegórico, porque primeiro é escolhido o efeito a ser provocado sobre o leitor, depois o caso particular a ser contado. Em *O corvo*, define-se primeiro o efeito a ser atingido, o terror, a partir de uma clima melancólico; depois Poe pensa qual situação particular geraria esse impacto: a perda da mulher amada. Um refrão, com alteração de sentido a cada repetição, é escolhido para acentuar o clima (*never more*), para ser dito por uma ave, *O corvo*.

Poe quer mostrar que o poema não é apenas intuído, mas construído intencionalmente. A significação inicial, prevista pelo autor, deve ser transposta para a materialidade do poema, para cada palavra usada. O sentido concebido pelo autor, no entanto, pode perder-se ou ser alterado pela recepção, restando apenas a materialidade do poema ou do conto, que serviriam ao leitor de suporte para a construção de um sentido não previsto. Por exemplo, Todorov, num estudo sobre Poe²², mostra como em um conto fantástico, *O gato preto*, o uso excessivo de termos intensos como “terror, horror”, e outros relativos ao mesmo campo semântico, provoca o embotamento do leitor, que não sofreria o *efeito único* do horror, pelo exagero do truque.

Poe, em meio ao Romantismo, defende um trabalho racional. A genialidade do artista está na capacidade de construção, não na

20 POE, Edgar Allan. Nathanael Hawthorne. In: *Ensaístas americanos*. Rio de Janeiro: Jackson, s/d. (Clássicos Jackson, 33)

21 POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

22 TODOROV, T. Os limites de Poe. In: TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

inspiração. Como método pessoal, formulado de acordo com uma finalidade própria, a criação não toma apenas, como referência, regras universais, nem idealizações puras. Tem como base a tradição poética, para haurir delas os preceitos de sua obra, de acordo com a necessidade.

Há em Poe uma ambiguidade entre os gêneros lírico e épico. A ausência de distanciamento do sujeito em relação ao objeto impossibilita a distinção, porque o objeto é construído como forma expressiva de sua subjetividade. No caso de Poe, as formulações do conto parecem imagens cifradas, que não representam apenas um encadeamento narrativo, mas expressão indireta de sua subjetividade.

O conto literário, como o romance, abre-se para elementos heterogêneos em sua composição²³. A sua própria gênese liga-se ao jornal, veículo de transmissão da informação, porta-voz da destruição da organicidade da comunidade e do contexto do narrador. Enquanto a informação de hoje desatualiza o dito de ontem, o conto luta contra o tempo para salvar o acontecimento de se perder no esquecimento, em um processo de rememoração semelhante àquele identificado ao romance. Não se trata mais da memória, a transmissão oral através da narrativa, nem da experiência compartilhada entre o narrador e seus ouvintes. O conto, *short story*, traz como marca a possibilidade de ser cada vez mais abreviado e intenso, com todas as palavras convergindo para uma intenção estabelecida pelo autor. Esta afirmação fica clara se tomamos a teoria de Poe sobre o conto. Ao escrever sobre Nathaniel Hawthorne, Poe sustenta que a avaliação crítica de uma obra não deve levar em

23 Cf. *Op. cit.* e EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: *Teoria da Literatura II: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1988. Todorov estabelece o princípio gerador da obra de Poe a partir da noção de limite e de extremo. Assim, por exemplo, vários de seus contos já não seriam narrativos. Sua posição contraria a de Eikhenbaum que usa a filosofia da composição para mostrar como a *short story* seria uma forma elementar e homogênea em oposição ao romance, sincrético por natureza. Na presente pesquisa, consideramos o conto literário (*short story*) como uma forma de natureza diferente do romance, mas que traz a si elementos heterogêneos, absorvendo marcas de outros gêneros, ao mesmo tempo em que se distancia da anedota ou do causo.

consideração problemas de ordem moral ou intelectual. Como se viu, a qualidade do conto estaria na capacidade de realizar o “efeito único” a que se propõe. Desde a primeira frase, e em todas as palavras, o conto de se voltar para o efeito a ser provocado sobre seu leitor.

O conto de Edgar Poe realiza de forma radical seu projeto, seja nos textos fantásticos, seja nos racionais. Em todos os momentos, segundo a análise feita por Todorov, Poe mostra-se um autor dos limites, do extremo, que trabalha sempre na fronteira: natural/sobrenatural, vida/morte, razão/loucura. Todorov vê apenas um exercício estético desligado de todo interesse mimético; seria um jogo fechado em si mesmo, pois até mesmo os dados circunstanciais como espaço e tempo funcionariam como cenários inventados com a função exclusiva de gerar um efeito único.

Para Todorov²⁴, a literatura divide-se entre jogo (forma) e mimese (reprodução do real). Como Poe não fala dos Estados Unidos de sua época, o crítico francês conclui que Poe radicaliza a opção extrema de negar toda imitação. Ao contrário, no minha compreensão, existe aí a afirmação do autor americano de que a arte está na forma, e não na matéria trabalhada, ou na mensagem moral. Nela de modo interno alcança-se a verossimilhança da ação representada, mas não há negação da relação com a realidade. A autonomia da literatura é dada pela forma específica de trabalhar com a palavra. O vocábulo “trabalhar” adquire um sentido forte, pois pressupõe a consciência do criador que dispõe todas as palavras segundo uma intencionalidade rigorosa. Eis o porquê da excelência da forma curta, em que nenhuma palavra escapa da vigilância consciente do artista.

A noção de conto em Poe parte do trabalho isolado do autor, que planeja todas as etapas de sua produção, incluindo o tipo de recepção (leitura da obra por inteiro em uma única assentada), bem como o impacto que deve gerar. O caráter consciente e racional do processo

24 TODOROV, T. Os limites de Poe. In: TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

leva a uma tensão interna dos elementos narrativos e linguísticos, em que o acaso ou a frouxidão da conversa são banidos como adversários da atividade literária. Nesse momento é importante retomar a recepção da narração oral, tal qual a descreve Walter Benjamin. Para ele, como se viu, o termo central é a distensão, o tédio, a proximidade do sono, capaz de gerar no ouvinte os delicados frutos da experiência. Não é a atenção consciente, mas seu oposto que o ouvinte tem para gravar a história na memória e integrá-la à sua experiência. Assim, o ouvinte pode tornar-se ele mesmo narrador:

Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento puro e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila.²⁵

O narrador não conta apenas uma história, ele transmite a sua experiência, que acaba por se tornar também dos ouvintes. Um conceito forte é o de integração, pois não apenas o narrador (que pode assumir reversivelmente o papel de ouvinte) faz parte de um grupo, como integra a história narrada à sua experiência, transpondo para a forma as suas próprias marcas. O narrador, na descrição de Benjamin, é alguém capaz de aprender com a vida. Ele não tem conhecimento intelectual do seu mundo, mas uma sabedoria constituída de experiência. A sua narração está integrada à história natural, da qual todas as criaturas fazem parte. A totalidade de fundo permite a tranquila compreensão da vida em relação à morte. Do mesmo modo, como se

25 BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Obras escolhidas, 3)

tratou antes, o ato de narrar não é apenas composto de palavras, mas surge da união entre a mão e a voz, entre o gesto e o dito.

Luís da Câmara Cascudo²⁶, ao descrever a literatura oral no Brasil, mostra o ambiente propício para contar histórias. Ao anoitecer, depois do trabalho do dia, desligados da faina, no descanso em comum, a comunidade poderia estar reunida em torno da fogueira. O narrador usa de fórmulas rituais, de frases feitas para abertura e fechamento, indicando a entrada em mundo diferente daquele desgastado das vivências cotidianas. O contador tem as habilidades de um ator, no gesto, na entonação, no ritmo dado à voz, no silêncio. Contar uma história traz, no prazer da narração, um objetivo pedagógico.

Nesse sentido, a narração como forma de comunicação não é base do conto literário tal qual formulado por Poe. Ele pode trazer uma forte tendência à unidade, ao contrário do romance, mas, por sua natureza, não se vincula à oralidade. O conto literário é filho da palavra impressa, da escrita voltada à leitura silenciosa, uma forma de comunicação que concorre com a narração oral. Dialeticamente, às vezes traz as marcas da fala, criadas de modo artificial, quando a palavra escrita mimetiza o discurso oral. Ela volta-se apenas para um de nossos sentidos, a visão. A própria sonoridade (imagem acústica) é produto mental. Assim, as marcas de um narrador oral surgem no romance e no conto como os traços de sua inexistência, a fim de se construir com o leitor uma aparente proximidade. Apenas depois de mortos, os narradores ganham a dignidade da expressão literária, e apenas sinais gráficos alcançam o leitor em sua solidão.

Assim como no romance, a palavra do conto literário não está apenas ligada à escrita, mas à imprensa, à informação, e ao desligamento da experiência. Retorna-se agora a Edgar Poe e seu extremo racionalismo. O autor americano trabalha com o “desaparecimento da narrativa ou pelo menos de sua forma simples e fundamental.(...)”

26 CASCUDO, Luís da Câmara. *A literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Univ. de São Paulo, 1988.

O mesmo ocorre com os contos de raciocínio, que, neste sentido, estão muito distantes das formas atuais do romance policial: a lógica da ação é substituída pela procura do conhecimento²⁷. A questão não é apenas estética, mas associada à perda da experiência, como apontou Benjamin. Nos contos policiais, a procura de conhecimento é ao mesmo tempo o encontro da solução para o crime, e indício da perda da identidade no meio da multidão em uma cidade. A grande cidade passa a ser uma segunda natureza, cujos sinais a serem lidos somente se revelam aos olhos do especialista, do misantropo, de múltiplos conhecimentos científicos, como Dupin. A partir de pequenos sinais, de índices mínimos, desprezíveis para o olhar desatento e automatizado, Dupin consegue recompor a história de um crime e ainda determinar a identidade do criminoso, bem como dizer o lugar correto das coisas escondidas.

Carlo Ginzburg aproxima essa forma de narração da psicanálise e da crítica de arte²⁸. Sua aproximação é reveladora da necessidade de construir um novo conhecimento, uma outra base epistemológica para a história, capaz de reconstruir a identidade do sujeito. Os detalhes, os detritos, os restos, os sinais desprezíveis tornam-se índices de uma nova totalidade. O historiador italiano supõe que a origem dessa forma narrativa seja o conto de caçadores, capazes de orientar-se na floresta, na selva, no mato, conseguindo ler nos rastros a direção e localização de animais. Assim, em um capítulo de *Zadig*, de Voltaire, Ginzburg identifica o aproveitamento de uma fábula oriental de caçadores, em que as pegadas no chão e pêlos nas árvores permitem a identificação do animal que passou pelo caminho, mesmo que ele não tenha sido visto. A conclusão do historiador é a de que a investigação das pistas leva consequentemente a uma forma narrativa, em que se reconstitui a realidade passada.

27 TODOROV, T. Os limites de Poe. In: TODOROV, T. *op. cit.* p. 163.

28 GINZBURG, Carlo. Sinais. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Há dois pontos a comentar. Em primeiro lugar, a aproximação entre discursos de naturezas diferentes aponta para a similitude entre a arte, a psicanálise e conto policial. O eixo que une esses três discursos é o paradigma indiciário. Os indícios permitem a leitura de uma realidade dentro do universo urbano, numa sociedade de massa, em que o indivíduo perdeu a certeza de sua identidade. Eles se assemelham à forma de identificação a partir das digitais, que determinam com segurança quem é cada indivíduo. Desse modo, a cidade e as construções humanas e históricas, como uma segunda natureza, devem ser lidas nos indícios para que o indivíduo consiga localizar-se e saber quem é. Como segundo ponto, ressalte-se que, enquanto os caçadores estavam integrados à natureza, da qual faziam parte, o homem dentro do contexto urbano é absorvido pela cidade, mas a vê como uma força exterior a si, como uma lei desconhecida que se impõe a ele, mas que não lhe faculta uma assimilação nem à natureza, nem a uma comunidade. Desse modo, o ler a realidade do conto policial não é uma forma de narração, mas, pelo contrário o anúncio de seu fim. Em outros termos, a história, a literatura, a psicanálise (contrariando a interpretação de Ginzburg) servem para indicar a necessidade de explicar e buscar o conhecimento, ao mesmo tempo em que mostram o isolamento do indivíduo e a incapacidade de transmitir uma experiência.

Em alguns dos narradores de Edgar Allan Poe, como em *O gato preto*, *William Wilson*, *A queda da casa de Usher*, *Berenice*, a voz individual parte de seu isolamento, de serem incapazes de compreender um fato. O criminoso em *O gato preto*, por exemplo, não sabe explicar aquilo por que passou, resolvendo apenas apresentar os fatos para que um leitor de inteligência mais acurada consiga explicá-lo. Está preso, prestes a morrer, e conta, a partir da posição-limite, o assassinato de sua mulher e como um gato denunciou o local em que ele havia escondido o cadáver dela.

Não tenho a fraqueza de buscar estabelecer uma relação de causa e efeito entre o desastre e a atrocidade, mas estou

relatando um encadeamento de fatos e não desejo que nem mesmo um possível elo seja negligenciado.²⁹

Nessa cena, o narrador evita estabelecer a relação de causalidade entre um fato e outro, entre o enforcamento do primeiro gato e o incêndio de sua casa. Cria-se um duplo sentido, em que a explicação oscila entre o natural e o sobrenatural. Nesse momento, o leitor vê-se confrontado diretamente com o encadeamento de causa e efeito entre os fatos, jogado entre a ligação arbitrária ou a sobrenatural. Deve-se considerar a explicação do narrador, construída para tornar racional o acontecimento estranho. Como a imagem do gato preto, enforcado, gravou-se no tabique da cama? Por que o incêndio não a destruiu? A explicação lógica e aceitável soa, no entanto, inverossímil, posto que baseada em frágeis suposições e no acaso. Poder-se-ia apontar nessa oscilação uma abertura de sentido, típica do conto popular. Esse conto, no entanto, problematiza a própria pertinência da matéria narrada, bem como leva a desconfiar do próprio narrador, que se revela como um criminoso frio, que, se teme o gato preto, não se sente culpado pela morte da mulher. Para ser verossímil, o conto toma a forma de uma confissão escrita, de alguém que, isolado em uma cela, não tem ninguém a quem transmitir a sua experiência a não ser o papel à sua frente. O narrador, definitivamente condenado a perder a vida e a alma, não é confiável, por se tratar do criminoso falando de seu próprio crime. O plano de avaliação do conto afasta-se do da narrativa popular, pois ela parte do seu efeito único, o terror, desligado do aspecto moral, o crime. Em suma, parte (segundo o próprio Poe) da autonomia da obra em relação ao aspecto ético.

O vínculo do conto com a imprensa reforça a diferença da narrativa oral. As personagens ou morrem, ou tem encerrada sua existência ficcional, a fim de criar para o leitor a impressão de uma totalidade, de um universo finito, que pode ser conhecido a fundo. Esse é

29 POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 44.

o impulso dos contos de Poe, na medida em que os protagonistas são personagens próximas do limite da vida, à beira da morte, ou excluídos do convívio social (como Dupin). O leitor pode analisar a fundo o conto, como uma janela que se abre de par em par e permite um olhar em perspectiva, uma atenção aguda sobre cada palavra, um desvelar de sentido das frases e nomes³⁰. A busca atenta e extremada de sentido é aguçada pela intenção ultra-racional de um autor que diz não haver nada de casual na obra de arte. Assim, buscamos no detalhe um sentido oculto. Ainda em *O gato preto*, a repetição grifada de palavras relativas ao terror do narrador, bem como o indício isolado indicando sua condição de preso servem como sinais de um sentido outro, profundo, racional, para além da significação literal e imediata.

O conto de Poe, pensado dentro de sua teoria estética, traz a marca do absoluto. Por trás do pressuposto racionalista de explicar e determinar todos os aspectos da criação literária, a ânsia totalizante do mito de englobar tudo desloca-se para o campo da arte.

A arte (e o conto especificamente) desligada das outras dimensões humanas torna-se autônoma, e sua resposta é auto-sacralização, absorvendo a aura religiosa, pois o artista seria capaz de expressar, de modo pleno, o sentimento que dá sentido e autenticidade à vida de seus leitores. No caso de Poe, o conto é orientado para suscitar o efeito único, tornando-se meio de expressão emocional do leitor. A experiência da arte passa a ser subjetiva e individual, e o artista, como um xamã, é capaz de enriquecer esse sentimento interior. O mesmo sentido de absoluto, determinação completa e ausência de acaso na forma construtiva levam o leitor a procurar (assim como o douto exegeta alegórico) os sentidos ocultos trazidos pelo conto. Num processo de remissão interno, uma palavra, um detalhe, uma frase ou uma descrição tornam-se superlativamente significativos.

30 CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates, 104)

Para os leitores, o efeito único; para os doutos, os iniciados, a procura de sentidos ocultos.

O esforço de Poe é o de valorizar a condição autônoma da arte. Ele constrói um conto como emblema da vitória da racionalidade humana capaz de trazer sentido e suscitar um sentimento autêntico no sujeito. Com isso, Poe desloca a aura para o interior do conto, como uma resposta a sua perda pelo desenvolvimento da reprodutibilidade técnica.

Do conceito de realismo

Balzac propôs-se primeiramente a escrever romances científicos. Ele queria escrever uma fisiologia, isto é, um tratado em que descrevesse o comportamento social e moral das pessoas tanto da província quanto da capital. Seu objetivo era compreender a personagem francesa por inteiro através da construção de tipos realisticamente aceitáveis e representativos. Conforme Walter Benjamin, a fisiologia tranquilizava seus leitores ao domesticar a multiplicidade da vida que se desenvolvia nas grandes cidades³¹. Eles seriam capazes “de adivinhar profissão, caráter, origem e modo de vida dos transeuntes”³². Em *Ilusões Perdidas*, há dois amigos provincianos que vão à capital em busca da realização de seus altos ideais. Acabam se transformando em desiludidos tragados pela máquina social. Em *Eugênia Grandet*, a regra dominante da nova sociedade francesa depois da revolução era o dinheiro. Não existia mais nada na sociedade que não fosse definido pelo interesse monetário. Desde a religião e política até o amor e a amizade, não há mais uma expressão sincera e franca, há apenas dissimulação do interesse pecuniário. Nesse romance, dois tipos básicos são desenvolvidos: Grandet e sua filha Eugênia. A forma de descrição segue o padrão das fisiologias. Semelhante a essa forma,

31 BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, 3)

32 op. cit. p. 37.

no conto *O homem das multidões*, o narrador criado por Edgar Poe, em primeira pessoa, afirma seu interesse em observar as pessoas passando nas ruas.

A princípio minhas observações tomaram um jeito abstrato e generalizador. Olhava os passantes em massa e neles pensava em função de suas relações gregárias. Em breve, porém, desci a pormenores e examinei com *minudente interesse as inúmeras variedades de figura, roupa, ar, andar, rosto e expressão fisionômica*.³³ (grifo meu)

Partindo de um condição oposta ao tédio, o narrador do conto desenvolve profundo interesse pelos homens que passam na rua. Suas observações metódicas, a partir de critérios definidos, orientam o que observar nos passantes. A consequência é uma classificação por tipos, partindo da gente atarefada, os eupátridas, que correspondem ao lugar comum, até as criaturas que fugiam aos padrões burgueses. Para definir, por exemplo, a tribo dos escreventes menores, são descritas as roupas justas e o modo com que imitavam a moda de dezoito meses antes da classe alta. Ou ainda, os escreventes principais que, além das roupas sóbrias e confortáveis, possuem uma orelha afastada pelo hábito de ali acabar o lápis. “Observei que eles sempre tiravam ou punham o chapéu com as duas mãos”³⁴.

O narrador parte da primeira impressão do movimento caótico da multidão em uma grande cidade, em Londres, para logo a seguir, pela análise e observação, desvendar o modo com que os homens se movimentavam pela cidade, a partir de suas várias “tribos” e “tipos”. Esse princípio segue a tendência do romance policial, das pesquisas de Dupin, que consegue desvendar crimes obscuros e misteriosos, como o assassinato de uma velha e sua filha ou o desaparecimento de Marie Roget, apenas pelo uso do raciocínio. Nesse caso, os rastros

33 POE, Edgar Allan. O homem das multidões. In: *Ficção completa, poesias e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. POE, Edgar Allan. *Poetry and tales*. New York: The Library of America, 1984. p. 390.

34 op. cit. p. 393.

do homem na cidade, apagados pela multidão, são devolvidos pelo detetive ou controlados pela polícia³⁵:

Os estranhos efeitos de luz obrigaram-me a um exame das faces individuais, e, embora a rapidez com que aquela profusão de luz fugia diante da janela me impedisse de vislumbrar mais de um rosto, parecia-me que, *no meu particular estado mental de então, podia frequentemente ler, mesmo naquele breve intervalo de um olhar, a história de longos anos.*³⁶ (grifo meu)

Esse “particular estado mental” talvez pudesse ser chamado de entusiasmo ou de confiança na possibilidade de se *ler* em um breve instante a história de um indivíduo. A convicção é tão forte, que breves sinais servem para reconstituir a história de longos anos. A identidade define-se nesse caso a partir da capacidade de se ler os detalhes.³⁷ Essa possibilidade de compreender a história, de reconstruir a identidade do sujeito por sinais, de definir o grupo a que pertence, está na base da perspectiva realista do século XIX ao se representar a realidade.

No caso de Edgar Allan Poe, a multidão da grande cidade entra para literatura não apenas para ser classificada, mas também para apontar um tipo novo, que guarda segredos profundos que o narrador não penetra. Ao contrário dos tipos comuns, um olhar apenas não basta para decifrar o caráter do “homem das multidões”. O narrador sai em seu encalço a fim de descobrir seus segredos. A descrição do tipo físico fica presa aos contrários: fraco, mas cheio de energia; com roupas pobres, mas camisa de boa aparência; miserável, mas

35 Cf. BENJAMIN, Walter. *op. cit.*

36 POE, Edgar. In: *op. cit.* p. 395. POE, Edgar Allan. *Poetry and tales*. New York: The Library of America, 1984. p. 392. “The wild effects of the light enchained me to na examination of individual faces; and although the rapidity with which the world of light flitted before the window, prevented me from casting more than a glance upon each visage, still il seemed that,in my then peculiar mental state, I could frequently read,even in that brief interval of a glance,the history of long years.”

37 Cf. GINZBURG, Carlo. Sinais. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

com um diamante brilhando em seu corpo. Esse indivíduo sente-se viver apenas quando está no meio da multidão, sempre caminhando. Torna-se inquieto e angustiado, quando, no meio da noite, vê-se em locais desertos, acelera o passo para encontrar grupos humanos. Ao final, sem desvendar-lhe o segredo, o nome, o caráter, o narrador desiste exausto de sua pesquisa, fixando o “homem das multidões” como alguém que não se deixa ler, que leva ao túmulo seus segredos.

Todorov propõe que Poe seja o autor dos limites³⁸, que chega ao extremo de pôr em xeque a narração, quando sua ordenação é dada por um princípio metódico que vai do abstrato ao concreto. Em “O homem da multidão”, o conto foge da narração para adquirir uma consistência filosófica, em que o narrador reflete sobre um objeto específico. Como mostra Adorno, a reflexão filosófica deve se concentrar sobre um objeto específico para que não se transforme em meditação vazia³⁹. No caso, existe um esforço para apreender conceitualmente um elemento concreto. O limite do conceito, ao final, fica marcado pelo caso que escapa às classificações.

Ao contrário de Todorov, não se afirma aqui que Poe deixe de representar a realidade, para construir uma forma fechada em si mesma. Como mostram *Os crimes da Rua Morgue*, *Marie Roget*, *William Wilson*, entre outros, a ficção de Poe aborda novos aspectos da realidade do século XIX, mas já enunciando o limite da representação literária. Mesmo que sua ênfase esteja no caráter fantasioso da criação, a questão de Poe é o limite da ordenação, da racionalização que, ao ser levada ao extremo (como se dá também em sua criação poética), encontra casos inexplicáveis e eventos únicos.

No caso de Balzac, a convicção de ter encontrado a regra de organização da sociedade francesa, em que todas as partes se interligam, impede-o de pôr o limite de Poe para sua representação do real. A literatura, como reflexo mimético do mundo, mostra ao leitor a

38 TODOROV, T. In: *op. cit.*

39 ADORNO, Theodor. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ordem possível da sua realidade. No olhar lançado diretamente sobre a concretude das coisas, vê-se o movimento, o passar das gentes, a multiplicidade dos elementos. Na ficção, pelo filtro autoral, o narrador seleciona os elementos supostamente essenciais, ordena-os e mostra-os ao leitor. A literatura realista funciona assim como mediação ou revelação dos padrões de organização social. Não é outra a leitura que Lukács faz do realismo de Balzac⁴⁰, considerando-o um grande escritor por sua capacidade de mostrar o mundo como ele é. O final do capítulo III de *Eugênia Grandet*, “Amores de província”, em que o narrador define o avaro, serve de exemplo:

Os avaros não acreditam numa vida futura. O presente é tudo para eles. Esta reflexão lança uma luz horrível sobre a época atual em que, mais que em qualquer outro tempo, o dinheiro domina as leis, a política e os costumes. Instituições, livros, homens, e doutrinas, tudo conspira para solapar a crença numa vida futura, sobre a qual o edifício social se apóia há mil e oitocentos anos. Atualmente, a sepultura é a transição pouco temida. O futuro que nos esperava além do *réquiem*, foi transportado para o presente. Chegar *per fas e nefas* (“pelo que é permitido e pelo que é proibido”) ao paraíso terrestre do luxo e das vaidosas alegrias, petrificar o coração e macerar o corpo em busca de bens eternos, eis o pensamento geral! Pensamento que aliás está escrito em toda parte, até nas leis, que perguntam ao legislador: “Que pagas” em vez de dizer “que pensas”. Quando essa doutrina tiver passado da burguesia ao povo que será do país?⁴¹

O avaro Grandet é a encarnação da sociedade dominada pelo dinheiro, que funciona como a falsa mediação universal⁴², no dizer de Adorno, pois transforma tudo o que toca. Assim, Grandet, ao dar a notícia da morte de seu irmão de Paris a Carlos, não lamenta tanto a morte, quanto a falência que deixava o sobrinho na miséria. Ele

40 LUKÁCS, George. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: LUKÁCS, George. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

41 BALZAC, Honoré. Eugênia Grandet. In: BALZAC, Honoré. *A comédia humana*. Porto Alegre: Globo, 1967. T.4, p. 276.

42 ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Madrid: Taurus, 1984.

mede a dor sentimental, o amor, a política, a religião, tudo pelo que vale em dinheiro. Assim, ao se reconciliar com a mulher e com a filha, lança moedas de ouro na cama como uma forma de demonstrar seu apreço por elas.

Repare-se no processo lógico construído pelo narrador. Ele parte de uma personagem particular (Sr. Grandet) para definir o avarento, como um tipo. Depois segue adiante e caracteriza a “época atual”. O princípio de generalização, de lei abstrata, é tão forte e absoluto, que se impõe a todas as personagens. No caso do avarento, ele é encarnação da “divindade da época”, Dinheiro, transformando tudo o que lhe é estranho em mercadoria, isto é, em reflexo de si mesmo.

Eugênia é o pólo oposto. Ela, junto com sua mãe e a fiel empregada Nanon, é uma criatura pura que ainda acredita no sentimento, no valor moral da religião. Ao longo do romance, ela decepçiona-se com Carlos, casa-se para manter as aparências sem deixar de ser virgem, torna-se viúva e herdeira de milhões. Ao final sua imensa solidão a transforma em uma criatura sem lugar do mundo, sem possibilidade de ter filhos, de permanecer através de seus herdeiros. Como heroína do romance, procura valores puros num mundo sem espaço para eles.

O conflito burguês de que parte o romance é o confronto entre as duas famílias pelos milhões que representa o casamento com Eugênia: Cruchotistas *versus* Grassinistas. No dia de aniversário de 23 anos de Eugênia, o narrador mostra uma moça nem feia nem bonita, mas que atrai por ser filha única de um rico vinhateiro. As duas famílias levam presentes, riem, jogam, mas todos os sinais aparentes ganham sentido apenas se vistos dentro da competição pela herdeira. “Não estava ali, acaso, o único deus moderno em se acredita, o Dinheiro em todo o seu poder, expresso por uma única fisionomia?”⁴³ O nome do

43 BALZAC, Honoré. Eugênia Grandet. In: BALZAC, Honoré. *A comédia humana*. Porto Alegre: Globo, 1967. T.4, p. 228

primeiro capítulo é “Fisionomias burguesas”, em que as personagens têm a mesma fisionomia, expressão do deus moderno, Dinheiro:

Os doces sentimentos da vida não ocupavam ali senão um lugar secundário. Animavam apenas três corações puros, o de Nanon, de Eugênia e de sua mãe. E ainda assim, quanta ignorância, em sua ingenuidade! (...) Seus sentimentos, ofendidos sem que o soubessem, mas vivazes, e o segredo de sua existência, constituíam uma curiosa exceção naquela reunião de pessoas cuja vida era puramente material. *Atroz condição do homem!* Não há uma só de suas felicidades que não provenha de alguma ignorância. (Grifo meu)⁴⁴

O caráter excepcional de Eugênia existe apenas para reafirmar a regra burguesa que se espraia para dominar toda a sociedade. Ao final, ao aceitar casar, compartilha seus bens com o marido, Cruchot, mas, ao manter-se virgem, coloca um fim à sua estirpe. As eugênias seriam mulheres em extinção, sem lugar na sociedade regida pelo dinheiro.

O primo Carlos, um dândi parisiense, passa da condição de um ingênuo, desligado do verdadeiro mundo regido pelo deus Dinheiro, e se torna um ser inescrupuloso, que vive apenas pelo lucro e posição a ser conquistada em Paris. Ele se transforma e descobre o funcionamento da regra do mundo, em que tudo pode ser vendido, metamorfoseado em mercadoria, mesmo homens, quando viaja para as terras coloniais. Nesses lugares não se respeita nenhuma lei, o único procedimento aceito é o que traz lucros. Essas terras distantes apenas deixam escancarado o modo de vida dissimulado de Paris, em que as pessoas se devoram umas às outras.

Eugênia também se transforma, perdendo a felicidade ao deixar de ser ingênua e descobrir, primeiro com o pai e depois com a traição de Carlos, como funciona o mundo. Ela é uma figura desiludida, desenganada ao final, porque continua a acreditar em Deus e no amor que ainda nutre pelo primo, mas descobre que o mundo funciona

44 *Op. cit.* p.235.

segundo o dinheiro e só conhece a lei do interesse material. Sua melancolia provém do fato de viver num mundo desencantado, presa ao dinheiro, aos milhões que desprezava, e ao mesmo tempo acreditar no encantado mundo da religião. Sua dor fica mais aguda, pois esse mundo não permite que realize seu amor ou seu ideal, que passa a existir apenas dentro de si mesma.

A força da narrativa de Balzac é tal, que pesquisadores procuram na história local de Saumur registros da história de Eugênia Grandet⁴⁵. A verossimilhança (aparente veracidade dos acontecimentos) e a intenção de Balzac de compor uma fisiologia levam a considerar a história como verdadeira. Na concepção de literatura que surge da *Comédia Humana* arte é mimese, imitação da realidade, em que a forma é uma mediação.

A concepção mimética da arte, encontrada em Balzac, fundamenta as considerações teóricas de George Lukács, para quem, além do aspecto formal, interessam a atitude honesta do autor de mostrar o mundo sem distorções e a representação da práxis. Lukács⁴⁶ considera que a literatura não pode ser estudada isoladamente. Existe uma unidade do processo real, em que todos os setores da sociedade interligam-se, em que o trabalho (como base material e econômica) assume papel preponderante. Nesse sentido, a economia, atividade criadora do homem, diferencia o homem dos demais animais, pois ele se cria a si mesmo pelo trabalho. A literatura, bem como qualquer expressão cultural, surge de uma necessidade de objetivação humana, em que os sentidos humanos (sensibilidade) são educados pela prática.

O segundo aspecto central para se compreender a concepção de arte realista de Lukács está na sua tese de que as ideologias não acompanham necessariamente a evolução da base material. Assim, em

45 *Op. cit.* Apresentação. p. 211.

46 LUKÁCS, George. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: LUKÁCS, George. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

uma sociedade atrasada, como a França do século XVIII, a filosofia pode florescer de modo exuberante.⁴⁷ Torna-se, então, compreensível o sistema capitalista como o modo mais elevado da produção material, mas ao mesmo tempo constituindo um ambiente desfavorável para o florescimento da cultura. No capitalismo, a categoria do ser econômico (relações intra-humanas; homem e natureza) aparece reificada, pois “na consciência humana o mundo aparece completamente diverso daquilo que na realidade é: aparece alterado na sua própria estrutura, deformado em suas efetivas conexões.”⁴⁸

O escritor qualificado será, a partir dessa concepção, aquele que defenda a integridade humana, contra a sua degradação. Um exemplo ilustrativo é a análise de Marx, referida por Lukács, em que a ação anti-humana do dinheiro domina os dramas, como *O mercador de Veneza*. O dinheiro torna-se uma divindade visível, como um poder alienado da humanidade, pois, ao deificarem-no, os homens o veem como uma força extra-humana e incoercível. O dinheiro, que concilia o inconciliável, torna-se o alcoviteiro universal ao tornar homens e povos em objetos de compra e venda. A arte humanista, por promover o desenvolvimento integral do homem, denuncia esse processo. A sua base está na capacidade de representar a totalidade do mundo.

Chega-se ao ponto fundamental da concepção lukacsiana de arte. Ela deve funcionar como a tomada de consciência do mundo exterior através de um reflexo da realidade, que existe independentemente da consciência, nas ideias, representações, sensações do homem. Quer dizer, a arte é uma forma específica de conhecimento, entre a sensibilidade imediata e a abstração científica, através da qual o homem pode adquirir uma consciência do processo global do real. Assim, segundo Lukács, o reflexo é a essência da criação artística, e “todo grande artista” deve se manter fiel ao real, procurando recompô-lo em sua integridade e totalidade. Essa arte “autêntica” não pressupõe

47 *Op. cit.* p. 20

48 *Op. cit.* p. 20.

engajamento político partidário, mas honestidade do artista que procura representar o mundo como se lhe apresenta, sem alterá-lo por causa de sua concepção ideológica ou por seu desejo utópico.⁴⁹

A realidade nessa concepção não está na superfície imediata do mundo exterior, finita e fragmentária, não se compondo por fenômenos casuais e espontâneos. A arte que se prende a essa concepção, torna-se mera cópia fotográfica. O Naturalismo seria um exemplo marcante, pois, mecanicista, apegase às leis exteriores e independentes que determinam o comportamento e a vida do homem. Esse modo de reificação da objetividade, em detrimento da subjetividade do autor, leva a um apego aos pequenos acontecimentos, aos instantes, perdendo de vista a totalidade. Essa descrição, esvaziada de sentido humano, torna-se apenas ilustração de um conceito genérico, em que a personagem aparece como títere de uma tese.

A separação entre sujeito e objeto pode levar à preponderância do objeto ou a sua negação. Isto é, a arte passa a ser considerada apenas como produção de um sujeito isolado, em que se cai em um puro jogo, exercício formal fechado sobre si mesmo. A partir desses dois pontos, Lukács critica toda arte apegada ao apuro formal e desligada da representação como mero artifício formalista.

A realidade se constrói, então, pela dialética entre fenômeno e essência. De um lado, os fenômenos fugazes e os instantes não repetíveis dão conta da vivência cotidiana dos homens. De outro, esse processo somente se torna compreensível e se ordena pela apreensão da realidade profunda, as leis que subjazem ao imediato. A verdadeira arte será a que apreender o momento dialético em que a essência se transforma e se revela no fenômeno:

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, na sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida.⁵⁰

49 *Op. cit.*, p. 30.

50 *Op. cit.*, p. 31.

A personagem-tipo ganha um conceito peculiar na teoria de Lukács, pois representa a solução para a dialética da essência e do fenômeno. O “grande artista” não representa uma personagem em situação, mas investiga as direções e rumos do processo histórico. Ess questionamento tornar-se-ia uma pesquisa abstrata, no entanto, se ficasse presa ao nível genérico. Para ganhar força, o artista deve interligar os conflitos sociais aos problemas e dilemas pessoais de uma personagem, que sofra, decida e lute para realizar seu ideal. Desse modo, o tipo torna-se a figura-chave para se compreender a noção do realismo em Lukács, pois sintetiza em suas vivências o cotidiano prosaico e o conflito histórico. Portanto, para Lukács, a grande arte é um reflexo do real; e o artista qualificado deve ser capaz de apreender a totalidade existente, através de uma personagem-tipo.

O conceito de realismo, visto como mimese autêntica do real, em Lukács coincide com o de arte, não apenas enquanto teoria, mas principalmente como critério de valor. Ele é um conceito teórico, pois, baseado no materialismo dialético, pretende dar conta de toda a história da arte. Ao mesmo tempo é critério avaliativo, pois serve para qualificar e selecionar a boa obra de arte, bem como indicar aquelas não bem realizadas. O pressuposto é de ordem hegeliana, já que o fenômeno material apenas se torna realidade a partir de sua apreensão pelo conceito, quando se torna membro vivo da totalidade. A diferença de Lukács, por sua filiação ao marxismo, é a de que a totalidade não é senão um processo material econômico. Existe a constatação da falsa totalidade, da mercadoria, que degrada o homem, e aspiração da verdadeira totalidade, em que o homem se concilia consigo e com a natureza.

Essa discussão fica enriquecida ao se considerar a distinção, proposta por Lukács, entre narrar e descrever⁵¹. A narração é identificada com a participação do artista na realidade, enquanto uma

51 *Id.* Narrar e descrever: contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. *In: op. cit.*

tentativa de compreendê-la em sua totalidade, em suas leis essenciais. Ao contrário, a predominância da descrição marca o apego à particularidade, em que o fenômeno é visto de modo estático, desligado do processo histórico. Descrever o fenômeno em si ou submetê-lo a uma tese positivista impede a compreensão da realidade como um processo global.⁵²

A crise, na concepção marxista de realidade, faz parte do processo histórico social. Em Zola, ao contrário, a vida se desenvolve sem saltos e sem rupturas, pois todas as ações humanas são vistas como acontecimentos normais, resultantes da influência do meio sobre o homem. Nesse sentido, o Naturalismo fica preso ao cotidiano, em que tudo se torna previsível. Perde-se a ação e se fica restrito a um estado:

A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens. Sem essa íntima poesia não pode haver epopéia autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalecê-los e avivá-los.(...) O homem quer ver na epopéia a clara imagem de sua práxis social.⁵³

Nesse parágrafo, está exposto o ideal que a narração encerra. Num período em que o homem moderno vive na fragmentação, na alienação, em condições materiais adversas à cultura, a arte deve cumprir a missão de despertar a consciência do homem para os momentos de transformação, para as crises que revelam a natureza do processo histórico. A arte é nesse caso uma forma de conscientização, pois reflete o processo em sua essência e totalidade.

A narração afirma-se em sua qualidade estética, pois distingue e ordena. Como ação épica, localizada no passado, ela comporta a seleção do que é essencial, criando a ilusão no leitor de que está perante a vida mesma. O leitor espera na evolução dos acontecimentos o êxito

⁵² *Op. cit.*, p. 60.

⁵³ *Op. cit.*, p. 65.

ou o fracasso das personagens, a fim de compreender o processo vivido por elas em um movimento temporal próprio da história.

De outra parte, o predomínio da descrição representa um sintoma e uma causa do afastamento do significado épico dos acontecimentos humanos, abrindo ainda mais o abismo entre o homem alienado e a realidade. Em romances como os de Zola (naturalista) e Flaubert (formalista), Lukács vê o predomínio de observadores contemporâneos aos fatos que não conseguem distinguir o essencial, considerando como padrão ideal a tudo descrever. Os homens e suas ações metamorfoseiam-se em objetos a serem representados, perdendo o caráter humano. Submetidos a um critério espacial, eles perdem a dimensão temporal e histórica.

A descrição de objetos é necessária em qualquer narração, desde que eles tornem-se parte orgânica do todo. O objeto, inanimado, somente adquire sentido e poesia dentro do contexto da ação e da experiência humana. Se a descrição fica centrada na observação, ela se torna superficial, pois os objetos são vistos apenas em seu aspecto exterior e desligados do homem. Aparentemente o método da observação e descrição torna a literatura científica; na visão de Lukács, “porém os momentos sociais registrados pela observação e representados pela descrição são tão pobres, débeis e esquemáticos, que podem sempre, com rapidez e com facilidade, fazer com que se descaube para o extremo oposto ao do objetivismo: um subjetivismo integral”⁵⁴.

A noção de totalidade da obra literária aparece como sintoma, para Walter Benjamin, da crise do romance⁵⁵, do isolamento do sujeito que não consegue compreender mais a realidade como um todo, já que perdeu a capacidade de intercambiar experiências. De seu isolamento, ele espera encontrar no romance o sentido da existência que somente pode ser dado pela morte da personagem ou o fim

⁵⁴ *Op. cit.* p. 81.

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações acerca da obra de Nicolai Lescov. *In: op. cit.*

conclusivo da obra. Nesse aspecto, o romance construiria uma falsa imagem da realidade, promovendo uma conciliação entre o sujeito e o mundo que não existe de fato. A totalidade surgiria como uma falsidade a impedir o sujeito de perceber a mutilação de suas vivências.

Além disso, como já vimos, o romance não surge da narração. Ao contrário, por ser uma obra de natureza escrita, ela tem a marca híbrida da mistura de diversos tipos de textos, inclusive de procedência não literária. Desde o princípio, sua forma prosaica torna-o aberto a receber as mais diversas influências. O romance, gênero literário moderno, possui uma forma irregular. Equidistante da lírica e do conhecimento científico, ele opera a ligação entre ambos. Serviria como elaboração sensível e consciente de aspectos modernos da realidade humana. Apegado ao diferente e ao novo, esse gênero abre-se para absorver contribuições de outras áreas, não sendo redutível a uma receita nos moldes clássicos. Assim, a sua linguagem é enriquecida pelo gênero dramático, pela imprensa, bem como por referências eruditas. O caráter híbrido e analítico faz com que ele se defina por sua constante transformação.

A ampliação do público leitor leva a um incremento da imprensa periódica, em que se publica o romance folhetim, e da indústria do livro. Nasce a demanda da produção de uma leitura acessível, multiforme, capaz de agradar a muitos paladares. O livro não pode ser teórico, a fim de atrair e satisfazer ao leitor em sua necessidade de fantasia.

O Romantismo demonstra um forte interesse pelo comportamento humano, considerado em função do meio e das relações sociais. Ele, como ficção, amplia a realidade representada pela ficção. “Não arranca os homens à contingência para levá-los ao plano do milagre, procura encontrar o miraculoso nos refolhos do cotidiano.”⁵⁶ No Realismo, o homem não é mais mostrado dentro das cenas cotidianas

56 CANDIDO, Antonio. A formação da literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

melhor ou mais virtuoso do que realmente é. Ao contrário, as atitudes aparentes de demonstração de afeto sincero ou gesto virtuoso são máscaras que escondem o interesse de satisfazer uma paixão secreta, que, no caso de Balzac, liga-se à cobiça do Dinheiro. Deve-se destacar que o surgimento do romance no século XIX funciona como o primeiro indício da morte da narrativa:

A origem do romance é a do indivíduo isolado que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.⁵⁷

O romance, como a informação, é compreensível em si e para si, sujeita a uma verificação imediata. Ele corresponde ao esvaziamento do sujeito, pois já vem acompanhado de explicação, evitando a liberdade da interpretação histórica. Em sua forma híbrida, supre a necessidade de explicação do mundo, construindo uma arquitetura fechada, em que o sujeito se enquadra. O leitor devora a obra para transformar a matéria lida em coisa sua, buscando “aquecer sua vida gelada com a morte da personagem”.⁵⁸ Como a fisiologia, o romance tranquiliza o leitor perante a estranheza das novas metrópoles do século XIX⁵⁹. O romance realista orienta o leitor diante das novas forças da grande cidade, os crimes selvagens, as revoluções e desordens, o movimento contínuo da massa. Desse modo, não seria a epopeia da era burguesa, mas exemplo da impossibilidade de narrar, de ordenar os fatos de modo coerente a ponto de ser comunicado, ou uma “epopeia negativa”, como diz Adorno, no ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*.⁶⁰

57 BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* p. 212.

58 *Op. cit.* p. 213.

59 BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, 3)

60 ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores).

O ponto de partida de Adorno é a desintegração da identidade da experiência. Narrar significa ter algo especial a dizer, mas o mundo administrado e standardizado acaba com a unidade, com a experiência individual. O que rege é abstração da mercadoria, da falsa universalidade, pois o mesmo mundo está na música, na lírica e no ensaio. Assim, no romance, a fidelidade do realismo deve corresponder ao abandono da forma realista, porque reproduz a fachada, com aparência de totalidade sem fissuras, servindo apenas para enganar. No romance contemporâneo, através da revelação da forma de produção, a ilusão de ficcionalidade é quebrada e o leitor é posto em uma distância móvel da ficção. O narrador aparece, nesse caso, como a figura mediadora por excelência que revela o caráter não imediato da experiência estética, o próprio laboratório de sua produção.

Na definição da arte pura, como uma entidade a-histórica, a construção ideológica tenta apagar a condição histórica da arte. Para Adorno, tal conceito liga-se ao comportamento regressivo perante a arte. A obra é vista como uma fonte de prazer, um objeto a ser usado como veículo das sensações do sujeito. É uma paródia da aparência estética, pois o objeto é destruído ou desprezado em sua autonomia, para vir a primeiro plano o prestígio que dá, o deleite que proporciona ou sua natureza mesma de mercadoria. Desse modo, o conceito de arte pura converte-se em um instrumento falacioso para esconder o caráter de mercadoria, mediação, que assume o objeto artístico na sociedade industrializada. A arte verdadeiramente moderna vai nesse caso negar essa homogeneidade, será explosiva, desagregadora, revelando o processo de sua construção, o esforço e sofrimento que a engendrou.

O Realismo, de modo totalizador, torna homogêneas as diversas contribuições heterogêneas na voz do narrador, no romance. Assim, quando Lukács diz que o romance representa o essencial da realidade, ter-se-ia na verdade a fachada, a ideologia de sustentação do capitalismo. Na leitura de Adorno, o caráter crítico da obra romanesca se perde, pois fica preso ao horizonte burguês.

A dialética e a mediação surgem da mesma realidade, em que a totalidade aparece como falsidade, mas interessa lembrar que Adorno insiste na distinção entre a arte e a filosofia, por terem natureza e forma diferentes. Tanto na *Dialética Negativa*, quanto em *O ensaio como forma*, a reflexão filosófica afirma-se por sua capacidade de desligar-se da imediatez do fenômeno através do conceito. Ela não se distancia do objeto, nem se despreocupa da forma de expressão, mas não deixa de ser importante construir conceitos que remetam para além de si, a fim de não se cair no irracionalismo. De outra parte, a arte, como mostra Rodrigo Duarte⁶¹, ocupa um lugar central nas reflexões de Adorno, porque ela consegue ir além da totalidade, da ideologia, para representar o humano ainda não desfigurado pela totalidade. Ela funciona como o outro da realidade, na sua capacidade de se desligar do cotidiano, ao apontar para uma representação do homem conciliado, em que a natureza redimida não esteja dominada. O modo de realizar isso atualmente, ainda segundo Adorno, é abandonar a mimese realista (como crença na objetividade especular da prosa), a expressão sentimental e autêntica da lírica e a harmonia musical. Se a arte se prende à espontaneidade e à irracionalidade, acaba por se tornar expressão do mesmo.

Chega-se a uma distinção importante para Adorno entre a arte e os objetos da indústria cultural. A reflexão filosófica tem a obrigação de tomar ambas como objeto. No século XIX, não há propriamente indústria cultural, mas os intelectuais de elite demonstram a preocupação quanto ao lugar da arte e da cultura nas grandes cidades. As novidades tecnológicas, figurações da crença no progresso material, trazem o risco da degradação cultural dos folhetins, dos jornais, do consumo por entretenimento. Nesse sentido, pode-se ver a representação realista, como expressão da identidade ao mesmo, à sociedade de consumo e ao indivíduo desintegrado, enfim a expressão da

61 DUARTE, Rodrigo. Seis nomes, um só Adorno. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

barbárie. Na arte, ela encontra o estranho, o diferente, a não-identidade, a humanidade ainda não subsumida pela totalidade.

Adorno lembra que a origem da racionalidade e da moral está na irracionalidade, enfatizando a necessidade da filosofia de construir o conceito sem esquecer de seu limite. No mesmo sentido, ainda na *Dialética Negativa*, Adorno afirma que o menor traço de diferença é o suficiente para destruir a identidade e a totalidade. Ao centrar-se naquilo que escapa aos conceitos, a arte pode encontrar o diferente, o “não-idêntico”, ou, em outros termos, o humano não desfigurado pela ideologia e ir além do Realismo.

Essa discussão torna-se fundamental, quando se trata de um conceito como o de realismo. Adorno mostra como a tendência do conceito é totalizadora e totalitária, pois procura apagar as diferenças e os dados estranhos para se fixar no semelhante. Em Lukács, Adorno e Benjamin, o ponto de partida para a construção desse conceito é a prosa realista do século XIX, mas o resultado, como já foi visto, é diferente. Para Lukács, a mercadoria construiu um mundo desencantado, regido pela produção material capitalista, avessa à cultura. Nesse caso, o compromisso da “verdadeira” arte, humanista e honesta⁶², é a de apresentar uma visão integradora do mundo para o homem desenraizado. Para Benjamin, a totalidade não é crítica, mas uma fantasmagoria de um sentido perdido. Parente próximo da informação, o romance auto-explicável e preso à novidade não ajuda a ordenar as vivências do leitor, mas a perdê-las. O leitor fica preso à sua solidão. Adorno mostra ainda como o romance realista prende-se à fachada homogeneizadora da sociedade totalitária, deixando de lado as experiências humanas que lhe escapam.

Antes de finalizar essa discussão, cabe destacar que a relação entre literatura e sociedade proposta por Lukács não permite englobar a lírica ou a arte de vanguarda. A identificação com o Realismo, segundo

62 Cf. LUKÁCS, George. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: LUKÁCS, George. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

o modelo de Balzac, cria um padrão homogêneo avesso a expressões que lhe sejam diferentes. Nesse sentido, Benjamin e Adorno não restringem a discussão do Realismo, mas abrem espaço para a lírica, por exemplo.

Em *Lírica e sociedade*,⁶³ Adorno apresenta a lírica (objeto delicado) como um discurso avesso à socialização, expressão da subjetividade do sujeito. A expressão individualizada para se tornar universal, no entanto, deve expressar-se na linguagem, que vai além da individualidade. Na lírica, assim, “a elevação ao universal é a manifestação de algo ainda não desfigurado, não captado, não subsumido ao conceito universal⁶⁴”, pois o poeta é um dos poucos capazes de mergulhar em si e expressar sua subjetividade, encontrando o universal.

As obras de arte, todavia, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas o ambicionem ou não, passa além da falsa consciência.⁶⁵

A universalidade do poema é sempre social. Não é possível um salto direto da expressão lírica para o universal, pois então seria uma revelação de ordem sagrada. O todo da sociedade, como unidade contraditória, aparece dentro da obra, mas deve ser analisado de modo imanente. Ele não revela apenas a “ideologia, como falsa consciência ou mentira”, mas mostra aquilo que a ideologia esconde. Por isso, Adorno enfatiza que “esse saber só é válido quando se redescobre no puro abandonar-se à coisa mesma”, na medida em que, ao fazê-lo, o sujeito é capaz de descobrir as marcas estranhas e diferentes que não se assemelham à ideologia.

Quando se comenta o Realismo, a lírica parece ser um tema arbitrário, pois não traz a capacidade de representar o mundo. Por esse traço, ela se torna relevante nesse momento, pois a obra de arte deve ser capaz de revelar o que a ideologia esconde. Desse modo, a obra

63 ADORNO, Theodor. *Lírica e Sociedade*. In: BENJAMIN, W. et al. op. cit.

64 Op. cit. p. 194.

65 Op. cit. p. 195.

realista em sua forma fechada, homogeneizadora de diversos discursos, tende apagar o que lhe seria diferente, perdendo a capacidade de exprimir a complexidade de uma consciência, de uma linguagem e de um caso que não se enquadram na lei social. Ao contrário do tipo lukacsiano, a voz da lírica moderna, desde Baudelaire, escapa para o atípico a fim de encontrar o humano nos refugos da sociedade, no trapeiro, no revolucionário, no homem-sanduíche, na prostituta, na lésbica.

Lukács e Adorno partem da relação entre literatura e sociedade, em que o mundo capitalista é regido pelo dinheiro, mas para Adorno a arte não se liga à sociedade por ser um reflexo de suas leis essenciais. Ao contrário, a grandeza da arte, é mostrar aquilo que escapa da totalidade. Assim, justificam-se os fragmentos, as ruínas, os detalhes, os elementos estranhos, pois eles representam aquilo que ainda não foi subsumido pela falsa universalidade do capital. As posições, como já se viu na contraposição entre Lukács e Benjamin, partem da mesma degradação do homem, da mesma circunstância histórica, mas, enquanto para Lukács, arte deve resgatar o princípio da totalidade, Adorno defende que isso seria um engodo ideológico, pois a totalidade da arte mimetizaria a totalidade do capital.

Desse modo, o valor histórico da lírica, que não representa diretamente o real, ajuda a compreender os limites da prosa realista. A pretensão de objetividade ou de descoberta de uma regra geral mimetiza em termos formais a totalidade da sociedade capitalista, que traduz tudo em mercadoria, mas deixa escapar ou não consegue apreender os casos limites, estranhos, “o homem das multidões”, que não se deixa ler ou classificar pela racionalidade do observador. A experiência humana está ali onde a ideologia não penetrou ainda.

Da forma do realismo⁶⁶

Depois de discutir o realismo como um conceito apto a descrever um prosa típica do século XIX, bem como os limites de sua realização, interessa descer ao detalhe formal. A constituição, desde o narrador, é um limite e uma possibilidade de criação da época que nos servirá para compreender a perspectiva machadiana. O narrador do romance realista, como uma figura ficcional, não se confunde com o autor da história, funcionando como um centro organizador da narrativa, mas parte de uma intenção discursiva autoral. No caso, Balzac precisava de um narrador confiável, apto a construir um universo ficcional semelhante ao real. No caso de *Eugênia Grandet*, o narrador pressuposto se coloca fora da história, não se apresentando diretamente. Sua fala em terceira pessoa cria a ilusão de que a história de Grandet, Eugênia e Carlos está sendo narrada de modo objetivo. Esse romance ilusionista⁶⁷, contendo um narrador impessoal e distanciado da matéria narrada, consegue misturar ficção e realidade.

O narrador não coloca dúvidas quanto à sua forma de narrar, mantendo a plena convicção ao longo do romance de que está contando exatamente o que o ocorreu. Como não esconde nada, apresentando a história de cada personagem (passado) e descrevendo o que cada um sente e pensa, o narrador divide seu conhecimento com o leitor.

Mesmo distanciado, o narrador não deixa, no entanto, de comentar e tecer juízos de ordem absoluta. Às vezes, chega a ser irônico ao apresentar os acontecimentos. A partir do Sr. Grandet, por exemplo, o narrador define genericamente como são os avaros, que, materializados no rico vinhateiro, transformam-se em figura grotesca, quase caricatural. Ao mesmo tempo, mostra Eugênia de modo positivo como pessoa ingênua perante os homens dissimulados que

66 WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. In: *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

67 PAES, José Paulo. A armadilha de narciso. In: PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

disputam sua mão. Desse modo, ao leitor é revelada a lei que coordena o movimento do mundo, Dinheiro, o deus moderno, que dá sentido à existência burguesa centrada apenas no interesse material e no momento presente.

Ao mostrar quais foram os artifícios usados por Grandet para alcançar seus objetivos, o narrador volta ao passado para contar a única vez em que ele foi enganado. “Aqui talvez convenha narrar a história da gagueira e da surdez de Grandet...”⁶⁸. Nesse momento, descobre-se que a gagueira e a surdez de Grandet são fingidas, usadas como recursos para melhor negociar. Grandet provoca desse modo o interlocutor a revelar sua posição, saltando sobre ele “como fera sobre sua presa”. Apenas o leitor compartilha esse conhecimento, enquanto as outras personagens ficam restritas a seu horizonte limitado. Com a mesma função explicativa, o narrador comenta a linguagem das personagens, como os termos “bom velho” (usado pela população rural) e “pobre Nanon” (dito por seu patrão); além disso, define o que é o poder; também mostra o modo de as mulheres sofrerem, do qual Eugênia é um exemplo particular. Pode-se dizer que o narrador define os termos fundamentais, construindo uma realidade objetiva em que suas personagens devem ser compreendidas pelo leitor.

Como se pode verificar por essa breve descrição, não há um padrão ou uma regra para se construir um narrador no romance realista. Existe, no entanto, um princípio constante. O romance não se volta sobre si mesmo para questionar seus procedimentos técnicos. A descrição das personagens como tipos, o comentário sobre a linguagem, a explicação sobre o mundo e os conceitos construídos são instrumentos diversos para melhor representar a realidade. A crença ou convicção no caráter referencial da linguagem leva o romancista a se voltar para a realidade contemporânea ou passada, criando no leitor a impressão de que está perante um discurso histórico. Talvez

68 BALZAC, Honoré. Eugênia Grandet. In: BALZAC, Honoré. *A comédia humana*. Porto Alegre: Globo, 1967. T.4, p. 284.

seja possível afirmar que a comunicação com o leitor é alcançada de modo pleno, mas não se trata de discutir apenas as posições do narrador e do leitor, nem as opções narrativas. O central é o aspecto referencial da linguagem, criando a ilusão de que as palavras funcionam como uma mediação neutra entre o leitor e o próprio mundo representado.

Nesse momento, cabe analisar a forma como o romance cria a ilusão de estar trazendo a realidade burguesa para dentro de sua composição. Não sendo epopeia, o romance é por excelência um gênero burguês, que procura representar os valores e o cotidiano da burguesia como se fossem universais. O romance é, desse modo, uma forma literária historicamente nova, cuja marca principal é o realismo, que procura mostrar a “verdade humana”. Há uma negação dos universais, para se procurar a verdade dos sentidos, experimental.⁶⁹

Conforme Ian Watt, o realismo literário pode ser derivado do filosófico. Na era moderna, crítico, antitradicional, inovador, este negava os conceitos universais pela apresentação de realidades particulares. O romance, novo e original (séc. XVII), procura representar a experiência individual como uma experiência única. Para isso, a forma não é mais convencional, e a fábula deve ser extraída da realidade “atual” e cotidiana. Em uma história autobiográfica, centrada no indivíduo, o romance representa uma experiência nova e singular, em que a verdade do relato não surge por ser repetição do padrão tradicional. A veracidade é dada por centrar-se nas verdades humanas e singulares.

A técnica do romance para alcançar a verdade realista é a da particularidade. Para que as personagens tenham uma individuação, devem ter um nome próprio, como se fossem pessoas comuns. A descrição detalhada do ambiente vem a construir as condições específicas de espaço e tempo em que a personagem deve ser inserida. A estrutura coesa do romance mostra uma noção de tempo como

69 Cf. WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. In: *op. cit.* A caracterização da forma realista do romance que segue foi baseada nas formulações desse teórico.

um processo construtivo do sujeito, em que o passado é visto como causa e o presente como determinado. O processo de construção da identidade, em uma história de cunho autobiográfico, é a memória. A nova dimensão da representação do real aparece na forma epistolar, na técnica do *close-up* sobre a personagem no tempo histórico demarcado. Por fim, a palavra (a linguagem) vale pela sua capacidade de representar a realidade com autenticidade, por isso a prosa romanesca procura ser fiel mesmo que as vezes chegue às vulgaridades, numa forma fácil e traduzível.

O realismo não é, portanto, um conceito desligado das condições históricas, mas se define pela relação entre realidade e forma literária. No caso da forma realista do romance, trata-se de um novo gênero que se consolida como tal não pela espécie de vida mostrada (rebaixada e vulgar), mas sim pela maneira como é apresentada. Assim, o problema central “da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” é epistemológico, quer dizer, é relativo aos conceitos de realismo e de realidade.

A natureza intrínseca do romance busca uma representação precisa da realidade, a partir um posicionamento livre, que não se prende às tradições literárias; ao contrário, livra-se delas. Nega, por exemplo, os moldes da epopeia, porque esta tomava seu tema no mito e, em verso, procurava elevar a condição de suas personagens a reis ou nobres, para que fossem exemplares. A forma romanesca liga-se nesse caso a uma nova concepção de real, que não está no conceito universal e abstrato, cuja verdade era encontrada pela pesquisa contemplativa. A verdade realista do romance é oriunda do empirismo e da crença de que a verdade é alcançada pela pesquisa através dos sentidos humanos, que não dependem de um *apriori* metafísico religioso ou filosófico, pois só existe o homem em suas condições históricas de existência.

O realismo no século XIX não se identifica, portanto, a conceitos universais como personagem, intriga, espaço ou tempo, mas ao contrário analisa como as condições históricas influenciam na vida

pessoal das personagens ao constituírem suas identidades. A relação interna das palavras no discurso, de ordem estética, é dissimulada, enfatizando-se o caráter referencial do signo. As opções narrativas não são discutidas, a não ser quando se tornam um recurso a mais de afirmação da verossimilhança. De outro lado, a recepção dos signos não é discutida ou se opta pela existência de um leitor padrão, constante do início ao fim da obra. Enfim, a relação interna da prosa realista, seu caráter estético, é dissimulado a fim de se dar a impressão de que o leitor vê a cena cotidiana transcorrer à sua frente:

(...) a maneira sensacionalista e generalizante de Balzac, tão construída e forçada, liga-se a extraordinário esforço de *condensação*, e de fato vai se tornando menos incômoda à medida que nos convencemos de sua continuidade profunda com inúmeros perfis ocasionais, de “periferia”, que deslocam, refletem, invertem, modificam – em suma, trabalham – o conflito central, que duma forma ou doutra é de todos.⁷⁰

No trecho acima, Roberto Schwarz mostra como a prosa realista, a partir do exemplo de Balzac, trabalha com um mesmo princípio generalizante que penetra de modo profundo todo o universo romanesco, inclusive as personagens secundárias. A generalização encarnada nas personagens-tipo seria o da “forma mercadoria, do dinheiro como nexos elementar do conjunto da vida social”⁷¹. Em outros termos, toda a diversidade formal, o caráter híbrido do romance, ou seu aspecto sincrético, acabam explicados pela unidade que subordina mais do que coordena todos os elementos do romance. Esse princípio forte, formal, tem origem no universo social, “forma mercadoria”, em que a sociedade burguesa fica sintetizada. O comportamento individual e o movimento social fazem sentido apenas quando mediados pelo dinheiro.

A leitura de Schwarz aponta, assim como Ian Watt, o nexos entre a prosa realista e as condições históricas do século XIX. Como forma

70 SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

71 *Op. cit.* 37.

estética, ela é coerente com a revelação crítica dos fundamentos da sociedade burguesa. Esse enraizamento faz com que o idealismo romântico, com sua crença na autenticidade do sentimento ou na pureza dos valores ideais, seja destruído. Conforme Benjamin, na lírica Baudelaire coloca as ruínas da sociedade capitalista, enquanto a prosa de Balzac elege homens comuns, burgueses, como heróis da mercadoria⁷². Ambos se definem por oposição ao Romantismo, ao deixarem de lado as construções idealizadas e fantasiosas, para se voltarem por análise e observação às condições reais das grandes cidades e da sociedade francesa. A crítica romântica ao desencantamento e a perda da religiosidade na sociedade burguesa é contundente, mas os valores afirmados (da espontaneidade, do sentimento desinteressado, da luta pelo ideal) tornam-se vazios e irreais, sem lugar no mundo. A ironia romântica traduz o impasse de autores como Novalis ou Schlegel, na Alemanha, de se manterem romântica, puramente subjetivos, e ao mesmo tempo desacreditarem de qualquer valor subjetivo por ser irrealizável. O sujeito fica preso dentro de si. O Realismo, em oposição, volta-se para fora de si, para a análise e observação dos homens no mundo, para representá-los como eles são em prosa precisa.

O Realismo parte das condições burguesas e individualistas europeias, opondo-se ao Romantismo. Desse modo, seja como estilo de época ou como descrição de uma forma artística, trata-se de um conceito haurido da literatura europeia. No livro citado, Schwarz mostra como o modelo europeu de romance, que traz consigo a ideologia burguesa, em que a ambição material é regra, fica desconstruído quando procura representar a realidade brasileira centrada na violência própria do escravismo, bem como na sua suposta amenização pelo favor. Ao olhar como europeu o patriarcado e o paternalismo católico, tanto Alencar quanto Machado de Assis teriam criado formas incongruentes em relação à matéria narrada, misturando o

72 BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

interesse material capitalista à prática do favor. A dualidade brasileira, de se estar desterrado na própria terra, reaparece em uma forma inacabada do romance, não alcançando a condensação balzaquiana.

A forma romanesca, como se percebe em Ian Watt, centra-se na particularização da personagem, um indivíduo único, com biografia própria, enraizado em condições históricas amplas e em condições cotidianas de existência. Essa forma corresponde ao valor da vida privada burguesa ou a afirmação de sentimentos burgueses, das escolhas individuais e naturais. A moral burguesa ganha legitimidade científica, principalmente quando o homem perde-se na massa da metrópole. A representação estética lhe devolve, então, como o interior de sua casa, sua identidade, seus traços pessoais e o mundo ordenado que não encontra mais nas ruas da cidade.

Cabe agora retomar a concepção lukacsiana de que o romance é a epopeia da era burguesa⁷³. O herói deixa de fazer parte de uma totalidade e de expressar os valores de um povo. Não há mais espaço para uma síntese entre a realidade objetiva e a expressão subjetiva, assim como a ação do caráter épico não resulta de uma necessidade individual e coletiva. O universo homogêneo e comunitário, para Lukács, perdeu-se. Estamos frente ao herói problemático que procura num mundo desencantado o sentido de sua existência, porque o romance parte de uma sociedade problemática, em que a totalidade e a identidade não passam de uma aspiração do sujeito. Tal concepção de romance tem uma base questionável, como aponta Ferenc Fehér⁷⁴, a aceitação tácita de que, antes do mundo capitalista, a sociedade comunitária teria sido harmônica e homogênea. Trata-se de uma idealização lukacsiana de origem romântica:

Max Weber assinalou diversas vezes que o capitalismo e a sociedade industrial se caracterizam por um

73 LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa: Editorial Presença, s/d. Biblioteca de Ciências Humanas.

74 FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* contribuição à teoria do romance. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

desencantamento do mundo, através do qual os sentimentos e valores supremos são substituídos pelo cálculo frio e racional das perdas e ganhos. A volta à religião e à paixão pelo misticismo são formas de revolta contra esse *desencantamento*, e tentativa desesperada de restabelecer no universo cultural esse “encantamento” expulso pelas máquinas e pelos livros de contabilidade.⁷⁵

O pensamento do início do século XX na Alemanha, segundo Löwy⁷⁶, traz a marca de Weber, do desencantamento do mundo, em que a solução é apontada para a volta à totalidade pré-burguesa, seja pela arte, pela religião ou pelo amor. De qualquer modo, os valores românticos, anti-burgueses, não se centravam na primazia do capital, nem do material, mas na abertura para o espiritual. A *teoria do romance* responde a essa questão nuclear ao opor epopeia ao romance, pois com isso afirma que esse surge do “desenraizamento universal”, do isolamento do herói problemático em busca de valores autênticos em um mundo degradado.

O herói no romance tradicional (de cunho realista) tem a tendência a reproduzir a realidade aprendida pelos sentidos. Para que esse procedimento seja eficaz, o texto cria uma totalidade orgânica, tomando dados particulares do cotidiano da época. Sua eficácia está em um discurso capaz de persuadir o leitor de que vê homens agindo no mundo. Não pode criar, portanto, a ilusão de ótica de se ver duas imagens ao mesmo tempo, pois uma destruiria a outra como na ironia. Apesar da diversidade de materiais, o conjunto deve seguir um princípio único.

Segundo Anatol Rosenfeld⁷⁷, o romance realista, por ele visto como tradicional, é paralelo à representação artística do sujeito na pintura de retratos. O homem é retratado, e a pintura cria a ilusão de que de modo imediato pode-se reconhecer a figura que aparece na

75 LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates.) p. 55.

76 Cf. *Op. cit.*

77 ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 7)

tela. No realismo, os homens aparecem como são, sem idealização, abrindo-se caminho para representar qualquer tipo de homem, sem precisar cair na comédia ou na sátira. Um dos critérios de excelência da literatura e da arte é o apuro técnico para se representar de modo preciso a realidade, avaliando-se sua capacidade de mostrar novas áreas do cotidiano.

Por isso, paralelo ao avanço da pintura em direção à abstração, o romance moderno⁷⁸ faria uma “desrealização” da literatura, com a tendência a não mais reproduzir a realidade que é apreendida pelos sentidos. Perdeu-se a fé na posição privilegiada do homem frente ao mundo, capaz de colocar-se como observador e de representar aquilo que via. Na modernidade, tanto na pintura quanto no romance, o espectador fica órfão da ilusão de estar frente a uma janela aberta para o mundo. Na pintura e nas outras artes, perdeu-se a ilusão de se reproduzir o mundo tridimensional, enfatizando-se o caráter artificial da criação.

A crise do poder de representação da palavra literária começa no século XIX. O romance perde a capacidade de ser um espelho do mundo. A prosa realista é antes de tudo um modo ficcional de representar o mundo. O narrador perde a crença na ordem do mundo, encenando o conflito entre sua condição precária (falta de autoridade) e a necessidade de narrar. Em primeiro lugar, é posta em questão a possibilidade de se representar uma personagem singular e verossímil por causa do caráter arbitrário da narração literária. O romance desvenda, então, para o leitor seus próprios artifícios literários, instala a dúvida quanto à ilusão de que se vêem as coisas como realmente aconteceram. Um narrador como Brás Cubas, por exemplo, dialoga constantemente com o leitor sobre os procedimentos narrativos, questionando os inclusive os hábitos de leitura da forma romanesca. A objetividade é minada, pois nesse caso o narrador instala a reflexão e a desordem do narrar entre o leitor e o objeto representado. Impõe

78 Cf. *Op. cit.*

a visão sobre a própria oficina de criação, desestabilizando a posição contemplativa do leitor.

O narrador, no romance balzaquiano, como autoridade, dava credibilidade ao relato. A pretensão era de se dizer como as coisas realmente aconteceram, mesmo que fosse algo fantástico. A descrença era suspensa por uma voz plena de certeza e tranquilizadora. O narrador, por dominar a experiência, selecionava os fatos mais importantes e ordenava-os em uma narrativa. O leitor acredita na sua capacidade de transformar incidentes dispersos em uma narração una e completa, aceitando a ilusão de que se tratava de um relato confiável.

Por causa da coisificação das relações humanas, talvez o narrador não tenha “algo especial a se dizer”⁷⁹, assim matéria e forma já não são dominadas por ele. Ao contrário, pela reflexão ou pelo voltar-se sobre si mesmo, a mentira da representação é posta em questão, desestabilizando e questionando o lugar do narrador, sua credibilidade e sua autoridade para contar uma história. Assim, a interpretação crítica de um romance não pode mais centrar-se naquilo que foi representado apenas, mas fundamentalmente no modo de relatar e na perspectiva.

Benjamin, no ensaio a respeito de Baudelaire⁸⁰, mostra como a poesia surge no poeta das *Flores do mal*, na medida em que há em sua experiência uma cisão entre o ideal e ação. A integração, a unidade e as correspondências entre os elementos naturais e o homem estão perdidas. Tanto a natureza quanto a realidade social são estranhas ao sujeito, como se a alma as tivesse abandonado. Neste mundo desencantado, o herói torna-se um papel a ser representado, como é o flaneur, o dândi, a prostituta, o jogador, o esgrimista, o colecionador, o homem-sanduíche. Nem mesmo o poeta é heróico, porque,

79 ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN *et al.* *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores)

80 BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, 3)

ao perder a auréola, um farsante passou a usá-la, impedindo-nos de identificar o verdadeiro artista.

O narrador também é um papel a ser encenado pelo autor. Não há autoridade em sua voz e não há mais o que contar, mas ele representa a segurança necessária para persuadir o leitor de sua posição. Com a crise da narração, da faculdade de narrar, de representar o real e de transmitir a experiência, todo o relato reflete-se sobre si mesmo, sua natureza artificial e sua própria falsidade. O Realismo, que se propunha como uma representação fiel da realidade, revela-se nessa perspectiva como um artifício literário. O autor, arbitrariamente, opta por um modo de representar a realidade, mas nada garante a veracidade da imagem ilusoriamente construída. Machado de Assis destrói a crença de Alencar na possibilidade de se superar a desordem do mundo pela imposição do ideal moral, ao construir um narrador personagem que não distingue o bem do mal com segurança, nem tem autoridade para isso. Brás Cubas é como Loredano (o vilão de *O Guarani*), apegado ao prazer e ao dinheiro, com a volúpia do nada que ironiza Deus e nivela tudo ao seu desejo. Ele está morto, seu cadáver está despedaçado pelos vermes, perdeu a vida. Assim, também o romance perde a unidade orgânica, sua prosa anda ao léu, sem rumo: o narrar perde a organicidade, despedaçado em várias partes desarticuladas entre si.

2 ALEGORIA: EXPRESSÃO E EXEGESE

*No além o homem não está preso a qualquer ação
ou trama terrenas, como acontece em qualquer
imitação terrena de acontecimentos humanos.*

Eric Auerbach

O argumento básico deste estudo é o de que o discurso literário de Machado de Assis confronta em si dois registros distintos, o realista e o alegórico, sem que procure uma síntese. Seguindo tal dualidade, o presente capítulo prende-se à dualidade Platão e Aristóteles. A remissão aos gregos deve-se por se encontrar ali, nas atitudes de Platão e Aristóteles, a oposição que há entre a perspectiva alegórica e a mimética. Enquanto, em Platão, a escrita alegórica é incorporada à forma do diálogo, Aristóteles adota a forma do tratado científico, em que os argumentos, linearmente desenvolvidos, ordenam-se de modo lógico. Nota-se que, além da forma, a tese defendida por cada um deles difere de modo central.

Havelock⁸¹ argumenta que o surgimento da escrita alfabética foi uma nova tecnologia de comunicação que provocou uma radical revolução na Grécia. A escrita leva o homem a considerar a fala como um artefato que, separado de si, pode ser analisado de modo distanciado. Pela primeira vez, um artefato visível poderia ser preservado sem o uso da memória. Nesse sentido, a transcrição alfabética, arbitrária, determina a nova forma de pensar. A cultura centrada na oralidade possui formas poéticas rígidas, como o uso do hexâmetro, que permitia a memorização de longos poemas. Além disso, o principal

81 HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

do poema estava nas ações narradas. Em contrapartida, a escrita leva à elaboração de um novo discurso, *conceitual*, baseado em sistemas de pensamento. O principal está na reflexão; nesse sentido, a filosofia grega dos primórdios representa a busca de uma linguagem capaz de exprimir os novos conceitos sobre o mundo.

Não há, no entanto, segundo Havelock, um salto da oralidade para a escrita, mas “uma tensão dinâmica entre os dois”¹. Assim, em princípio, a escrita, vista como um suporte da fala, tem como finalidade a elocução. Nesse sentido, Homero traz uma inovação ao desenvolver uma forma eficaz de representar as palavras, as frases e o discurso; ao mesmo tempo, seu princípio de ordenação (narrativo) vincula-se à fala do aedo e à educação oral. A lírica grega também traz a marca da oralidade, na medida em que ela pressupunha um interlocutor presente e uma referência concreta. Assim, a leitura romântica da poesia grega projeta ao passado uma concepção anacrônica de literatura, já que lá não havia o isolamento do poeta, mas sempre uma lírica voltada para o concreto.² Ainda o discurso na ágora, mesmo tendo a base escrita, visava o convencimento do ouvinte, tendo em sua estruturação os princípios da comunicação oral. Com o desenvolvimento e divulgação da comunicação escrita, o intelectual tende a apartar-se da atuação política, na mesma medida em que a escrita deixa de ser vista como suporte do discurso, perdendo o caráter de intervenção direta sobre a realidade.³

A lenta revolução da tecnologia da escrita atravessou várias gerações de gregos, sem que estes tivessem consciência da extensão da transformação. Assim, o registro da história deixa de ser uma incumbência do aedo e se faz em prosa, já que assim permite o alfabeto. O passado, então, é percebido de modo distanciado, e os acontecimentos são lembrados de modo objetivo. Nas histórias de Heródoto,

1 *Op. cit.* p. 17.

2 *Op. cit.* p. 28.

3 *Op. cit.* p. 19.

a narração de fatos excepcionais, atraentes aos ouvintes da época, mistura-se à escrita prosaica:

O verdadeiro pai da história não foi Heródoto, mas o próprio alfabeto. A memória oral trata fundamentalmente com o presente. Ela capta e recolhe o que está sendo feito, ou o que é apropriado para o momento presente. Ela registra as instituições do presente, não do passado. (...) O que ela preserva do passado é parcial e incidental, e é a fantasia que lhe dá coerência, como sucede como o horizonte místico erigido nos poemas homéricos.⁴

Segundo Havelock, existem dois tipos de memória: a oral, ligada ao presente da enunciação; e a escrita, distanciada. A narração oral envolve todo o conteúdo passado com os véus da fantasia do contador, cuja forma é fixa para que ser lembrada através de constantes repetições. Ela constitui um saber preso aos problemas atuais. Em contraposição, o saber do historiador torna-se um conhecimento específico, cuja intenção é a de retomar os acontecimentos idos para que não se percam. Heródoto constitui uma mistura das duas formas, pois traz as marcas do contador, em que a narrativa mistura o maravilhoso e o humano, procurando encantar seu ouvinte⁵. Tucídides, ao contrário, compõe uma obra escrita em que prescinde da narração encantatória para encontrar uma explicação sistêmica para a guerra do Peloponeso. A distância entre ambos os autores dá-se pela passagem da oralidade para a escrita, do saber narrativo para o estudo sistemático.

É interessante aproximar nesse momento outra explicação para o surgimento da literatura e filosofia gregas. Vernant também rejeita o “milagre” do surgimento abrupto da filosofia⁶. Ele parte da identidade entre mito e filosofia, apontando como, na tentativa de ordenar o

4 *Op. cit.* p. 31.

5 Cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O início da história e as lágrimas de Tucídides. In: GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

6 VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Myriam Campelo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

caos, construindo o sentido da realidade, ambas respondem à mesma questão. Existe desse modo uma identidade profunda entre ambos, no processo contínuo de construção da realidade capaz de superar a desordem. Os deuses, mais do que entidades superiores aos homens, compõem um sistema cultural. Relacionados entre si de modo funcional, fornecem os elementos básicos de explicação do real. A partir de um princípio original, os gregos constroem uma narrativa em que o caos é superado para que se forme o cosmos. Os filósofos pré-socráticos não abdicam do sistema, mas leem os heróis e deuses das narrativas míticas como figuras alegóricas, pois a verdadeira explicação do mundo é dada pelos elementos naturais, pela água, pelo fogo.

Existe uma diferença crucial, pois a origem é vista na mitologia como o primeiro ponto, sem nada antes, de uma história fabulosa que se desenvolve até alcançar aos homens. Uma sequência linear absorve os homens, dando a ideia de que a vida humana individual reproduz a história dos deuses de modo cíclico. A filosofia dos pré-socráticos deixa de lado a origem da linha horizontal, para se voltar para um princípio geral explicativo, vertical, que penetraria todos os acontecimentos singulares. Assim, o Uno estaria no fogo, na água, nos números. A passagem dá-se, então, da narração para um sistema conceitual.

Pode-se apontar a passagem ainda do concreto, em que as personagens míticas são tangíveis, próximas do homem, para o abstrato, em que se abstrai um princípio não visível que penetraria os fenômenos. De certo modo, a narrativa mítica, marcada pela ambiguidade própria do mito, cede seu lugar para o discurso filosófico, que tenta definir de modo absoluto uma identidade única para os acontecimentos e para as pessoas. No aspecto moral, por exemplo, o Bem passa a ser dissociado do Mal, sendo visto como uma ideia única.

Ao se pensar a transformação do mito em filosofia, as visões de Havelock e de Vernant podem ser aproximadas, pois o mito constituía-se pela narrativa oral, vinculada às condições de comunicação comunitária. A filosofia, por sua vez, traz ainda algumas marcas

da oralidade, mas tem um discurso pautado pela escrita. Na Grécia Antiga, a retórica surge, então, como uma disciplina necessária para substituir a poesia, como instrumento adequado para construção do discurso filosófico. O sistema retórico funciona como um conjunto de regras que organizam logicamente as ideias, a sua disposição no discurso e a elocução, pretendendo a persuasão do outro, em uma situação dialógica. Pode-se marcar aqui uma transição para um discurso que procura a base em princípios abstratos, evidentes por si mesmo, e de sustentação universal.

Deve-se ainda acrescentar a explicação de Agnes Heller⁷. Na passagem da filosofia pré-socrática, dos físicos, para Sócrates, não há uma evolução linear. Os pré-socráticos viviam fora de Atenas; eles buscam uma explicação racional para o mundo da natureza e a definição da origem fora das divindades personificadas. Com isso, releem a mitologia grega, considerando os deuses apenas como alegorias dos princípios naturais. Eles, no entanto, permanecem em posição semelhante à dos sacerdotes e taumaturgos, misturando religião e filosofia, o oráculo e o argumento racional.

Sócrates seguiria outra linha, não por ter rompido com esse caminho, mas por ter se vinculado à tradição da *Pólis* ateniense. Ele não se afasta de sua cidade e seu interesse sempre foi compreender a sociedade e o homem, sem que desligasse o conhecimento da prática política. Não se trata de um filósofo contemplativo, mas de um homem que lutou com Atenas na guerra do Peloponeso e que vê sua cidade sair do auge e cair em profunda crise. Nesse sentido, o sistema ético, como regras exteriores e coletivas, entra em crise, e Sócrates teria para si a tarefa de exortar um comportamento moral mais rigoroso de cada indivíduo. De fato, existiria uma corrosão progressiva do compromisso entre os valores comunitários e a vida da *Pólis*, conduzindo a uma afirmação cada vez mais intensa do valor do indivíduo privado. Os sofistas marcam o fim da tradição ateniense, pois

7 HELLER, Ágnes. *Aristóteles y el mundo antiguo*. Barcelona: Península, 1983.

são mestres que vieram de fora da cidade, que educam o indivíduo isolado da comunidade e aceitam dinheiro para ensinar. A filosofia ateniense estaria marcada pela reflexão sobre a condição humana em primeiro lugar, como produto da crise pela qual a cidade passava.

Havelock⁸, ao discutir a noção de *mimesis*, na *República*, mostra como um tema central que atravessa todo o diálogo é a formação do cidadão. O ideal de cidade traz uma pedagogia rígida que estabelece o modelo a ser apresentado para os jovens. Homero e Hesíodo, que seriam ainda usados como referência, não seriam aceitáveis para Sócrates, porque eles misturam a noção de divindade e humanidade, chamando deuses de criaturas más. A arte levaria os homens, pela sedução, a ficarem presos aos sentimentos, aos impulsos, aos seus corpos, em vez de levar os homens à reflexão. Pela leitura de Heller, pode-se colocar a proposta platônica como uma resposta à crise da *Pólis*.

Ao se pensar o uso da alegoria na Grécia, deve-se considerar sua subordinação ao sistema retórico. Não havia distinção entre símbolo ou alegoria, porque interessava apenas compreender a imagem particular usada para deixar o pensamento abstrato mais claro. A alegoria era considerada um ornamento do discurso persuasivo, que, como a metáfora, servia como substituição do pensamento por uma imagem que lhe fosse semelhante. Por isso, alegoria é “falar o outro”, expressão que representa um sentido que está fora de si e, ao mesmo tempo, é a fala na *ágora*, tornada mais acessível para os participantes nas assembleias atenienses.

O sistema retórico funcionava como um conjunto de regras para orientar a arte de falar (discursar) bem. Ele visava à inserção do cidadão na *Pólis*, nas situações em que fosse necessário fazer uso da palavra para intervir e agir procurando alterar uma situação. Em um julgamento, por exemplo, o sujeito discursava procurando convencer

8 HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Dobránsky. Campinas, SP: Papirus, 1996.

o árbitro, o juiz, da correção de sua posição, a fim de alcançar uma decisão a seu favor. Assim também em uma assembleia, o discurso tem como escopo alterar a situação em alguma direção, a partir do convencimento daqueles que têm poder para decidir.

Considerando a retórica como um sistema, existem regras hierarquicamente organizadas, para orientar o aprendizado da técnica discursiva. Os princípios gerais devem sempre prevalecer sobre os menores. Desse modo, a primeira regra posta é a de que se deve persuadir o outro, usando para isso argumentos verdadeiros e convincentes (pensamento), uma expressão clara (linguagem) e, se possível, figuras que embelezem e quebrem a monotonia do discurso (arte). Assim, pela ordem, o sujeito deve primeiro encontrar argumentos fortes, plenos de autoridade, para atingir o sucesso de sua fala. É o fim buscado e, ao mesmo tempo, o princípio que serve para ordenar o todo de seu discurso. Se para tanto, for necessário sacrificar a arte, não há problemas. Na sequência, deve-se ponderar da necessidade da clareza para que o outro compreenda a fala, a fim de ser convencido, mesmo que isto signifique em algum momento a perversão das regras gramaticais, porque a regra maior sempre tem precedência. Por fim, os ornamentos devem ser usados para que o discurso seja embelezado, não se torne monótono para os ouvintes e seja, então, mais facilmente memorizado e compreendido.

A alegoria é nesse ponto uma parte menor, uma figura do sistema retórico. Ela serve, como se viu, para representar o tema, através de uma imagem que lhe seja semelhante, de modo coerente. Alegoria (parábola, apólogo, personificação, fábula) é uma forma desenvolvida tanto do exemplo quanto da metáfora. É, em outros termos, uma sucessão de metáforas que servem para exemplificar e particularizar uma abstração a fim de torná-la palpável; de certo modo, torna o pensamento uma figura sensível. Por mais arbitrária que seja a imagem alegórica, ela deve estar submetida à ordem geral do discurso, ao qual serve de ilustração. Desse modo, o pensamento sempre tem precedência sobre a imagem, a ideia sobre o exemplo, porque o sentido

não está na imagem, mas nas concepções intelectuais que lhe são anteriores.

Alegoria e mimese

Não há propriamente em Platão uma discussão sobre a natureza da alegoria, pois a discussão sobre a retórica já engloba esse aspecto. Pareceu-me interessante, no entanto, transportar para sua leitura o conceito de alegoria tal qual fora proposta pelos românticos, pois se vê o vínculo essencial entre a expressão alegórica e a religiosidade ou o sagrado a que ela se submete. Esse caminho se sustenta por duas razões: já em Porfírio, de Alexandria, era proposta uma leitura alegórica de vários diálogos, pois Platão os escreveria com uma intenção alegórica. De outra parte, não haveria uma distinção clara entre mito e alegoria, já que os deuses seriam considerados como encarnações de elementos naturais ou princípios universais. Assim, Platão faria uso da alegoria ao reler a mitologia grega:

O homem, contudo, não tem consciência de ter inventado essa linguagem que representa a religião. Ele tem a impressão que é o próprio mundo que fala essa língua, ou mais precisamente, que a própria realidade é, no fundo, uma linguagem. O universo lhe aparece como a expressão de potências sagradas que, revestidas de formas diversas, constituem a trama verdadeira do real, o ser atrás das aparências, a significação além dos sinais que a manifestam.⁹

O ponto de partida é o de considerar a mitologia grega em primeiro lugar como uma religião estruturada. Quer dizer, a crença na existência dos deuses, e dos significados, é o que dá ordem para a multiplicidade dos fenômenos, explicando-os. Assim, a constituição da realidade como tal, como “trama verdadeira”, somente se dá quando o sujeito apreende os fenômenos materiais pelo conceito. No caso, esses conceitos são encarnados na própria existência dos deuses. Eles

9 VERNANT, Jean-PierreJ. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 91.

não são pessoas, mas potências.¹⁰ Zeus não é um indivíduo, mas uma potência natural (regularidade das estações, bem como imprevisibilidade da mesma) e social (na medida em que Zeus Basileus é o rei dos deuses). O significado de Zeus não se dá apenas por sua caracterização, mas pela relação que mantém com os outros deuses, e que cada um deles estabelece com os outros. Sua peculiaridade dá-se pela distinção com Hermes, Dioniso, Apolo, Atena. Como uma linguagem, então, os deuses funcionam como uma forma de compreensão do mundo:

Eles permitem integrar o indivíduo humano a grupos sociais tendo sua regra de funcionamento, sua hierarquia; integrar por sua vez esses grupos sociais na ordem da natureza, de ligar enfim o próprio curso da natureza a uma ordem sagrada. Os deuses têm assim uma função de regulação social.¹¹

Por essa explicação, a religião politeísta dos gregos não é arbitrária, mas responde a uma necessidade do povo de compreender e explicar o cosmos. São esses valores comunitários que entram em crise na cidade-estado. A explicação mítica deixa de ser satisfatória. Platão não nega o valor dos deuses gregos, mas altera de modo substancial o seu significado. Na medida em que eles são deuses, devem ter uma identidade constante associada à ideia. Nenhum traço humano, impuro, pode tocá-los. Dizer uma imoralidade, um crime ou impureza de um deus é não considerá-lo mais como deus. Platão mantém o respeito ao sagrado como fonte da realidade, mas muda seu conceito apagando o caráter duplo e ambíguo que os deuses tinham na religião grega. Poder-se-ia, talvez, falar de um deslocamento do contato com o sagrado do ritual exterior para um processo de conhecimento interior, da própria alma. As Ideias, bem como os deuses, existem fora do mundo, mas o ponto de contato dá-se pelo conhecimento

10 Cf. *Op. cit.* p. 94.

11 *Op. cit.* p. 95.

construído através de nossa alma, pois, como ela se originou da Ideia, aspira sempre retornar a esse mundo sagrado.

Em *Fédon*, Platão, discute a natureza da alma. Sócrates, condenado à morte, momentos antes de tomar a cicuta, despede-se de sua família e fica junto dos amigos para esperar a morte. Com uma tranquilidade exemplar, ele, além de consolar aqueles que ficariam vivos, ainda ensina sobre a natureza da alma humana:

Este objeto que eu estou vendo agora tem tendência para assemelhar-se a um outro ser, mas, por ter defeitos, não consegue ser tal como o ser em questão, e é, pelo contrário, inferior.¹²

Poder-se-ia considerar essa passagem como um exemplar conceito de alegoria, em que a imagem tende a assemelhar-se a um outro ser, mas por seus defeitos sempre será inferior ao conceito ou ideia que busca exprimir. A ideia, como lugar da verdade, pode ser vista apenas de modo indireto, para não cegar o observador. No caso, é através do corpo, dos objetos materiais que se pode intuir de modo indireto a verdade da alma.

O homem tem natureza dupla. De um lado, possui um corpo, visível, que através dos sentidos percebe um universo múltiplo, mas que em sua natureza mortal não pode definir a identidade do ser humano. De outro lado, a alma, invisível, possui uma forma única que pode ser alcançada através da reflexão. Ela, imortal e divina, possui a inteligência e define a identidade do sujeito. Entre a matéria e a ideia, o homem fica no meio do caminho e precisa se desligar do corpo para que liberte sua alma. É um processo doloroso como o parto, mas evita o rebaixamento do homem, presa de seus sentidos. O sentimento intenso, o sofrimento e a alegria intensa fazem crer que o causador da dor seja mais real e verdadeiro; funcionam, desse modo, como um cravo que prende a alma ao corpo. Por isso, o homem deve fazer uso da reflexão, para se desligar daquilo que o prende ao corpo perecível.

12 PLATÃO. *Platão*. São Paulo: Abril, 1986. (Os Pensadores). p. 78.

Nessa situação, o filósofo coloca-se entre o mundo natural (material, perecível e enganador) e o mundo das ideias (a verdadeira realidade, eterna, indescritível). Ele é o mediador que mostra como, atrás dos corpos, dos sentimentos primários e das necessidades básicas, esconde-se a verdade. O conhecimento de si mesmo, da própria alma, constitui o caminho para a verdade. Nesse caso, o filósofo é a parteira que ajuda a nascer o conhecimento livre. Através do diálogo, ele consegue levar o interlocutor a compreender que a realidade verdadeira não está na apreensão imediata, nem no preconceito, mas nas ideias. A unidade do bem, do belo, do bom, do valor é separada das imperfeições materiais e revelada em sua pureza. Desse modo, a alma é levada a lembrar da Ideia, de onde se origina, e conhecer sua natureza imortal.

Em *Protágoras*¹³, Sócrates pergunta qual arte ensina a sofística, qual o saber que ela transmite aos homens. O pintor ensina pintura, o médico, medicina, e o sofista? Responde Protágoras: a arte da política. Sócrates contra-argumenta dizendo que a virtude política não estava restrita a uma pessoa, mas é de todos e não pode ser ensinada. O sofista inventa, então, uma fábula para responder à pergunta.

Protágoras conta a origem dos homens, não como conhecimento sagrado (numinoso), mas como fábula. A narrativa deixa de ser mito para ser vista como uma representação de um conhecimento abstrato. Protágoras opta pela fábula para agradar o público, sentado à sua volta. Na narração, ele conta a invenção dos seres mortais e como eles são fornidos de recursos para sobreviverem. Faltando apenas o homem, Prometeu rouba o fogo de Hefáistos e a arte de Atena para dar aos homens. Na evolução dos homens, eles se reúnem em cidades, mas brigam e se destroem. Zeus, compadecido, manda Hermes entregar a virtude política e o pudor a todos os homens:

13 PLATÃO. *Protágoras*. Madrid: Aguilar, 1993. (Obras Completas, vol. único). pp. 167-169.

Mas, no que diz respeito à justiça e às outras virtudes políticas, se alguém é conhecido como injusto e se, dando testemunho contra si próprio, confessa a verdade em público, esta confissão da verdade que passava há pouco por sabedoria, é considerada agora uma loucura, pois nos convencemos de que todos os homens devem se apresentar como justos, quer o sejam, quer não, e que é loucura não simular a justiça, pois é necessário que todos, sem exceção, participem na justiça ou que ela desapareça.¹⁴

Protágoras utiliza a imagem alegórica a fim de representar um sentido abstrato, no caso, seu conceito de política. Constatase que a sofística tem o interesse de persuadir o interlocutor de que está com a razão, mesmo que saiba que não está. É especiosa, pois ela leva em conta a verdade, mas a aparência de verdade, à qual fica presa como o conhecimento necessário e suficiente para se viver na *Pólis*.¹⁵ A partir desse exemplo, entende-se por que motivo Platão condena o artista a ser expulso da República, no livro X, pois a arte imita a aparência do mundo, seu corpo, como se fosse a única realidade, levando o homem a prender-se às coisas materiais, como se fossem as mais importantes. Para Platão, o artista suscita um prazer e um sofrimento no espectador que crê como verdadeiro aquilo que está exposto. O artista imita a imitação que é o mundo das aparências e dos fenômenos, sem ter o interesse de descobrir imagens que expressem o verdadeiro sentido das ideias. A arbitrariedade e o caráter sensual da arte levam o sujeito a se apegar às histórias particulares, perdendo de vista o verdadeiro.

Já nesse primeiro momento, o uso da alegoria em Platão define-se apenas quando se considera a finalidade a que se destina. Assim, em *Protágoras*, o uso da narrativa seduz o auditório, mas serve apenas para sustentar um ponto de vista particular, uma opinião. Platão advoga exatamente o contrário. A alegoria constitui-se como legítima apenas quando visa representar a ideia.

14 *Op. cit.* p. 168.

15 PLATÃO. *Platão*. São Paulo: Abril, 1986. (Os Pensadores). pp. 96-97

Platão, como mostra em *Fédon*¹⁶, não desconhece que o mundo político funciona pela aparência e de que as guerras se originam na disputa por riqueza. Ele aponta, no entanto, que isso confirma o corpo, e o apego aos prazeres do sentido, como a origem de todos os males pessoais e políticos, e de que a alma deve ser educada para não tomar as características do corpo em que se encontra presa. Por isso, o uso que o sofista faz da imagem alegórica é pernicioso, pois serve para afastar o homem do caminho da verdade.

Ao fazer o uso da alegoria, em *Crátilo*¹⁷, Platão mostra a insuficiência da linguagem para expressar a alma e as verdades do mundo das ideias. Ela é uma sombra, na sua multiplicidade de palavras, que traz as marcas do sentido. A linguagem, na sua natureza, não é nem motivada diretamente das coisas, quer dizer, ela não imita as coisas na sua forma; nem é uma criação de cada sujeito, porque ela serve para uma comunidade sem que o sujeito possa alterar a forma ou o sentido das palavras de modo arbitrário. Ao final do diálogo, depois de pôr em xeque as duas posições, Platão anuncia um caminho mais importante. As palavras (os nomes) não são o objeto de estudo do filósofo. Elas são como Eros, como a alegoria, medianeiras entre o homem e o conhecimento das coisas mesmas, isto é, a ideia de que são uma sombra. O interesse de reafirmar o lugar intermediário da linguagem está no fato de Sócrates afastar-se de seus interlocutores ao afirmar que as palavras não são motivadas pelas coisas, nem são completamente arbitrárias. Não está, então, na linguagem mesma a fonte do conhecimento, mas no estudo do universal, das ideias:

E é evidentemente necessário buscar fora dos nomes outras luzes capazes de nos mostrar, sem ajuda dos mesmos nomes, qual das categorias é verdadeira, evidentemente fazendo-nos ver a verdade do que é.¹⁸

16 *Op. cit.*

17 Platon. *Cratilo*. Madrid: Aguilar, 1993. (Obras completas, vol. único)

18 *Op. cit.* p. 550 (tradução própria da versão espanhola). Na fonte consultada: Y es evidentemente necesario buscar fuera de los nombres otras luces capaces de mostrarnos, sin ayuda de los mismos nombres, cuál de las dos categorías es

Entre ideia e matéria, Platão coloca um terceiro elemento, o próprio homem, formado de corpo e alma. Assim, a linguagem é humana, por não ser a expressão direta da verdade (da ideia) e por não ser fruto do arbítrio individual (do corpo), o que a tornaria caoticamente múltipla. Nesse caso, a verdade não se origina no homem, nem na linguagem, mas ela está fora dele, nas ideias. O caminho para alcançá-la é conhecer-se a si mesmo, ao voltar-se para seu interior, para a sua alma:

Contentemo-nos em admitir de comum acordo que não há que partir dos mesmos nomes, senão que há que aprender a investigar as coisas partindo delas mesmas, melhor do que dos nomes.¹⁹

Enfim, a investigação não parte da linguagem, mas das próprias coisas, devendo ser entendida pelo homem não como as coisas materiais, mas como ideias que elas escondem, que não mudam e permanecem sempre idênticas a si mesmas. Se o conhecimento partisse dos próprios nomes, levaria o investigador ao engano ou a impossibilidade de alcançar a verdade, pois neles está a mesma dualidade que é própria do homem.

Quando falham as palavras, a memória, que é o domínio delas, também desmorona. Isso é um ultraje; mas é um ultraje sagrado e afirmativo, prova manifesta da existência daquilo que ultrapassa toda a linguagem humana. Dessa literalmente indizível luz e glória, a língua do poeta luta por trazer-nos uma única centelha:

e torna a minha voz ora potente
por que um vislumbre ao menos de tal glória
possa eu deixar à porvindoura gente
(canto xxxiii, Dante)²⁰

la verdadera, evidentemente haciéndonos ver la verdade de lo que es.

19 *Op. cit.* p. 551 (tradução própria da versão espanhola). Na fonte consultada: Contentemonos com admitir de comun acuerdo que no hay que partir de los nombres, sino que hay que aprender a investigar las cosas partiendo de ellas mismas, mas bien que de los nombres.

20 STEINER, George. O poeta e o silêncio. In: STEINER, George. *Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras,

George Steiner mostra o quanto a linguagem limita com o silêncio, de um lado, e com a música, de outro, sempre em contraponto com aquilo que está para além dos limites do dizível. Isso serve para ressaltar a natureza da ideia, tal qual concebia Platão, pois ela é exterior ao sujeito, somente sendo alcançada após a morte. Enquanto homem, o sujeito apenas pode tomar consciência de sua existência, inclusive a partir da consideração de tudo o que ultrapassa a linguagem humana.

Em *A República*, a fim de discutir a natureza da justiça e da injustiça, Sócrates convida seus interlocutores a fundar uma cidade na imaginação. Essa cidade surge pouco a pouco pelos elementos apresentados no discurso. Considerada como uma associação entre os homens, frágeis e precários para bastarem-se a si mesmos, a cidade é uma comunidade. É o espaço ideal para se discutir a natureza da justiça e da injustiça. Primeiro, as necessidades básicas: alimentação, habitação e vestuário. Depois pouco a pouco a cidade torna-se mais complexa, à medida em que se procura suprir as necessidades dos seus habitantes. Assim também a passagem da cidade sã em que basta suprir as necessidades para a cidade cheia de humores, em que é preciso o luxo para satisfazer as necessidades:

Não poderão admitir-se na cidade, sejam alegóricas ou não, essas histórias que falam de como Juno foi agrilhoada por seu filho e como Hefestos, que pretendia defender sua mãe maltratada por seu pai, foi lançado do céu por este, ou todas as teomaquias inventadas por Homero. Porque a criança não é capaz de distinguir onde se dá ou não a alegoria e tudo o que recebe em tal idade dificilmente se apaga ou muda. Por isso, seguramente convenha antes de mais nada que as primeiras fábulas que ouça a criança sejam também as mais adequadas para conduzi-la à virtude.

21

1988.

21 Platon. *Republica*. Madrid: Aguilar, 1993. (Obras completas, vol. único) p. 697 (tradução própria da versão espanhola). Na fonte consultada: No podrán admitirse en la ciudad, sean alegóricas o no, esas historias que hablan de como Juno fue aherrojado por su hijo y cómo Hefaisto, que pretendia defender a

Ao comentar a literatura, no livro III, Platão não a condena, mas delimita seu campo de atuação a partir da finalidade a que se lhe atribui. Assim, para as crianças, nem mesmo na cidade, seria admissível uma história (alegórica ou não) em que apareçam ações indignas dos deuses, pois a criança não é capaz de distinguir o que é representação mimética do mundo material ou o que é alegoria da realidade das ideias. A confusão se cria, porque os poetas afirmam que os deuses cometem atos desonrosos. Eles não poderiam ser deuses e cometer uma ação imoral, já que para Platão a identidade da ideia é absoluta. Ela deve ser sempre igual a si mesma, não podendo ser contraditória ou trazer a negação dentro de si. Assim, se um deus é alegoria do sagrado, da ideia, ele deve ser integralmente bom. O mal se origina entre os homens. Desse modo, na literatura admitida na República, o herói é alguém superior aos outros homens e serve de exemplo para seus ouvintes.

Quando Sócrates discute com seus interlocutores sobre qual o tipo de narração que pode ser apresentada para os jovens, faz a distinção entre as verdadeiras e as falsas. Ele começa por analisar as narrações a partir do objeto que representam. Em primeiro lugar, a arte deve imitar a verdade, portanto, deve imitar não as aparências e fenômenos, mas as ações ideais (IDEIAS), a verdadeira realidade, que serve de exemplo para os homens. Seria um meio de aproximar os homens, e a sua alma, do mundo transcendente e eterno de onde a alma veio e para o qual retornará.

Com esse pressuposto, Sócrates condena toda a representação dos deuses, do Hades e dos heróis, em que estes apareçam cometendo ações indignas, porque contradiriam sua condição. Todos os poetas (Homero, Hesíodo, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes) são censurados, na

su madre maltratada por su padre, fue lanzado del cielo por este, o todas las teomaquias inventadas por Homero. Porque el niño no es capaz de distinguir dónde se da o no la alegoria y todo lo que recibe em su alma a tal edad dificilmente se borra o se cambia. Por lo cual, seguramente convenga antes de nada que las primeras fábulas que oiga el niño sean también las más adecuadas para conducirlo a la virtud

medida em que trazem trechos falsos quanto à descrição dos objetos sagrados. Eles são puros, perfeitos, luminosos – seres transcendentes. Sua condição não admite falhas, defeitos, maldades. O sagrado, como a realidade transcendental e eterna, não pode ser corroído pela arte com suas mentiras, com seu apego ao corpóreo e ao fenomênico. Devem ser mostradas apenas as ações justas. Por isso, quando se trata da apresentação de homens, apenas os homens superiores como os heróis e os filósofos são dignos de imitação.

Sócrates avalia também as formas com que os poetas narram os acontecimentos do passado, presente e futuro: na forma narrativa, em que o próprio poeta fala; na forma imitativa, em que o poeta torna-se semelhante a alguém na voz e na aparência, proferindo um discurso como se fosse outra pessoa; ou ainda na forma mista:

– Compreende, portanto, – prossegui – que há, por sua vez, o contrário disto, que é quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo.²²

Platão usa dessa última forma para representar os diálogos de Sócrates. Por esse raciocínio, os diálogos platônicos seriam fábulas, isto é, narrações com o objetivo didático de servir de exemplo às novas gerações. Seria uma forma de mostrar acontecimentos de homens justos (centrados em Sócrates, o maior de todos os homens) e sua procura da verdade para o leitor tomar esta narração como modelo a ser imitado. Platão seria, nesse sentido, o único literato digno de entrar na República ideal, porque estaria a narrar ações verdadeiras que partem das condições fenomênicas para alçar-se à verdade.

Pode-se agora retomar a razão que leva Platão a fazer uso da alegoria. Na medida em que ele é um filósofo, seguidor de Sócrates, sua finalidade é inquirir a verdade à procura da solução certa. Ao contrário do sofista, ele não aceita o mundo das aparências, mas procura a essência que ele esconde. Desse modo, o uso da narrativa, da representação imagética, justifica-se na medida em que há a necessidade

²² *Op. cit.* p. 118.

de encontrar alegorias que conduzam os ouvintes da ignorância ao conhecimento, de modo a que se lembrem da natureza imortal de sua alma. Nos diálogos, Sócrates expõe uma série de alegorias, dentre as quais a mais conhecida é da caverna, a fim de tornar compreensível o saber filosófico. Nesse sentido, sua *poiesis* constrói uma imagem voltada para a representação não do corpo, mas do mundo das ideias.

Em seus diálogos, Platão tem, então, um duplo movimento. De um lado, imita entre os homens aquele que lhe parece o mais alto, Sócrates. Ele é o mestre, o modelo de virtude, o homem capaz de compreender a natureza humana em sua essência. Seduz não por sua aparência física, mas pela beleza de uma alma desprendida das paixões humanas. De outro lado, as falas de Sócrates são repletas de imagens alegóricas, cuja finalidade é dada pelo fim pedagógico de orientar o interlocutor rumo à verdade.

Em *O Banquete*²³, ao final, Alcebiades, embriagado pelo vinho e pelo amor não correspondido, faz um elogio a Sócrates. Por meio de palavras entusiasmadas, o homem feio qual um sátiro, surge, no entanto, como um sedutor, que por seu discurso encanta seu auditório. Além disso, Sócrates como cidadão e soldado resiste ao frio, ao cansaço; com coragem e prudência defende exemplarmente sua cidade. Ao final, o narrador retoma a palavra e mostra como depois de uma grande bebedeira, Aristófanes (representante da comédia) e Agatão (representante da tragédia) caíram dormindo, mas Sócrates, como se nada tivesse feito, levanta com semblante tranquilo e vai embora. Como se vê, dentro do diálogo, o filósofo é o homem superior, com poderes acima do comum, com uma resistência incomum e uma virtude reta. Ele é um herói, o homem que se põe entre os homens e os deuses. Sua superioridade não está na aparência eroticamente sedutora, como atribuída a Alcebiades, mas na alma e na capacidade de mostrar aos homens aquilo que lhes faltava, o conhecimento da verdade. Ao contrário, Aristófanes e Agatão caem no sono, embriagados,

23 PLATÃO. *Platão*. São Paulo: Abril, 1986. (Os Pensadores). pp. 96-97.

sem força para superar a fraqueza do corpo, como a arte que cai em letárgico apego às paixões humanas.

Antes de tratar do diálogo, deve-se ressaltar o caráter elevado de Sócrates. De todas as personagens que aparecem, ele é o único a manter a serenidade da alma. Assim, ao final da leitura, tendemos a valorizar ainda mais as palavras socráticas, pois o seu autor desponta como homem superior, a quem se deve imitar e em quem se deve confiar. O *Banquete* discute a natureza do amor. Nele é contada a reunião na casa de Agatão, na ocasião em que havia ganhado o prêmio de melhor poeta trágico. Como todos haviam bebido muito na noite anterior, Fedro propõe que diminuam a quantidade de vinho na mistura a ser bebida e dediquem o tempo a fazer discursos em elogio ao amor. Aceita a proposta, ele mesmo faz o primeiro discurso. Nele, Fedro mostra como o amor é o mais antigo dos deuses, como, sendo o princípio primeiro, é origem de todas as coisas boas dos homens e fundamental na formação dos jovens.

Pausânias, logo a seguir, diz que não existe apenas um, mas dois amores. Um origina-se em Urânia, filha do esperma de Urano, castrado por Zeus. O outro, Pandêmia, filha de Zeus com Dione, representa a forma popular. Como o amor é uma forma de praticar a ação de amar, existem duas formas de fazê-lo. A primeira é a do amor elevado, pois é culto, celestial, vinculado à alma, sendo importante na formação do sujeito. A segunda, do amor baixo, diz respeito à paixão que liga o homem à mulher, violento, ele prende o homem ao seu próprio corpo e seus impulsos. Mantendo o mesmo princípio dual, logo a seguir Eriximaco, como médico, define o amor como um princípio vital que se aplica a todo o mundo. O amor mau leva o homem ao desequilíbrio e a ações imoderadas; o amor bom leva o homem à moderação e ao equilíbrio.

O seguinte a falar, Aristófanes, narra uma fábula. Na origem existiriam homens circulares e duplos, que seriam completos: o sol, masculino; a terra, feminina; e a lua, masculino e feminino misturados. Por sua arrogância, quiseram tomar o lugar dos deuses, e como

punição Zeus os cortou ao meio. Dividido, cada um sai à procura da metade perdida. Assim, o amor é o desejo de procurar o todo, de ser um só, fundindo-se ao amante.

Agatão, o vencedor do concurso de tragédias, compõe o melhor discurso de todos, em que mostra como o amor é o mais belo de todos os deuses, sendo a fonte de todas as virtudes. Sócrates parte da fala de Agatão, de sua beleza, a fim de mostrar como ela mascara o verdadeiro conceito de amor pelo artifício das belas palavras. Questionando-o, leva-o a concluir que o amor é comparável ao conceito de pai, pois ele não é em si mesmo, mas apenas em relação a algo. Desse modo, o sujeito deseja aquilo de que é carente (o Belo e o Bom), por uma necessidade incontável. O amor é o motor emocional que empurra o sujeito para fora de si à procura do que lhe falta.

Após essa introdução, Sócrates começa uma narração para mostrar como aprendeu a natureza do amor com uma sacerdotiza, Diotima. Ele mostra, assim, como é mais importante e positivo buscar a Verdade, do que se colocar como criador do conhecimento. Segundo Diotima, Eros (assim como os gênios ou os heróis) não é nem mortal, nem imortal, pois ele existe entre os homens e os deuses, fazendo toda espécie de ligação entre eles. Filho da Pobreza e do Recurso, no dia do nascimento de Afrodite, ele é carente (pobre como a mãe), mas está (sempre cheios de recursos como o pai) a buscar a Beleza. Assim, o conceito de amor é deslocado do amado perfeito (objeto do amor) para o amante (sujeito que ama); este princípio norteia a *poiesis* (confecção), e causa a passagem do não ser ao ser, no caso de criar sempre o bem. Esse mesmo princípio coordena tanto o parto do corpo quanto o da alma, em que através da geração o homem procura a imortalidade, isto é, permanecer através do filho ou da obra que gera, ou através da alma que permanece viva. Nos casos, a criação dá-se com dor, e mesmo a alma liberta com grande dor a beleza que está dentro de si.

A partir desses conceitos, Sócrates mostra o processo de formação do homem ensinado por Diotima, através da iniciação amorosa.

Primeiro, ama-se os belos corpos e os belos discursos, quer dizer, toma-se a expressão particular e imperfeita como se fosse a realidade. Depois, procura-se o Belo na forma, através da generalização das belezas particulares. A seguir, descobre-se a beleza da alma, para depois amar a ciência, como o conhecimento da verdadeira realidade, a Ideia, origem da alma. Por fim, apenas depois da morte, o Belo em si é alcançado, quando a alma se liberta da prisão do corpo.

Todos os interlocutores tocam em aspectos importantes de Eros, mas ninguém a não ser Sócrates compreende-o de modo totalizador. Sua capacidade está na síntese, na superação do apego ao parcial, para então explicar o homem como um processo de busca direcionado ao Belo, ao Bom, ao Verdadeiro. Como se pode perceber, a fala de Sócrates é uma síntese de todas as anteriores, pois ele busca estabelecer o princípio universal (como Fedro); estabelece a duplicidade do amor físico (sensível), ligado às opiniões variáveis, e do amor da alma (inteligível), ligado ao conhecimento universal; coloca o amor como o princípio vital, gerador da vida e da manutenção da espécie humano pela necessidade do homem de permanecer (parto); a seguir temos a definição de Aristófanes retomada, de que o amor é a procura daquilo que nos falta (o Belo e o Bem); e por fim, de Agatão, o mais Belo torna-se a Ideia em si, que somente pode ser contemplada diretamente após a morte.

O *Banquete* mostra como a linguagem alegórica se articula com a dialética platônica. Em todas as falas, são usadas imagens alegóricas a fim de se dar concretude para o conceito de amor que se busca representar. Apenas na fala de Sócrates, o conhecimento é alcançado e se percebe a pertinência do uso da alegoria. No caso, ele não retoma a mitologia de modo reverente, mas a reinventa através da alegoria de Eros, recriado a fim de expressar o verdadeiro conceito do amor. As características dele (recurso, pobreza, amor à deusa Afrodite) correspondem ao conceito, como expressão indireta dele. O amor indica, então, a pobreza do homem, sua carência. Ao mesmo tempo, seu amor à Beleza movimenta a alma em direção ao sempre

mais Belo, saindo do amor erótico ao corpo do outro e alcançando o amor filosófico ao Conhecimento da Verdade. A imagem construída para representar o conceito não procura ser verossímil, nem procura corresponder a acontecimentos humanos. Ela procura deslocar o significado da abstração para o campo tangível do emblema alegórico.

O recurso à alegoria, em Platão, traz a marca da afirmação de um lugar na cultura helênica para suas reflexões. Ele reinventa a mitologia não apenas como mero recurso teórico, mas a fim de mostrar seu caráter arbitrário, ao mesmo tempo em que esvazia a crença na realidade efetiva dos deuses. Ao se ler o *Banquete*, não se passa a acreditar em Eros como uma encarnação pessoal de um *daimon*. Ele (assim como as outras entidades mitológicas) serve de representação de um princípio universal, o Amor. Esse, sim, por ser ideia, tem realidade efetiva.

De outra parte, Sócrates constrói através de Eros uma narração²⁴, em que mostra as características do sentimento amoroso bem como a trajetória pela qual o homem passa para alcançar a pureza da alma. É o processo de ascensão da alma, que vai do apego ao corpo (singular) até alcançar a compreensão da ciência (universal).

Platão constrói um mito, como narrativa una e completa. Ao desconsiderar tanto Homero quanto Hesíodo, vê-se que o interesse central é o de reler a mitologia grega. O mito deixa de ser um patrimônio cultural da comunidade, como sistema, para se tornar uma criação sujeita ao arbítrio do filósofo. Essa criação, propriamente poética, justifica-se, pois se funda na ciência, que tem como objeto os princípios universais. Assim, se antes os deuses eram eles mesmos

24 Cf. DAWSON, David. *Allegorical readers and cultural revision in ancient Alexandria*. Berkeley: University of California Press, 1992. Nesse estudo de três representantes da tradição de interpretação alegórica, Philo (tradição judaica), Valentino (mística cristã), Clemente de Alexandria (platonismo cristão), o autor mostra como a alegoria necessariamente é uma forma narrativa que constrói um sentido não literal se confronta com o sentido literal, naturalizado como o verdadeiro pela comunidade, encenando uma luta política e cultural através da interpretação cultural do passado.

expressão da ordem do mundo, em Platão, eles passam a ser imagem das ideias inefáveis e intangíveis.

Além disso, o conceito de Eros, semelhante ao de herói, converge à descrição de Sócrates, pois, como mediador, leva o homem a gestar a beleza que traz dentro de si; como dialético, ele faz a mediação entre a *doxa* (opinião variável) e a *episteme* (conhecimento da verdade), entre o corpo (sensível) e a Ideia (inteligível). Platão não discute a alegoria, mas a aplica em seus diálogos na forma do mito. A alegoria traz a parte sensível, imperfeita e canhestra, que existe apenas como o caminho ou como instrumento para representar a outra parte inteligível, a ideia. Em outros termos, a alegoria funciona como uma mediação (formada de alma imortal e corpo perecível) entre a ideia (belo, bom, sabedoria) e os homens (não belos, nem bons, ignorantes). Ela tem a mesma natureza de Eros, que liga duas realidades separadas. Assim, ela não é como a expressão artística mais comum uma representação mimética do mundo humano, fixada apenas na parte sensível, imediata, sem levar em consideração a verdade da Ideia.

O sistema platônico (dos diálogos da segunda e terceira fase) enfatiza, portanto, a realidade do mundo das ideias. Esse mundo, eterno e perfeito, é de onde as almas vêm e para onde desejam retornar. O movimento dos seres e dos homens deve-se à alma (princípio ativo). A filosofia platônica está enraizada no amor ao belo, percorrendo o caminho de retorno ao mundo ideal através da reminiscência que a alma tem da perfeição. O processo filosófico dá-se através da dialética em que os interlocutores vão em direção à verdade. A alma cria forças para ir em direção ao alto, à perfeição.

Algumas crenças servem de base ao sistema platônico. A primeira é a de que a alma é imortal. Ela existe antes do homem (corpo e alma) e continua a existir depois de sua morte. Se ela é pura e evita misturar-se ao corpo, ascende ao reino imortal. O homem deve evitar o prazer e o sofrimento extremos, porque eles tendem a fazer do objeto da emoção tudo o que há de real. Apenas se escapar à aparência

ilusório, a alma, após a morte, vai para o reino do invisível, conviver com o divino.

Outra crença é a de que a razão, filha do pensamento e da alma, com a mesma natureza imaterial, é o caminho reto e seguro para ascender ao Saber. Se não se consegue formular o argumento verdadeiro, não é porque ele não exista, mas porque o sujeito é ainda incapaz de formulá-lo. A crença é a de que, através do diálogo, da troca de ideias, pode-se chegar ao argumento verdadeiro, ainda que não consigamos expressá-lo.

Como na religião, o reino das ideias sagradas é inefável, invisível, numinoso. Ele não pode ser alcançado pelo homem em vida, porque a ele vão apenas as almas. Dele o homem pode se recordar através do objeto, dos fenômenos, das palavras que imitam a realidade verdadeira e imaterial. Neste sentido, o respeito de Sócrates/Platão aos deuses dá-se porque eles são imagens necessárias para o homem expressar e compreender o divino. São materializações mediadoras que permitem ao homem compreender o sagrado e a ele se dirigir. Por isso, o mito de Eros ou qualquer outro pode ser reinventado, porque eles não são o divino, mas aproximações. A reinvenção (segundo o trajeto racional) leva o sujeito a perceber melhor a verdadeira natureza do sagrado.

Platão não apenas faz uma releitura da tradição, mas interioriza em seu texto o procedimento da expressão alegórica. Ele relê a mitologia grega, a fim de encontrar os sentidos ocultos trazidos pela religião. Para isso, ele quebra a conciliação entre o espírito e o homem que se uniam numa única entidade e cria uma separação radical entre corpo e alma. O homem não é síntese mas justaposição de ambas, cujo confronto direciona o movimento humano. A tarefa do sujeito é harmonizar ambas pelo domínio violento do corpo. Na tradição dos deuses, Platão busca narrativas que contêm a marcha do homem do desconhecimento para o conhecimento ou o caminho da alma para libertar-se do corpo:

A alma é imortal, pois o que se move a si mesmo é imortal, ao passo que, naquilo que move alguma coisa, mas, por sua vez, é também movido por outra, a cessação do movimento corresponde ao fim da existência. Somente o que se move a si mesmo não deixará de mover-se e, sendo assim, constitui também fonte de movimento para as outras coisas que se movem. Ora, um princípio constitui algo inato, pois é a partir de um princípio que necessariamente assume existência tudo aquilo que existe, ao passo que o princípio não provém de coisa alguma, pois, se começasse a ser partindo de qualquer outra fonte, não seria princípio. (...)

Agora que foi demonstrada a imortalidade do que se move por si mesmo, não haverá qualquer escrúpulo em afirmar que essa é exatamente a essência da alma, que o seu caráter é precisamente este.(...)²⁵

Em *Fedro*, há três discursos entremeados do diálogo entre Fedro e Sócrates. No primeiro, lido por Fedro, Lísias (sofista) faz a defesa da moderação, considerando o transbordamento amoroso como um mal que joga o amante na loucura. No segundo, Sócrates pretende fazer um discurso melhor elogiando ainda a negação do amor. Logo a seguir, em uma breve interrupção, Sócrates percebe seu equívoco e faz a penitência, construindo um discurso de elogio ao amor.

Distinguindo-a da loucura, ele defende um tipo de entusiasmo capaz de revelar as verdades da alma, como no caso de uma amante que, próxima de seu amado, é tomada por um arrebatamento, por se ver em presença da Beleza. Nessa defesa do amor, do amante, de seu entusiasmo revelador, Sócrates elabora uma teoria da alma humana.

Caracterizá-la daria ensejo a um longo e divino discurso, mas como se trata apenas de oferecer uma breve imagem, bastará um discurso humano de menores proporções, e nessa medida tentaremos falar: a alma pode comparar-se a não sei que força ativa e natural que unisse um carro a uma parelha de cavalos alados conduzidos por um cocheiro. Os cavalos dos deuses são de boa raça, mas os dos outros seres são mestiços. Quanto a nós, somos os cocheiros de uma atrelagem puxada por dois cavalos, sendo um belo e bom, de boa raça, e sendo o outro precisamente

25 PLATÃO. *Fedro*. 3. ed. Lisboa: Guimarães, 1986. p. 55.

o contrário, de natureza oposta. De onde provém a dificuldade que há em conduzirmos o nosso próprio carro. (...)

Como os cavalos que puxam os carros são dóceis, a subida é fácil para os deuses; para os demais é uma subida penosa, porque o corcel de má raça puxa e inclina o carro para a terra dificultando a tarefa de condução do carro ao que dela está encarregado. (...)

Estas tentam tudo para serem dignas de seguir os deuses, erguendo para cima a cabeça do cocheiro, mas, perturbadas pelos corcéis que puxam o carro, apenas conseguem vislumbrar as realidades. Tão depressa levantam como baixam a cabeça, e, como não conseguem dominar a desarmonia dos corcéis, apenas vêem algumas realidades, mas não conseguem ver outras (...).

O primeiro, de melhor aspecto, tem um corpo harmonioso e bem lançado, pescoço altivo, focinho arrebitado, pelo branco, olhos negros, desejo de uma glória que faça boa companhia à moderação e à sobriedade. Como é amigo da opinião certa, pode ser conduzido, não precisa ser esporeado, pois basta, para o fazer trotar, uma palavra de comando, ou de encorajamento. Por sua vez, o segundo, é torto e disforme. Foi criado não sabemos como, tem o pescoço baixo, a nuca amarrada, o focinho achatado, a cor negra, os olhos cinzentos, uma compleição sangüínea. Amigo da soberba e da lascívia, as orelhas muito peludas, não obedece a ordens e a muito custo obedece, depois de castigado com o açoite.²⁶

Essa é a alegoria mais conhecida de Sócrates para representar a alma humana, que chama de mito, reafirmando a proximidade entre esses dois conceitos. Para representar a alma, ligada ao princípio da imortalidade e do movimento, ele utiliza a alegoria do cocheiro, guiando um carro levado por dois cavalos, um branco e outro negro. O cocheiro, que é o próprio homem, deve ser capaz de conduzir os cavalos para onde quer, para os objetos belos que lhe atraem a atenção. O primeiro cavalo, branco, representa a ligação da alma com sua origem no mundo das ideias, na reminiscência da beleza, harmonia e bem inatos. O segundo cavalo, lascivo e disforme, refere-se à ligação do homem com seu corpo, “este sepulcro”²⁷, que prende o homem às

26 *Op. cit.* pp. 56-61, 72.

27 *Op. cit.* p. 65.

coisas da terra, fazendo-o crer que os prazeres dados pelos sentidos representam a verdade, impedindo o indivíduo de ver de fato a realidade das ideias. A dificuldade do cocheiro é a de harmonizar os dois cavalos para levá-lo em uma única direção, “subindo” em direção ao Belo.

Mesmo sendo óbvio o caráter dessa imagem alegórica, convém salientar seus traços. Em primeiro lugar, desde o começo, Platão compõe uma imagem sem a pretensão de verossimilhança com o mundo das aparências. Ao contrário, seu interesse é o de representar uma concepção, em sua última instância inacessível ao homem, por meio de uma “breve imagem”, por um “discurso humano”. O caráter absurdo da imagem, sua incongruência, lembra que ela serve apenas para representar a alma imortal que habita o homem. Cria-se uma ambiguidade, própria dos diálogos platônicos, em que a alegoria de palavras é ao mesmo tempo exegética (por pressupor a interpretação de uma realidade) e poética (por ser uma invenção mimética da verdadeira realidade). No caso, Sócrates, porta-voz de Platão, não poderia fugir disso, pois não havia discurso humano, imagem, para representar sua ideia. Ele inventa, então, uma narração, atendo-se ao caráter épico da alegoria, em que mostra o caminho a ser percorrido pela alma humana desejosa de ascender ao Bem, ao Belo, ao Justo – às ideias.

Em outro nível de análise, a própria alegoria está imagetivamente representada. Nesse sentido, a alegoria jogaria com a oposição entre o corpo (a imagem aqui chamada de mito) e a alma (o sentido que ela procura representar de modo exemplar). Cabe supor ainda um terceiro elemento dessa alegoria, o cocheiro, o homem, que viria ser o filósofo e que, ao criar a imagem, procura harmonizá-la de tal modo a sua concepção de alma, a fim de que eleve seu discurso humano em direção às ideias. Essa concepção triádica traz um caminho de leitura do paradoxo do criador em Platão. De um lado, o filósofo (superior ao artista) não deve ser criativo a fim de representar fielmente o reino da ideias. Toda a criação seria uma degradação, uma queda,

pois significa dar corpo ao incorpóreo. De outro lado, a necessidade leva o filósofo a elaborar mitos (imagens alegóricas), porque as ideias somente são contempladas após a morte. Mesmo considerando que não haja palavras completamente motivadas, nem imagens fiéis ao modelo (ideias), o filósofo deve construir a alegoria em palavras com a finalidade didática de atrair os homens para a beleza das formas, das almas, da ciência, da própria ideia. O escultor, o pintor, o dramaturgo – os artistas são expulsos da República, no livro X, mas a função da arte é incorporada e corrigida pela filosofia, pois o filósofo não imita o mundo das aparências (criando um terceiro termo enganador), mas procura representar a verdadeira realidade, as ideias. As imagens, necessariamente canhestras e imperfeitas, servem, no entanto, como um guia do homem em direção às ideias.

Uma outra alegoria, das asas da alma, serve para reforçar a hierarquia vertical das ideias, postas no alto, em relação à matéria, julgada imperfeita. O homem no princípio viveria junto à perfeição, mas por uma queda acabaria preso dentro dos corpos, sepultura, mas sempre aspirando retornar à esfera das ideias. Com dores e irritação, a alma pela contemplação do Belo faria surgir suas asas. Livres, elas se desligariam dos prazeres sensíveis para a fruição da perfeição. Assim, seria explicado o transe do amante ao ver o seu amado, pois essa visão lhe despertaria uma lembrança da Beleza real, do uno. Por isso, o amado tende a ser visto como um deus, pois abre ao amante um caminho para a perfeição. Lembrando que a alma traz o princípio do movimento e de que ela evolui em direção àquilo que lhe falta, então, o entusiasmo leva o homem em direção ao mais belo.

Platão reinventa o mito, distanciando-se da mitologia e da religião gregas, pois altera a natureza dupla e contraditória dos deuses. Ele passa da narrativa mítica, como fundamento da explicação do real, para o conhecimento filosófico. Nessa passagem, purifica o Sagrado das imperfeições, mas não abdica das imagens como ilustrações necessárias para seus conceitos. A Ideia (Bem, Belo, Verdadeiro, Justo...) passa a ser o princípio original explicativo do mundo, a ser

representado pela imagem alegórica. No diálogo platônico, cabe insistir, temos a síntese entre oralidade e escrita. Ao abandonar a forma oral, sem desvalorizá-la como meio de alcançar a Verdade, ao mesmo tempo, inventa o diálogo como notação escrita do movimento da fala, da dialética.

Em Aristóteles, há uma transformação do conceito do Belo e do Bem. Em primeiro lugar, o mundo das ideias não constitui mais um universo à parte, passando a estar dentro das formas da natureza e do homem. Nessa virada conceitual, a natureza, material e múltipla, consiste na única realidade existente, o único objeto para o qual o sujeito deve voltar-se para refletir. Ela não é caos, nem ininteligível, nem mesmo origem do mal, pois a matéria traz em si, por um princípio de atração, as próprias formas, que permitem antever a racionalidade do mundo natural. O homem descobre as formas através da apreensão pelos sentidos (que deixam de ser enganadores) das coisas naturais ou culturais, que assim se tornam objetos concretos do conhecimento. Desse modo, a arte, além de ser resgatada, aproxima-se do estatuto de filosofia, pois, tal qual a ciência, ela se volta para a natureza a fim de encontrar a forma inteligível, escondida nas particularidades materiais. A arte mimética passa a ser um meio de se conhecer o mundo, pois ela procura a unidade e o universal.

Na poética, Aristóteles mostra como a arte funciona como imitação na qual o homem pode ver com prazer acontecimentos que lhe causariam repugnância na vida real²⁸. Poder-se-ia, aproveitando a imagem de Italo Calvino²⁹, dizer que a arte seria como o escudo de Perseu. Olhar diretamente para a Medusa petrifica o sujeito, mas de modo indireto através do reflexo, permite ao guerreiro vencer a Górgona. Com sua cabeça derrotará outro monstro, e do sangue que dela escorre nasce Pégasus, o cavalo alado. Desse modo, o peso ou a

28 Cf. PANOFSKI, E. *Idea: evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

29 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

violência de certos fenômenos reais levariam o sujeito à mudez, pois não se consegue encará-los diretamente. A arte, através de sua forma específica de representação, seria capaz de retirar o sujeito de seu mundo, para que, ao retornar, ele tenha aprendido conceitos sobre experiências fundamentais para sua formação.

A fim de alcançar seu objetivo, a epopeia ou a tragédia devem seguir os princípios derivados de sua natureza específica. A tragédia deve centrar-se na imitação de uma ação única. A unidade não está na personagem, que deve ser elevada, mas nas ações que pratica, que devem voltar-se para um único fim. Aristóteles estuda os elementos que compõem a tragédia, mas não foge nunca da sua unidade. A tragédia define-se por sua própria natureza, e mesmo o fim a que se volta, provocar terror e piedade no público, lhe é imanente. Ela não é uma imagem imperfeita, canhestra, em relação aos fenômenos ou acontecimentos particulares. Ao contrário, a arte é filosófica, pois consegue ser mais perfeita do que os fenômenos trazendo em si e ensinando a ver tanto a unidade formal escondida em acontecimentos diversos, quanto seu caráter de necessidade.

Não se pode encontrar na definição aristotélica de arte lugar para a alegoria. Ela serviria, pois, apenas como uma figura retórica, utilizada depois da elaboração de todo o raciocínio, a fim de tornar a elocução mais atraente e persuasiva junto ao público. Ela funciona enfim como um artifício retórico de materialização de um pensamento, dependente de uma abstração que lhe antecede. Não pode ser arte, pois não tem a intenção mimética de ser reflexo do mundo, da realidade. A alegoria, por ser um mero embelezamento do discurso, não diz nem da natureza da arte, nem da ordenação do raciocínio, pois esses domínios têm uma estruturação própria.

Para Aristóteles, a arte continua a ser vista como mimética, em que o homem tende a imitar os acontecimentos humanos à sua volta, materiais. Também é a imitação fonte de aprendizado e de prazer³⁰.

30 ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars

Aristóteles encontra, no entanto, a finalidade na obra de arte mesma. Ao contrário de Platão, a arte justifica-se a partir de si mesma. Ao representar uma ação humana, de modo completo e uno, a tragédia revela a necessidade dos acontecimentos, ligados ao caráter da personagem. Trata-se de uma lógica interna à forma artística, mas que imita dentro de si a lógica dos acontecimentos humanos, depurados das particularidades e dos acidentes. Pela imitação, o espectador não ficaria apegado aos sentimentos, mas os purgaria; não veria sombras, mas a ordem mesma do mundo.

A tragédia para Aristóteles é a imitação de uma ação completa, que permita o transe da felicidade para a infelicidade ou o reverso. A fim de ser belo, o mito deve ter grandeza (uma “extensão apreensível pela memória”³¹), e ordem (movimento das ações de acordo com a própria natureza da coisa imitada). Como se percebe, o Belo não é uma ideia intangível, mas um conceito apreendido na própria forma. Não se trata de uma beleza enganadora que entorpece a reflexão, mas da revelação da beleza pela criação intencional do artista, capaz de retirar da matéria o secundário a fim de criar uma forma intencional (proporcional, ordenada e harmônica).³²

Aristóteles distingue ainda a poesia da história. A primeira representa o que poderia acontecer segundo os princípios da verossimilhança e da necessidade, enquanto a segunda narra o que aconteceu. Para o historiador, o essencial está em representar de modo fiel o acontecimento particular. O poeta tende ao universal, pois, mais do que imitador do existente, ele é um fabulador que descobre as relações ocultas entre os acontecimentos reais e históricos, mas sem a preocupação de ser fiel a eles em sua representação. Ser universal, para Aristóteles, é “atribuir a um indivíduo de determinada natureza

Poética, 1993. p. 29.

31 Op. cit. p. 49.

32 Op. cit. p. 53.

pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza”³³.

Na passagem de Platão para Aristóteles, a arte perde a necessidade de se vincular à filosofia para se legitimar enquanto instrumento mediador entre o homem e a Ideia (verdadeira realidade). A arte é por si filosófica, pois ela não engana, nem prende o homem às suas paixões. Ao contrário, o fato de senti-la na fruição do espetáculo trágico serve para purificar o espectador. Ela passa a ser um instrumento legítimo de conhecimento da realidade. Pode-se dizer que ela não precisa da leitura alegórica para ser compreendida na acepção aristotélica da arte.

Para Platão, a aceitação do sentido imediato, espontâneo, leva ao erro. O pressuposto é de que sob a aparência falsa há um sentido verdadeiro escondido, por isso o intérprete deve espantar-se com a absurdo do sentido literal a fim de encaminhar uma reflexão de ordem filosófica. Deve tomá-lo como incitamento, como caminho para buscar a verdade pela exegese alegórica. As sombras da realidade correspondem a uma necessidade pedagógica em que o sentido da matéria fica escondido para obrigar o homem a filosofar. As imagens funcionam como provocação que tira o espírito da apatia gerada pelas coisas fáceis e encaminha o sujeito para a pesquisa. Pela sua natureza, a ideia não se deixa conhecer de modo fácil; mesmo na mitologia a visão direta dos deuses levava o ser humano à morte. Além disso, a dissimulação pelo mito ou pela alegoria serve como meio para expressar a realidade transcendente, divina. Por fim, a expressão imagética valoriza a grandeza do sagrado.

Aristóteles, em contrapartida, em vez de absorver a literatura em seu discurso filosófico, separa as duas instâncias. Cabe a cada uma forma e finalidade específicas. Na *Poética*, por exemplo, Aristóteles parte da análise de tragédias e das epopeias, principalmente, para apreender a natureza dessas formas. Seu discurso não nega o valor da

33 *Op. cit.* p. 55.

arte, nem a condena, parte do pressuposto de que, existentes, são necessárias aos homens, pois em si mesma a tragédia tem uma função. Ele não se propõe, no entanto, a substituir a filosofia pela arte, nem afirmar a superioridade desta; o desenvolvimento lógico do discurso filosófico seria suficiente para representar a verdade dos objetos. Desse modo, a concepção de arte aristotélica prescinde a expressão alegórica, pois a tragédia não representa conceitos ou ideias, mas ações humanas. E o conhecimento do espectador é elaborado pela compreensão das formas escondidas nos acontecimentos singulares.

Como síntese, podemos dizer que Aristóteles concebe o mito como uma ação una e completa, que representa em si uma verdade humana, pois traz o que é possível de acontecer no mundo, de acordo com os critérios da necessidade e da verossimilhança. Como não há separação entre o conceito e a forma, estando o primeiro dentro do segundo, não há espaço para alegoria. Em Platão, ao contrário, o corpo e a alma separam-se. Mesmo estando no homem, elas se separam; e o corpo não passa de uma sombra das ideias, que estão ausentes do mundo material em outra esfera. A alegoria passa a ser uma necessidade discursiva, a fim de aproximar a ideia do homem, mas através de um expressão que mostra o abismo que há entre ambos.

Símbolo e alegoria

Pela natureza do presente trabalho é pertinente realizar um salto para uma contraposição similar a essa. A alegoria está posta em oposição ao símbolo durante Romantismo. No símbolo, estão ligados de forma indissolúvel e natural o particular e universal; na alegoria temos uma relação mediata e artificial entre conteúdo e a forma. Pela visão de Lukács, tributária do Romantismo alemão, seria muito mais uma arte a serviço de um conteúdo, do que propriamente uma arte literária. Seja para representar um conteúdo religioso positivo, seja para mostrar um conteúdo religioso negativo, de qualquer modo, a forma não seria autônoma. Para ser compreendida, precisa do suporte transcendente que lhe preenche o vazio de sentido. A alegoria

é uma expressão mais elaborada da arte decorativa, em que o particular vem a pretexto de algo que não lhe é imanente, mas exterior.

No primeiro volume de sua estética, ainda no prefácio³⁴, Lukács estabelece um critério de valor, que serve para identificar a grande obra. Ela deve ser o testemunho da imanência, considerando que o homem constrói-se a si mesmo, pelo trabalho e linguagem. A arte seria a luta contra a religião, porque a obra parte do mundo e se volta para ele. Assim, a contraposição de símbolo e alegoria é a questão do ser ou não ser da obra de arte, na medida em que o primeiro é autônomo e imanente, e a segunda é dependente do sentido transcendente.

A questão central em Lukács é a contraposição entre símbolo e alegoria. O ponto de partida é Goethe, nas *Máximas e Reflexões*³⁵, como sendo o primeiro teórico a formular a questão como um problema para toda a arte, indo além de seu predecessor, Winkelman, que apenas intuía a relação entre alegoria e religião, mas a radicava como expressão típica da Antigüidade. As duas categorias não são definições neutras, mas fundam um critério crítico, em que a alegoria é identificável ao desvalor por radicar o sentido fora do homem, no espírito, e o símbolo é o valor, porque produz de modo dinâmico o sentido.

Alegoria é busca do particular como exemplo do geral. Existe uma atribuição rígida de uma imagem ao conceito correspondente. Há um vínculo com a desantropomorfização do homem, porque a extensão da imagem é limitada a um único sentido, determinado de modo absoluto e dogmático. A fixação da relação conceito-imagem torna-se independente do homem, como oriunda de uma determinação transcendente. Pode-se identificar uma passagem do fenomênico (da imagem) para o campo intelectual, que esgota o movimento. A alegoria é, portanto, uma forma de fazer visível um conteúdo, já construído pelo conceito. A ligação rígida e arbitrária consagra não

34 LUKÁCS, Georg. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1967. v. 1.

35 GOETHE, Johann W. *Máximas e Reflexões*. Lisboa: Guimarães, 1993.

a união da imagem e do conceito, mas do abismo que se forma entre ambos.

O paradoxo entre a natureza, a realidade empírica, e o espírito, é resolvido através da obra de arte simbólica. Ela representa a libertação da necessidade de sobrevivência (comer, beber, dormir, procriar), não se mostrando útil. Ao mesmo tempo, não é expressão direta da razão, do conceito, pois dá-se pela construção sensível. É o princípio da liberdade do jogo, em que o homem exercita a autonomia e liberdade que o põem acima da natureza. A síntese pressupõe que a iluminação religiosa não vem de Deus, de uma entidade sobrenatural e exterior, mas parte da própria capacidade do homem de bastar-se a si mesmo. Desse modo, o Cristianismo (a Idade Média e o Gótico) são revalorizados não pela imposição de um Deus superior, mas pela expressão da religiosidade como uma construção subjetiva.

Como se viu, o símbolo é o oposto da alegoria, segundo Goethe, e começa por ser uma manifestação do artista que busca apenas o particular sem pensar no geral, mas que o traz dentro de si essencialmente:

Esta é a verdadeira arte simbólica, na qual o particular representa o geral, não como sombra ou sonho, senão como uma revelação viva e instantânea do ininvestigável.³⁶

Pode-se aproximar os conceitos de arte simbólica e de aura. A aura, em W. Benjamin, é a consagração do único e irrepetível, em que o sujeito e objeto fruído relacionam-se empaticamente como no caso do pôr do sol. A contemplação da obra única também se dá em um local específico, que obriga o receptor a deslocar-se para encontrar a obra autêntica. Segundo Benjamin, é o símbolo que guarda algo do aspecto sagrado, e sua fruição é como a de um culto. No Romantismo houve um deslocamento da religiosidade e da crença para dentro da obra de arte, que se converte em caminho para a transcendência. O símbolo manifesta a ideia através da imagem, por uma intuição

36 LUKÁCS, Georg. *Estética: cuestiones liminares de lo estetico*. Barcelona: Grijalbo, 1967. v. 4.

sensível, e a relação não é estática como na alegoria mas *infinitamente* ativa e inesgotável. Através da antropomorfização, mostra a totalidade da imagem e a relação do homem com o todo. Indizível pelo discurso analítico, científico, a forma específica da arte traduz a expressão da subjetividade como conciliação única, cujo sentido é imanente.

Como indica Jeanne Marie Gagnebin³⁷, a revalorização da arte alegórica por Benjamin não significa o desprezo do símbolo, pois este último se transforma na utopia, em aparição do *Angelus Novus*, entidade sagrada, durante um único momento para cantar perante Deus. Como uma luz instântanea, o símbolo permite ver o passado que, sob uma nova luz, congelado, termina por ser alegorizado como imagem-dialética. Como totalidade, o símbolo adquire a condição de imagem onírica cujo valor não está em sonhar, mas em interpretá-la. Benjamin e Lukács partem ambos de Marx e identificam o movimento de evolução da arte e da religião em direção à sua libertação, à política. A diferença está na negação da totalidade por Benjamin, o pilar da teorização lukacsiana.

Depois Lukács, ainda no mesmo capítulo, vê o movimento da arte ornamentística para a decorativa, para a alegórica até alcançar a arte simbólica, considerada a mais madura. São os princípios do materialismo dialético aplicados à história da arte, pois qualquer sociedade manifesta (ou pode manifestar) os quatro tipos de arte, desde que corresponda à necessidade social. Existe uma constante em todos eles: o princípio de libertação da arte em relação à religião, ao conteúdo transcendente ou à desumanização. A ornamentística, quando surgiu, revolucionou, pois construía uma ordem geométrica e matemática (similar à ciência astronômica) que permitia ao homem dominar o universo e explicá-lo através de sua razão. A sua cristalização

37 GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, 1994. (Estudos, 142)

como forma expressiva apenas do sentido transcendente, de uma lei científica exterior à consciência humana, torna-se reacionária.

Por isso, o decorativo vem a ser um princípio de libertação, já que traz dentro de sua forma, não apenas os princípios abstratos de ritmo, proporção e simetria, mas elementos reconhecíveis do mundo humano. O aspecto sensível serve como forma de libertação, pois tende à antropomorfização, mesmo que ainda seja usada para representar um conceito. O decorativo fica, pois, entre o ornamental (como pura forma abstrata) e o alegórico (como forma significativa de um conteúdo que lhe é exterior).

A alegoria é a forma mais desenvolvida do princípio que já existia na ornamentística, pois traz a expressão sensível como forma dependente do conteúdo transcendente. O conteúdo é dessemelhante à forma, pois um dado sensível não significa por ele mesmo, mas por um sentido exterior que lhe é atribuído. Assim, os estoícos leram Homero não no sentido imanente da narrativa, mas em um sentido outro que seria evocado. O ápice da forma alegórica corresponde, no entanto, à Idade Média, quando a alegoria é considerada um veículo para o homem alcançar o sentido transcendente.

O fundamento da arte estaria no serviço que pudesse prestar à religião, considerando o corpo incapaz de manifestar o princípio divino que lhe deu origem. Assim, toda a forma sensível deve ser diferente (dessemelhante) ao sentido divino que expressa, pois a igualdade representaria um rebaixamento da alma. O fundamento, de Pseudodionísio, é o da teologia negativa, quer dizer, da incapacidade do homem de manifestar ou de conceituar a Deus, por ser perfeito e inalcançável. Assim a expressividade da arte religiosa estaria dada pelo conceito que submetesse à forma, ou por outro caminho, pela incapacidade da forma de mostrar toda riqueza do conteúdo transcendente.

O período barroco (da Reforma e Contra-reforma) representa uma crise religiosa fundamental para a libertação da arte. Nesse período surge, por exemplo, o romance moderno. A alegoria barroca,

cujo termo principal é a morte, serve para expressar o hiato entre o mundo profano (desengano, desordem do mundo, fluxo inexorável do tempo) e o sentido transcendente. Pela morte sem sentido teleológico definido, o conteúdo transcendente é esvaziado, nulificado, e a história humana torna-se oca. Lukács, seguindo Benjamin, mostra a afinidade entre o Barroco e o Romantismo de Schlegel, para quem toda beleza seria alegórica, assim como toda linguagem ou expressão cultural humana. Lukács critica tal posição a partir de dois pontos: mostrando a fetichização que tal postura implica, pois tanto as coisas quanto os homens a elas relacionados ficam desumanizados, diminuídos; e afirmando que a desordem e o niilismo não são do mundo humano, mas da subjetividade fechada em si mesma.

Benjamin encontraria no Barroco e no Romantismo os traços afins à sua própria concepção de arte, ligada à sensibilidade contemporânea (ao desencantamento do mundo). Na arte contemporânea, o artista manifesta uma posição ambígua, pois mostra a hostilidade do mundo, mas procura viver comodamente nele sem alterá-lo, o que redundaria em posição conformista. O primeiro termo está manifesto na concepção de que os elementos da obra de arte não possuem nexos entre si, para serem preservados em sua singularidade, na sua incapacidade de alcançar um sentido. É a negação da forma, semelhante (segundo Lukács) à teologia negativa de Pseudodionísio. O segundo termo mostra a falta de eticidade da arte, na medida em que a ausência de significado gera o descomprometimento.

Em *A Origem do drama barroco alemão*, Benjamin apresenta, a partir da mesma oposição de símbolo e alegoria, essa relação arbitrária em que a alegoria barroca seria fruto de uma convenção muito rígida que impunha sentido à forma. Esse sentido teria perecido historicamente. A própria alegoria seria épica, já que traz dentro de si a necessidade de uma narração, estando inserida num processo sucessivo de etapas de descoberta, de leitura, sendo que o sentido de história é o da degradação, da queda, da constante destruição do

homem pelo tempo.³⁸ Desse modo, restaria da alegoria barroca, seus detalhes, seus fragmentos, sua materialidade à espera de ser salva, iluminada pela crítica filosófica.

Georg Lukács e Walter Benjamin, como indica Jeanne Marie Gagnebin³⁹, partem de uma questão que lhes é comum. Nas condições históricas da Alemanha do início do século XX, a noção weberiana de desencantamento do mundo se impõe à nova geração de intelectuais. Assim, há uma pergunta de base: é possível um pensamento crítico na contemporaneidade? Para Lukács, da *Teoria do romance*, o homem perdeu o mundo harmonioso, a temporalidade feliz e a linguagem capaz de expressá-lo. A solução a ser posta, depois, a partir do materialismo dialético e histórico, é de que se deve pressupor a totalidade do mundo. A base do desenvolvimento humano está na condição material do homem, pois, a partir do trabalho e da habilidade manual, a cultura se constitui em suas manifestações simbólicas; e a transformação das sociedades dá-se pela mudança das condições de trabalho. A resposta de Lukács, como se pode ver nas referências à sua estética, é de que a verdadeira narrativa épica consegue superar a fragmentação do mundo desencantado.

Walter Benjamin parte do mesmo problema histórico, mas questiona a totalidade, porque, ao homogeneizar a realidade a partir de um princípio dominante, termina por negar qualquer elemento diferente que se afaste do seu padrão. Assim, a totalidade liga-se à história dos vencedores. O apego ao estranho, ao detalhe discrepante do conjunto, à ruína, enfim, ao elemento heterogêneo traz uma

38 A noção de tempo em Hegel e em Lukács é evolução, projeção para um futuro melhor cuja mediação é a modernidade. Desse modo, o mundo tem um sentido próprio, teleológico, que aponta para um devir. A noção derivada da alegoria concebe o tempo como o signo da queda, da saída do homem do paraíso: portanto, deve ser degradação, queda, destruição. A alegoria funda-se nessas ruínas, nesses fragmentos, que estão no próprio mundo das coisas e que devem ser salvas pelo sentido que o alegorista lhes atribui.

39 GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lukács e a crítica da cultura. In: ANTUNES, Ricardo e REGO, W. Leão. *Lukács: um galileu no século XX*. São Paulo: Boitempo, 1996.

promessa de felicidade que pode ser contemplada pelo presente, pois resgata a voz dos que foram vencidos:

Assim, a alegoria não remete à incapacidade de um poeta em criar símbolos luminosos e vislumbrar um sentido universal, como suspeitava a estética clássica de Goethe e até, talvez, o próprio Lukács. Remete sim à percepção aguda, na idade barroca, da distância cada vez maior entre o mundo profano e o mundo sagrado, e, igualmente, ao profundo sentimento de desvalorização do sujeito humano e dos objetos de seu agir que daí decorre. Desvalorização que a transformação de todas as coisas em mercadoria no capitalismo devia levar a seu ápice, como conclui Benjamin lendo os poemas de Baudelaire.⁴⁰

A partir dessas considerações, Jeanne Marie Gagnebin toca na diferença crucial entre as duas concepções estéticas. Ambos criticam uma forma de narração considerada reacionária: Lukács critica o Naturalismo e a arte contemporânea por se apegarem aos detalhes e serem incapazes de construir uma narração totalizante; Benjamin critica o historicismo por seu apego à totalidade, ao tempo homogêneo e vazio, que destrói a experiência humana. Enfim, a primeira se apega à noção de símbolo, totalidade autônoma (obra finita representando o infinito); e a segunda toma a noção de alegoria, mostrando a desvalorização do homem, pela perda do sentido do sagrado, pela sua ausência entre os homens. Tal forma somente pode se construir pela distância entre expressão e conteúdo.

A apreciação ou apologia se esforça por encobrir os momentos revolucionários do curso histórico. Ela acalenta no coração o estabelecimento de uma continuidade. Atribui importância apenas àqueles elementos da obra que já repercutiram. Escapam-lhe as escarpas e os ressaltos que oferecem apoio àqueles que desejam chegar além.⁴¹

40 *Op. cit.* p. 95.

41 BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Obras Escolhidas, 3)

Nessa concepção de leitura, a história é continuidade. O fluxo ininterrupto de tempo pressupõe uma homogeneidade e integração entre as partes em sucessão linear, em conexão de causa e efeito. Essa concepção da história hegeliana estabelece uma leitura evolutiva da arte num desenvolvimento progressivo da consciência humana, base para o historicismo romântico.

Aproximando as teses *Sobre o conceito de história*⁴² com os textos do *Parque Central*, temos que a concepção de história de Benjamin para a modernidade é similar ao conceito de história que há em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, sendo antitética ao conceito hegeliano. Benjamin propõe a explosão do *continuum* da história. Haveria o congelamento de uma imagem do passado que relampeja e deve ser salva pela crítica filosófica. Os elementos da empiria relegados a segundo plano, as escarpas e as ruínas devem ser iluminadas. Desse modo, recuperam-se os elementos excepcionais ou obscuros, não absorvidos pela leitura sistêmica da história.

Esta explosão desfaz o conceito hegeliano de história em que o fluxo evolutivo atingiria a realização máxima do espírito, na sua forma suprema, o Estado. Nessa culminância, a arte seria desnecessária, porque não mais seria preciso um elemento para iluminar as dimensões humanas do real e ampliar a consciência do espírito sobre si. Através da explosão do conceito de história evolutiva, restam apenas fragmentos a serem recolhidos pelo historiador. O interesse troca de vetor, deixa-se o futuro e volta-se ao passado para reconstruí-lo. Não há mais a esperança de uma utopia posta no futuro, mas a rememoração dos tempos vividos.

Esse procedimento do historiador é similar ao do alegorista habilitado do século XVII, em que supre a carência de sentido das coisas e das imagens pela aproximação de termos inusitados. O conceito de

42 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1)

alegoria parte, assim, de uma concepção de história e determina, por sua vez, a linguagem e a literatura.

Antes de prosseguir, cabe salientar que Lukács percebe esse caminho visto por Benjamin de aproximação entre a modernidade e o barroco. Compreende o processo da alegoria, mas o valoriza negativamente como uma tendência de negação da arte e de subordinação da arte a um conteúdo teológico, mesmo que vazio, nadificado, como o caso da arte moderna. Para ele, o conceito estético é indissociável da totalidade orgânica, em que o particular é o ponto de partida necessário para a construção da obra de arte. O sentido universal revela-se através desse particular de modo indissociável, porque ambos seriam complementares.

Lukács encontra no mundo uma lógica própria, em que a racionalidade está interiorizada na história humana. A obra de arte, na sua autonomia, seria a expressão mais refinada da autoconsciência do homem, de sua inserção na totalidade, em que se elaboraria uma síntese entre os impulsos e desejos individuais, motor da obra, e o sentido universal, humano. Essa conciliação ocorre quando a obra cria uma simulação de realidade verossímil, estabelecendo uma relação complementar para com o mundo. Nessa relação o sujeito consciente caminha, na sua formação, para a autonomia e liberdade.

Walter Benjamin considera de modo oposto a relação do homem com a história. Na modernidade, tal como a concebe Baudelaire, o sentido da obra de arte converte-se em imanência, porque não existe mais fundamento metafísico. O significado torna-se uma construção arbitrária. A arte, ao declinar a aura, perde sua unicidade e totalidade na reprodução, na sua transformação em mercadoria, e acaba sendo compreensível apenas sob a perspectiva alegórica. O caráter construtivo da história individual, através da experiência e da história coletiva, perde-se porque não há mais a comunidade, mas uma série de homens isolados frente a uma realidade que se transforma velozmente e deixa atrás de si apenas fragmentos, ruínas, desatualizados como um jornal velho.

O procedimento de leitura alegórica é semelhante tanto para a história quanto para a literatura. São impressionantes as aproximações que se pode fazer entre o método proustiano de recuperar o tempo perdido⁴³, na sua luta contra o esquecimento, e o método proposto ao historiador, tanto para o barroco quanto para o século XIX de Baudelaire. Nos dados singulares os elementos originam um outro sentido histórico. Escondido naquele “agora”, resgata-se no presente o grito messiânico vindo do passado.

Pode-se aproximar dessa leitura histórica, aquela empreendida por Carlo Ginzburg em *O Queijo e os Vermes*⁴⁴, cujo método de recomposição historiográfica está presente no texto *Os Sinais*⁴⁵. Dialecticamente, o historiador pode fazer surgir desses dados esparsos, desses sinais e ruínas que restaram, uma narração que faça falar, organizar, a história do outro. Podem-se organizar realidades complexas a partir de dados singulares, portanto, para reordenar narrativamente a história sob uma nova perspectiva.

A partir desse contexto brevemente apresentado define-se um sentido de alegoria. De certo modo, o núcleo semântico de ler e revelar o outro está tanto na alegoria religiosa quanto na benjaminiana, mas, no caso de Walter Benjamin, não se leva em conta a remissão arbitrária de uma imagem a um sentido transcendente. Ao contrário, a alegoria comporta um processo construtivo que supre a falta de significado por uma aproximação arbitrária, em que dois termos ligam-se por analogia. Na exegese alegórica, os pontos extremos compõem uma constelação em que o particular não perde sua diferença em uma imagem orgânica. Como não há mais segurança quanto a um

43 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1). A aproximação entre narração literária e histórica é sugerida por Jeanne Marie Gagnebin, nos seus estudos sobre Benjamin.

44 GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

45 GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

sentido transcendente, nem uma ontologia da qual se possa partir, as coisas ficam depreciadas, à espera de uma iluminação que revele o sentido escondido em suas sombras. Seu signo é o da finitude e da morte, pois a união entre o significado e a imagem alegórica é frágil e perecível. Sua força não está na revelação da essência da realidade, mas no discurso que a compõe, sem que haja, no entanto, uma tradição, mantida e transmitida por relatos, na medida em que a repetição do mesmo é destruída:

Aquilo que é atingido pela intenção alegórica permanece separado dos nexos da vida; é, ao mesmo tempo, destruído e conservado. A alegoria se fixa em ruínas. Oferece a imagem da inquietação entorpecida⁴⁶

Opondo-se aura e alegoria, a intenção alegórica mata a organicidade do símbolo, eliminando sua aura. O momento único e não repetível da obra de arte é destruído pela repetição, que elimina o único para torná-lo fetiche da mercadoria reproduzível e vendável (realce do valor de troca). O brilho aurático deriva diretamente do conceito de símbolo, revelador de uma dimensão humana universal. A repetição pela reprodução técnica para o consumo massivo mata a aura. A mercadoria torna-se, então, a alegoria da modernidade, porque o valor atribuído é arbitrário. Além disso, como um tirano barroco, ela submete todas as esferas da vida humana ao seu jugo, reduzindo o estético, religioso, político ou moral a fetiches que a tornam atraente. Esses valores são a aparência com que a mercadoria esconde seu poder totalizador.

Assim também o artista perde sua auréola e se insere dentro da multidão como apenas mais um. O seu trabalho não tem o caráter genial, como no Romantismo, para ser inserido no mercado de trabalho comum. A auréola, perdida pelo poeta, continua a ser usada

46 BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Obras Escolhidas, 3)

por outras pessoas, mas sem que tenham em si o brilho que ela lhes confere.

O mundo das coisas arruína o símbolo, e vazia a possibilidade de qualquer transcendência. A intenção alegórica tem, então, um caráter destruidor similar, liquidando as totalizações e fixando-se nas ruínas que não se enquadram dentro do sistema absolutista e totalitário da mercadoria. Este processo é o caminho possível para salvar e para revelar o outro escondido por detrás das totalizações arbitrárias do sistema ideológico, do historicismo e do evolucionismo histórico.

A transcendência do homem moderno seria estar enterrado na sua história⁴⁷. Na intenção alegórica, o artista salva os elementos singulares residuais do sistema. A formulação desse processo dá-se pela forma alegórica, em que se destróem formas recebidas da tradição para dar-lhes um novo sentido. Ou ainda, apresenta-se uma parte discrepante e marginal do sistema, reproduzindo, numa escrita fragmentária, a realidade das coisas em que a totalidade ideológica exclui os elementos heterogêneos. A participação do sujeito é fundamental, pois uma forma alegórica não se entrega de modo imediato à fruição.

A especificidade da exegese alegórica

Ao fim desses comentários, cabe retomar alguns traços textuais da alegoria, como personificação, tipologia (figura) e etimologia. Elas não se confundem com alegoria, mas servem para indicar sua presença. Outros traços, como inverossimilhança, absurdo, aporia do sentido literal, contradição servem de critérios para o leitor interpretar alegoricamente um texto, pois escapam ao sentido imediato, permitindo questioná-lo em busca de uma nova leitura. Por isso, dentro da contraposição entre símbolo e alegoria, a segunda é uma possibilidade não realizada ou uma utopia possível, pois o sentido imediato, espontâneo, realiza o interesse dos vencedores. A alegoria serve para

⁴⁷ *Op. cit.* p. 182.

indicar os sentidos possíveis de um texto, seu teor de verdade ofuscado pelo sentido histórico literal:

Pelo contrário, é histórico de uma maneira extrema ao tratar de assimilar-se aos fenômenos como casos limite. A partir dos “excessos mais desacreditados da história”, o método se propõe construir uma constelação que ofereça, sem descrever, a imagem da verdade. (...) O método pretende abarcar uma totalidade, como o permitem compreender as frases centrais do prefácio: “A história filosófica como ciência da origem é a forma que, desde os extremos mais remotos, desde os excessos aparentes do desenvolvimento, faz surgir a configuração da ideia como configuração da totalidade, caracterizada pela possibilidade de uma proximidade significativa dos contrários. A totalidade encarada aqui como o objetivo do conhecimento não é já a totalidade harmoniosa da imagem simbólica do mundo, senão que se trata de uma totalidade forjada com a ajuda dos materiais mais díspares, uma totalidade que não dissimula as rupturas e na qual pode estar contido o mundo com suas contradições.”⁴⁸

A totalidade simbólica é destruída a partir da constatação da natureza precária e perecível da arte. A totalidade como ideal a ser buscado, no prefácio de *A Origem do Drama Barroco Alemão*, leva em conta materiais díspares e aceita dentro de si as contradições do mundo. A totalidade, portanto, visada pela exegese alegórica não procura homogeneizar todos os elementos sob uma única dominante, mas é concebida a partir dos elementos heterogêneos.

Por fim, o sentido literal é construído historicamente, dentro de um lugar e culturas específicas. A compreensão imediata e naturalizada de uma fala ou de um texto revela o padrão ideológico de uma época, perceptível apenas depois de morto. Não é o padrão consensual de significação, mas é o hegemônico, imposto como o mais aceitável. O espontâneo esconde as mediações sociais e culturais. Assim, a exegese alegórica parte das aporias, dos extremos, dos absurdos, dos limites, dos elementos soltos e mostra arbitrariedade do sentido.

48 WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Barcelona: Gedisa, 1990. (Esquinas, 1). p. 86-87.

Ao levar para a leitura da história – tanto da história quanto da narração⁴⁹ –, os dados incongruentes, as ruínas, os restos, o lixo, esquecidos pela história dos vencedores, mostra-se uma possibilidade de futuro não realizada. Para além do sentido espontâneo e imediato, dados pelo historicismo, existe uma outra interpretação histórica, baseada na exegese alegórica.

No caso específico de Machado de Assis, cabe reter os traços tanto da expressão quanto da exegese alegóricas, que se misturam como no caso de Dante. Na *Divina Comédia*, esse aplicou não a alegoria dos poetas, mas a dos teólogos, em que um fato passado e histórico (figura) tinha seu sentido preenchido pela realização futura. Auerbach⁵⁰ distingue a figura da alegoria, a fim de mostrar a especificidade de cada uma das representações, mas Jean Pepin⁵¹ mostra como ambas podem ser vistas como parte do mesmo processo de alegorese. Enfim, também em Machado, o aproveitamento da alegoria responde a uma necessidade de leitura crítica do Romantismo, do Naturalismo (“realismo” de Zola, como ele chamava), bem como do cientificismo. Não se pode esquecer que ele questiona a forma narrativa, inclusive a histórica.

49 Cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Prefácio. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas, 1).

50 AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

51 PÉPIN, Jean. *La tradition de l'allégorie: de Philon d'Alexandrie a Dante*. Paris: Études Augustiennes, 1987.

3 FACES DA OBRA MACHADIANA

*Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos
o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade
estética.*

Machado de Assis

Tu dirás que é a Morte; eu direi que é a Vida

Machado de Assis

No presente capítulo, pretende-se analisar a crítica literária, poemas alegóricos, crônicas e as advertências de Machado de Assis com que este abre as coleções de contos, a serem comentados no capítulo seguinte. O interesse principal é o de percorrer, através de momentos exemplares, a obra desse autor. A crítica literária interessa na medida em que Machado de Assis explicita conceitos teóricos quanto à literatura, não de modo genérico, mas a partir da avaliação da obra de seus contemporâneos. Nos ensaios da década de 1870, ele mostra, por meio do comentário crítico, o que considera uma literatura de qualidade.

Em *Americanas* e principalmente em *Ocidentais*, cujos poemas foram construídos no mesmo período dos textos críticos, encontramos a busca da sobriedade e precisão, na construção de poemas alegóricos. O pano de fundo é a concepção melancólica da história humana, que caminha para morte sem possibilidade de transcendência.

A crônica mostra como os recursos da tradição são combinados a um discurso em que é simulado um tom coloquial. Machado inventa um tipo de cronista, porta-voz de seus comentários sobre a atualidade, que encena um diálogo irônico com seu leitor. Em formas e

temas recorrentes no conjunto da obra, Machado destaca detalhes do cotidiano por um viés inusitado, dando-lhe um sentido alegórico.

As advertências que abrem os livros de contos sugerem critérios de seleção e de composição que se mostram produtivos para a interpretação de sua prosa contística. Elas funcionam como molduras que delimitam o sentido das matérias narradas.

A crítica machadiana

George Steiner lembra em *Alfabetização humanista* que o crítico literário “vive de segunda mão”⁵², já que escreve sobre a literatura produzida por outros. O lugar da crítica literária contemporânea nasce da consciência de que é um saber vicário, sem perder, no entanto, sua importância. Suas tarefas são a de selecionar o que se ler das obras clássicas e que ainda mantêm atualidade, a de estabelecer conexões a fim de romper com os limites da literatura nacional e a de avaliar a obra dos contemporâneos. Dentro do âmbito da cultura, a crítica literária é uma instituição formadora de um cânone literário e de um padrão de leitura das obras.

A partir das considerações de Steiner, é interessante lembrar que Machado de Assis manteve uma atividade crítica sistemática, preocupado com o estabelecimento de princípios críticos que servissem de referência aos leitores e autores de sua época. Cumprindo o papel de mediador entre os leitores e as obras, no âmbito do jornal, Machado recomendava a leitura dos clássicos, relacionava a literatura brasileira com a europeia e não se furtava de avaliar a obra de seus contemporâneos. O rigor de suas análises e a pertinência de seus juízos resultam desse estudo sistemático das obras.

Machado de Assis, no entanto, não é apenas crítico, mas escritor de teatro, poesia, romance e conto. Ele conhece os dois lados da atividade literária enquanto produtor e crítico. Em seus estudos críticos,

52 STEINER, George. *Alfabetização humanista*. In: STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p 21.

concentrados nas décadas de 60 e 70, antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado cobra de poetas e romancistas o caráter necessário e coerente na construção dos caracteres e dos enredos, perguntando se são verossímeis ou não. Talvez a principal exigência de Machado de Assis seja a verossimilhança, usada para exigir coerência interna das obras e relação mimética destas com a realidade humana representada.

Cada vez mais engajado nas várias facetas da produção literária, nas décadas de 60 e 70 do século passado, Machado de Assis produz teatro, romance, poesia, ensaios, crônicas, demonstrando consciência do caráter institucional da literatura, que vive não apenas pela mão de gênios incompreendidos, mas principalmente por leitores alfabetizados e por escritores conhecedores de sua realidade.

Já em um ensaio de 1865, *O ideal do crítico*¹, Machado de Assis estabelece regras para a crítica literária. Ao contrário da briga pessoal ou da linguagem agressiva, o crítico deve pautar-se pela “sinceridade, solicitude, justiça”². O objetivo principal é “procurar o sentido íntimo da obra (verdade e imaginação)”³, unindo “ciência e consciência”. A crítica deve evitar a tendência de elogiar o trabalho dos amigos, pois ela deve ser uma “luta constante contra todas as dependências pessoais”⁴. Como a base da crítica são as leis do belo, deve-se ser “tolerante no terreno das escolas (Realismo, Romantismo, Classicismo)”⁵. Machado de Assis, com isso, quer contrariar a crítica pautada em comentários pessoais, que apenas produz erros e não assume a função de “um farol seguro” para guiar as musas⁶.

Machado apresenta, assim, um conceito ideal de crítica. A pretensão à universalidade fica clara pelas expressões retiradas do texto.

1 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O ideal do crítico*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras Completas, 3).

2 *Op. cit.* p. 798

3 *Op. cit.* p. 799.

4 *Op. cit.* p. 799.

5 *Op. cit.* p. 800.

6 *Op. cit.* p. 798.

Inicia pela postura ética, passa pelo conhecimento das leis poéticas (ciência), chega à expressão civilizada (urbanidade). A crítica (“a procura do sentido íntimo da obra”) está posta acima das escolas, dos estilos e modelos de época. Cada um dos modelos pode ter obras qualificadas sem excluir as demais escolas, que devem ser vistas mais como necessidades históricas de expressão.

A afirmação ideal de arte literária e de crítica literária mostra como Machado de Assis crítico queria pôr-se à parte das querelas de escolas. Seria um modelo clássico, que uniria o caráter de ciência (leis do belo) e o ético (como a busca da autonomia, isenção). Por outros termos, a crença nos valores seguros do sentido da arte fundamenta a posição machadiana. O caráter formativo e emancipatório da crítica se afirma na educação dos leitores e dos escritores para melhor conhecerem a arte, quanto ao modo de construí-la e avaliá-la.

O ideal do crítico, de outubro de 1865, não é um texto isolado, mas tem continuidade ao longo do ano de 1866 em comentários críticos dos lançamentos. Caso não houvesse novidade, Machado recorria “à estante nacional, onde não faltam livros para folhear”. A função pedagógica da crítica destacada no primeiro texto é assumida pelo próprio Machado, que estuda e avalia a literatura contemporânea. Ao comentar *Iracema*, por exemplo, Machado insere-a no contexto da poesia americana, destacando que a lenda do Ceará escapa ao clichê, mostrando-se uma obra de qualidade. Ao apreender o sentido da obra, mostra como não se trata de uma epopeia, mas de uma lenda formada de episódios sentimentais em que a linguagem e as personagens dão a impressão de primitivos. Ao fim, Machado reduz cada personagem a uma significação simbólica: “Irapuã é o ciúme e o valor marcial; Araken, a austera sabedoria dos anos; Iracema, o amor. No meio destes caracteres distintos e animados a amizade é simbolizada em Poti.”⁷ Em se tratando de José de Alencar, grande nome da época, Machado aponta de modo discreto o que lhe parece

7 *Id. Iracema. In: op. cit.* p. 851.

um defeito da obra, o “excesso de imagens”, para além da necessidade interna da obra.

Esse primeiro texto teórico, *O ideal do crítico*, é escrito a partir de análises sobre autores da época. Nesse caso, os fundamentos conceituais norteiam a análise concreta das obras. Trata-se, no sentido rigoroso do termo, de um estudo literário em que o autor mostra ao público o caminho de se ler e avaliar a literatura para além do vínculo imediato e emotivo do leitor com a obra. Para além do prazer de fruir as paisagens e cenas de *Iracema*, Machado põe-se como mediador que revela um significado possível para as personagens e um suposto defeito na obra.

Em outras críticas do mesmo período, Machado de Assis destaca elementos relevantes. Por exemplo, em *Inspirações do Claustro*, de Junqueira Freire, ele descobre o padrão de composição da obra. Curiosamente, o valor da obra como conjunto desmente o prefácio do próprio autor: “O poeta via objeto de censura exatamente naquilo que faz a beleza da obra; defendia-se de um contraste, que representa a consciência e a unidade do livro.”⁸ O movimento da obra é elogiado pelo depoimento sincero, que mostra primeiro a ilusão de pureza da vida monástica e depois constrói os poemas da decepção que encontra o vício dentro do mosteiro. Retomar esse ponto é de interesse, pois não há apenas atenção para o poema, mas para a composição do volume cujo valor se deve à sinceridade do autor.

Machado de Assis não defende a inspiração do gênio romântico, mas uma obra oriunda de questões do próprio autor. Enfim, ele é contrário à imitação de modelos. Ao comentar a obra *Cantos e Fantasias*, de Fagundes Varela, Machado relembra o “mal do século”:

Houve um dia em que a poesia brasileira adoeceu do mal *Byronico*; foi grande a sedução das imaginações juvenis pelo poeta inglês; tudo concorria nele para essa influência dominadora: a originalidade da poesia, a sua doença moral, o prodigioso do seu gênio, o romanesco de sua vida,

8 *Id.* Inspirações do claustro. In: op. cit. p. 853.

as noites de Itália, as aventuras de Inglaterra, os amores da Guiccioli, e até a morte na terra de Homero e de Tibulo.⁹

Ao fazer isso, ele não condena a influência do autor europeu de modo absoluto, mas os imitadores que ficaram na superfície, nos vícios, nos elementos externos apenas. Assim, na *Lira dos Vinte Anos*, mesmo de modo confuso, ele não encontra apenas um imitador de Byron: “a melancolia de Álvares de Azevedo era sincera. Se excetuarmos as poesias e os poemas humorísticos, o autor da *Lira dos vinte anos* raras vezes escreve uma página que não denuncie a inspiração melancólica, uma saudade indefinida, uma vaga aspiração.”¹⁰

Nesses textos críticos sobre Junqueira Freire, Fagundes Varela e Álvares de Azevedo, duas questões se destacam. Primeiro, pela lição machadiana, o leitor é instruído a procurar o sentido da obra por sua organização interna, no caso pelo conjunto de poemas do livro de Junqueira Freire. Deve-se avaliar a obra não pelo nome ou lenda do autor, mas pela qualidade e sentido dos poemas mesmos. Em Álvares, há, portanto, um traço melancólico que é sincero, que vai para além da moda, mas isso não o isenta de ter deixado alguns maus poemas em sua qualificada obra. Além disso, quanto à relação entre o modelo e o imitador, Machado mantém a lúcida posição de não condenar Byron, mas os imitadores. Esse ponto é crucial para um escritor que traz tantas marcas de autores estrangeiros em sua obra, pois a influência apenas torna-se danosa se corresponde a uma submissão a problemas externos ao criador.

Em outra crítica, a um poeta chileno, Guilherme Malta, Machado traz alguns conceitos interessantes. Em primeiro lugar, para elogiar o poeta em questão, define: “O imitador servil copiaria os contornos do modelo; não passaria daí, como fazem os macaqueadores de Victor Hugo, que julgam ter entrado na família do poeta, só com lhe reproduzir a antítese e a pompa da versificação. O discípulo é outra

9 *Id.* Fagundes Varela. *In: op. cit.* p. 857.

10 *Id.* *Lira dos Vinte anos.* *In: op. cit.* p. 892.

coisa: embebe-se na lição do mestre, assimila ao seu espírito o espírito do modelo.”¹¹

Além disso, nessa crítica aparece já a noção de que o Romantismo era um movimento em fase final. Esse movimento, em que cada poeta “acreditava na elevada missão a que viera ao mundo”¹², traz como marca, figurada no poeta em questão, “uma contemplação interior, coisas do coração, e muita vez coisas de filosofia. Quando ele volve os olhos em redor de si é para achar na realidade das coisas um eco ao seu pensamento, um contraste ou uma harmonia entre o mundo externo e o seu mundo interior.”¹³ Esse é um movimento em declínio na “crise do século”¹⁴. Nesse momento, destaque-se o conceito machadiano de Romantismo, como escola literária, originária da Europa. Ela não se volta para a realidade a não ser para encontrar um “eco do pensamento”. O aspecto central é a crença de ordem religiosa na missão do poeta, que compõe sua arte como um ideal redentor, capaz de curar o mundo doente e de sublimar os males reais.

Do que se vê até aqui, o movimento do conceito para a análise das obras patenteia o conhecimento que Machado de Assis tinha da tradição literária, dos gêneros literários e da produção contemporânea. Fica, por enquanto, a necessidade de se compreender a verdade estética de uma obra por uma análise imanente e, ao mesmo tempo, o caráter histórico dos movimentos literários. Machado de Assis, nas críticas comentadas, indica o esgotamento das formas românticas, mas não o faz como condenação. Ao contrário, em Junqueira Freire, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, aponta a qualidade das obras. Critica com veemência, no entanto, o exagero e a prolixidade, de um lado; e o descuido formal ou linguístico, de outro. Desse modo, o advento de obras realistas, como os romances de Eça de Queiroz, traz o

11 *Id.* Guilherme Malta. In: *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jakson, 1957. (Obras completas, 29)

12 *Op. cit.* p. 120.

13 *Op. cit.* p. 120.

14 *Op. cit.* p. 121.

signo positivo e negativo. Se prenuncia uma nova literatura, com os olhos voltados para a realidade, de um lado, traz, de outro, o caráter dogmático de escola.

Na década de 70, em três ensaios, *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade*, *A nova geração* e *Primo Basílio*, Machado tematiza não apenas o esgotamento dos processos literários canônicos do Romantismo, como ainda questiona as formas escolhidas pela nova escola literária, o Naturalismo. Nesses ensaios, a consciência crítica de Machado de Assis fica evidente em sua reflexão sobre a forma de representação da realidade pela arte. Em *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade*¹⁵, de 1873, Machado de Assis observa que a literatura brasileira ainda está na adolescência, precisando de algumas gerações para se tornar autônoma: “Meu principal objeto é atestar o fato atual, ora o fato é o instinto de que falei, o geral desejo de criar uma literatura mais independente”¹⁶. Trata-se da inclinação de uma nação que não constituiu sua identidade. A tendência é procurar nos temas locais, na natureza e no índio os traços definidores da brasilidade. O equívoco acontece quando a tendência é elevada ao caráter de doutrina, não se aceitando outros temas. O essencial é que o escritor seja um “homem de seu tempo e de seu país”¹⁷, mesmo tratando de temas e assuntos remotos. O crítico mostra que não poderia exigir um sentimento nativista em Basílio da Gama ou em Santa Rita Durão quando a independência política ainda estava longe.

No mesmo ensaio, Machado de Assis retoma o ponto de vista já sustentado em *O ideal do crítico* de que faltava no Brasil uma crítica literária regular, minuciosa e serena, capaz de estabelecer assuntos, educar o gosto do público, corrigir tendências morais repreensíveis para o amadurecimento da literatura. Ao comentar o romance,

15 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Instinto de Nacionalidade*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989.

16 *Op. cit.* p. 802.

17 *Op. cit.* p. 803.

Machado de Assis destaca-o como o principal gênero aqui desenvolvido, justificando isso por se tratar de uma nação na “primeira mocidade”, sem as bases sólidas de estudo para outros gêneros, como alta filosofia ou crítica histórica. Tal romance busca a cor local, para ser brasileiro, tendo como padrão representar a vida brasileira em diferentes aspectos¹⁸. Ao elogiar a boa tendência moral do romance brasileiro, Machado destaca a ausência de penetração dos “livros de certa escola francesa”. Mesmo tendo boas tendências de ordem moral, o romance brasileiro se constitui de obras presas ao puro “domínio da imaginação”, desligadas das crises sociais e filosóficas do século. Machado de Assis insiste ainda que, em um “país que apenas entra na primeira mocidade”, na “adolescência literária”, faltam romances fundados nas qualidades de observação e análise.

Quanto à poesia, Machado destaca o surgimento de uma nova tendência a partir de *Miniaturas*, de Gonçalves Crespo, que retomará no ensaio sobre a nova geração. Não são os ademanos de flores e aves nacionais que tornam o poema brasileiro, mas antes a forma de compor. Faz ainda a defesa da simplicidade, a fim de evitar o exagero que ostenta a escola hugoísta, que traz a grandiloquência do escritor francês para a poesia brasileira:

Que precisa ela então? Em que peca a geração presente? Falta-lhe um pouco mais de correção e gosto; peca na intrepidez às vezes da expressão, na impropriedade das imagens, na obscuridade do pensamento. A imaginação, que há de veras, não raro desvaira e se perde, chegando à obscuridade, à hipérbole, quando apenas buscava a novidade e a grandeza.¹⁹

A questão central desse ensaio está na percepção de que a literatura brasileira está em formação. O processo de amadurecimento não passa, nesse caso, pelos temas retirados da natureza, do índio, da cor local, nem da imitação dos padrões europeus, mas se centra

18 *Op. cit.* p. 805.

19 *Op. cit.* p. 807.

num desenvolvimento autônomo da literatura enquanto instituição. A preocupação panorâmica fica evidente, pois Machado não se volta nem para a história literária nem se preocupa com a crítica das obras; preocupa-se apenas mapear o conjunto.

No outro ensaio, Machado se concentra sobre uma obra apenas, *Primo Basílio*²⁰, de Eça de Queiroz, em que critica a falta de verdade no conflito da personagem Luíza. Ela se entrega ao adultério com seu antigo namorado, o primo Basílio, por inclinação. Perto da volta de viagem do marido, ela e o amante estão entediados, terminando a relação. Segundo Machado, o romance terminaria aí, na volta do marido, porque Luíza propenderia a se acomodar no seu casamento, mas Eça aumenta-lhe a extensão criando o roubo das cartas por Juliana, empregada com desejo de enriquecer. Seria falta de verdade, porque o enredo na arte (diferente de uma simples anedota ou notícia de jornal) deve partir da natureza da personagem, de seu conflito moral. A mesma falta de organicidade, Machado aponta nas adjetivações exageradas e nas descrições minuciosas (apenas inventários) com que Eça se desviaria do essencial para ficar preso ao acessório.

Nesse ensaio, há um modelo de romance subjacente às críticas. Esse ideal de prosa romanesca parece importante, pois estabelece princípios úteis que podem servir de referência para a compreensão da obra machadiana. O autor deve colocar-se entre os exageros da escola romântica (olhar com os olhos da alma, com os excessos da imaginação) e os da escola realista (fixar-se na sensação imediata das coisas), a fim de preservar a verdade estética.

Desse modo, o crítico não se volta contra os padrões românticos ou naturalistas, mas, através desses últimos, posiciona-se contra os processos compositivos que se cristalizam, que se tornam regras escolares, fazendo com que os autores esqueçam o real para se prenderem a traços estilísticos, desprovidos de sentido. Em termos romanescos, o crítico censura Eça de Queiroz por descer a detalhes

20 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O primo Basílio. In: *op. cit.*

escabrosos que não contribuem para a totalidade do romance e que servem apenas para denunciar sua filiação ao Realismo de Zola, tal qual *O Crime do Padre Amaro*. A intriga do romance seria tão frágil que desmoronaria se Juliana não tivesse roubado as cartas de Luísa. Quer dizer, o conflito não seria expressão do sujeito, mas exterior a esse:

Não peço, decerto, os estafados retratos do Romantismo decadente; pelo contrário, alguma coisa há no Realismo que pode ser 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.(...)

Resta-me concluir, e concluir aconselhando aos jovens talentos de ambas as terras de nossa língua, que não se deixem seduzir por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos. Este messianismo literário não tem a força da universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. Influi, decerto, em bom sentido e até certo ponto, não para substituir as doutrinas aceitas, mas corrigir o excesso de sua aplicação, nada mais. Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.²¹

A conclusão de Machado de Assis impressiona pela defesa da independência do artista. Trocar Romantismo por Realismo não é uma mudança substancial, pois em ambos os casos o artista não observa a realidade diretamente, mas vê apenas aquilo que é previsto pela doutrina literária e constrói o texto a partir de um molde pré-estabelecido. É possível retirar dessa citação pelo menos uma constante machadiana: a necessidade da verossimilhança como marca da verdade estética. Daí decorre o desligamento da moda literária vigente, pois o artista não deve se preocupar em ser fiel a um modelo estético, mas antes em construir uma obra coerente e verossímil, capaz de representar um conflito humano possível.

Há como princípio a necessidade de se observar a natureza humana. Não se trata de cobrança de nacionalismo, de expressão de

21 *Op. cit.* p. 913.

símbolos consagrados como a natureza e o índio enquanto traços da cor local brasileira. A observação e análise desejadas dizem respeito à composição do caráter humano, na convivência social, em que se cristalizam os hábitos em uma segunda natureza. Esse preceito serve para mostrar a distância em relação à concepção platônica de que a verdadeira realidade, a das ideias, deve ser imitada de modo elevado, bem como se distancia da noção de Plotino²², segundo a qual o sujeito inventa figuras que o levam em direção à verdade transcendental, mas que não pode realizá-la, pois se volta para os fenômenos materiais, para a análise das obras literárias, defendendo os princípios estéticos.

O romance de observação e análise, citado em *Instinto de nacionalidade*, não significa fazer uma fotografia do real. A cena, o motivo, o assunto ou o tema que entre para a ficção ganha um tratamento específico do gênero em que se insere. Eis o que Machado cobra em suas críticas. A cena do roubo das cartas (em Eça) talvez tivesse acontecido de fato e suscitado interesse, mas, transposto para um romance, torna-se inverossímil, pois o conflito não deriva do caráter da personagem, mas de um acidente.

Como crítico literário, no referido ensaio, Machado propõe que os jovens talentos voltem à realidade, mas não ao Realismo. Resta saber quais procedimentos literários realizam tal objetivo. Existe uma cobrança de fidelidade respeitosa ao objeto de que parte o impulso mimético²³, do qual tenta se aproximar com precisão e atenção. A esse conceito básico de representação, de *mimesis*, ligam-se as faculdades de análise e de observação a que Machado de Assis confere importância. Deve-se destacar que a fidelidade somente existe quando a obra é verossímil, ou seja, quando o escritor transpõe de modo

22 E. PANOFSKI. *Idea: evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

23 GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

adequado a realidade dos fatos para a linguagem própria da literatura. Essa é uma concepção que se desliga do Romantismo, na medida em que a criação literária não se centra no impulso subjetivo, porém parte de um objeto exterior e autônomo.

Esse impulso não gera na crítica machadiana uma aceitação irrestrita de qualquer forma, desde que o objeto seja representado em sua particularidade e em seus detalhes. A escrita literária não é meramente referencial (no caso do romance), nem emotiva (no caso da poesia), pois existem técnicas e processos formais que singularizam o fazer artístico. Assim, a relação entre literatura e realidade não diz respeito apenas à veracidade do texto literário, emotiva ou objetiva, mas à verossimilhança. A qualidade estética constrói-se dentro da obra literária, que deve ser capaz de representar uma verdade humana. A falha do romance *O Primo Basílio*, conforme Machado, reside no equívoco de considerar arte a relação direta da palavra com o real, procurando termos mais crus para parecer realista, mas falha na relação interna da narrativa, inverossímil, baseada no dado circunstancial do roubo das cartas.

No ensaio de 1879, *A nova geração*, Machado de Assis faz um novo painel com pretensão generalizante, semelhante àquele da *Notícia do estado atual da literatura brasileira*. Ele identifica “uma tendência nova, oriunda do fastio deixado pelo abuso do subjetivismo e do desenvolvimento das modernas teorias científicas; (...) enfim que esse movimento é determinado por influência de literaturas ultramarinas.”²⁴ A tendência nova, marcada pela aspiração ao Bem, à Justiça, é fruto da influência da ciência, substituta da religião. Em 1878, há a mesma carência de 1873, a falta de maturidade, para se constituir um movimento literário autônomo, pois a origem da ideia nova é estrangeira. Do mesmo modo que na crítica a Eça, Machado defende a autonomia do sujeito criador perante a escola literária. No caso,

24 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A nova geração*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras Completas, 3). p. 815

sugere afastamento do Realismo, através da citação de um crítico da escola realista: “Um crítico, Taine, escreverá que se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial”.²⁵ A defesa machadiana é a da linguagem adequada à arte, com suas regras, que não faz dela uma mera aplicação da ciência, da filosofia ou da política.

Propondo-se a aferir a qualidade de cada obra produzida, com segurança, Machado avalia a obra dos poetas da nova geração. Comenta, por exemplo, sobre um velho assassino que diz, ao final do poema, com ódio ao ver crianças saindo da escola: “eu nunca soube ler”. O principal problema está na projeção do ideal de instrução, do poeta, que violenta a verossimilhança da cena a fim de projetar-lhe seus desejos. Valentim Magalhães não representa a realidade, mas uma fantasia sua. No poema *Joia*, de Afonso Celso Jr., o filho pede um camafeu. A mãe responde-lhe com um beijo, dizendo que essa é melhor joia do que a outra. A criança diz, então, que quer um colar.

É gracioso! mas não é a criança que fala, é o poeta. Não é provável que a criança entendesse a figura, dado que a entendesse, é improvável que a aceitasse. A criança insistiria na primeira jóia; “cet âge est sans pitié”.²⁶

Esses dois exemplos servem para mostrar que Machado de Assis cobra coerência no objeto representado. Se o poeta esboça a cena da mãe e do filho não pode dizer tudo o que quer, deve construí-los a partir de sua própria condição. Há a necessidade de se considerar primeiro as circunstâncias objetivas de representação; o ideal do poeta deve ser posto em segundo plano. A imaginação serve para representar o mundo na sua própria natureza, mas deve seguir as regras da representação próprias da arte.

Machado restringe nesse caso a fantasia poética, mostrando como a liberdade de criar do poeta deve ser coerente em sua representação

25 *Op. cit.* p. 813.

26 *Op. cit.* p. 822.

da realidade. Ao imaginar a cena da criança com a mãe, o poeta não a torna artística por mostrá-la como gostaria que fosse, pois a cena torna-se clichê por ter um sentimentalismo abstrato, inexistente na realidade. O interesse nesse caso é a restrição imposta ao arbítrio individual de criação, pressupondo uma regra artística, já que nesse caso a arte deve respeitar a verossimilhança dos fatos.

Assim, ao voltar sua atenção, em primeiro de dezembro de 1879, pouco antes de iniciar a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, à nova geração da poesia brasileira, Machado de Assis delinea os caminhos da literatura, entre o que se esgotava e o que surgia. Critica, por exemplo, os imitadores de Baudelaire que reduzem o modelo a apenas um traço, exagerando-o de tal modo, que produzem uma arte estéril. Também não aceita a representação direta, vulgar na sua leitura, de cenas baixas, vis, que chocam, mas não se tornam arte.

Cabe, assim, destacar alguns pontos centrais da crítica machadiana. Em primeiro lugar, o ideal é constituir uma posição pessoal autônoma, independente das escolas. Em contrapartida, também a literatura nacional deve amadurecer para construir sua própria doutrina literária, sem influxo externo. Em ambos os casos, artista e nação, o tempo histórico deve constituir o sujeito para que as transformações e mudanças não sejam consequências de um contato externo, mas que sejam parte do processo de construção da identidade nacional. A dualidade de Junqueira Freire, a de Álvares de Azevedo, e sua melancolia sincera, o apego aos acessórios da moda, a aceitação da escola realista são alguns traços que apontam para a ausência de uma identidade própria constituída; seja porque o ideal não pode se realizar e o sujeito fecha-se sobre si, seja porque o indivíduo prende-se ao inventários de elementos concretos, sem ser capaz de construir um conjunto.

A crítica literária, conforme Machado de Assis, deve contribuir para a educação de leitores, quanto à formação do gosto, e para a correção de caminhos dos autores. Independentemente dos favores e ódios pessoais, sua isenção é determinante para a constituição de

obras literárias de qualidade. A verossimilhança deve ser construída a partir de uma necessidade interna da composição, considerando o caráter específico da literatura que não se confunde com outras áreas, como filosofia, ciência ou política.

A poesia alegórica

A poesia de Machado de Assis depois dos anos de 1870 deixa de lado o exagero subjetivista romântico. Volta-se para um maior apuro formal e linguístico, em que os erros não são mais vistos como produto de um gênio rebelde, mas como desleixo. Machado, no ensaio sobre a nova geração, escrito em 1878, retoma a máxima de que o gênio é paciência, a fim de mostrar a necessidade de se estudar as leis poéticas e de se construir um poema conciso, simples e com precisão. Um poema não se faz com imagens ou pensamentos, mas com palavras. Por isso, Machado condena a poesia de Sílvio Romero, por ter um desacordo entre o pensamento e a linguagem, além de falta de estilo.

Outra marca dessa poesia está na construção de quadros, de cenas, de anedotas, em que o eu lírico abstém-se de aparecer. Quando Machado cobra verossimilhança, vê-se também a preocupação de que a representação seja objetiva, fruto de análise e reflexão. Isto é, ela deve ser construída a partir da natureza do quadro representado. Não se trata de gratuidade, de arte pela arte, mas de respeito às coisas mesmas, para que elas não sejam apenas o espelho dos desejos e ideais do poeta.

Conforme destaca Péricles E. Ramos²⁷, as críticas machadianas, cobrando “correção métrica e gramatical, precisão vocabular, economia da composição e sobriedade de imagens”, influenciam diretamente no surgimento do grupo parnasiano no Brasil, com o qual Machado manterá sempre amistosas relações. A poesia plástica,

27 RAMOS, Péricles E. Consciência estética e aspiração à forma. In: PIZARRO, Ana (Org.). *Palavra, literatura e cultura: emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994.

artesanal, da palavra justa e o culto à forma estavam já em gérmen em *A nova geração*. Nesse ensaio, por exemplo, o conselho a Alberto de Oliveira para que deixe a ideia nova de lado será obedecido, como assinala Alfredo Bosi:

Enfim, a passagem de uma fase a outra entende-se ainda melhor quando lidos alguns poemas das *Ocidentais*, já parnasianos pelo sóbrio do tom e pela preferência dada às formas fixas: em *Uma Criatura*, em *Mundo Interior* e no célebre *Círculo Vicioso*, uma linguagem composta e fatigada serve à expressão de um pessimismo cósmico que toca Schopenhauer e Leopardi pelo retorno ao mito da Natureza madrasta (imagem central no delírio de Brás Cubas)²⁸

Essa indicação serve como referência para se aproximar a crítica literária da poesia machadiana. A correção da linguagem, a sobriedade do tom, as formas fixas, o verso alexandrino, a objetividade são traços machadianos que antecipam o Parnasianismo. Já em *Americanas*, de 1875, publicadas entre *Instinto de Nacionalidade* e *A Nova geração*, Machado de Assis compõe uma poesia melancólica que será reafirmada em *Ocidentais*. Seu apego às ruínas, aos detritos, àquilo que indica a passagem inexorável do tempo, funciona como contraponto à euforia da nova geração, confiante no futuro. Cada elemento indica a morte a que todo indivíduo está submetido. Machado não cria um poema heróico que cante a superação da adversidade pela afirmação do ideal futuro. Seus poemas aproximam-se dos resíduos, do que se perde de modo definitivo. É a dor, a tristeza de nos descobrirmos finitos, a caminho da destruição. Essa noção corresponde a imagens, conceitos e ideias que re incidem ao longo das poesias de Machado de Assis.

Em *Americanas*, Machado paga seu tributo à poesia indianista, mas diverge bastante de seus predecessores. Não há uma poesia de afirmação, mas uma melancólica exposição de cenas que marcam o

28 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

fim. Em *A visão de Jaciúca*²⁹, o chefe guerreiro, “torvo e merencório”, convida os índios a festejarem a paz na aldeia e a não fazerem a guerra. A decisão surpreende aos companheiros, que cobram, através de Tatupeba, uma explicação. Jaciúca conta, então, a visão que teve na noite anterior. Guiado pelo fantasma de Içaíba, Jaciúca vê a chegada dos brancos e a destruição dos índios, em que a “morte era a menor das angústias”.

Assim falara o pálido Içaíba;
Alguns instantes contemplou meu rosto,
Calado e firme. A cachoeira ao longe
Interrompia apenas o silêncio;
E eu morto, eu mesmo me sentia morto.
Ele um triste suspiro magoado
Soltou do peito; os apagados olhos
As estrelas ergueu, sereno e triste,
E de novo rompendo o vôo aos ares,
Como uma frecha penetrou nas nuvens.³⁰

Nessa fala de Jaciúca, que encerra o poema, temos a visão de Içaíba que se desfaz. “O duro chefe da indomável tribo”³¹, sempre pronto para a guerra, sente-se ao final morto. Ele antevê não apenas a sua morte, mas a extinção de seu povo. A guerra, os esforços, as penas não são mais justificados pela glória da aldeia, pois esta, ao ser destruída, levaria consigo a memória dos feitos guerreiros. Já que o destino é a morte e o esquecimento, restava convidar os guerreiros para o prazer da paz. Em *O Uruguai*, de Basílio da Gama, com feitos heróicos, Cacambo ou de Sepé lutam até a última chance. Eles não se importavam em morrer, pois sua batalha está fundada na crença de defenderem a terra de seus pais e sua liberdade. Em *A visão de Jaciúca*, ao contrário, a antecipação da morte inevitável representa a perda de sentido da luta presente. Está aqui, nesse poema decassílabo, em versos brancos, a concepção de história machadiana, em que o encontro dos povos é visto pela perspectiva do derrotado, como melancólica destruição. O grande ideal

29 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Americanas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras Completas, 3), p. 126.

30 *Op. cit.* p. 130.

31 *Op. cit.* p. 127.

guerreiro se desfaz, restando apenas a miserável condição humana, destinada à morte.

Em *Prometeu*, poema de *Ocidentais*, Machado constrói uma alegoria da história e destino humanos, em que a personagem pede súplice a eterna compaixão, sem recebê-la. Ao ver passar milhares, milhões de anos pausadamente como dobre de finados, sua única aspiração é a morte. Ao final, as correntes caem e o suplício termina com a queda do cadáver no abismo. Assim como em *Americanas*, Machado de Assis pagou tributo ao indianismo, nesse poema ele retoma um tipo romântico. Ao contrário da representação romântica, como a de Castro Alves, Machado não exalta Prometeu por sua resistência e valentia, e sim compõe a figura mitológica por meio de uma citação distorcida, por um novo prisma, a fim de construir a figura do homem submetido ao suplício da vida. Essa pequena narrativa poética traça, portanto, uma imagem melancólica da existência humana.

A aspiração do homem é a morte, pois a característica central da existência é o sofrimento. Não é uma identificação do mal na civilização para a contraposta exaltação do mundo natural. Ao contrário, a história da humana torna-se na visão machadiana uma realização de um princípio da Natureza, que traz dentro da afirmação (vida) a própria negação (morte).

UMA CRIATURA

Sei de uma criatura, antiga e formidável,
Que a si mesma devora os membros e as entranhas
Com a sofreguidão da fome insaciável.

(...)

Pois essa criatura está em toda a obra:
Cresta o seio da flor e corrompe-lhe o fruto;
E é nesse destruir que as suas forças redobra.

Ama de igual amor o poluto e o impoluto;
Começa e recomeça uma perpétua lida,
E sorrindo obedece ao divino estatuto.
Tu dirás que é a Morte; eu direi que é a Vida.³²

32 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Ocidentais*. In: *op. cit.* p. 152.

Apenas no primeiro e no último versos aparece o eu lírico, estabelecendo um diálogo com seu interlocutor. No primeiro, ele lança um enigma, ao iniciar a descrição de uma criatura descomunal. Ao longo de todo o poema, temos as características desse ser assustador, que a tudo devora, do chagal ao colibri, que está dentro de tudo e se fortalece através da destruição. Pela aparência, ao final, o poema conduz o leitor ao equívoco, a nomear essa criatura de Morte (“Tu dirás que é a Morte”). O eu lírico desfaz o engano, dando ao monstro o verdadeiro nome, Vida.

Esse conceito construído de vida privilegia o aspecto corporal dos seres vivos, sem que faça uma distinção entre homem e animal ou entre qualquer tipo de criatura. A pretensão generalizante mostra que todos os seres nascem fadados à destruição, pois esse princípio existe em embrião dentro da própria natureza.

O rigor formal do poema, composto de alexandrinos, cuja cesura aparece de modo regular no sexto verso, lembra o padrão predileto dos versejadores parnasianos que iniciavam sua produção poética no Brasil. Não se estabelece aqui um nexos entre Machado de Assis e o grupo de parnasianos, mas se quer apenas destacar a lapidação cuidadosa, talvez artificial, desse poema. Não é impulso, não é representação de uma visão interior, não é buscada expressão autêntica de um sentimento. A forma trabalhada traz, junto com a elevação poética, a formulação alegórica de uma concepção de mundo.

A Vida, escrita com letra maiúscula, tem o caráter de alegoria, como imagem construída para representar o conceito geral do poema. A figura traçada é enorme, onipresente, fria, extremamente forte. Enfim, sua descrição exclui qualquer semelhança com alguma criatura natural. Sua estranheza leva o leitor a interpretá-la não como mimética, mas como conceitual. A imagem é usada, portanto, para representar uma ideia. Como a alegoria barroca³³, a criatura mostra

33 Cf. BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

seu reverso, a metamorfose do vivo em morto. Para representar o seu contrário, o objeto é privado da organicidade que lhe é inerente, privado de sua utilidade. No caso do poema, o exagero das partes faz com que a criatura seja inverossímil, as partes formando um todo apenas quando ligadas à ideia que expressam.

Na alegorização barroca, a harpa, ao perder as cordas, seu sentido natural, pode significar uma arma (um machado). A morte, sentido da alegoria barroca, se apresenta como marca da fragilidade humana. O destino do corpo é apodrecer, conforme ensina Ignácio de Loyola³⁴. Dentro da perspectiva religiosa, no entanto, é necessário o salto da crença (Pascal) a fim de o sujeito alcançar a superação do corpo. Loyola mostra que se devem apreender os fenômenos humanos pela perspectiva da morte, em que o corpo é visto como monturo, em que o vício fica diminuto e o tempo fica mínimo. Ao homem, resta apenas o contraponto com a alma, com a virtude e com eternidade. Pode-se alcançá-lo apenas através da fé. Se for retirada a religião, a perspectiva da morte reduz os valores humanos a nada, e o transitório do corpo não remete a nenhuma outra vida.

O homem é inserido no mundo no exterior, em uma concepção de natureza a-histórica. Parece uma expressão pessimista que levaria à conclusão de que o homem vive num mundo destituído de sentido, que tal qual o “desengano barroco”, não permite a ilusão e a crença em um princípio organizador da prosa da vida. A descrição retoma, no entanto, elementos da estética hegeliana, quando o autor mostra como o indivíduo pode superar a exterioridade, enquanto negação do espírito, através da liberdade e de sua autonomia. A consciência de si e a superação da necessidade o distinguem do animal e vencem a resistência da matéria. Dentro desse plano, a arte concilia a ideia e a particularidade, como o luzir sensível da Ideia, como penetração do espiritual no material, e do necessário no acidental, como ensina Hegel:

34 LOYOLA, Pe. Ignacio de. *Exercícios espirituais*. S/referência.

Graças a essa idealidade, a arte imprime valor a objetos que em si são insignificantes e que, apesar dessa insignificância, a arte fixa para si mesma transformando-os no seu próprio fim e atraindo a nossa atenção sobre coisas que, sem ela, nos escapariam completamente. O mesmo papel desempenha a arte em relação ao tempo e também aqui a sua ação é idealizante. Torna perdurável o que, no estado natural, é fugidio e efêmero; quer se trate de um sorriso instantâneo, de uma rápida contração sarcástica da boca, de manifestações mal perceptíveis da vida espiritual do homem, quer de acidentes e eventos que vão e vêm, que existem um momento para logo serem esquecidos, tudo isso a arte arranca à existência perecível e evanescente, e também aí se mostra superior à natureza.³⁵

A arte cumpre a função de despertar a consciência, fazendo com que o homem perceba a presença do espiritual seja no sorriso evanescente, seja no detalhe insignificante. A função da arte é revelar o espiritual que está no exterior e também articular a dor e a alegria humanas, a fim de que elas sejam mais do que a inarticulação do grito, recebendo uma forma superior no canto.

Na acepção hegeliana, a verdade artística está na capacidade de síntese entre o exterior e o espiritual. Assim, a ironia romântica de Schlegel e Novalis é condenada, pois ela representa um exílio da realidade para cair no fechamento do espírito em si. O temor de se macular pelo contato com o mundo finito faz com que o indivíduo caia num processo de destruição de tudo aquilo que seja exterior a si, seja grande ou pequeno, baixo ou elevado³⁶. De outra parte, Hegel também condena a mera descrição de detalhes exteriores, pois a concretude da arte não está na multiplicidade de elementos empíricos, mas na descoberta do essencial no particular.

A estética hegeliana brevemente citada serve como base para analisar o poema de Machado de Assis. O lugar da arte está garantido tanto na realidade quanto no sistema filosófico, como um passo necessário do espírito para tomar consciência de si. A crença no

35 Hegel, G. W. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.

36 *Op. cit.*

movimento histórico evolutivo e regrado funciona como um resguardo firme contra a dúvida da necessidade da arte. Assim também a certeza de que existe uma totalidade orgânica do espírito contribui para fornecer critérios de avaliação da obra de arte, que funciona como um organismo vivo. Nela, as partes perdem sua individualidade para se tornarem membros vivos do todo. A mão decepada, por exemplo, morre e deixa de ser ela mesma, pois sua existência depende do organismo. O conceito de organismo, espécie de metáfora tornada operacional para a crítica, serve de mediação tanto para o crítico quanto para o artista compreenderem os princípios de construção artística.

Assim, ao se ler o poema de Machado de Assis, não se pode deixar de perceber a distância entre os princípios da estética idealista e sua concepção mundo. Não há a proposição de uma síntese em que o homem supere a natureza, mas a subordinação desse ao mundo natural. O ser, pelo simples fato de existir, rumo para a destruição. O movimento não é ascensão espiritual mas queda na decomposição, já que o conceito mostra a impossibilidade de se escapar da finitude.

Pelo poema machadiano vê-se que a arte não pode ser simbólica. Não é o luzir sensível da ideia, pois, para isso, o particular, o físico, deveria servir de veículo para expressão do universal, negando a si mesmo e subordinando-se ao conceito. A arte seria necessária, assim, enquanto instrumento de formação do homem, para despertar a consciência do real, extinguindo-se ao ser superada pela filosofia. O princípio de expressão é o do organismo vivo, saudável, em que o todo não é a soma das partes, mas integração dos membros. O poema machadiano contraria essa concepção ao afirmar que no seio do organismo vivo não luz o espiritual, mas já se anuncia a destruição. Além disso, o caráter genérico do poema leva a considerar o homem integrado ao ciclo da história natural, cujo fundamento teleológico é a destruição

A opção machadiana dá-se pela expressão alegórica. A “criatura” – desproporcional, exagerada, uma figura inimaginável fora da ficção

– é a representação do conceito de Vida. Sem lamento ou exaltação, a decomposição é descrita como inerente a esse conceito; a morte é o alvo a ser alcançado pelo desenvolvimento da vida, como um movimento do qual não se pode fugir.

A alegoria em *Uma Criatura* passa a exprimir uma ideia geral, que não diz respeito diretamente ao eu lírico, mas tem a pretensão de ser universal. Não se trata mais de encontrar o vínculo solidário entre o homem e a natureza. A cultura, a linguagem, a expressão dos sentimentos e a própria história estão desligados do mundo natural, cuja vida traz dentro de si a morte e cuja indiferença mostra ausência de qualquer princípio moral. Nesse sentido, a alegoria é a forma expressiva em que a imediata integração do sujeito com a totalidade não é mais possível a não ser pela morte.

MUNDO INTERIOR

Ouçõ que a natureza é uma lauda eterna
De pompa, de fulgor, de movimento e lida,
Uma escala de luz, uma escala de vida
De sol à ínfima luzerna.

Ouçõ que a natureza, – a natureza externa, –
Tem o olhar que namora, e o gesto que intimida
Feiticeira que ceva uma hidra de Lerna
Entre as flores da bela Armida.
E contudo, se fecho os olhos, e mergulho
Dentro em mim, vejo à luz de outro sol, outro abismo
Em que um mundo mais vasto, armado de outro orgulho,
Rola a vida imortal e o eterno cataclismo,
E, como o outro, guarda em seu âmbito enorme,
Um segredo que atrai, que desafia – e dorme.

Mundo interior é um soneto dividido em duas partes. Na primeira, o eu lírico refere aquilo que ouve da natureza externa (“Ouçõ que a natureza”), marcada pela luz (fulgor), em uma escala de vida que ilumina do sol à menor candeia; ao mesmo tempo seduz com sua beleza e intimida com seus monstros. Na segunda parte do soneto, o eu lírico fecha os olhos e num mergulho interior vê um outro mundo,

outro sol, outro abismo. Especularmente, também rola um eterno cataclismo, trazendo o um segredo que atrai e desafia.

O interessante desse soneto está na relação forte e especular entre o mundo interior e o exterior do eu lírico, já que em sua subjetividade encontra o mesmo cataclismo e o mesmo segredo. Estabelecendo uma relação com o poema anterior, *Uma criatura*, o segredo pode ser lido como a morte, com o destino de toda criatura dentro desse movimento universal. Note-se o exagero, atípico em Machado de Assis, que adjetiva a vida de “imortal”, o cataclismo de “eterno” e o segredo de “enorme”, e em que a vida permanece sempre em seu movimento rumo à destruição, que leva os indivíduos vivos à morte. A hipérbole ressalta o mistério da morte individual e seu significado.

Não é de se estranhar que no mesmo livro de poemas, *Ocidentais*, Machado de Assis tenha realizado a tradução do monólogo *To be or no to be*, de *Hamlet*, de Shakespeare. Nele há expresso o desejo de morrer, de dormir apenas, mas há principalmente o temor do que viria após a morte.

Morrer, dormir, não mais . É um sono apenas,
Que as angústias extingue e à carne a herança
Da nossa dor eternamente acaba,
Sim, cabe ao homem suspirar por ele.
Morrer, dormir. Dormir? Sonhar, quem sabe?
Ai, eis a dúvida. Ao perpétuo sono,
Quando o lodo imortal despido houvermos,
Que sonhos hão de vir? Pesá-lo cumpre.
(...) Quem ao peso
De uma vida de enfados e misérias
Queria gemer, se não sentira
Terror de alguma não sabida coisa
Que aguarda o homem para lá da morte,
Esse eterno país misterioso
Donde um viajor sequer há regressado?
Esse só pensamento enleia o homem;
Este nos leva a suportar as dores
Já sabidas de nós, em vez de abrirmos
Caminho aos males que o futuro esconde;
E a todos acovarda a consciência.

O temor da morte, do que há depois dela, é o que prende o homem à vida de misérias. Conhecimento impossível ou objeto indevassável, o segredo central não tem possibilidade de ser resolvido. Se não fosse o medo, quem suportaria as maldades do mundo sem usar um punhal para acabar com a vida? Essa tristeza constante domina Hamlet, acovardando-o e impedindo-o de cumprir a missão que lhe é destinada, a de vingar o pai.

Dentro do poema de Machado de Assis, *Mundo interior*, esse segredo retorna no fundo da visão do eu lírico. Ele vê apenas depois de fechar os olhos, pois não se trata de uma reprodução do mundo exterior, mas um voltar-se para dentro de si a fim de encontrar a imagem essencial a definir o sujeito. Não se trata nesse caso da revelação de uma ideia plotiniana, sublime, mas ao contrário o poeta desce dentro de si para encontrar ali a mesma natureza exterior, uma vida que traz dentro de si a morte. No poema, aí termina a reflexão poética, pois a morte aparece como segredo, como objeto não cognoscível. Ela é uma passagem, mas para o “undiscovered country”, do qual ninguém retornou.

SUAVI MARI MAGNO
Lembra-me que, em certo dia,
Na rua, ao sol de verão,
Envenenado morria.
Um pobre cão.
Arfava, espumava e ria,
De um riso espúrio e bufão,
Ventre e pernas sacudia
Na convulsão.
Nenhum, nenhum curioso
Passava, sem se deter,
Silencioso.
Junto ao cão que ia morrer,
Como se lhe desse gozo
Ver padecer.

Esse breve poema traz como título um trecho do livro *Da natureza*, de Lucrécio: “É bom quando os ventos revolvem a superfície do grande mar, ver da terra os rudes trabalhos por que estão passando

os outros; não porque haja qualquer prazer na desgraça de alguém, mas porque é bom presenciar os males que não se sofrem. É bom também contemplar os grandes combates de guerra travados pelos campos sem que haja da nossa parte qualquer perigo”³⁷. É o início do livro II, em que o filósofo romano usa a imagem, a fim de mostrar o lugar do filósofo, afastado das lidas humanas, da paixão, da inveja, do apego ao poder ou à riqueza, para contemplar de longe o movimento desordenado dos homens na escura ignorância. Sua intenção é a de atacar o medo da morte e a ignorância, mostrando como o mundo natural ordena-se ao acaso, por si, em sua materialidade, sem a presença de deuses. Depois da morte, o espírito e a alma morrem junto com o corpo, pois também são materiais. Não haveria, no entanto, o que temer, pois os átomos oriundos da decomposição fariam surgir um novo corpo. A sabedoria estaria em contemplar ao longe a tempestade dos males humanos.

Não por acaso a alegoria da tempestade reaparece no poema machadiano. Em primeiro lugar, o título funciona como um véu a recobrir o sentido literal dos versos do poema. Citado em latim, sem referência de autor, e de modo incompleto, o poema separa o título dos versos, cuja ligação dá-se pela interpretação alegorizante. Deve-se considerar, então, o vínculo entre Machado de Assis e a concepção materialista de natureza dada por Lucrécio, radical em sua negação de toda religião, misticismo ou explicação sobrenatural para a vida humana. Sua fé e convicção estão no poder da razão, capaz de esclarecer os homens, mostrando o caráter arbitrário e casual da natureza. Por meio de seu discurso, procura esclarecer os homens a fim de se afastarem dos males da ignorância, tanto do apego às paixões quanto do vínculo com a religião. Sem a mesma convicção, Machado parece esclarecer seu leitor dessa possibilidade.

No corpo do poema, o assunto é a morte de um cachorro na rua, a quem ninguém deixa de lançar um olhar. No primeiro verso

37 LUCRÉCIO. *Da natureza*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)

(“Lembra-me”), temos a posição do eu lírico que recupera uma cena particular por ele vivida, um acontecimento que lhe ficou marcado na memória. Numa primeira leitura, parece um simples apego a um fato estranho, curioso, que se grava na memória do sujeito. Num segundo momento, percebe-se que as pessoas passam pelo cão envenenado e se detém sem deixar de olhar, atraídas pela morte do animal. Na descrição do cão, o eu lírico projeta-lhe um riso bufão e espúrio, como se ele ou respondesse ao olhar dos passantes, rindo da pretensa distância, ou risse de seu próprio fim. De um modo ou de outro, essa cena particular ganha sentido apenas na ligação com título que lhe antecede. O véu descoberto permite ver no poema um exemplo da tradição de Lucrécio. Aos homens parece agradável ver o cão morrer, pois estariam vendo de longe o sofrimento e dor de um outro ser. Essa distância torna a morte do animal de rua agradável, pois lembra ao passante sua condição de vivo. A imagem, ao ser lembrada pelo eu lírico, coloca ironicamente o cão em relação aos passantes, mostrando que a morte só é suave vista à distância.

A distância entre os homens e o animal é contingente, pois ambos estão submetidos ao mesmo princípio da morte. O riso poderia estar partindo do cão, que na praia da morte abandona a vida e vê o tumulto dos homens agitados pelas paixões. Esse sentido é coerente com o todo do poema, se relacionado a Lucrécio, em que a morte não deve ser temida, pois é desagregação dos átomos. Ao mesmo tempo, ela é idêntica aos homens e aos animais. Assim, os homens interessam-se pelo cão moribundo; e este ri dos primeiros.

A cena cotidiana é destruída em sua singularidade a fim de se mostrar sua força alegórica, como expressão de um sentido geral, quando interpretada através da relação com Lucrécio, mas não perde sua força singular. A ênfase está no episódio descrito, como um quadro pintado pelo eu lírico. O título serve apenas para indicar um caminho de leitura, para reflexão a partir do acontecimento singular. Aqui se cristaliza novamente uma dualidade em que a ligação

da imagem com o sentido dá-se por gesto arbitrário, no caso desse poema, realizado pelo próprio poeta.

Em *A mosca azul*, temos uma fábula em versos, em que um poleá encontra uma mosca mágica, que lhe dá uma bela visão. Ele, curioso para descobrir o mistério, dissecar a mosca “a tal ponto, e com tal arte, que ela, rota, baça, nojenta, vil, sucumbiu”. Com isso, o pária perde sua visão fantástica e enlouquece. Os versos “como um homem que quisesse / dissecar a sua ilusão” encaminham a leitura alegórica do poema. A mosca azul, ser ínfimo, traz a capacidade de transformar um pária em Rei realizado e feliz; ela representa a ilusão em que os homens creem para se tornarem felizes. A curiosidade da causa do prazer revela não um conhecimento brilhante, mas um corpo nojento. O homem não desfaz o mistério ou o prazer da ilusão, a não ser que destrua aos dois.

No ALTO
O poeta chegara ao alto da montanha,
E quando ia a descer a vertente do oeste,
Viu uma cousa estranha,
Uma figura má.
Então, volvendo o olhar ao sutil, ao celeste,
Ao gracioso Ariel, que de baixo o acompanha,
Num tom medroso e agreste
Pergunta o que será.
Como se perde no ar um som festivo e doce,
Ou bem como se fosse
Um pensamento vão,
Ariel se desfez sem lhe dar mais resposta.
Para descer a encosta
O outro estendeu-lhe a mão.³⁸

Ao se ler esse soneto de Machado de Assis, duas referências se impõem. Primeiro, Ariel é a personagem de *A Tempestade*, de Shakespeare. Fiel a Próspero, ela realiza todas as mágicas para que ele supere seus inimigos e recobre suas funções políticas. Caliban é o outro, ser disforme da antiga feiticeira que dominava a ilha, é

38 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Ocidentais*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1988. (obras Completas, 3) p. 179.

mentiroso, brutal, de instintos bestiais, traidor. A cena coloca o poeta no topo da montanha, em que a descida a oeste corresponde ao declínio da vida. Na subida, ele é levado pelas fiéis ilusões, por Ariel (ou sua mosca azul), mas na descida em direção ao pôr do sol, Ariel se desfaz e quem leva o poeta é Caliban, que lhe lembra sua miserável e traidora condição física. *Ocidentais* é o reverso do livro de poemas de Victor Hugo, *Orientais*, em que o poeta, sem ilusão ou grandiloquência, volta-se em direção ao crepúsculo, lugar onde sol se põe.

Álvares de Azevedo, no prefácio à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, explica a dualidade de sua obra:

Quase depois de Ariel esbarramos em Caliban.

A razão é simples. É que a unidade deste livro fundase numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces. (...)

Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as asas de ouro.

O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem, *homo sum*, como dizia o célebre romano. Vê, ouve, sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias – isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo. E digam o que quiserem, sem esses elementos, que sou o primeiro a reconhecer muito prosaicos, não há poesia.³⁹

No caso, ele vincula Ariel à poesia idealista, mística, que procura voar em direção ao sol; esse seria o sentimentalismo romântico⁴⁰. Caliban é a outra face, em que o poeta ao acordar na terra valoriza os sentidos e percebe os elementos prosaicos da existência humana, é a poesia posta ao chão. Assim, reconhecemos no último poema de *Ocidentais* a despedida da ilusão romântica, em que o poeta volta-se para seu fim. Machado de Assis não se expressa pelo

39 AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988. (Poesias completas)

40 *Op. cit.*

transbordamento lírico, mas pela construção de uma cena alegórica, em que dialoga com a tradição brasileira (Álvares de Azevedo) e europeia (Shakespeare).

Os poemas constroem uma concepção de natureza indiferente ao homem, vazia de sentido humanizante, trazendo em si a lembrança da morte, da miserável condição humana. Além disto, a forma de expressão adequada é a da alegoria, por trazer em si a dissociação entre a imagem e o significado, cuja ruptura marca a impossibilidade de aproximação entre o conceito e a realidade. O fascínio do verme, da ruína, da destruição e da morte mostra a fixação no momento negativo da realidade, sem que seja projetada sua superação pelo progresso.

A noção de cataclismo, e de ausência de espiritualidade na natureza, leva à expressão alegórica, pois a imagem particular não traz espontaneamente um sentido natural. Quando o faz, esse sentido é uma naturalização construída pela cultura e pela tradição. Contrariando esses sentidos “orgânicos”, Machado encontra em tropos dualistas como a alegoria a forma de exprimir a crise da tradição.

Nos poemas, a alegoria aparece em sua forma mais tradicional, como veículo daquilo que Benedito Nunes chamou de pensamento ficcional de Machado de Assis.⁴¹ Epistemologicamente, a base do ceticismo machadiano, sua concepção de mundo, vem expressa pelas imagens poéticas, bem como pela seleção de poetas por ele traduzidos.

Nas poesias, o caráter alegórico é veículo da concepção de mundo machadiana, servindo para esclarecer um dos aspectos importantes de sua obra. A imagem poética não é a livre expressão da subjetividade do sujeito tal qual era concebida pelo Romantismo. Não é o sentimento, nem a sensação, nem uma reflexão de ordem intuitiva em que o eu lírico afirma a si mesmo. Ao contrário, são temas objetivos como a Vida, uma cena, um personagem mítico (Prometeu), poetas

41 NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. In: NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo*. São Paulo: Ática, 1992.

(Camões, Gonçalves Dias). O processo de despersonalização do poema retira o sujeito de cena para mostrar um mundo que o esmaga por sua inexorável negatividade. A forma traz um rigor que o afasta dos poemas românticos.

Machado de Assis não preenche a natureza de um sentido humano, positivo, como se ela fosse o símbolo da nação. Entre o homem romântico e a natureza se constrói uma relação solidária, em que o sujeito projeta sobre o natural os seus sentimentos, suas reflexões, suas concepções. Machado destrói essa solidariedade ao mostrar a indiferença da natureza em relação ao homem e ao revelar o caráter arbitrário da relação entre a materialidade e o sentido a ela atribuído. Assim, não é o homem que descobre o espírito ou a ideia na natureza, mas o contrário. É no homem que a natureza, enquanto materialidade finita, imperfeita e indiferente, se revela, destinando-o teleologicamente à morte. Nesse aspecto, o homem constitui sua identidade, a partir de sua causa final, a morte.

A natureza machadiana, apesar de materialista, não se liga ao Naturalismo, na medida em que todas as explicações causais são desdenhadas, por limitadoras, por não darem conta da particularidade humana. Opõe-se ao Naturalismo, pois o homem não é explicado pela natureza biológica ou por leis naturais, mas porque traz dentro de si um mistério: a morte.

O rigor formal da poesia faz de Machado de Assis um precursor dos parnasianos. Ele se apegava à anedota, à tradição helênica, a um conceito como exercício de um virtuosismo poético. A frieza machadiana lembra a de um poema como *Satânia*, de Olavo Bilac, em que o erotismo se desfaz no congelamento da mulher como se fora uma estátua. O rigor de *Uma criatura* traz os típicos alexandrinos parnasianos, com a cesura no sexto verso, e uma elevação vocabular e temática, próprias do artesanato do ourives bilaquiano. Quem sabe, o *Círculo vicioso*, poema alegórico da inveja, não seria comparável a *Mal secreto*, de Raimundo Correia? As ligações entre Machado de Assis e os poetas parnasianos, aos quais elogiava e a quem se uniria

na fundação da Academia Brasileira de Letras, ajudam a compreender muito do estilo machadiano.

A ligação com o Parnasianismo e o culto à forma ajudam a explicar uma faceta da obra machadiana, pois a negação do subjetivismo e sentimentalismo romântico leva à busca do contrário. Não há síntese, mas separação entre as duas atitudes. Em um soneto, como *Anoitecer*, de Raimundo Correa⁴², a imagem da natureza é construída como expressão da melancolia do sujeito, pois ela representa a passagem do tempo e das perdas. A negação da subjetividade está na negação da expressão explícita e direta do eu poético. A alegoria indica que o homem vive no reino da imanência, sem a perspectiva de um sentido transcendente. Por isso, na natureza machadiana, o tempo avança em direção à destruição, em que os homens e os animais estão submetidos ao mesmo princípio. Em todos os poemas, há a marca da morte, da perda da ilusão, da natureza, como indícios de uma história-destino, da qual não há fuga. A forma alegórica vem a representar a saída da história, o congelamento em anedotas ou em quadros, em personificações ou em fábulas oníricas, pois o tempo passa a ser identificado com o movimento externo que submete o homem ao princípio da degradação.

A simulação do coloquial

Tanto Antonio Candido⁴³ quanto Davi Arriguci Jr.⁴⁴ lembram que a crônica é uma conversa ao rés do chão. Desde o folhetim, com José de Alencar, o cronista escreve a seu leitor em uma linguagem simples, coloquial, criando a ilusão de que, durante a leitura, está presente, falando de modo fluente e despreocupado. Os assuntos cotidianos,

42 BOSI, Alfredo. *Leituras de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

43 CANDIDO, Antonio. *Conversa ao rés do chão*. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

44 ARRIGUCI JR., Davi. *Fragmentos sobre a crônica*. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

próximos, efêmeros, são tratados como se o fossem entre dois amigos falando da atualidade. A organização do texto reproduz uma conversa, transitando entre fatos diversos, ligando-os pelo humor ou pela livre associação. Vinculada à informação, mantendo o interesse de guardar os fatos na memória, para não serem tragados pelo tempo destruidor, a crônica é sinônimo de um texto publicado em um periódico, jornal ou revista.

Como gênero prosaico, a crônica mistura jornalismo e literatura. Sua abordagem vai do acontecimento particular aos temas permanentes, como lembra Gledson⁴⁵ a respeito de Machado de Assis. O efêmero é o ponto de partida, mas ele apenas sustenta a crônica quando é mesclado com a reflexão ou com uma abordagem lírica. Sua linguagem coloquial traz referências eruditas e literárias que dizem respeito a níveis distintos – forma de abordagem, ao tema e à linguagem –, mas mantêm um termo constante, o caráter híbrido da crônica, forma protéica, que, de um autor para outro, ou mesmo em um mesmo cronista, metamorfoseia-se em discursos distintos, tais como comentário, narração, argumentação, diálogo dramático, epístola, forma lírica, conto.

A crônica está ligada a um meio de comunicação de massa, na forma escrita, e mais estreitamente à informação. Segundo Walter Benjamin⁴⁶, a informação, paralela ao romance, se desenvolve com a consolidação da burguesia como uma nova forma de comunicação. Ela deve ser compreensível por si e para si, exigindo verificação imediata. Ela difere da narração tradicional, em que a autoridade do narrador está enraizada na distância temporal (do velho que conhece a tradição de seu povo) ou na distância espacial (do viajante que percorreu países e culturas diferentes). A informação constitui-se

45 GLEDSON, John. Bons Dias!. In: *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

46 BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações acerca da obra de Nicolai Lescov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1)

por seu caráter perecível, diário. Ela corresponde ainda a um esvaziamento do sujeito que a recebe, pois, ao trazer a explicação em si, evita o esforço interpretativo por parte do receptor.

A crônica é um discurso coloquial, que se aproxima do leitor para lhe “falar ao pé do ouvido”. A crônica problematiza uma necessidade humana inalienável, que é a de “captar o universal no mergulho em si mesmos ou, mesmo, simplesmente desenvolver-se como sujeitos autônomos, mestres da livre expressão de si mesmos”⁴⁷. A mistura desordenada das informações no jornal leva ao esvaziamento do sujeito, pois falta a elas e ao sujeito que as recebe um princípio de organização, que lhes dê sentido, que as mantenha na memória, que as ligue com a existência individual. A crônica serve para mostrar pelo humor, pelo comentário, uma expressão individual (sofrida ou não, lírica ou reflexiva) sobre os acontecimentos mais imediatos. São as palavras, uma articulação e uma orientação, para indivíduos que se tornaram, em vez de sujeitos autônomos, objetos da história. De modo geral, a crônica, quando irônica, expõe de modo corrosivo a crise do sujeito; e, de modo particular, a crônica machadiana expõe o problema central do homem brasileiro dividido entre aparência modernizante (leis igualitárias, eleições, congresso; bondes, prédios; modos civilizados e vestimentas da moda) e o cotidiano brutal, de raiz colonial, em que a desigualdade e a discriminação são vistos como se fossem naturais.

Eugênio Gomes⁴⁸ mostra como o estilo machadiano aparecia nas crônicas, citando o hábito de catar o mínimo e o escondido. Assim, mesmo se considerando vulgares algumas crônicas, como a série *Gazeta de Holanda*, elas podem auxiliar na compreensão da obra machadiana. A sua tese mais importante é a de a série de crônicas da década de setenta do século passado serviu de preparação às inovações

47 ADORNO, Theodor. Lírica e Sociedade. In: BENJAMIN *et al.* *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)

48 GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

formais da ficção iniciada em 1881 com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A tese básica de Sonia Brayner repete a de Eugênio Gomes, ao enfatizar que a crônica é o campo de experimentação das novas formas da prosa machadiana:

Enquanto seus romances românticos da década de 70 apenas vão semeando, aqui e acolá, no discurso de um narrador onisciente ou na fala de algum personagem mais perceptivo, as sementes de uma visão pessimista do mundo e dos seres, mantendo, entretanto, o modelo narrativo tradicional, as crônicas servem de domínio preferido para o ensaio de uma nova linguagem de caracterização dialógica, campo experimental para um tipo de narrador, não convencional, espontâneo, intruso a comentar suas próprias decisões retóricas⁴⁹

O apego a um flagrante, ou a um fato singular, é ensaiado na crônica e trabalhado nos contos a partir de 1878, em um estilo semelhante aos moralistas franceses como La Rochefoucauld ou La Bruyère, presos ao singular para mostrar o caráter imoral do homem, resultante mais da paixão do que do dever. A capacidade de descobrir o estranho no cotidiano reaparece nos contos, bem como a forte ironia, como um jogo da linguagem dúbia e corrosiva. Na crônica Machado aplica as formas tradicionais, como o apólogo, o diálogo “filosófico”, a fábula, os versículos bíblicos, bem como ridiculariza a verborragia romântica de um Victor Hugo.

John Gledson⁵⁰ estuda a série *Bons Dias!*, mostrando como é equivocada a consideração de que Machado de Assis seria um alienado da vida social brasileira. Nessa série, de 1888-1889, Machado comenta a abolição da escravidão de modo crítico, mostrando como mudou o regime de trabalho sem que se alterasse a exploração. O

49 BRAYNER, Sonia. *Metamorfoses machadianas: o laboratório ficcional*. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores Brasileiros: Antologia e Estudos, 1)

50 GLEDSON, John. *Bons Dias!*. In: *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

trabalho livre, a que são submetidos os ex-escravos, seria apenas uma forma de dissimular retoricamente a exploração. Além da escravidão, Machado de Assis prende sua crônica na atualidade, no seu presente, ironizando aspectos da política local e internacional, crimes, a entrada do espiritismo no Brasil, a luta da medicina higienista contra os curandeiros, os nacionalistas xenófobos que lutavam contra os galicismos em favor da pureza do português.

Marlise Meyer⁵¹, estudiosa do folhetim, parte de Gledson para mostrar a presença de Machado de Assis no jornal *A Estação*, uma adaptação de um jornal de modas pretensamente francês (*La saison*), mas de fato alemão. O objetivo era o de fornecer uma leitura para as mulheres, como novo público leitor, e ao mesmo tempo evitar que fosse divulgada a moda do inverno europeu em pleno verão carioca. Aí foi publicado pela primeira vez um grupo importante de obras como *O Alienista*, *Casa Velha* e *Quincas Borba*, este depois bastante modificado.

O jornal era o veículo de lançamento de obras literárias, levando a considerar o alto valor do espaço jornalístico para Machado de Assis. De um lado, as crônicas ficam marcadas pelo caráter híbrido, que é o do jornalismo e também o da obra de arte. Não há separação entre o artesão (jornalista), forma de ganha-pão, e o artista (poeta), trabalho isolado e distante do real. A crônica, efêmera, é um discurso vivo, ligado ao presente, em que o sujeito procura uma forma adequada de se manifestar. De outro lado, o diálogo irônico faz com que o leitor reconheça o narrador de *Quincas Borba* no cronista de *Bons Dias!* ou de *A Semana*.

Antes de prosseguir, cabe destacar que a crônica traz pela colloquialidade uma forte ligação com o cotidiano, com as coisas vulgares da existência. Machado de Assis mistura esses objetos prosaicos, em geral afastados do campo da arte, a referências eruditas, seja

51 MEYER, Marlise. De estação em estação com Machadinho. In: MEYER, Marlise. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: EdUSP, 1986.

pela citação a autores clássicos, seja pela paródia de formas consagradas. É um campo em que a prosa da vida, a consciência vulgar, liga-se com a expressão literária machadiana, gerando um discurso moderno e irônico com fruto desse conúbio. Para examinar-se a presença do registro realista e da tendência alegorizante, simultaneamente empregados, o problema está na quantidade de crônicas a serem analisadas, pois não há como dar conta de toda produção de quatro décadas. Desde os anos 60 até a década de 90 do século passado, naturalmente podem ser identificados alguns traços de mudança na linguagem, no estilo e na posição de Machado perante a realidade brasileira. Acentua-se o ceticismo machadiano perante as transformações históricas, como a guerra do Paraguai, a abolição, a proclamação da República, o encilhamento, a revolução federalista, a ditadura de Floriano. Monarquista liberal⁵², o olhar lançado sobre o Brasil destaca a ausência de progresso apesar das alterações políticas e sociais. Não se trata de ignorar essa peculiaridade, mas apenas de selecionar alguns exemplos de acordo com o objetivo acima proposto, sem preocupação de estabelecer uma evolução estilística do autor ou de se guiar por uma sequência cronológica.

Um traço fundamental da crônica, e mais especificamente da crônica machadiana, é o vínculo estabelecido entre seu texto e as notícias de jornal. Sejam acontecimentos locais, nacionais ou estrangeiros, o cronista refere como fonte primeira a imprensa. Machado demonstra a leitura atenta dos periódicos locais bem como dos europeus, mantendo-se a par dos principais fatos da atualidade. Um crime, um discurso na câmara, uma peça de teatro, uma guerra, o analfabetismo, uma eleição, curandeiros, a inauguração do bonde são eventos noticiados no jornal que Machado de Assis explora em suas crônicas, adotando na maior parte das vezes um ponto de vista inusitado.

52 Cf. GLEDSON, John. A política na crônica de Machado de Assis. In: AGUIAR, F., MEIHY, J. C. e VASCONCELOS, S. (Org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

Às vezes, o relato de uma vivência direta do cronista parece desmentir tal vínculo com o jornal, como as idas ao senado, um fato observado em um bonde ou uma conversa com algum conhecido. Mesmo nesses casos, a narração funciona como comentário sobre um fato de interesse mais amplo publicado na imprensa e supostamente de conhecimento dos leitores. Por exemplo, nas páginas de *A Semana*, em 16 de outubro de 1892, o cronista parte da inauguração dos bondes elétricos, mas conta uma cena observada na rua. Ele vinha em um velho bonde, puxado por dois burros, quando viu passar um outro, elétrico.

Para não mentir, direi que o que me impressionou, antes da eletricidade, foi o gesto do cocheiro. Os olhos do homem passavam por cima da gente que ia no meu *bond*, com um grande ar de superioridade. Posto não fosse feio, não eram as prendas físicas, que lhe davam aquele aspecto. Sentia-se nele a convicção de que inventara, não só o *bond* elétrico, mas a própria eletricidade. Não é meu ofício censurar essas meias glórias, ou glórias de empréstimo, como lhe queiram chamar os espíritos vadios. As glórias de empréstimo, se não valem tanto como as de plena propriedade, merecem sempre algumas mostras de simpatia. Para que arrancar um homem a essa agradável sensação? Que tenho para lhe dar em troca?⁵³

O caso pessoal serve de comentário sobre o suposto progresso, representado pelos bondes e figurado no orgulho do motorneiro. Além disso, trata-se de um caso relevante pela novidade dos bondes. Não se trata de um assunto comum, imperceptível sob a capa do cotidiano. Ao contrário, o fato novo vem a alterar a rotina da população. A perspectiva adotada, no entanto, parte de um ângulo inesperado, aparentemente mínimo, em que se focaliza o gesto do cocheiro, seu ar de superioridade. Nele o cronista encontra a “glória de empréstimo”, em que o homem comum sente-se grande por estar conduzindo

53 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A Semana*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, III). p. 551. ou MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A Semana: crônicas (1892-1893)*. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 135.

o novo veículo, por ser o centro das atenções, por se sentir o condutor da própria modernidade, a encarnação da eletricidade. O tema não é novo em Machado de Assis. Recorrente, ele nos ajuda a entender o modo com que aborda a realidade. Assim, o mesmo gesto está no capítulo CLIV, *Navios de Pireu*⁵⁴, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que o alienista mostra a Brás Cubas o orgulho com que seu empregado abre as janelas e bate os tapetes, querendo parecer o dono da casa. O médico explica que a ilusão vale a realidade, como o caso do homem, um provável pobretão, que olhava para os navios no Pireu, sentindo-se dono deles e que fica amargurado ao ser desmentido. O cronista revela no gesto do cotidiano uma atitude que repete um padrão humano, satisfeito em estar preso a uma ilusão.

Na sequência da referida crônica, depois da passagem do bonde elétrico, o cronista relata o diálogo que ouviu entre os burros que puxavam sua condução. Conhecedor, através de Swift, da língua dos cavalos, Houyhnhnms, ele pode compreender o que as duas alimárias diziam, funcionando como personificações do otimista e do cético. O primeiro defende a melhoria de vida, a libertação dos burros, depois da introdução completa dos bondes elétricos. O outro que mostra a aparente liberdade esconde o golpe do dia seguinte, assim ele dá como exemplo a chicotada do cocheiro. Gledson⁵⁵ analisa o diálogo como uma representação indireta da libertação dos escravos, em que a introdução do trabalho livre não representou uma melhoria nas condições de vida dos negros. De todo modo, a introdução de um comentário indireto serve para revelar o tipo de vínculo do cronista com a realidade. Não há a pretensão de ser objetivo, mas de investigar o sentido do fato singular.

54 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 1), p. 636.

55 Cf. GLEDSON, John. In: ASSIS, J. Maria Machado de. *A Semana: crônicas (1892-1893)*. São Paulo: Hucitec, 1996.

Esse diálogo entre burros pode ser encontrado nas *Histórias de quinze dias*, 15 de março de 1877⁵⁶. Animais, acostumados à subida do morro, lastimam a inauguração do bonde de Santa Teresa. “– Dizem: *Les dieux s'en vont*. Que ironia! Não; não são os deuses, somos nós. *Les ânes s'en vont!*, meus colegas. *Les ânes s'en vont!*”⁵⁷ A partir da frase do burro filósofo, Machado estabelece uma melancólica reflexão em que mostra a evolução do mundo em direção ao fim como uma constante substituição de uma força por outra. A recorrência da imagem do burro, quinze anos depois, em *A Semana*, para comentar o surgimento do bonde elétrico, nos ajuda a entender o esforço do cronista em distanciar-se da mera aceitação dos fatos como fruto inevitável do progresso ou da exaltação da entrada do Brasil na civilização. Inevitáveis, sim, mas vistos sob o ponto de vista distante, eles ganham um sentido novo, no caso, melancólico.

Poder-se-ia dizer que o cronista vem a ocupar o lugar do narrador, deixado vago pelo desaparecimento da faculdade de narrar e propriamente da comunidade em que se inseria o contador de histórias. Esse narrador, como homem experiente, seja por ser viajante ou sedentário, traduz seu conhecimento da vida em narrativas, que têm um caráter prático. Machado de Assis inventa, no entanto, um cronista ficcional que ocupa essa posição para dizer que já não se pode mais ocupá-la. Ele não se relaciona mais diretamente com o mundo, mas com a representação deste pela imprensa. Esse cronista finge não compreender a economia, desdiz as verdades da ciência, mostra-se cético em relação à medicina e questiona o valor dos políticos; surpreende-se com o erro da página impressa e descobre que o jornalista, com suas notícias e telegramas, não diz apenas a verdade. Revolta-se contra os grandes temas, buscando trazer à cena apenas

56 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Histórias de quinze dias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 3). p. 364.

57 *Op. cit.* p. 364.

a arraia-miúda, “as pobres ocorrências de nada”⁵⁸. Enfim, o cronista funciona como o mediador entre os acontecimentos do vasto mundo, registrados pela imprensa, e o leitor.⁵⁹

A imprensa tem a função de representar a realidade de modo fiel e objetivo⁶⁰. Desde o século XIX, a imprensa é vista como um instrumento de democratização, capaz de levar as informações aos homens distantes e impulsioná-los para o progresso. O jornal era uma forma de aproximar o povo comum da leitura, da capacidade de abstração, da reflexão, da consciência de si e consequentemente tenderia a formar homens livres. Assim, “ao mesmo tempo, em que tira matéria do caso, a imprensa procura organizá-lo, ordená-lo, dispor as notícias que emergem da geleia geral em um plano organizado, hierarquizado, categorizado: o caos se harmoniza, se ‘civiliza’ nas páginas de jornal ou no noticiário de TV, nas páginas da Internet ou no rádio.”⁶¹ A edição funciona, assim, como uma forma de organizar as informações conforme o veículo específico em que se insere, bem como de acordo com a lógica do grupo incumbido de editar. O interesse é o de deter os fatos, a fim de que brilhem perante os olhos do leitor, permanecendo vivos. Além disso, deve-se retê-los enquanto explicação para o leitor. O resultado é o da edição, é uma página organizada, com texto e ilustrações, como fatos hierarquizados conforme o grau de importância suposta pelo editor. Além disso, as notícias são classificadas de acordo com sua natureza em categorias a fim de ocupar as diversas seções: economia, política, cultura. Ao final, temos a digestão dos fatos do dia passados ao leitor, como se fossem o que ocorreu de principal no mundo. Leão Serra destaca, no entanto,

58 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A Semana*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 3). p. 541. ou MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A Semana: crônicas (1892-1893)*. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 85.

59 CALLIGARIS, Contardo. *A voz de cada um*. Folha de São Paulo, São Paulo, 2 ago. 1998. Caderno Mais, p. 11.

60 SERVA, Leão. *O caos e o jornal*. Revista USP, São Paulo, dez-fev, 1996/97, 32. p. 206.

61 *Op. cit.* p. 122.

que compreender o mundo pelo modelo da imprensa não significa compreendê-lo de fato, como olhar uma foto não permite conhecer o fato e genuinamente o objeto fotografado, mas apenas conhecer a representação fotográfica daquele objeto. Assim, ao buscar o excepcional que surpreenda, a imprensa torna-se ambígua, pois, ao mesmo tempo em que procura ordenar a desordem da realidade, gera confusões no leitor, como regra de sua própria construção, pois estabelece um modelo centrado no estranho apenas e nos fatos justapostos por esse critério.⁶²

Machado de Assis, jovem, exaltava em 1859 essa capacidade civilizadora e democratizante do jornal, que estaria um passo à frente do livro na evolução do espírito, sendo a encarnação do movimento de ideias. Depois, cético, passa a desconfiar da capacidade da imprensa de representar o real e do lugar do jornal em uma sociedade de analfabetos. Já em *História de quinze dias*, de 1876-1877, com as crônicas divididas em partes, destacadas por números romanos, como um historiador de quinzena, ou “contador de histórias”⁶³, o cronista, como um comentador, questiona o papel da imprensa. Ele problematiza o lugar do leitor, dando relevo para a ignorância do homem comum, que não compreenderia, como o próprio cronista também não, a ordem do mundo. Ironiza e questiona sua própria autoridade de cronista, mostrando-se incapaz de solucionar suas dúvidas e quiçá de explicá-las ao leitor. Chega inclusive a duvidar da veracidade dos acontecimentos representados pelo jornal⁶⁴, pois, ao apresentar de um dia para outro versões distintas do mesmo acontecimento ou

62 Cf. *op. cit.*

63 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Histórias de quinze dias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 3). p. 362.

64 Cf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A Semana*. In: *op. cit.* p. 542. ou MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A Semana: crônicas (1892-1893)*. São Paulo: Hucitec, 1996. (31 de julho). Ironicamente, o cronista diz que “o respeito em que fui educado para com a letra redonda fez-me acabar de crer que se não fosse verdade não seria impresso. Não creio em verdades manuscritas”.

corrigir um telegrama publicado, revela-se que o leitor tem acesso não ao fato objetivo, mas a uma versão verossímil desse fato.

Antes de prosseguir, cabe frisar que Machado de Assis constrói ficcionalmente o cronista. O narrador assume uma suposta ignorância a fim de questionar a aceitação natural e imediata do cotidiano pelo leitor passivo. Como Sócrates, o cronista tem consciência de sua ignorância, sendo, por isso, a autoridade capaz de levar o homem no caminho do verdadeiro saber em direção à Ideia. Ao contrário de Platão, e segundo o modelo da sátira menipeia, Machado constrói uma figura satírica que estabelece um diálogo corrosivo com o leitor, que aparece desenhado e respondendo dentro de várias crônicas. Ele assume o lugar de Menipo, de Diógenes, que, pelo humor, destrói as verdades sagradas, a crença nos deuses, os preconceitos e luta contra a hipocrisia.

Em uma crônica de 3 de abril de 1885, de *Balas de Estalo*, através do pseudônimo de Lélío, Machado parte de um lugar comum dito pelo Senador João Alfredo: “Há alguém com mais estilo que Voltaire, é todo o mundo.” A frase, usada por todos, fica gasta e não diz mais nada. Esse é um tema recorrente na prosa machadiana. Está no conselho do pai em *Teoria do Medalhão* para que o filho não pense e apenas repita as frases alheias, que não leia os originais e apenas use frases ocas. Em *Evolução*, o narrador conta um caso de um amigo que lhe roubou a ideia, fazendo-a sua. Em *O anel de Polícrates*, Xavier vê sua frase perder a autoria. No caso dessa crônica, a aceitação automática do dito é vedada através da reflexão sobre seu sentido. Machado não aceita a veracidade da frase por ser imediatamente compreensível, por ser tradicional ou por ser unânime, pois sua aprovação leva a considerar que qualquer um pode ter mais qualidade do que Voltaire:

Não sei se já alguma vez disse ao leitor que as ideias, para mim, são como as nozes, e que até hoje não descobri melhor processo de saber o que está dentro de umas e de outras, – senão quebrá-las. (...)

Foi o que me aconteceu. Trazia comigo na mala e nas algibeiras uma porção dessas ideias definitivas, e vivi

assim, até o dia em que, ou por irreverência do espírito, ou por não ter mais nada que fazer, peguei de um quebra-nozes e comecei a ver o que havia dentro delas. Em algumas, quando não achei nada, achei um bicho feio e visguento.⁶⁵

Essas “ideias definitivas” são as frases feitas carregadas pelas pessoas para se reconhecerem umas as outras, pois todos as conhecem desde muito. Mediado pela experiência pessoal, o cronista passa da frase do Senador para uma reflexão mais ampla sobre os lugares comuns. Nesse caminho, em que se ressalta a dor de perder as ilusões, o cronista assume a função de destruidor de preconceitos. Ele atenta para o detalhe, para uma simples frase, a fim de mostrar o sentido absurdo. Apesar de ser consoladora, a crença de que até mesmo o leitor seja mais espirituoso do que Voltaire baseia-se em uma ideia falsa. Esse movimento do dado imediato, frase do senador, para a generalidade, vacuidade do senso comum, é mediado pela imagem da noz. Essa ganha a forma de uma alegoria usada para encarnar não apenas a experiência pessoal do cronista, mas principalmente seu conceito sobre as “ideias definitivas”. Nesse caso, fica evidente que o deslocamento do registro dos acontecimentos para a reflexão, ganha a feição alegorizante.

Na crônica de 5 de outubro de 1885, também de *Balas de Estalo*⁶⁶, o cronista inventa uma história em que critica o Espiritismo o qual apresenta como a última e definitiva verdade. Mostra sua dúvida quanto à verdade espírita, mas, como pessoas eminentes acreditavam na doutrina, passou a duvidar de sua dúvida. Ficou convencido quando viu-se sair de seu corpo e ir à Federação Espírita, onde ouviu que “as religiões do passado” têm de ser substituídas pelo Espiritismo, que abole inclusive a concepção de diabo. Ao voltar para casa, a alma do cronista encontra seu corpo habitado pelo próprio diabo. Ao dialogarem, o cronista mostra seu espanto, dizendo que era impossível o diabo existir, pois “é uma concepção do passado”, segundo Allan Kardek.

65 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Balas de Estalo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 3). p. 448.

66 *Op. cit.* p. 472.

Aqui, o diabo sorriu tristemente com a minha boca, levantou-se e foi à mesa, onde estavam as folhas do dia. Tirou uma e mostrou-me o anúncio de um medicamento novo, o *rábano iodado*, com esta declaração no alto, em letras grandes: “*Não mais óleo de fígado de bacalhau*”. E leu-me que o *rábano* curava todas as doenças que o *óleo de fígado* já não podia curar – pretensão de todo medicamento novo. Talvez quisesse fazer nisto alguma alusão ao espiritismo.⁶⁷

Note-se o humor dessa pequena narrativa obviamente ficcional. Nela, o cronista constrói a associação entre dois termos, entre o “*rábano iodado*” e o Espiritismo, através da voz do diabo. Aquele que não deveria mais existir, o diabo, é quem ganha a palavra para mostrar “tristemente” o engodo da nova religião. Ele mostra como o remédio e a crença, como todo novo medicamento, pretendem ser a panaceia universal capaz de curar a humanidade. Através da ficção, Machado de Assis une dois termos presentes na página de jornal, o anúncio publicitário e o discurso do presidente da Federação Espírita. A ligação, apesar de arbitrária, ilumina a cena cotidiana por um novo viés, revelando simultaneamente o engodo da religião espírita, como nova panaceia, e do *rábano*, como falsa crença.

A relação religião espírita e *rábano* são aproximadas a partir de uma identidade comum descoberta pelo cronista que interpreta a realidade a partir de um processo alegórico. Em Machado a realidade aparece como um amontoado de ruínas. Como peças de um quebra-cabeças, o autor liga de modo caprichoso fatos soltos da realidade para ver como se encaixam, uma semelhança oculta existente entre eles.

O alegorista agarra, ora aqui ora lá, um fragmento do fundo desordenado que seu saber morto coloca à disposição, segura-o ao lado de um outro e experimenta se eles se encaixam: aquele significado com essa imagem ou essa imagem com aquele significado. O resultado nunca se deixa prever, pois não há qualquer mediação natural entre os dois. Mas o mesmo se dá com a mercadoria e o preço.⁶⁸

67 *Op. cit.* p. 474

68 BENJAMIN, Walter. O trabalho das passagens. *Cadernos de filosofia alemã*,

A reflexão de Benjamin revela a semelhança das relações arbitrárias entre mercadoria e preço e imagem e significado na alegoria. O mesmo gesto se encontra na relação entre as imagens do rábano e do espiritismo, sendo que um passa a ser o significado do outro. Os fragmentos do “fundo desordenado” de seu “saber morto” reforçam a posição problemática do cronista machadiano. Ele se põe como o narrador que ensina ao leitor, mas sua lição não é formativa. Ao contrário, ele mostra ao leitor que não há crença aceitável, que não há remédio possível ao brincar com os fatos, assim como um alegorista. Assim, ao final, o cronista ocupa o lugar do narrador para dizer que não há mais crença possível. O movimento é o mesmo identificado do burro filósofo em que uma força substitui a outra até o fim dos tempos. Nesse sentido, a dimensão histórica do acontecimento é nulificada, na medida em que o acontecimento é reduzido à imagem emblemática de um conceito. Em outros termos, em Machado de Assis, o fato perde sua força humana para se transformar em exemplo de uma ideia recorrente, a da inexistência de progresso.

Machado de Assis, ao partir da atualidade, não deixa de enfatizar o arbítrio do cronista, que escolhe os acontecimentos de modo aleatório. A proximidade é tal que o cronista simula uma conversa direta e próxima, como se não houvesse a separação da página impressa e ambos estivessem presentes, falando livremente. Isso faz com que a escrita esteja repleta de marcas do discurso oral, de simplicidade prosaica.

No texto, pode-se ver que não há um fluxo linear, mas uma progressão por saltos, de acordo com as associações do cronista. Seu interesse e arbítrio ficam sempre acima do assunto escolhido. Ele estabelece o tópico. Como resultado, tem-se um conjunto fragmentário, em que as peças ficam avulsas. Quer dizer, “todas as coisas aleatórias devem reger-se por um modo aleatório, como a loteria, algumas

convicções; e a buena dicha.”⁶⁹ Assim, ao introduzir a política do Ceará como assunto, o cronista supõe que o leitor já saiba do que está falando. Este último é levado, por isso, a perguntar-se por que diabos haveria de saber que o próximo assunto seria esse. Ao mesmo tempo, por ser tão singular e estranho, fica-se pensando num possível sentido transcendente; como se o fato fosse uma imagem alegórica. O resultado é irônico, pois, ao desfazer a naturalidade dos fatos, não se propõe um sentido universal aceitável. A suposta cordialidade do cronista, que se aproxima do leitor no diálogo, metamorfoseia-se em seu contrário, na agressão, que desestabiliza a ordem discursiva.

Ao simular uma interação direta com o leitor, Machado mistura o discurso vulgar, comum, de livre associação de ideias, e o pensamento especulativo com que procura o sentido profundo dos acontecimentos. A junção entre a vulgaridade e a espiritualidade, o baixo e o alto, funciona, assim, como método humorístico de destruir os preconceitos do leitor. Tal método fica explicitado na crônica do dia 21 de janeiro de 1889, da série *Bons Dias!*, em que o cronista se diz inábil com as palavras, com o discurso, mas excelente ruminador quando calado, capaz de construir “imensidade de coisas belas e grandes!”⁷⁰. “Dois episódios, porém, me deram a medida do que valho, quando rumino. Toda a gente os leu separadamente; o leitor e eu fomos os únicos que os comparamos.”⁷¹ Tratam-se de dois incêndios: em um clube, os associados arriscaram a vida para salvar os estandartes; em outro, um funcionário salvou o livro de escrituração antes de fugir. Os gestos, “as duas metades do homem”, dão a imagem do ser humano, pois, enquanto uma mostra a importância do emblema da associação, como se fosse símbolo de uma nação, a outro revela o sólido, a economia. O cronista retira os fatos comuns de seu contexto orgânico, identificados pelo termo em comum (incêndio), para uni-los de

69 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Bons Dias!* GLEDSON, John (org). São Paulo: Hucitec, 1990.

70 *Op. cit.* p 153.

71 *Op. cit.* p 152.

modo arbitrário, como imagem alegórica do homem. Existe o salto do caso prosaico para o sentido essencial; do associado ou do funcionário, o cronista salta a falar do “ser humano”.

Além disso, na mesma crônica, de modo irônico, o cronista compara-se ao camelo, ser baixo, e cria uma filosofia farsesca, arbitrária. Com isso, corrói-se qualquer sentido absoluto, seja ele moral ou político. Machado, melancólico, não faz uma sátira a um mundo em decomposição pelo viés de uma consciência reta e pura, mas se inclui como voz narrativa ou reflexiva no processo corrosivo da ironia.

Como lembra Roberto Schwarz, um aspecto notável da crônica é aquele em que nos revela que “o mundo da imaginação não escapa ao sistema de constrangimento”⁷², já que o cronista a faz semanalmente por dinheiro e está “atolado nas conveniências mais medíocres da vida”. A força da crônica está justamente em não ser um gênero tão separado da vida. Enfim, a crônica como um texto publicado em jornal tem uma natureza prosaica, cuja utilidade está em representar o mundo. Assim, a possibilidade do cronista em usar qualquer forma para escrever, indo do poema até os versículos bíblicos, parece desmentir a limitação prosaica imposta pelo jornal. Ao contrário, parece-me que a pretensa liberdade do cronista está circunscrita ao espaço restrito que ocupa. Em *A origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin mostra como a arbitrariedade do alegorista em unir a imagem e o significado aproxima-o do tirano, que se impõe pela força. O caráter arbitrário do cronista revela sua submissão à imprensa, não apenas pelo ganho mensal, como também pela remissão do leitor aos fatos do cotidiano. Mesmo em caso de crônicas subjetivas, desligadas do real, podemos ler não apenas a negação do valor do fato real, mas principalmente a incapacidade de dominá-lo e de vê-lo como parte da totalidade, da realidade como um todo maior.

72 Cf. SCHWARZ, Roberto. A política na crônica de Machado de Assis. In: AGUIAR, F., MEIHY, J. C. e VASCONCELOS, S. (Org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

Advertência como caminho de leitura

Já em *Ressurreição*⁷³, *A Mão e a Luva*⁷⁴ e *Histórias da Meia-Noite*⁷⁵, encontramos a prática da escrita de prólogo. Machado de Assis comenta sua condição de produção nos três textos, agradecendo a acolhida generosa de público e crítica. Mais importante do que isso, é a descrição de sua pretensão literária. Tanto em *Ressurreição* quanto em *A Mão e a Luva*, o autor destaca que sua busca foi a construção de um caráter. No primeiro romance, temos a figura de um homem tragado por suas dúvidas. No segundo, apesar de escrito sob a pressão da publicação periódica, o livro constrói basicamente o caráter de Guiomar. Moça de “grande tino e sagacidade naturais”⁷⁶, ela despreza Estevão (rapaz romântico e sentimental) e Jorge (moço sem vontade forte) por serem ambos de “fraca compleição moral”. Ela escolhe Luís ao fim, em quem sua ambição e autocontrole encontram correspondência, adequando-se como a mão na luva. Já nesses exemplos, as advertências parecem vir de uma necessidade do escritor de demonstrar ao leitor os princípios de sua obra. Assim, quando da republicação desses romances e livro de contos no início do século, Machado antepõe novas advertências frisando para o leitor que se trata de obras da década setenta. Essa insistência indica a existência de uma intenção construtiva que teria se alterado depois.

Interessa-nos agora analisar os prólogos de *Papéis Avulsos* e *Histórias sem data*, começando por lembrar que a advertência requer atenção especial sobre si, pois ela faz parte do livro de contos, mas não é um deles. Faz parte da obra a fim de anunciar ao leitor o tipo de textos que ele vai encontrar, explicar o sentido ou ainda defender-se

73 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras Completas, 1)

74 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras Completas, 1)

75 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras Completas, 2)

76 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A mão e a luva*. In: *op. cit.* p. 237.

de comentários críticos. Como um pórtico de entrada, ela fica na divisa entre o fora e o dentro da obra, servindo como anúncio do lugar em que o leitor está entrando.

A preocupação com os textos de abertura deve-se ao fato de eles anunciarem um critério de seleção dos contos. Para compor a coleção, Machado de Assis não teria apenas seguido sua intuição de forma ou gosto espontâneo. Ao mesmo tempo, não se trataria de selecionar um conto por vez, independente dos outros. Ao longo dessa seção, tentaremos, então, deslindar alguns traços relativos a essa intenção construtora.

Este título de *Papéis Avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade: faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. *Avulsos* são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar a mesma mesa.

Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente, que se há aqui páginas que parecem meros contos e outras que o não são, defendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com S. João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta do apocalipse, acrescentava (XVII, 9): “E aqui há sentido, que tem sabedoria”. Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra. Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele, não só escrevia contos e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoá-se, e o conto da vida acaba, sem que a gente dê por isso.

Deste modo, venha de onde vier o reproche, espero que daí mesmo virá a absolvição.

MACHADO DE ASSIS⁷⁷

Papéis Avulsos é o primeiro livro de contos depois de ensaios críticos como *A nova geração*. Um princípio unificador, mas ao mesmo

77 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras Completas, 2). p. 252.

tempo desagregador, permite vê-lo como obra íntegra e não apenas como antologia de contos. Como um colecionador, que selecione elementos heterogêneos a partir de um critério seu, arbitrário, Machado de Assis pode ter ligado os relatos heterogêneos a partir de algum princípio. “Pessoas de uma só família” supõe a unidade entre os seus membros pelo laço de parentesco; a obrigação do pai que os reúne destaca ao contrário o critério exterior que força a reunião em uma mesma mesa. O autor, como o pai, registra, não apenas a unidade da obra, mas sua dispersão, pois, após escritos e publicados, os contos, como os filhos, ganham autonomia e independência em relação ao pátrio poder.

Em termos de filiação, uma metáfora cuja importância da obra de Platão foi ressaltada por Derrida, o filho, ele também, quando deixa a casa paterna, não significa tanto a continuidade do pai que muito mais, mesmo se for secreto, sua possível substituição, pois o pai não é mais imprescindível à sobrevivência do herdeiro; o filho anuncia e pronuncia a morte, possível e segura, do pai.⁷⁸

Nesse trecho, Gagnebin analisa a imagem de Platão de que o discurso escrito sem a ajuda do autor, pai, sai a vagar correndo os riscos da má leitura. O escrito, por sua autonomia, prescinde da presença do autor, criando uma interlocução em que a palavra vai em direção ao leitor sem que volte à origem. Também a determinação do sentido pelo autor fisicamente presente se acaba. Assim, a imagem da família indica a morte do pai (autor). No caso de Machado de Assis, a “obrigação do pai” indica a coerção necessária do autor para reunir seus escritos avulsos como se fosse uma família.

A expressão “papéis avulsos”, no entanto, sugere coisas soltas ou arrancadas à força do corpo. Pode referir-se ainda a relatos ou personagens de tal modo singulares, que restariam avulsos, fora de um sistema. Também os “papéis”, que podem dizer respeito à atuação

78 GAGNEBIN, Jeanne Marie. Morte da memória, memória da morte. In: GAGNEBIN, Jeanne. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 57.

teatral ou a folhas, apresentam dois sentidos diferentes, contudo complementares, por falarem simultaneamente dos contos e das personagens.

Com la leyenda talmúdica de “Angel nuevo” que Benjamin puso al final de su presentación para justificar ao título, indicó alegóricamente el método de conocimiento que debía seguirse en la revista. Hizo del Angel (en la síntesis de la tradición religiosa más antigua y de la vanguardia artística) la secreta imagen que significava su propia actividad de crítico. El Angel de la tradición así como el Angel de la vanguardia disciernen y recogen entre los fragmentos y los restos de la historia reciente los elementos de sua salvación y los llevan ante Dios.⁷⁹

Em 1921, a partir do quadro recém adquirido de Paul Klee, Benjamin toma a imagem do *Angelus Novus* para significar sua atividade de crítico literário, unindo a tradição à vanguarda. A atividade é recolher fragmentos, restos e ruínas e levar ante Deus. Depois de ter perdido a unidade, o anjo cumpriria a tarefa de encontrar a harmonia que ligasse os vários cacos da história humana. A mesma imagem representa o crítico alegórico⁸⁰, como aquele que arranca as coisas de suas relações naturais e as expõe isoladamente. Será ainda a mesma imagem do *Angelus Novus* usada nas teses sobre a história para representar o historiador materialista, voltado para o passado sem poder alcançá-lo, pois um vento forte vindo do paraíso o impede de bater as asas. Apenas pode ver as ruínas acumulando-se no avanço da história, no progresso. A expectativa é a de resgatar as ruínas, naquilo que indicam o inevitável passar do tempo, arrancando-as para fora do fluxo contínuo, arbitrando um sentido.

No caso de Machado de Assis, embora não se trate de crítica e sim de ficção, mais precisamente de contos, a imagem do *Angelus Novus* serve para indicar uma aproximação. Ambos trazem a ideia

79 WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: una biografia*. Barcelona: Gedisa, 1990. (Esquina). p. 55.

80 *Op. cit.* p. 94.

de fragmentos, de elementos soltos, recolhidos para compor um conjunto. O traço de união está no fato de não pertencerem a sistema algum, pois se trata de fragmentos recolhidos. A forte imagem da salvação serve para entender a virada na obra machadiana, já que, entre os doze contos aqui reunidos, não há unidade temática ou formal que possa ligar a veleidade de D. Benedita, o delírio de Bacharel Duarte, a visita do espírito de Alcebiades, as aranhas de cônego Vargas. Parece haver, no entanto, a seleção de formas narrativas distintas, oriundas da tradição, que levem ao extremo e rompam os limites do gênero moderno do conto. Crônica histórica, diálogo satírico, aventura, retrato de mulher, capítulo de livro, carta, conferência são formas usadas para tratar de temas também dispersos, em que se encontra sempre algo de estranho e fantástico.

Antes de prosseguir, cabe referir uma outra leitura de *Papéis Avulsos* empreendida por John Gledson⁸¹. Para o crítico inglês, Machado de Assis trata dos problemas da identidade nacional através de uma identidade pessoal. Assim, como exemplo da tese, ele lê de modo complementar os contos *O espelho* e *Verba testamentária*. No primeiro, a identidade nacional é tão imperceptível quanto a imagem de Jacobina distorcida no espelho.⁸² No segundo, Nicolau é “a encarnação de um tipo nacional ansioso por adotar ideias estrangeiras, mas que, em razão de seu caráter ressentido, e do seu desejo de se libertar destas mesmas ideias, é impedido de assim fazer”⁸³; ao cabo, o conto é a história da “consciência nacional”⁸⁴. Cabe referir aqui essa leitura, pois traz uma concepção distinta da exegese alegórica. Gledson preenche de sentido as imagens machadianas, a partir de uma relação direta com a história do Brasil. O caráter fragmentário, as ruínas, a impossibilidade de estabelecer uma totalidade desaparecem sob esse

81 GLEDSON, John. A história do Brasil em *Papéis Avulsos* de Machado de Assis. In: CHALOUB, S. e PEREIRA, L. (org.) *A História contada*: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

82 *Op. cit.* p. 18.

83 *Op. cit.* p. 19.

84 *Op. cit.* p. 26.

conceito que se constrói como um sistema orgânico em que todos os elementos dos contos servem para narrar a história. Cria-se, nesse caso, um princípio totalizador que subsume todos os elementos discrepantes. O limite dessa leitura está em perder a rica ambiguidade, em que a alegoria machadiana não narra diretamente a história, mas se centra na impossibilidade do Brasil se constituir historicamente.

“Defendo-me com S. João e Diderot (...). O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII, 9): ‘E aqui há sentido que tem sabedoria’. Menos a sabedoria cubro-me com aquelas palavras.”⁸⁵ Antes de mais nada, Machado joga de novo com a dupla referência, já que une o evangelista e o filósofo iluminista, ateu. Quanto ao primeiro, parte da besta apocalíptica, para mostrar que seus contos também têm sentido. Não têm sabedoria, pois seu horizonte não é a religião, a revelação de uma verdade transcendente. Quer dizer, a imagem alegórica é mais do que mero veículo do significado religioso. Quanto a Diderot, cujas palavras (“o espírito fica alegre”) retornam como epígrafe em *Várias Histórias*, Machado aparentemente utiliza-o para curar a melancolia, da perda do sentido transcendente ou da percepção da passagem do tempo. A alegria do espírito é o grande benefício da ficção. Se lembrarmos a ligação de Diderot com a sátira menipeia, vemos que o riso serve de cura para a condição humana, consciente de sua finitude e miséria. Aliás, o *Sobrinho de Rameau*, que parodia *O parasita*, de Luciano, pode ter influenciado a *Teoria do Medalhão*, um parasita com cor local.

A intenção alegórica tem um caráter destrutivo, pois ao retirar a citação de São João de seu contexto original, comete uma violência, destruindo o contexto orgânico de que partiu. No caso machadiano, a tradição bíblica não é respeitada como tal, mas esvaziada da sabedoria, do sentido transcendente, substituída por outro sentido de ordem profana, inserido dentro da história. Assim, *Na arca: três*

85 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. (Obras completas, 2). p. 252.

capítulos inéditos do Gênesis é um conto que não venera a palavra bíblica. A paródia desfaz o sentido original do texto, dando-lhe um significado pessimista. A mesma linguagem, através dos versículos, serve para mostrar a permanência do mal dentro da embarcação que levava pretensamente os únicos homens vivos. Não há transcendência, a não ser a inserção do homem da história, que, como se viu, é definida pela sucessão de gerações no tempo, cuja única constância é a morte. Assim, Noé refere enigmaticamente que, se até seus filhos estão brigando, o que seria da Turquia e da Rússia?

Os papéis avulsos podem ser as ruínas, salvas do fluxo dessa história. Estes elementos resgatados na luta contra o tempo são todas as individualidades, os elementos inexplicáveis por si mesmos, aquilo a que não se conseguiria mais dar um sentido, um conceito, depois de retirada a “sabedoria”, o significado transcendente. O paradoxo está dado desde o princípio, pois, ao perderem o nexos com a história da salvação, religiosa, os papéis se tornam avulsos; ao mesmo tempo, no entanto, as personagens dos contos machadianos aspiram ser mais do que singularidade; aspiram à exemplaridade da figura, serem preenchidas de sentido, ou da alegoria, em que encarnam um princípio ou uma moral. Ao serem secularizados, a esses papéis avulsos resta a história, mas ela fica desprovida da esperança de se superar a tristeza da ruína em nome do progresso.

Nada há tão deveras melancólico como esse contraste do homem com toda a mais natureza. Muita vez, subindo a alguma das eminências da nossa cidade, e lançando os olhos do corpo a essa vasta aglomeração de obras que a civilização criou e perfez, volvo os da alma a quatro séculos antes, quando uma sociedade semi-bárbara dominava as margens do golfo e as terras interiores. Nenhum vestígio há já dela; nenhum vestígio há de haver da nossa, depois que volverem outros séculos; mas o sol que os alumiou e nos alumia é o mesmo; e toda a natureza parece indiferente às nossas obras caducas.⁸⁶

86 *Id.* Notas. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Poesias Coligadas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. p. 317. (Obras Completas, 3)

Como já se viu antes, o conceito de natureza de Machado de Assis difere dos românticos, pois ela não é projeção de nossos desejos ou conflitos interiores, nem serve como parâmetro de harmonia e conciliação para orientar nossa existência. Ela é indiferente, impermeável às aspirações humanas, e caminha de modo inelutável para a morte. A esse fim, teleologicamente, simbolizado pelo verme, caminha a história humana, seja ela individual ou coletiva, como no caso da “obra de civilização”.

Dois pontos ainda chamam a atenção nessa nota do autor ao poema *O Almada*. O ponto de observação distante, afastado da cidade, permite olhá-la em sua pequenez e fragilidade, sem se deixar impressionar pela grandeza. Esse afastamento adquire a mesma indiferença da natureza, para quem os risos e os choros humanos se confundem. Além disso, as “nossas obras caducas” são construções atuais, recentes, que, ao serem vistas pelo ponto de vista distanciado, já trazem dentro de si o aspecto ruinoso.

Desse modo, o sentido dos “papéis avulsos” parece estar na compreensão de que são casos, personagens e páginas arrancadas do fluxo do tempo destruidor e que adquirem, assim, permanência ao se transformarem em texto. Eles não são fulgurações simbólicas da transcendência ou que possuem a eternidade. São folhas precárias que lembram a morte inexorável.

O pressuposto da narração não seria a transmissão de uma experiência inserida na comunidade, na forma de ensinamento transmitido, sobre a vida e o mundo. Ao contrário, seria a retirada de elementos do fluxo contínuo do tempo, por isso narração fragmentária, truncada, que se mostra na sua face ruínosa, signo repleto do sentido da morte. A parada, o choque, o inesperado da narrativa seriam formas de se interromper o fluxo e se procurar o outro sentido. Existe, desse modo, intenção alegórica não apenas ao dar um novo sentido para as imagens, mas também porque se procura destruir o sentido convencionalmente aceito. Em outros termos, entre a expressão e a significação cava-se um fundo abismo.

O discurso realista propõe-se como um desenvolvimento da linguagem escrita, que, liberta da métrica, da rima e do esquema melódico, seria capaz de apreender a diversidade do mundo prosaico. Os detalhes e a dispersão do mundo contingente seriam reunidos com a finalidade de aproximar a empiria do conceito, para formar a realidade como unidade. A escrita machadiana é fragmentária, antidiscuriva, trazendo ao mesmo tempo o registro verossímil e particular do Realismo, mas não construindo uma totalidade orgânica por se prender no particular, sendo incapaz de superar a finitude do objeto material ou a condição imediata. Não há o salto dialético, pois fica preso na “má infinitude” hegeliana. A alegoria surge como a impossibilidade da história humana se constituir pela superação do momento particular em direção ao progresso. É marca melancólica, apegada à ruína, incapaz de superar a tristeza da perda, pois nada haveria além da morte.

De todos os contos que aqui se acham há dous que efetivamente não levam data expressa; os outros a têm, de maneira que este título História Sem Data parecerá a alguns ininteligível, ou vago. Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de cousas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado. E é o pior que pode lhe acontecer, pois o melhor dos títulos é ainda aquele que não precisa de explicação.

Esta advertência, no início do livro, explica o sentido do título, funcionando como um suporte para emoldurar os contos. O texto desvia o olhar dos contos mesmos para algo externo, construindo um caminho de leitura. Ao final da advertência, a auto-suficiência é o critério usado para definir um bom título. O critério, se aplicado a *Histórias sem data*, desfaz o valor da própria criação do autor. Ou, de outra perspectiva, tal observação faz ver a necessidade de um suporte exterior que dê sentido tanto para o título quanto para a relação estabelecida com a obra.

As páginas do livro trariam “coisas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia”. A advertência constrói aparentemente uma oposição paradoxal. Afirma-se, de um lado, que os contos são datados; de outro, que eles tratam de matéria que salta para fora do tempo. O procedimento da prosa realista aconselha uma construção verossímil do seu objeto, como está dito na advertência ao poema *O Almada*, “as feições gerais do tempo e da sociedade, a essas é necessária a fidelidade histórica”⁸⁷. Esse último é um poema satírico, mas baseado em um fato real. Machado adverte, então, que, mesmo alterando a realidade de alguns fatos por uma necessidade compositiva, ele reconstrói historicamente o Rio de Janeiro do século XVII, em que o presbítero Almada era administrador. A “fidelidade histórica” torna-se, então, uma necessidade ainda maior em contos cujo enredo é datado, pois, ao introduzir 1871 ou 1836, o autor compromete-se a recriar o contexto histórico desses períodos como os traços que lhes são peculiares. Esse apego ao procedimento realista contrasta com a substância da matéria narrada, que não é apenas de um dia. Sem data seria a história que escapa a especificidade do contexto particular em que ocorreu para ganhar um aspecto de exemplaridade humana.

Em *Anedota pecuniária*, a história de Falcão⁸⁸, um velho solteirão e avarento, está enraizada no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Ela ganha, no entanto, a feição emblemática pela construção do típico avarento. Ele ama o dinheiro pelo dinheiro, como uma arte pela arte; tem um “erotismo pecuniário”, prazer de “lamber com os olhos os montes de francos”, mesmo não sendo seus; não casa, porque “casar era botar dinheiro fora”; usa uma linguagem marcada pelo gosto ao dinheiro. Essa personagem vende a sobrinha que criara em sua casa por 10 contos de réis; depois, repete o gesto trocando outra sobrinha por uma coleção de moedas.

87 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O Almada*. In: *Poesias Coligadas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras Completas, 3) p. 229.

88 *Id.* *Histórias Sem Data*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Ob. Comp., 2) p. 429.

– Basta! interrompe-me o leitor; adivinho o resto. Virgínia casou com Reginaldo, as moedas passaram às mãos de Falcão, e eram falsas...

Não, senhor, eram verdadeiras. Era mais moral que, para castigo do nosso homem, fossem falsas; mas, ai de mim! eu não sou Sêneca, não passo de um Suetônio que contaria dez vezes a morte de César, se ele ressuscitasse dez vezes, pois não tornaria à vida, senão para tornar ao império.⁸⁹

Nesse final, em um diálogo com o leitor, o narrador mostra o limite de sua prosa. Ele não pode dar um fim moral, pois esse seria incompatível com a verdade da cena representada. É do caráter da personagem que derivam as suas atitudes. Assim, se Falcão viesse a ter mais outra sobrinha, não iria dá-la em casamento, pois sua linguagem não comporta o verbo dar. Nesse final, vemos de modo exemplar o caráter realista e verossímil da prosa contística de uma história que tem data. Ao mesmo tempo, no entanto, Falcão torna-se uma figura emblemática, uma espécie de Midas que transforma em ouro todos os objetos em que toca, até mesmo sua sobrinha por quem tinha uma afeição sincera. Arrepende-se do seu primeiro gesto, mas volta a repeti-lo logo a seguir, já que, assim como César, não pode libertar-se de si mesmo. Por esse traço, creio eu, a história revela sua substância, pois Machado constrói no conto uma narrativa exemplar da natureza humana, melancolicamente dominada e movida por suas paixões, como força cega e incoercível, assim como havia definido em sua poesia alegórica.

O cismador, cujo olhar, assustado, cai sobre o fragmento em sua mão, transforma-se em alegórico.

Uma construção interrogativa para o final: como é possível que uma maneira de agir ao menos na aparência completamente anacrônica, como a do alegórico, tenha lugar de primeira ordem na obra poética do século?

Deve-se mostrar a alegoria como o antídoto contra o mito. O mito era a via cômoda de que Baudelaire se privou.⁹⁰

⁸⁹ *Op. cit.* p. 436.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Benjamin, em *Parque Central*, mostra como a alegoria traz uma imagem a serviço do pensamento. O cismador, ou o ruminador⁹¹, separa um elemento dos nexos vivos que ele mantém com o cotidiano. O gesto é anacrônico, pois remonta à tradição religiosa, judaico-cristã, em que se recupera a tradição religiosa pela destruição do sentido literal, a fim de apresentar o conteúdo de verdade, divino. O cismador, no século XIX, perde a referência transcendente, mas mantém o gesto alegorizante que retira o acontecimento do cotidiano, da prosa da vida, descobrindo-lhe o conteúdo de verdade. Em *Histórias sem data*, a advertência anuncia mais do que a importância da história, o movimento alegorizante de se fixar nas ruínas, das histórias que sejam universais. A alegoria marca a crise do século na poesia de Baudelaire, mas na *Art nouveau*, ela se degrada em gênero, trazendo para dentro de si a “essência como tema”⁹². No caso machadiano, ele não encontra o essencial no fato comum, mas a imagem dialética que salta para fora do fluxo temporal, sendo ambígua, já que estanca o movimento temporal e prenuncia a salvação pelo significado arbitrário dado pelo autor. O mesmo gesto traz a ironia corrosiva, que descredita os valores universais, esvaziando-os como ilusões subjetivas.

O conto retira dos fatos cotidianos aqueles a serem salvos, que expressem de modo singular uma verdade humana. Contrastado ao fundo destruidor do dia a dia, do correr do tempo, surgiria a *História* de alguém, de alguma situação que traria em si um alto grau de experiência. A historiografia dos grandes homens, as memórias,

(Obras Escolhidas, 3). p. 169.

91 Cf. BENJAMIN, Walter. O trabalho das passagens. Trad. Sônia Ferrari. *Cadernos de Filosofia Alemã*, São Paulo, n. 3. Cabe transcrever o comentário da tradutora, justificando a escolha do termo “ruminador”: “A palavra ‘ruminador’ para traduzir Grübler foi escolhida por que dá o sentido de um atividade reflexiva aplicada insistentemente sobre um mesmo objeto, além de remeter a remoer, voltar a pensar em algo que já foi pensado – volta, portanto, a um passado.”

92 BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Obras Escolhidas, 3). p. 155.

privilegiavam alguns eventos em detrimento de outros que eram esquecidos. A ficção, que cria *Histórias sem data*, mas cronologicamente datadas, resgata possíveis experiências humanas que se escondem por trás das generalizações historiográficas. Novamente a dualidade reaparece. A prosa histórica, cujo princípio é a adequação ao real, divide espaço com o caráter emblemático dos casos. É histórica, mas também alegórica.

Por fim, a forma de representação também fica marcada pela mão do ruminador. Seu olhar melancólico cai sobre os acontecimentos, pela perspectiva do cadáver, como se visse ruínas. Sua capacidade reflexiva cria uma separação entre o presente e o passado, que desponta como perdido em cada ruína salva. Dessa perspectiva, seu discurso fragmentário e hesitante rompe com a linearidade da prosa 'nutrida e direta', pela impossibilidade de se superar a perda do passado. Artificial, mediado, fragmentário, a prosa melancólica nega o mito, porque não aceita a junção do sujeito e do objeto, bem como não aceita a ilusão mitificadora do historicismo. A intenção alegórica destrói a aura do símbolo, momento único e irrepetível, e as quimeras de conciliação entre homem e natureza, portanto a caráter arbitrário da alegoria aniquila com a crença no mito, como explicação natural para fatos históricos.

A estrutura e o detalhe em última análise estão sempre carregados de história. O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Esta transformação do conteúdo factual em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual década após década, seus atrativos iniciais vão se embotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína.⁹³

93 BENJAMIN, Walter. *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa editorial, 1996. p. 204.

No ensaio sobre *Afinidades Eletivas*, de Goethe, Benjamin definia o trabalho do crítico como o do alquimista que não analisa como um químico os elementos que permitem a existência do fogo, mas a chama em si, viva. A transformação do conteúdo factual em conteúdo de verdade traz a destruição como base da crítica. Na citação arrancada do contexto original e transposta para um novo conjunto, o original permanece, mas seu conteúdo fica violentado. A obra machadiana trabalha na fronteira entre os conteúdos de verdade e factual, em que o primeiro (alegórico) surge da impossibilidade da superação histórica dos fatos transfigurados ficcionalmente.

Como molduras das coleções de contos, as advertências, em *Papéis Avulsos* e *Histórias Sem Data*, marcam a duplicidade da prosa machadiana. Ligam-se aos acontecimentos históricos do século XIX, à prosa da vida fluminense e aos jornais europeus, mas não deixam de lado o rigor e a precisão. A junção dessas duas ordens – na crônica, de modo experimental; no conto, de modo elaborado – constrói a imagem dialética: o fato perde seu caráter cotidiano, mas não seu sentido histórico; e a alegoria não fala da essência ahistórica, mas caminha em direção ao pensamento. Em suma, Machado de Assis constrói uma prosa cunhada no embate entre o elementar, realista e histórico, e o alegórico, tradicional e conceitual.

4 A NATUREZA E A HISTÓRIA

*A verdade é imortal; o homem é um breve
momento...*

Machado de Assis

O conto alegórico: poética do irrealizável

Machado, nos ensaios que formam hoje o volume de crítica literária, define como função da crítica estabelecer assuntos e formar o gosto do leitor. Neles, valoriza a capacidade de análise e observação como pressupostos necessários para a construção de uma obra verossímil. Isso não significa que haja um tema definido, na medida em que “tudo é matéria de poesia uma vez que traga as condições do belo, ou os elementos de que ele se compõe”.⁹⁴ Para ser brasileiro, inglês ou português não importa o assunto tomado, pois, qualquer que seja ele, o que interessa é a forma de tratá-lo, desde que a pessoa tenha um “sentimento íntimo que o torne homem de seu tempo e do seu país”⁹⁵. Machado de Assis toma como padrão a literatura mimética, a imitação da realidade sem distorcê-la. A partir disso, em romances de Eça e de Macedo, em peças de teatro e mesmo em poemas, Machado exige uma verossimilhança interna, da obra, medida por ser o acontecimento possível ou não.

Em sua poesia, de caráter alegórico, devemos crer, ou que ele deixo de lado os pressupostos críticos ou que ele escreva desse modo por uma necessidade estética. Assim, nesses dois momentos de sua obra,

94 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Instinto de nacionalidade*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras Completas, 3). p. 802.

95 *Op. cit.* p. 804.

crítica literária e poesia, encontramos uma tensão entre a necessidade de verossimilhança e a expressão alegórica. No primeiro, Machado segue a tradição realista de apego ao particular e de adequação da palavra à realidade. A suficiência dessa forma literária construiria a identidade da personagem, com uma ação adequada ao seu caráter.¹ A alegoria, em oposição, se desprende do sentido literal e imediato, para se tornar uma imagem de um conceito, em que a figura importa por sua capacidade de representar a abstração.

Ambas atitudes são coerentes e aceitáveis em si, mas são inconciliáveis, pois uma personagem transformada em alegoria perde sua historicidade, deixa de se realizar no devir temporal, como homem, para se tornar ilustração de um conceito. Em uma obra não parece possível unir realismo e alegoria, mas Machado de Assis realiza essa mistura em alguns de seus contos. Assim, os contos machadianos constroem uma forma elaborada, em que há a mistura do procedimento realista com elementos estranhos que desagregam o conjunto orgânico. É possível nomear essa criação de poética do irrealizável. A totalidade dos elementos não convergem em um sentido, pois um termo discrepante desagrega a prosa realista e histórica.

Um exemplo desse procedimento é *Dona Benedita: um retrato*, de *Papéis Avulsos*. O conto narra um tempo da vida de Dona Benedita, a partir do aniversário de 42 anos. Ela mora longe do marido, em missão no norte do país, mas nunca vai visitá-lo, pois compra a passagem do pacote e logo desiste da viagem. A falta de vontade e o afincamento aos desejos imediatos são mostrados em todos os atos da mulher, dos mais mequinhos, como um livro iniciado com entusiasmo para ser logo deixado de lado, até uma amizade esquecida sem outra razão do que a mudança de gosto. Ao final, ela fica viúva e, cortejada, não sabe se casa de novo ou não.

1 Cf. WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Uma noite,volvendo D. Benedita este problema, à janela da casa de Botafogo, para onde se mudara desde alguns meses, viu um singular espetáculo. Primeiramente uma claridade opaca, espécie de luz coada por um vidro fosco, vestia o espaço da enseada, fronteiro à janela. Nesse quadro apareceu-lhe uma figura vaga e transparente, trajada de névoas, toucada de reflexos, sem contornos definidos, porque morriam todos no ar. A figura veio até ao peitoril da janela de D. Benedita: e de um gesto sonolento, com uma voz de criança, disse-lhe estas palavras sem sentido:

– Casa... não casarás... se casas... casarás... não casarás... e casas... casando...

D. Benedita ficou aterrada, sem poder mexer-se; mas ainda teve a força de perguntar à figura quem era. A figura achou um princípio de riso, mas perdeu-o logo; depois respondeu que era a fada que presidira ao nascimento de D. Benedita: Meu nome é Veleidade, concluiu; e, como um suspiro, dispersou-se na noite e no silêncio.²

Essa figura pode ser uma alucinação ou projeção fantasiosa da personagem, ou ainda um fato fantástico que rompe com a verossimilhança do conto. O elemento estranho é, de todo modo, o eixo de interpretação da narrativa, pois ele mostra como devemos compreender D. Benedita. Os traços da imagem alegórica (figura vaga e transparente; trajada de névoas, toucada de reflexos, sem contornos definidos...) materializam de modo integral um conceito, Veleidade. Ela é uma fantasia projetada no céu, a se desfazer sem se definir, que caracteriza a falta de vontade, a incapacidade de se decidir que redonda no movimento volúvel de um desejo imediato a outro. Essa figura revela à personagem sua identidade, em que se apaga como indivíduo, na medida em que vive sob o domínio de uma força incoercível.

A ambiguidade entre exterior e interior cria uma fluida indistinção entre a mulher e a alucinação. O exterior torna-se projeção de uma imagem mágica que explica o caráter do indivíduo. Nesse caso, temos a Dona Benedita, incapaz de agir, de superar seus impasses:

2 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. D. Benedita. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2). p. 323.

não viaja para encontrar o marido; não decide casar-se. A alegoria caracteriza sua incapacidade de qualquer transformação. O imobilismo demonstra como o tempo lhe é exterior, como ela não se constitui como um sujeito capaz de ação transformadora, na medida em que envelhece, mas permanece sempre idêntica a si mesma, exemplo de veleidade.

Não há como deixar de relacionar esse “retrato” com aqueles retratos de mulher alencarianos, como *Lucíola*. Lúcia, Maria da Glória, é uma heroína, que supera sua condição baixa, escapando da prostituição em nome de um ideal amoroso intenso. Ela não hesita em sacrificar a si mesma em nome daquele sentimento verdadeiro. Ela serve de guia para Paulo, narrador da história. Ele aprende a superar os vícios e hipocrisias sociais, que não permitem uma relação amorosa com uma cortesã. D. Benedita não é jovem, nem de condição marginal, não supera provas em busca do ideal; ao contrário, é uma dona de casa comum, já mais velha, com dois filhos, presa em sua condição limitadora. A vida cotidiana é uma rotina vazia, em que o tempo é preenchido de modo arbitrário. Um fato exemplar é a amizade que Dona Benedita cultiva apenas por dias e depois a esquece. Não há continuidade ou memória no sentido construtivo, pois ela vive restrita ao instante.

Assim, de um lado, a alegoria da Veleidade, identidade da mulher; de outro, a relevância da mulher comum, sem idealização, que interessa à literatura por sua condição humana singular. A ligação entre ambas através do salto de um registro realista para outro fantástico parece ser intencionalmente feito a fim de salientar a quebra entre ambos. Quebra risível, porém amarga, já que releva a condição precária do sujeito dominado por seu próprio caráter. De todo modo, aquela mulher retratada já se torna o modelo encarnado da própria veleidade.

No mesmo sentido, em *Trio em lá menor*, Maria Regina, que sofre do mal da imaginação exagerada, projetada fora de si a estrela dupla, que parece uma só. Sua condenação, vinda através de sonho, é a de

oscilar entre dois astros. A figura feminina representa um indivíduo, particular, bem caracterizado e ao mesmo tempo dotado de um sentido alegórico. O sentido principal dessa conjunção está na impossibilidade de se distinguir a realidade da imaginação. Maria Regina não consegue aceitar os homens como eles são, pois quer um tipo ideal. Fechada dentro de si, imersa em sua fantasia, ela se torna alegórica, um emblema da impossibilidade de superar sua condição finita. As duas mulheres encarnam a incapacidade de se deixarem penetrar pelo tempo histórico transformador.

Em *Noite de Almirante*, ao descrever para o marinheiro Deolindo, seu ex-noivo, como passou a gostar de outro, Genoveva diz apenas “vieram outras coisas”³. O narrador nos explica que “estamos muito próximo da natureza”. Em *Uma Senhora*, a vaidosa e bela Dona Camila não quer envelhecer, tentando de todo modo sofrer o crescimento da filha, Ernestina, para que esta (“seu cabelo branco”⁴) não denuncie sua verdadeira idade. “A natureza, porém, não é só imoral, mas também ilógica...”⁵ Assim, Ernestina termina casando e tendo filhos. Ao final, o narrador mostra D. Camila passeando com o neto, que poderia passar por seu filho.⁶

Mais esses dois exemplos de personagens femininas servem para mostrar como Machado de Assis dá relevância em seus contos para pessoas comuns, sem um atrativo heróico ou um traço satírico. São histórias enraizadas no cotidiano vulgar e prosaico, avesso ao padrão poético, em que a mulher do povo (Genoveva) e a mulher da elite (D. Camila) vivem imersas em suas rotinas opacas. Elas são verossímeis até nos detalhes com que o narrador constrói a adequação da personagem ao ambiente. Essas personagens, no entanto, assim como Maria Regina e D. Benedita, ganham uma substância alegórica, na medida

3 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Noite de Almirante*. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2). p. 449.

4 *Id.* *Uma senhora*. In: *op. cit.* p. 424.

5 *Op. cit.* p. 424.

6 *Op. cit.* p. 429.

em que se tornam exemplares. Ambas mostram como a natureza as domina e o caráter as faz repetir as mesmas atitudes. Assim, a expressão sincera e cândida de Genoveva esconde o “egoísmo aspérri-mo” da satisfação do próprio desejo, tornando-a incapaz de cumprir o juramento moral de se manter fiel ao noivo. Do mesmo modo, o amor materno e o desvelo de avó mostram a permanência da mesma vaidade enraizada no caráter de D. Camila. Ambas se mantêm presas dentro do círculo do eterno retorno das mesmas atitudes, e o gesto particular torna-se alegórico e exemplar da Natureza Humana.

A partir da necessidade de verossimilhança confrontada com a alegoria, não parece estranho referir o *Conto alexandrino*. No tempo da dinastia dos Ptolomeus, é narrada a história de dois filósofos, que decidem partir de Chipre para Alexandria em busca do reconhecimento. Stroibus conta a Pítias que leva na bagagem uma nova teoria.

– (...)Em suma, os deuses puseram nos bichos da terra, da água e do mar a essência de todos os sentimentos e capacidades humanas. Os animais são as letras soltas do alfabeto; o homem é a sintaxe. Esta é a minha filosofia recente; esta é a que vou divulgar na corte do grande Ptolomeu.⁷

A teoria não constrói uma metáfora, mas considera literalmente que os animais compõem o alfabeto e o homem a sintaxe. Desse modo, para o homem se tornar um ladrão basta tomar sangue de rato em doses diárias. Para a execução correta da teoria é essencial a forma de retirar o sangue do animal e de tomá-lo. O bicho deve estar vivo, e o sangue deve ser tomado quente. Para conseguir isso, Stroibus torna-se exímio conhecedor da nova ciência – a anatomia, criada pelo mestre alexandrino, Herófilo (figura não ficcional, histórica).

Stroibus aceitou a proposta.

7 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Conto alexandrino. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. (Obras completas, 2). p. 411.

– O meu sacrifício é o mais penoso, disse ele, pois estou certo do resultado; mas que não merece a verdade? A verdade é imortal; o homem é um breve momento...

Os ratos egípcios, se pudessem saber de um tal acordo, teriam imitado os primitivos hebreus, aceitando a fuga para o deserto, antes do que a nova filosofia. E podemos crer que seria um desastre. A ciência, como a guerra, tem necessidades imperiosas.⁸

A argumentação de Stroibus afirma a superioridade da verdade científica sobre o indivíduo. Enquanto a primeira permanece, o outro finito morre inapelavelmente. Assim, em nome da ciência, o cientista pode realizar qualquer tipo de experiência desde que busque o ideal da verdade. Não é casual a aproximação com a guerra, pois a sua violência seria uma necessidade para a preservação da vida dos correligionários em detrimento da morte dos inimigos. Nesse caso, os ratos ocupam o lugar da cobaia. “A natureza não há de ser só a mesa de jantar, concluía em forma de aforismo, mas também a mesa da ciência”.⁹

Em Alexandria para provar sua nova teoria, Stroibus e Pítias aplicam sobre si mesmos as doses de sangue de rato. Tornam-se ladrões: roubando primeiro ideias um do outro até roubarem manuscritos da Biblioteca de Alexandria. Presos antes de fugir, são condenados à morte. Herófilo, o mestre de anatomia, requisita a Ptolomeu prisioneiros ainda vivos, a fim fazer experiências. Ptolomeu hesita e ele argumenta:

– Vivos? não é possível... (*diz Ptolomeu*)

– Vou demonstrar que não só é possível, mas até legítimo e necessário. As prisões egípcias estão cheias de criminosos, e os criminosos ocupam, na escala humana, um grau muito inferior. Já não são cidadãos, nem mesmo se podem dizer homens, por que a razão e a virtude, que são os dois principais característicos humanos, eles os perderam, infringindo a lei e a moral. Além disso, uma vez que têm de expiar com a morte os seus crimes, não é justo que

8 *Op. cit.* p. 413.

9 *Op. cit.* p. 414.

prestem algum serviço à verdade e à ciência? A verdade é imortal; ela vale não todos os ratos, como todos os delinquentes do universo.
Ptolomeu achou o princípio exato...¹⁰

Aceito o raciocínio exato de Herófilo, idêntico ao de Stroibus, os homens (assim como antes os ratos) foram entregues para as experiências. Depois de escalpelados cinquenta réus, chegou a vez de Stroibus e Pítias. Stroibus, alegando sua condição de cientista, pediu que poupassem sua vida. Herófilo disse que a obrigação do filósofo era a de servir à filosofia, e que o corpo era nada em comparação com o entendimento. Começaram as experiências e dois infelizes berraram, suplicaram, mas acabaram morrendo. Ao final do conto, vem o comentário do narrador de que os alexandrinos diziam que os ratos da cidade haviam feito uma festa para comemorar a morte em tortura de seus algozes. Convidaram, inclusive, os cachorros, que negaram o convite: ‘Século virá em que a mesma cousa nos aconteça’. E um rato retorquiu: “Mas até lá ríamos!”.

Esse conto de *Histórias sem data* impressiona não só pela matéria narrada quanto pela forma de contá-la. De imediato, pelo seu distanciamento temporal, um leitor poderia tomar o conto como uma crítica contundente de Machado de Assis à ciência de sua época, capaz de sacrificar o indivíduo em nome de uma teoria genérica. Tal significado é plausível, considerando o domínio cada vez mais forte de uma ciência positivista e a atuação cada vez mais presente dos médicos higienistas na sociedade brasileira, com o poder de determinar o que era normal na vida do indivíduo e o que era patológico.¹¹ Através de um caso extremo, chocante, o conto nos mostra que a mesma teoria aplicada aos animais, aos ratos, reversivelmente pode ser aplicada ao homem, de tal modo que ele acaba torturado. Assim, no início Stroibus justificava a tortura e morte lenta dos ratos em nome da

¹⁰ *Op. cit.* p. 419.

¹¹ Cf. COSTA, Jurandir Freire. *Norma médica e ordem familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

ciência, da verdade universal. “A verdade é imortal; o homem é um breve momento”. Ao final, em nome do mesmo princípio, Herófilo tortura homens. Ao sentir o seu destino, “a parte ínfima da natureza humana” faz com que Stroibus clame por sua vida e depois chore de dor, berrando, implorando e suplicando. A crítica à ciência que coisificava os homens dentro de seu raciocínio (de modo convincente aos olhos do poder) é feita por um caso extremo, em que os homens são desumanizados ao se tornarem cobaias necessárias para experimentar uma nova tese científica.

Para Adorno, a totalidade destrói o sujeito e produz a abstração¹². Como o pensamento subjetivo constrói-se por si mesmo, desligado do objeto, ele acaba por se alienar da realidade, na mesma medida em que o positivismo, ao pretender quantificar tudo, acaba por coisificar as relações humanas. Em ambos, seguros de si mesmos, surge a fetichização do conhecimento, que traz dentro de si a queda do homem na barbárie. Nesse momento, o real e o humano ficam para além da totalidade, fora do sistema. O olhar de Adorno lembra o do viajante Jean de Léry que viu e mostrou aos europeus a devoração bárbara de um homem por outro entre os índios, mas, em vez de apenas condená-la, evidenciou como os franceses traziam dentro de sua cultura a própria barbárie, ao construir dogmas e não um conhecimento auto-reflexivo, destruindo, em guerras religiosas, todos aqueles que lhes eram diferentes.

No caso do *Conto alexandrino*, a totalidade, a verdade última trazida pela ciência (tanto de Stroibus, quanto de Herófilo), reduz os seres a meros exemplos da teoria. Eles se tornam abstratos, pois não são considerados como indivíduos ou seres autônomos. Ao contrário, eles se tornam apenas os índices de uma tese. Nesse comentário já é possível adiantar um aspecto central na alegorização machadiana, que a distingue da alexandrina, medieval e barroca. Para essas três concepções, por razões culturais e materiais distintas, a revisão da

12 ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Madrid: Taurus, 1984. p. 24.

tradição era feita a partir de uma crença no valor da religião ou filosofia que defendiam. O sentido literal, similar ao corpo, é negado ou destruído em nome da verdade abstrata, relativa à alma. O primeiro é imperfeito e finito, por isso poderia ser legitimamente sacrificado em nome da verdade imortal. No caso dos cientistas do conto, a ciência ocupa o lugar da religião, enquanto objeto de crença. A diferença, então, está no tom do narrador, irônico, melancolicamente irônico, já que ele parece aderir ao ponto de vista dos cientistas, simulando ignorância do sofrimento, para melhor mostrá-lo como horror arbitrário e ilegítimo. Não se deve esquecer que não apenas os homens pereceram, mas também a ciência em nome do que torturaram também foi esquecida. O caráter finito é também o das teorias (da ciência ou da religião) pelas quais os homens se batem.

Em *Educação Após Auschwitz*,¹³ o problema do campo de extermínio, o seu contínuo terror, não está apenas no fato de ter acontecido, mas no de novamente poder ocorrer, pois não foi um acontecimento anômalo, mas algo coerente com o desenvolvimento da sociedade globalizada. Na frieza, na falta de compreensão do outro e na indiferença se encontra a explicação para a aceitação dos crimes nazistas. O gesto frio e a dissolução do sujeito são postos por Adorno dentro da sociedade industrial. Num mundo cuja falsa mediação universal é a mercadoria, tudo passa a ser considerado por seu valor de troca. Assim cada coisa ganha identidade quando serve de mercadoria, mediação ao lucro. O caráter abstrato, negativamente conceituado por Adorno, apaga qualquer traço heterogêneo que fuja do valor de troca, que, assim, se constitui como a falsa mediação universal.

Não é arbitrário resgatar uma imagem do século XX, pois, segundo a concepção de Adorno, o extermínio nos campos de concentração não foi uma anomalia da história, ou um evento isolado: o desenvolvimento da própria razão desde o iluminismo apontava para

13 ADORNO, Theodor. *Educação após Auschwitz*. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. (Grandes Cientistas Sociais, 52)

pensamento totalizador, homogêneo, cuja continuidade sem fissuras alijava de si toda manifestação heterogênea. O princípio da identidade, de descobrir o mesmo em todos os elementos, tornava inaceitável a diferença. Além disso, a natureza estaria exilada, submetida à dominação, retornando na forma de mito dentro da própria razão. O núcleo dessa transformação está no intenso desenvolvimento do capitalismo ao longo do século XIX.

Esse sentido é plausível, baseado no próprio conto. A questão a ser colocada, em termos estéticos, é anterior ao efeito intelectual, moral ou emocional. Como o conto encaminha uma interpretação dessa ordem? Quais elementos nos possibilitam ler a figura de Stroibus como uma alegoria da ciência alienada de sua humanidade? Qual é a importância do contexto histórico, distanciado da atualidade de Machado de Assis e seus leitores?

Começando pela última questão, é importante ampliar o que já foi dito. Não apenas Herófilo era uma figura histórica quanto realmente foi ele o criador da anatomia. Também a Alexandria dos Ptolomeus é precisamente construída, como centro de cultura da época. O conto constrói uma visão verossímil em termos de ambiente histórico. Ao leitor contemporâneo de Machado de Assis, a história ganha um caráter de afastamento histórico, algo similar ao que o autor diz de *O segredo do Bonzo*¹⁴. Em nota ao final de *Papéis Avulsos*, Machado de Assis comenta que “(...) para dar possível realidade à invenção, deve-se colocá-la à distância grande, no espaço e no tempo”. Deste modo, a invenção, a história a ser contada possivelmente, estava pronta. Faltava, no entanto, dar-lhe verossimilhança, o aspecto de realidade. Na criação, tanto de *O Segredo do Bonzo* quanto de *Conto alexandrino*, Machado de Assis busca dar uma força de realidade à sua ficção. Seu interesse (como consta na mesma nota) não é meramente realizar um exercício formal, mas dar “realidade à invenção”.

14 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. (Obras completas, 2). p. 364.

Nesse momento, cabe retomar a tradição de leitura alegórica que se consolidou em Alexandria¹⁵. Era um procedimento hermenêutico que visava incorporar textos da tradição de acordo com as concepções intelectuais do momento. Assim, na vertente cristã, Moisés era lido como um filósofo que organizou seus conhecimentos em narrativas e formas alegóricas. Sua narrativa não deixava de ter um sentido literal, ligado ao povo judeu, mas (segundo exegetas cristãos) ela funcionava como uma prefiguração da existência de Cristo. Do seio dessa leitura surgem as raízes da identificação entre Adão e Cristo, já que o primeiro iniciou a humanidade na terra, e o segundo veio a libertar a mesma humanidade, iniciando-a na salvação da alma. Ambos constituíram mitos de origem. Já na vertente clássica, Homero era relido também como um filósofo. No caso da *Odisséia*, negava-se o sentido literal, por ser absurdo, por trazer sinais inequívocos de inverossimilhança na presença dos deuses entre os homens. Para fazer sentido, é atribuída uma intenção alegórica a Homero. Na *Odisseia*, as ações e as presenças dos deuses seriam figurações de princípios universais. Em Alexandria, as duas vertentes lutavam para provar a ancianidade maior de Homero ou de Moisés, o que daria mais legitimidade a um ou a outro.

O confronto entre os métodos de leitura alegórica é interessante, pois eles mostram quais índices do texto devem chamar a atenção do exegeta para serem interpretados. Em primeiro lugar, a forma alegórica funcionaria como um véu a recobrir a verdade, que afasta os indignos e incrédulos os quais não conseguem passar da superfície, mas atrai aqueles que têm fé. A intenção alegórica do texto (de origem divina) é, então, resguardar a verdade apenas para os escolhidos. Segundo Santo Agostinho¹⁶, tal seleção não implica a exclusão do povo, mas revela apenas que existem duas ordens de sentido no texto bíblico: o literal e imediato, reservado aos simples; e o alegórico,

15 Cf. PÉPIN, Jean. *La tradition de l'allégorie: de Philon d'Alexandrie a Dante*. Paris: Études Augustiennes, 1987.

16 Cf. *op. cit.*

reservados aos doutos. Esta é uma forma de valorizar a verdade que, se fosse dada a conhecer a todos, seria desvalorizada como moeda corrente.

A alegoria não apenas esconde como também, pelo seu caráter imagético e atraente, seduz o leitor, despertando nele a vontade de descobrir o sentido oculto, que não se entrega de modo imediato, mas exige esforço de decifração. Como em um processo de iniciação, quanto maior o percurso para alcançar o sentido, maior será a alegria da descoberta. A leitura alegórica associa a imagem alegórica ao corpo, e o sentido escondido à alma. Por esse vínculo, a beleza na imagem serve apenas como uma forma de seduzir o leitor a fim de que entre na busca do objeto belo, que se inicia na apreciação do corpo, mas deve continuar na busca do sentido universal e transcendente.

Dentro do texto o exegeta, que não deveria expressar-se pela obscuridade alegórica, deveria buscar os índices que o encaminham a uma interpretação alegórica. Em primeiro lugar, deve-se procurar uma aporia no sentido literal, que é inaceitável, como uma anomalia ou uma patologia. Pode-se ter o uso de um termo ou uma expressão estranha, como um estrangeiro que fala uma língua diferente; ou pode-se ter uma contradição interna, um paradoxo criado, por exemplo, pela justaposição de duas palavras inconciliáveis. Por fim, o caráter paradoxal do absurdo pode funcionar como uma exortação à interpretação alegórica.

No conto de Machado de Assis, em primeiro lugar, há uma expressão alegórica, quer dizer, a intenção alegórica não é uma atribuição do crítico, mas uma necessidade interna proposta pelo texto. Assim, no *Conto alexandrino*, verossímil no sentido literal, no contexto da história, apresenta algumas aporias. A primeira, e mais imediata, é a própria teoria de Stroibus. O absurdo não está na sua formulação, pois o cientista poderia estar louco ou ser um *pomadista*, um charlatão, ou mesmo um aventureiro tal como os alexandrinos o consideravam. A aplicação da teoria efetiva o absurdo. Assim, o sangue do rato efetivamente transformaria os homens em ladrões quando tomado

quente. Diga-se que esse é um fato sobrenatural, miraculoso, inaceitável dentro da ordem realista que aponta para o questionamento da teoria científica.

Outro elemento do conto (e da linguagem machadiana) está nas duas cenas das torturas: a do rato e a do homem. Elas são cruas, detalhistas e frias, mostrando passo a passo, como o rato é morto, e depois como Stroibus e Pítias são mortos. Elas funcionam como uma discrepância, como um fato chocante que chama à atenção sobre si, principalmente, porque ambos procuram a comprovação de teorias científicas absurdas. Em nome da verdade, que já se mostra de cara uma ficção sem fundamento, o animal (em primeiro lugar) e o homem (depois) poderiam ser sacrificados e postos a sofrer, já que eles seriam momentos efêmeros frente à imortalidade da ciência.

Nesse sentido, depois que realizam a experiência e se transformam em ladrões, Pítias e Stroibus perdem a identidade. Não se sabe mais quem eles são, se são filósofos ou se são aventureiros que mataram os filósofos para tomar seu lugar. Ao final, o próprio leitor é levado a duvidar, quando Herófilo questiona os dois homens. De todo modo, a identidade deles se perde completamente no discurso do anatomista, pois deixam de ser humanos para se transformarem em cobaias, ratos, de uma experiência científica. Eles se transformam no nervo, na mão, em uma parte apenas de um corpo, de acordo com o princípio desumanizante da ciência.

Sem esgotar o conto, reafirma-se a atualidade da crítica através da profecia final, posta na voz de um cão. Antropomorfizam-se os animais, que falam de maneira humana e sensata. O rato faz a festa pela morte do algoz, idêntica à das vítimas, e conclama ao riso. O cachorro chama melancolicamente a atenção sobre a repetição da mesma história no futuro. Temos aí pela incongruência um chamado ao leitor para que atualize, para além do sentido literal e distanciado, a história de Stroibus, como sendo a sua própria história, possível vítima da sua própria ciência. No caso, o próprio rato vem a representar a necessidade do riso, a ironia, que dilui o sofrimento e o horror,

enquanto o cachorro, encarnação da meditação melancólica, lembra o caráter repetitivo da história, em que o devir histórico não representa superação da finitude, progresso em direção à verdade.

Machado de Assis não utiliza a alegoria de modo sério, mas antes irônico. Se ele fizesse uma denúncia do caráter desumano da ciência em nome do humanismo clássico, ou em nome da religião cristã, ele teria por base de sua crítica a crença em um princípio universal, em um conceito a ser expresso pela narrativa alegórica. Não é esse o caso de Machado de Assis; como já ficou expresso no título desta seção, ele trabalha no paradoxo, na construção de uma situação impossível em termos lógicos. Ao retomar a tradição da alegoria, dá historicidade à imagem e rompe com a imediatividade do sentido, mas faz isso pelo viés irônico.

Na literatura, a ironia – longe de ser apenas recurso retórico – torna-se assim atitude fundamental. Criando a obra de arte, o autor a objetiva, distanciando-se dela e do próprio eu empenhado no ato da criação; em novo ato criativo introduz dentro da obra este mesmo ato de distanciamento, e assim sucessivamente. O resultado não será decerto uma bela obra clássica, mas em compensação será sem dúvida “interessante” (nova categoria introduzida por Schlegel). A obra será “aberta”, experimental, e incluirá na sua estrutura o próprio processo de sua criação.¹⁷

O ponto de vista básico do Romantismo alemão, de Schlegel, Novalis e Hoffman, é o da ironia, que, ao se colocar acima das coisas e distante delas, lança o olhar que aniquila tudo. Interessa retomar aqui dois aspectos próprios da ironia. A atitude irônica incorpora o procedimento construtivo dentro da obra, tornando-a aberta e crítica de si mesma. Nesse sentido, cabe lembrar Adorno que, no ensaio *Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*¹⁸, mostra a desintegração da

17 ROSENFELD, Anatol. Aspectos do Romantismo alemão. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 7). p. 164.

18 ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN et al. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)

identidade da experiência na sociedade capitalista. Narrar significa ter algo especial a dizer, mas o mundo administrado e estandarizado acaba com a unidade e a experiência individual. O que o rege é abstração da mercadoria, da falsa universalidade. Assim, no romance contemporâneo, a fidelidade ao realismo deve corresponder ao abandono da forma realista, porque esse reproduz a fachada, com aparência de totalidade sem fissuras, servindo apenas para enganar. Nesse romance de linhagem tradicional, a ficção assemelha-se ao palco italiano que constrói no teatro a ilusão de realidade, mantendo o espectador a uma distância fixa e invariável. No romance contemporâneo, através da revelação da forma de produção, a ilusão de ficcionalidade é quebrada e o leitor é posto em uma distância móvel da ficção. O narrador aparece, nesse caso, como a figura mediadora por excelência que revela o caráter não imediato da experiência estética, o próprio laboratório de sua produção.

A raiz do romance contemporâneo pode ser encontrada na atitude irônica. A ilusão é quebrada pela variação de posturas do narrador, que introduz o leitor na construção do discurso ficcional, tal como os românticos propunham a desintegração da totalidade através da fragmentação e da introdução do fantástico. A diferença crucial do Romantismo alemão para a contemporaneidade está na perda do alvo religioso, na ausência de uma promessa de redenção ou de reunificação do homem com a natureza.

Outro aspecto próprio da atitude irônica é oscilar entre contradições extremas, entre casos-limite, numa disponibilidade em que não se fixa um objeto de interesse, pois todos são desvalorizados. Como já foi dito antes, é uma atitude própria do Romantismo em que ocorre a cisão entre o sujeito (fechado sobre si mesmo) e o mundo empírico. A ausência de princípio geral organizador no mundo impede a separação do essencial em relação ao acessório, impedindo a seleção de um objeto que prenda a atenção. Essa atitude é trazida para dentro do texto na forma dos fragmentos de Schlegel, ou na do romance, cujo caso exemplar seria *Jacques, le fataliste*, de Diderot.

Essa atitude irônica funciona como princípio de ligação entre a prosa realista e a alegoria. A instabilidade da narração provoca a oscilação entre os dois pólos, sem que um seja fixado. Ao adotar a forma realista, a personagem comum torna-se relevante, construída de modo verossímil em seu caráter e inserida em seu contexto histórico. De outra parte, ao ser exemplar de um conceito, a personagem é destruída em sua individualidade. Dona Benedita é emblema da Veleidade; Maria Regina da busca do absoluto; Genoveva do desejo incoercível; D. Camila da Vaidade; Stroibus e Herófilo da Ciência. São indivíduos, singulares, construídos em prosa realista, mas que, ao não se realizarem como sujeitos, são ao mesmo tempo alegorias de um conceito que os domina.

Esses pontos próprios da ironia reaparecem na atitude dos narradores machadianos. *Conto de escola*, de *Várias Histórias*, traz uma narrativa em primeira pessoa em que o narrador adulto relembra um caso vivido, quando criança na escola. O menino é enviado para o estudo pelo pai, que quer destiná-lo a uma carreira exitosa no comércio, vendo a escola como passagem necessária para alcançar o objetivo. No meio do caminho, o menino tem atrativos que o seduzem para fora da estrada do dever: campo ou morro (brincadeira com os malandros). O objetivo do pai é que o filho vá para a escola, local em que se aprende a ler, escrever e contar, alguns elementos mercantis para se tornar um caixeiro. Pilar (menino sem virtudes) desobedece aos desígnios do pai, mostrando que seu maior desejo era a brincadeira. Somente vai à escola por medo de receber outra surra com vara de marmeleiro. Mesmo na escola, seu olhar escapa janela afora, imaginando-se a brincar na rua.

Na escola, o aprendizado marcante, lembrado na narração como uma experiência formadora, é o da corrupção e delação. O inesperado, o fato estranho, estava no oferecimento de uma moeda por Raimundo (filho do professor, temendo castigo) para que o protagonista ensinasse a lição. O fato fica ressaltado, no entanto, não pelo sucesso, mas pela punição sofrida. Curvelo os delata ao professor

Policarpo, que joga fora a moeda, castiga-os com a palmatória e ainda os xinga, chamando-os de “porcos, sem vergonhas, faltos de brio” por negociarem a lição, praticando uma ação “baixa, vil, suja.” Assim, aquilo que se coloca como desvio, ir brincar, aparece como a relação isenta do temor, livre, que tem, ao final, o poder curativo de livrá-lo do rancor vingativo inoculado pela instituição escolar. Sair do caminho é escapar do vício trazido pela relação de terror imposta pelo professor.

Numa relação simétrica, Pilar assume o papel de professor e o outro menino de aluno, em que o primeiro ganha dinheiro pela lição dada. Pilar torna-se idêntico ao professor, assumindo o papel de mestre e procurando pela janela aquilo que está fora da escola como Policarpo pelos jornais acompanha a política. Além disso, aprende o que o pai determinou (elementos mercantis) ao praticar um negócio. Ironicamente a escola não cumpre seu papel no caráter oficial, mas naquilo que esconde. Pune o menino por deixar explícita a regra de funcionamento escolar, pois o mundo dos adultos é vedado às crianças, separadas pelo terror.

O fim do conto, novo dia, traz o narrador-protagonista indo novamente à escola em busca da pratinha jogada pela janela e da vingança contra Curvelo, o menino que revela o lado obscuro da escola. Atraído pela banda de fuzileiros navais, sai marchando atrás deles, imitando-os no seu gesto exterior, assim como havia imitado o professor, e acaba no morro enxovalhando suas calças novas. Neste final, um herói cômico lida com sua experiência passada sem dor e mágoa. O riso e o humor fazem com que o narrador esvazie o sentido da escola. Na oposição entre sala de aula e Morro/Campo (fina flor da humanidade), na contraposição dos dois universos educativos, a corrosão da escola não é trágica, pois traz um lugar alternativo em que o personagem aprende a brincar.

Na atitude de Pilar adulto, ao reconstruir sua vivência passada, existe uma espécie de despertar em relação ao acontecido, que perde

sua força imediata de sofrimento e alegria. Ao ser relido, o passado transforma-se em chave de interpretação da condição atual:

Quando presentificamos algo passado numa rápida imagem, como Benjamin também gosta de dizer, esta rápida imagem ganha uma concretude mais intensa do passado do que o passado teve na facticidade da história. (...) É exatamente a isso que Benjamin se refere quando diz que *a posteriori* na nossa atualização, as imagens históricas ganham uma concretude maior do que no tempo em que os acontecimentos realmente ocorreram. (...) Ou, em outras palavras, a atualidade do acontecimento histórico fixado na contra-memória é maior choque que a atualidade do acontecimento em seu tempo real.¹⁹

Segundo Norberto Bolz, ao retomar o passado, em experiência teológica, o sujeito não apenas transforma o passado que estava em aberto, mas muda seu próprio presente. A concretude maior do fato já acontecido deve-se à apropriação pela rememoração. Como mostra Rolf Tiedmann, na introdução ao livro das passagens²⁰, Benjamin considerava a apropriação do passado como se fosse um sonho, assim como os surrealistas, em que o acontecimento está ao mesmo tempo próximo e distante. Assim, a função do historiador é despertar, quebrar a sequência onírica e interpretar o acontecimento, constituindo uma dialética entre o sono/sonho e a vigília. Desse modo, o fenômeno salvo pelo conceito, passa a fazer parte do indivíduo, não mais como vivência, mas como experiência pelo aprendizado gerado.

A questão “Por que o mundo nos detalhes do cotidiano?” remete a um dos aspectos mais instigantes do pensamento benjaminiano: à importância dos detalhes, dos objetos e dos costumes cotidianos, das coisas pequenas que passam despercebidas de tão familiares que são; também à importância dos restos, dos resquícios, daquilo que, geralmente, é rejeitado como detrito ou lixo.(...) Mas este motivo correspondia ao motivo tipicamente benjaminiano de uma

19 BOLZ, Norbert W. *É preciso teologia para pensar o fim da História?* Revista da USP, São Paulo, n. 15, set-nov, 1990.

20 TIEDEMANN, Rolf. Introduction. In: BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe Siècle: le livre des Passages*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.

concentração de significações diversas na intensidade de uma forma única, espécie de mundo em miniatura, ou na terminologia leibniziana, de *mônada*.²¹

Jeanne Marie Gagnebin toca em um aspecto fundamental na releitura do passado própria de Benjamin, que é o da atenção para os detritos da história. Assim, como os trapeiros do século XIX, também estudados por ele, o historiador materialista deve concentrar-se nos elementos que escapam à história tradicional dos grandes eventos políticos. Naquilo que é menor, acessório ou desprezível pode estar uma chave para compreender a mensagem cifrada que o passado deixou para o presente. São imagens mudas, imediatas, até que o historiador as dote de sentido por sua interpretação. A moda, o colecionador, a prostituta, as ruas, os trapeiros, os livros, enfim, qualquer tema que escape ao historicismo ganha a dignidade de objeto do estudo da história.

Pilar, narrador do *Conto de escola* relembra uma travessura de criança. Aquele acontecimento, tal como é vivido pelo menino, fora uma travessura com o devido castigo, superada pela brincadeira do dia seguinte. O narrador adulto, ao preencher de sentido o pequeno caso escolar, mostra como os dois colegas deram-lhe as primeiras lições de corrupção (Raimundo) e de delação (Curvelo). O conceito fica encarnado na figura dos dois meninos, como figuras exemplares de um e outro conceito.

Nesse caso específico não há uma formação no sentido humanista, mas uma degradação do sujeito, que se rebaixa, aprendendo a realizar os atos imorais. A imagem emblemática da escola traz uma inversão irônica de que o menino sem virtudes se degrada dentro da instituição de ensino, que deveria introduzi-lo na civilização. O ponto central do conto, implícito nesse caso, é de que a origem da corrupção e da delação está no terror do adulto sobre as crianças. O

21 GAGNEBIN, Jeanne M. Por que o mundo nos detalhes do cotidiano? *Revista da USP*, São Paulo, n.15, set-nov, 1990.

medo de apanhar com vara de marmeleiro do pai leva Pilar à escola; o medo do professor silencia a turma; o medo do pai/professor leva Raimundo a corromper o colega, isto é, a comprar a lição de sintaxe; a certeza na punição física, do terror, transforma os olhos de Curvelo, menino invejoso, em extensão dos olhos e autoridade do professor. Enfim, a delação e a corrupção se encarnam em duas crianças apenas pela anulação violenta deles mesmos por imposição do terror, que pune o transgressor.

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações.²²

Auerbach, ao desenvolver o conceito de interpretação figural, insere os acontecimentos dentro da história humana, fundamentando sua leitura no caráter concreto dos mesmos. De modo lato, trata-se de uma alegoria, pois um fenômeno diz o outro, e não apenas a si mesmo, mas Auerbach mantém a distinção, restringindo a alegoria a formas de representação de um sentimento, de uma virtude, de um conceito ou de uma síntese genérica de um acontecimento histórico. Como fica claro, a distinção é a de que na figura há uma ligação capaz de ligar o conceito, interpretação, sem dissolver a realidade, enquanto a interpretação alegórica negaria o aspecto sensível em nome apenas do inteligível. Assim, o valor da interpretação figural está na leitura dos fatos históricos, mantendo-os com sua força concreta. A interpretação do passado histórico busca figuras que trazem a promessa de um preenchimento, de uma verdade a se realizar na atualidade do

22 AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997. p. 46.

intérprete. A partir dela, Auerbach estabelece uma síntese da história e do cotidiano da Idade Média cristã, marcada pelas analogias entre os fatos à procura da figura e do preenchimento.

A recuperação do passado pelo narrador, Pilar, não traz o caráter de superação do imediato, mas cristaliza a oposição entre escola e família (espaço de opressão), de um lado, e campo e praia (espaço livre do lúdico), de outro. O conflito na escola não é superado: não há confronto com o professor, nem a moeda é recuperada, nem acontece a vingança contra Curvelo. O menino escapa para a satisfação imediata do prazer, ao seguir a banda; o medo e a corrupção continuam, no entanto, presentes como regras desse universo negativo. Assim, o menino não é uma figura cujo sentido seria preenchido pelo narrador adulto, pois ele fica preso em uma sociedade cristalizada na alegoria, em que os meninos são despersonalizados, transformados em conceito.

A leitura alegórica do passado pelo narrador, Pilar, surge aqui como uma forma de corrosão de valores. Não há possibilidade de afirmar uma infância harmônica, da qual se tenha saudades, nem há como encontrar na infância a raiz do cidadão, mas do adulto corrompido. O único ponto positivo que escapa desse conto é a brincadeira no morro, a fuga para fora da família e da escola.

Ao finalizar este trecho, cabe ressaltar que, nos contos *Dona Benedita*, *Conto alexandrino* e *Conto de escola*, lida-se com a realização em prosa do confronto entre duas instâncias discursivas: realista e alegórica. De um lado, temos o caráter prosaico do conto em que o discurso procura dar conta da realidade dispersa, adequando a palavra ao fato representado, a fim de construir a identidade particular das personagens. O conto literário, no entanto, traz a concisão semelhante à estrutura do poema, em que todos os elementos voltam-se para o efeito único a ser alcançado. A concisão serve para construir uma imagem emblemática que fica gravada no leitor. Seja pela expressão alegórica (realização do conceito), seja pela figural (em que a atualidade preenche de sentido a figura passada), o conto projeta

para além de si o sentido da degradação melancólica do homem. Deve-se ressaltar que não há, no entanto, a destruição do literal para se afirmar a transcendência.

A poética do irrealizável fica cristalizada no conto pela junção de dois processos compositivos, que constroem a dualidade sem superação dialética. Ter-se-ia a “má infinitude”, em que o singular não vem a ser superado pela racionalidade do movimento histórico de um indivíduo consciente de si mesmo.

Egoísmo e conservação

O *Alienista* é o conto de abertura de *Papéis Avulsos*, de 1882. Mesmo considerando que Machado de Assis já vinha publicando as histórias de que se compõe o livro ao longo da década de 70, a coletânea pode ser vista como pórtico de entrada, em que Machado mostra uma nova face. Antes de iniciar a análise desse texto, cabe retomar brevemente alguns traços de contos anteriores, a fim de ressaltar a virada que representou *Papéis Avulsos*.

Alfredo Bosi mostra, em *A Máscara e a Fenda*²³, como Machado de Assis dedicava os contos de *Contos fluminenses* e *Histórias da Meia-noite* a histórias de engano e traição. O centro da história situa-se na suspeita. Em *Luís Soares*, a personagem engana o tio para obter a herança; acaba punido e, por fraqueza, se mata. Em *Miss Dollar*, Gonçalves deve desfazer a suspeita de Margarida para que o amor se realize. Em *A Mulher de Preto*, o marido, por suspeitar da traição da esposa, separa-se; mesmo tendo sua imagem prejudicada, Madalena mantém-se fiel ao juramento feito à amiga adúltera; ao final, desfeito o engano, o casal volta a se unir. Em o *Segredo de Augusta*, a dissimulação de Vasconcelos, de seus amigos e de Augusta marca a relação interpessoal. Em *Frei Simão*, o jovem amante é traído pelos próprios pais; eles dizem que sua prima pobre havia morrido. Em todos os

23 Bosi, Alfredo. A máscara e a fenda. In: Bosi, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores Brasileiros, 1.).

casos, o amor ideal é fruto do sentimento livre e desinteressado, incondicional, que deseja apenas o bem do outro. O valor principal é de ordem moral e ética, em que o sentimento amoroso, verdadeiro, não é egoísta, buscando o respeito e a felicidade do amado. Assim, o sentimento é manifestação autêntica e espontânea do homem.

Nos *Contos Fluminenses*, o interesse, a que se ligam a suspeita, o engano e a traição, é a manifestação egoísta em que o sujeito busca satisfazer seus próprios impulsos. O amor é a máscara que dissimula a luxúria e a cobiça pela herança ou patrimônio. O amor verdadeiro seria a única fenda legítima que levaria de uma classe à outra, porque o centro dele não está na posse material, mas no sentimento puro.

Em *Frei Simão*, a personagem é descrita como enlouquecido por influxo externo. O casamento entre Simão e a prima é recomendável, pois é natural a união de dois amantes apaixonados. Este entra em choque com o interesse familiar de ver o filho casado com uma moça de posses. Os pais armam um estratagemma para que o filho desista de seu amor; o resultado é, no entanto, inesperado, já que ele desiste de casar e entra para um convento. Vivo no corpo e morto moralmente, ele procura o convento como sepultura. A tragédia dá-se quando encontra a prima anos depois. Ela morre; ele fica em clausura e morre odiando a humanidade. O pai se arrepende e torna-se frade beneditino também.

O sentimento interior é uma expressão natural inerente a todos os homens. Sua feição positiva e harmoniosa é o amor, em que a relação de dois amantes, verdadeira e única, torna-se regra universal, corrompida, porém, pela convenção social. A realização dos amantes, por livre escolha, constitui um valor contrário ao patriarcalismo, para o qual casamento é um negócio sério demais para ser deixado na mão dos amantes.

Luís Soares, homem indiferente e frio, devasso, vivia apenas para ter os prazeres corruptos da noite. Ameaçado pela pobreza, volta-se para o tio. Toma a atitude séria apenas para recuperar a fortuna, escondendo o verdadeiro caráter corrupto. Nesse caso, o sentimento

– o termômetro para medir a verdade do homem – é o interesse, a fria cobiça, o desejo de possuir. A feição sincera de amor filial é apenas uma máscara, a fim de esconder o inaceitável. Em *O segredo de Augusta*, a mesma coisa acontece com Augusta e seu marido Vasconcelos. A máscara social da correção é usada apenas para disfarçar a vaidade dela e o interesse pecuniário dele.

Em *Confissões de uma Viúva Moça*, a viúva inicia a narrar a história de seu mal e de sua cura. Doente, isolara-se em Petrópolis, de onde conta sua história. Ela, casada ainda, é assediada por um jovem galante, Emílio. Nele, a narradora descobre dolorosamente a perfídia de quem simula o sentimento apenas no interesse de representar o amor. A moral da história é que o casamento deve ser respeitado, por ser uma instituição social segura, que protege a mulher dos aventureiros. Para se efetivar, no entanto, deve fundar-se no amor e não no interesse.

A existência de uma concepção de mundo dualista, dividido entre natural e corrupto, em que o bem e o mal existem de modo separado, é a base da criação formal de *Contos Fluminenses*²⁴. O tema central é o do casamento. A esfera privada, o sentimento, a interioridade, é separada da atividade pública. O desinteresse do aspecto social é visto como positivo, pois a ambição de casar para enriquecer e se aproximar do outro por interesse em herança são falhas de caráter. A ambição pode existir, mas ela não deve determinar a relação amorosa, pois a esfera do amor está desvinculada da sociedade. Assim, o uso da máscara é punido.

Em termos narrativos, os contos chegam à conciliação. A harmonia, como busca do indivíduo, é o ponto de fuga do enredo. Além disto, deve haver uma expressão equilibrada do compromisso social associado ao sentimento verdadeiro. Nem todos os contos acabam em final feliz, pois, ao usar o amor como máscara do interesse, a personagem desrespeita os princípios naturais e espontâneos e é punida

24 *Op. cit.*

com a solidão (*Confissões de uma viúva moça*) ou com a morte (Luís Soares).

A regra moral do mundo sem conflitos reflete-se na segurança do narrador, que expõe o conteúdo não como versão, mas como verdade definitiva dos acontecimentos. O narrador constrói um referencial seguro, confiável. Mesmo no diálogo com o leitor, como se dá em *Miss Dollar*, não é posta em dúvida a autoridade do narrador, nem é lançada incerteza quanto ao que narra. O fio da meada restringe-se ao essencial da história, como no caso dos manuscritos do frade morto, de frei Simão. Mesmo que a expectativa de leitura seja tema nesses diálogos com o leitor, o horizonte moral e ético, seguro, é uma referência comum.

Em *Histórias da Meia-Noite*, Bosi identifica um tema novo na literatura brasileira, a necessidade da máscara social para se ascender socialmente, para se passar de uma classe para outra. “O cálculo social ou cinismo (segundo à concepção de Alencar, por exemplo) começa a eleger-se como prática cotidiana até mesmo no coração das relações primárias”²⁵. Sônia Brayner²⁶ mostra como a população dos contos machadianos é oriunda das classes médias urbanas, em sua imitação do estrangeiro, no palavrório e na aparência vazia.

Com uma forma de narração convencional, as ações são linearmente expostas ao leitor, centradas na anedota curiosa ou interessante. A preocupação fundamental é de ordem realista, em que a verossimilhança é alcançada pelo uso do padrão literário comum. A unidade do conto não é rompida em nenhum momento, nem mesmo nos diálogos estabelecidos com o leitor. No conto, *Aurora sem dia*²⁷, Luís Tinoco é um jovem escrevente que se acreditava destinado a grandes coisas, “e esse foi durante muito tempo o maior obstáculo da

25 *Op. cit.* p. 452.

26 BRAYNER, Sônia (Org.) *O conto de Machado de Assis*: antologia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 11.

27 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2).

sua existência”²⁸. Desde o princípio, o narrador deixa claro que essa personagem não é um herói romântico capaz de encontrar o feérico e o excepcional dentro do cotidiano. Nem o amor, nem a luta por um ideal político penetram nesse universo ficcional. Ao contrário, a personagem passa por uma série de provas até alcançar a maturidade. Torna-se poeta aos vinte e um anos, e se crê um incompreendido pela sociedade. A seguir, ao trabalhar de escrevente para um advogado deputado, ele adquire gosto pela política e passa a escrever inflamados artigos, que progridem em qualidade, mas não perdem o gosto pelas “frases sonoras” e ainda fogem da aridez da reflexão. A seguir torna-se deputado provincial, quando decide abandonar tudo para ser lavrador. A decisão tomada deve-se a uma sessão da câmara, em que o oposicionista leva o livro de versos de Luís Tinoco, *Goivos e Camélias*, e a sessão termina em risadas.

Como recurso narrativo, é introduzido um padrinho, Dr. Lemos, homem sutil e realista, que acompanha a trajetória de Tinoco até surpreender-se com a transformação final. O espanto é ver a perda do entusiasmo juvenil, que, apesar da esterilidade de ideias e da ausência de formação, leva a personagem a crer em um grande destino. Luís Tinoco demonstra ao final a consciência da mediocridade, descoberta ao ouvir seus versos bisonhos e perceber sua ruindade. A significação da história centra-se na surpresa final, no efeito único, que provoca sobre o leitor.

Luís (moeda francesa) Tinoco (tino oco, homem sem discernimento, juízo ou intuição) não é uma personagem cômica, mas alguém que aprende e descobre a necessidade do cálculo social. A máxima repetida por Machado de que a economia vem antes da poesia é ser aprendida por esse sujeito que ao fim pensava nas coisas práticas e previa seu enriquecimento. Trata-se da história de formação de um homem comum, sem origem em família rica, sem talentos excepcionais, que se ajusta às instituições sociais para enriquecer. A

28 *Op. cit.* p. 223.

transformação não é negativa. Ao contrário, o padrão do poeta romântico descabelado e incompreendido, do publicista enfático e do deputado combativo, viram caricaturas ridículas que denunciam o apego à imagem pública, ao discurso.

Pela ruptura com essa tradição convencional, e pelo caráter emblemático, *O Alienista* tem merecido várias interpretações. Em todas elas, há a referência do caráter alegórico ou, no mínimo, alusivo da obra. Alfredo Bosi mostra uma “outra dimensão, que inclui e ultrapassa a caricatura do perfeito alienista”²⁹. Nesse caso, o hospício é uma representação da “Casa do Poder”³⁰. Assim, Simão Bacamarte mantém de um extremo ao outro da história o mesmo critério de excluir os loucos do convívio dos sãos, dos normais, identificados esses com o padrão homogêneo a repetir sempre o mesmo. Nessa leitura, *O Alienista* é um conto-teoria sobre a ilusão da autonomia do sujeito, já que é determinado, de um lado, pelas instituições sociais, e de outro pelo impulso interior incontrolável (egoísmo aspérrimo de Pandora), que deveria ser disfarçado para poder ser satisfeito.

Sônia Brayner explica a transformação sofrida pela prosa machadiana a partir do caráter demonstrativo da “narrativa”, em que o centro de interesse se desloca das ações narradas para uma ideia a ser demonstrada:

Ativar o leitor não permitindo sua passividade é uma tarefa insistente na pretensão de trazer à tona um questionamento central. Este demônio da crítica vai assumir lugar preponderante a partir dos anos oitenta e configura a tonalidade *demonstrativa* e psicológica das narrativas machadianas: a existência de um centro de interesse ideológico e psicológico comanda as necessidades do controle das categorias ficcionais empregadas.³¹

29 BRAYNER, Sônia (Org.) *O conto de Machado de Assis*: antologia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 11.

30 BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: *op. cit.* p. 443.

31 BRAYNER, Sônia (Org.) *O conto de Machado de Assis*: antologia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 11.

Ao longo do texto, Machado lança algumas pistas que levam o leitor a encontrar a inteligibilidade do texto. Para Katia Muricy, o conto seria “alegoria da sociedade brasileira oitocentista”³², mostrando nos tempos remotos o confronto entre o padrão colonial de existência de Itaguaí e as fascinantes e modernas teorias do médico de loucos. Através de valores e conceitos universais, seu conhecimento racional e progressista seria neutro, desligado da política, impondo-se, no entanto, como um poder inquestionável perante o povo, como se vê na própria submissão dos revoltosos ao aceitar a autoridade de Bacamarte e propor aliança. A solução final, internação do próprio alienista, seria marca da impossibilidade de se distinguir razão e loucura. No mesmo caminho, Sandra Pesavento, historiadora, lê Itaguaí como uma projeção alegórica do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX.³³

Outro caminho de leitura é o empregado por Eugênio Gomes, que identifica a fonte de Machado de Assis em um ensaio de Swift, que propunha a criação de um hospital para internar os incuráveis morais, que aliviaria a sociedade de diversos tipos como herdeiros pródigos, chicanistas, escrivães, usurários, funcionários venais.³⁴ Em *O Alienista*, Machado iria mais longe do que essa crítica irônica, porém moralizadora, na medida em que o resultado final de Simão leva à confusão entre os limites da razão e da loucura.³⁵ Também ao ligar Machado de Assis à tradição, porém por um viés distinto, Sá Rego mostra a afinidade de sua obra com a sátira menipéia.³⁶ O tema da

32 MURICY, Katia. As desventuras da razão. In: MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 33.

33 PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos de Clio ou a literatura sob o olhar da história a partir do conto *O Alienista*, de Machado de Assis. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 16, n. 31 e 32, 1996. pp. 108-118.

34 GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: Influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976.

35 *Op. cit.* 44.

36 SÁ REGO, Enylton. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

loucura, como um paradoxo sem solução, reaparece em *O Alienista*, através de um discurso cuja autoridade é desfeita por alguns pequenos traços como a citação truncada do final, em que o narrador diz que Simão não ri nunca. Ele seria, assim, o avesso de Demócrito que ria de tudo, pois via no riso a única cura para o delírio, a melancolia e os males que afligiam a humanidade. Nessa leitura, o único louco seria o próprio Bacamarte.

Essa “outra dimensão”, ou esse caráter demonstrativo, traz em primeiro plano uma questão interessante que é a de que existe um pensamento de ordem cética na ficção de Machado de Assis. A obra seria encarnação de sua descrença na ciência positivista, e particularmente na medicina, do século XIX. Por extensão, Machado de Assis, pelo ponto de vista distanciado do satirista, herdeiro de Swift, mostraria o caráter vazio da modernidade, ao salientar o limite da ciência pela impossibilidade de desfazer a mistura razão e loucura. Nessa exegese alegórica, o termo mediador não é Cristo, nem a religião, mas o vazio que a perda da crença deixa na sociedade. Há a violência da escravatura e o favor dos senhores, acompanhada da passagem para a economia capitalista dominada pela mercadoria. A mudança de uma para outra, a convivência de ambas perspectivas e não a adoção de um discurso científico modernizador revelam nada além do “egoísmo aspérrimo” em que cada um procura satisfazer suas paixões, usando para isso qualquer máscara social. O ponto central dessa exegese está em Simão Bacamarte. O nome por si só já revela dois lados da personagem, dividido entre um macaco qualquer, presente nos contos populares (Simão), e a arma de fogo, de metal frio, letal (Bacamarte). Seguindo o caminho proposto acima, a aparência social de Bacamarte é a de um médico que põe a dedicação à Ciência acima de qualquer interesse pecuniário ou pessoal. Sua vida é dedicada ao saber, não hesitando em internar na Casa Verde o amigo ou a esposa. Com isso, impõe-se como Poder inquestionável na separação entre a saúde e a patologia, não sendo derrubado nem por revolta popular. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que a ciência, ou a razão, tenta banir

a natureza (o mito e os curandeiros), mas essa volta pela porta dos fundos. No caso, ela assume o caráter animalesco de força cega, incoercível, como *Uma Criatura* do poema de *Ocidentais*, e destrói aos outros e a si mesmo, sendo vedada qualquer interrupção de seu movimento. O poder da medicina de Simão fascina pelo caráter incompreensível e misterioso com que ele propõe suas teorias, nas quais tem uma fé cega. O caráter destrutivo da ciência já foi visto no *Conto alexandrino*, em que qualquer pessoa tocada por ela se transforma em objeto de análise, de dissecação, perdendo a condição humana.

Como expressão mítica, a ciência médica pode ser vista como uma nova religião que veio trazer a boa nova aos homens. “Simão” parece referir, assim, a Simão Pedro, o primeiro dos discípulos de Jesus Cristo e que tem a missão de fundar a nova Igreja. Ele deve seguir a mesma trilha do messias, abandonando sua vida passada para manter a ligação entre Deus e os homens. O primeiro chefe da Igreja passa a ser a autoridade central da religião cristã, capaz de operar milagres e revelando a verdade sobre Deus. Simão Bacamarte funda em Itaguaí a Casa Verde, como o local em que será feito o ritual religioso de separar os normais dos loucos e o conhecimento brilhará. Simão arroga para si a capacidade de separar o certo do errado, não aceitando nenhuma realidade ambígua. Como isso, a transcendência é o saber científico, a cuja verdade “imortal” o médico (espécie de sacerdote) sacrifica amigos, parentes e conhecidos.

Ao longo do conto, Bacamarte é descrito por termos que afirmam de modo redundante seu caráter fixo, imóvel: “nada alterava sua fisionomia: Deus de pedra”.³⁷ Mesmo sob ameaça de morte, pela revolta comandada pelo barbeiro Porfírio, Simão mantém a mesma serenidade mineralizada, com atitude calma, sem exaltação e incapaz de fugir ao gesto metódico de guardar o livro no lugar correto. Simão

37 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O Alienista. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2). p. 280.

terá os olhos frios de “metal, duro, liso, eterno”³⁸. Como homem de ciência apenas, ele voltará o “olhar inquieto e policial” para separar o louco da gente de juízo.³⁹ Médico terrível, “Bacamarte espeteva na pobre senhora um par de olhos agudos como punhais”⁴⁰. Ele mesmo será “frio como um diagnóstico”⁴¹, vivendo apenas em função de sua “volúpia científica”⁴². Mesmo ao final, trancado sozinho na Casa Verde, onde morre, permanecem “seus olhos acesos de convicção científica”⁴³.

As citações reforçam o caráter emblemático de Simão Bacamarte, em que o alienista acaba sendo, ele mesmo, o alienado, confirmando as suspeitas de seus concidadãos. Elas possuem em primeiro lugar um traço em comum, indicando o caráter inalterável. Ele encarna, como aponta Bosi⁴⁴, a própria norma, o sempre idêntico. O sistema científico deve ser homogêneo. Nele um termo deve ser definido apenas por um traço, os aspectos diferentes ou heterogêneos devem ser excluídos, por ameaçarem a permanência do juízo científico. Simão é do início ao final sempre o mesmo. Já em seu casamento, antes de fundar a Casa Verde, ele escolhe a mulher por ser feia e capaz de procriar, para não desviá-lo do rumo da ciência. Incapaz de ter filhos, ele vê o problema na mulher e propõe-lhe a solução que ela não segue. Ele não tem emoções, é incapaz de rir, pensa e vive unicamente a partir dos princípios científicos. Seus olhos são “cegos para a realidade”⁴⁵, pois está preso à perfeição do sistema criado em seus estudos. Todos os homens se transformam em cobaias ou objetos de estudos,

38 *Op. cit.* p. 258.

39 *Op. cit.* p. 259.

40 *Op. cit.* p. 263.

41 *Op. cit.* p. 266.

42 *Op. cit.* p. 265

43 *Op. cit.* p. 284.

44 BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo *et al.* *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores Brasileiros, 1.). p. 445.

45 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O Alienista. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2.). p. 276.

sejam os desequilibrados da primeira teoria ou os aparentemente equilibrados da segunda.

A monomania da Ciência, e de Simão, coloca o único objetivo de encontrar o “remédio universal da loucura”⁴⁶. A busca exagerada e obsessiva faz com que ele veja aquilo que quer ver, a confirmação de seus próprios pressupostos. De certo modo, ele vê a si mesmo projetado em todo o mundo. O assustador do alienista alienado está na sua frieza, capaz de qualquer gesto para sustentar a teoria. A cegueira da razão iluminista faz com que a Ciência e Simão assumam a cara do prazer sádico, “volúpia científica”, e da própria Natureza, criatura indiferente ao destino dos homens, igualados aos vermes. No primeiro caso, Simão tem os mesmos olhos de Fortunato, de *A causa secreta*:

Os olhos eram claros, cor de chumbo, moviam-se devagar, e tinham a expressão dura, seca e fria.⁴⁷

A figura dele não mudara; os olhos eram as mesmas chapas de estanho, duras e frias; as outras feições não eram menos atraentes do que dantes.⁴⁸

Fortunato parece para a sociedade um homem admirável. Sem ser médico, financia seu amigo, Garcia, e ainda ajuda, como enfermeiro dedicado na cura dos doentes, fazendo os tratamentos mais difíceis. Leva trabalho para casa, até que sua mulher, Maria Luíza, pede que ele pare as experiências com os bichos em casa. Essa personagem polida, com a expressão dura e fria do olhar, revela o prazer sádico (“vasto prazer, quieto e profundo”⁴⁹) que a tortura lenta e prolongada de um rato lhe traz. É o segredo do homem que “castiga sem raiva pela necessidade de achar sensação de prazer”⁵⁰. O narrador define Fortunato com o termo de “egoísmo aspérrimo, faminto de sensações”. Nem a morte da mulher, ele poupa. Até mesmo o beijo de seu

46 *Op. cit.* p. 257.

47 *Id.* *A causa secreta*. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2.). p. 513.

48 *Op. cit.* p. 514.

49 *Op. cit.* p. 516.

50 *Op. cit.* p. 518.

amigo no cadáver de Maria Luíza mais do que ciúme, lhe dá o prazer de ver o outro chorar e sofrer.

“Fortunato” traz a imagem do homem afortunado, cuja satisfação está dada pelo vasto prazer, de ordem estética, que sente ao ver os outros sofrerem. Ele esquece do mundo à volta, quando se absorve em seu deleite. Nesse momento único, ele se integra com o mundo externo, conciliado com a realidade prosaica. O mundo não existe em si, como uma alteridade autônoma, mas apenas como um instrumento para que Fortunato, como único indivíduo, tenha as sensações por ele buscada. No momento em que Garcia descobre o segredo do outro, todas as atitudes de Fortunato passam a fazer sentido: as visitas à Santa Casa; a ida ao dramalhão “cosido a facadas”; a ajuda a um desconhecido, esfaqueado na rua; o desprezo desse homem quando vai agradecer-lhe; a mulher doente; a fundação da clínica; a dissecação de animais em casa. Enfim, todas as atitudes se revelam como expressão do mesmo princípio, a busca do prazer egoístico. Sua fortuna está em entregar-se ao destino de modo absoluto e inquestionável, colocando-se para além da moral.

A personagem nos ajuda a melhor entender Simão Bacamarte, pois ambos possuem a mesma atitude, a monomania de encontrar apenas prazer e sentido na realização de seu desejo. Fechados dentro de seu mundo, os outros como o melhor amigo ou a mulher são metamorfoseados em instrumentos para satisfazer sua paixão. Ao castigar o rato, não tinha raiva, apenas o fazia para satisfazer-se. Simão possui o mesmo autocentramento cego, incapaz de enxergar ou perceber algo além da ciência, que se transforma em instrumento sádico de realização do impulso egoísta. A ciência de cunho universalista é esvaziada por seu caráter arbitrário e pessoal.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a vaidade é a preocupação de Brás Cubas ao inventar a panaceia para curar a humanidade melancólica. Mais do que ajudar outros homens, mais do que ganhar dinheiro, ele quer ver seu nome estampado no rótulo do emplasto. O defunto autor vê apenas o seu próprio universo, não sendo capaz

de compreender os outros com quem se relaciona. Marcela, Virgília, Eugênia, Nhã Loló, Dona Plácida são vistas apenas pelo seu desejo, como nos mostra a “filosofia da ponta do nariz”.

Em dois momentos, o comportamento de Brás Cubas e das outras personagens ganha uma expressão genérica. Quincas Borba, o filósofo do humanitismo, justifica todos os acontecimentos do mundo pelo princípio universal do humanitas, que sempre busca viver. Assim, um cocheiro atropela uma velha senhora, pois tinha pressa para levar seu patrão para comer. Não há crime, nem transgressão moral, pois humanitas precisa comer. A explicação científica ganha a feição risível da pilhéria, em que o conhecimento arbitrário torna-se autojustificativa. Ao final, o filósofo morre louco.

O outro momento relevante de ser destacado aqui é o delírio. Nele é apagada a distinção entre sujeito e objeto, e tudo se confunde. A linguagem do sonho vem a substituir o discurso racional, na tentativa de explicar a história. Essa ganha uma feição naturalizada, como um movimento contínuo em que os homens, joguete das paixões, repetem sempre o mesmo ciclo, em que a única constante, pontual, é a morte:

– Viver somente, não te peço mais nada. Quem me pôs no coração este amor da vida, senão tu? e, se eu amo a vida, por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me?
– Por que já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e parece como o outro, mas o tempo subsiste. Egoísmo, dizes tu? Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo e conservação. A onça mata o novilho por que o raciocínio da onça é que ela deve viver, e se o novilho é tenro tanto melhor: *eis o estatuto universal*. Sobe e olha. (Grifo meu)⁵¹

Pandora ou a Natureza define o estatuto universal do homem, “egoísmo e conservação”, depois mostra como se dá o movimento

51 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 1.). p. 523.

das gerações, em que a cobiça, a cólera, a inveja, a pena, a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia a riqueza, o amor “agitavam o homem como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo”⁵². Assim, tanto no caso individual quanto nas gerações humanas, encontra-se a mesma determinação em que o indivíduo é dominado pelas paixões. Os minutos e os séculos são igualados em um movimento frenético, destruidor, que deixa apenas morte atrás de si.

Para Benedito Nunes⁵³, ficção é um modo de pensamento, que se distancia da realidade imediata e a nega, para recuperá-la esteticamente. Ela cria um universo próprio, com suas próprias regras, sendo o primeiro objeto a ser pensado. Neste caso, Pandora enuncia uma máxima categórica, por ela chamada de “estatuto universal”, construída a partir do exemplo da onça que come o novilho. A regra é, pois, egoísmo, conservação e satisfação do próprio eu: lei de Brás Cubas e dos homens que aparecem no delírio, fantoches sacudidos pelas paixões, variedades de um mal que devora o homem, a buscar a quimera da felicidade que se some na ilusão. A própria história humana aparece como uma monótona alternância de gerações cuja única regularidade é dada pela morte.

O delírio é primeiro imaginação louca de Brás Cubas e depois uma construção do narrador, ele mesmo morto. A regra universal é criação, então, do próprio sujeito. Não existe separação entre eu e o mundo, não existe alteridade. Os outros são apenas meios de satisfazer o desejo da personagem. O interessante é a ambiguidade criada pelo romance em que o discurso racional do filósofo Quincas Borba revela-se arbitrário, fruto da loucura; e o delírio de Brás Cubas, misto de sonho e sandice, propõe-se como revelador de um estatuto filosófico. No corpo do romance, a dualidade do narrador volúvel impede a realização de Brás como sujeito.

52 *Op. cit.* p. 524.

53 NUNES, Benedito. Machado de Assis e a Filosofia. In: NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993. (Temas, 35.)

Só então pude ver-lhe de perto o rosto, que era enorme. Nada mais quieto; nenhuma contorção violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel. Raivas, se as tinha, ficavam encerradas no coração. Ao mesmo tempo, nesse rosto glacial, havia um ar de juventude, mescla de força e de viço, diante do qual me sentia eu o mais débil e decrépito dos seres.⁵⁴

A imagem de Pandora funciona como um emblema que cristaliza em si o conceito da Natureza. Indiferente ao homem, esta não pode ser pensada pelos princípios da ética. A frieza e a impassibilidade egoísta são os traços de uma criatura que não escuta o outro (“eterna surdez”), pois na voz do outro ouve a si mesma. Não há separação entre Brás e Pandora, pois ele veio dela e morre para se confundir com ela.

Desse modo, Simão (cientista como Quincas) e Fortunato (prazer hedonístico) são parentes próximos de Pandora (impassibilidade egoísta) e de Brás Cubas (volúvel e vaidoso)⁵⁵. Simão Bacamarte e Brás Cubas são duas faces da mesma moeda, na medida em que ambos procuram o remédio para curar a melancólica ou a louca humanidade. Simão o faz em nome da ciência, sacrificando a própria vida em nome da teoria que crê como definitiva. Brás, embusteiro, quer inventar o remédio universal que cure a humanidade apenas para satisfazer a vaidade de ver seu nome projetado junto à opinião pública. Seja pela frieza objetiva do primeiro, seja pela veleidade do segundo, os dois estão unificados na revelação do caráter arbitrário das teorias da ciência positivista do século XIX.

Visto o caráter alegórico do protagonista, é importante voltar-se para a organização do conto *O Alienista*. O modo de narrar apresenta algumas singularidades interessantes. O narrador, de terceira pessoa, está de fora da história, distante da matéria narrada, o que permite a

54 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 1.). p. 522.

55 Cf. *op. cit.*

organização dos fatos, apresentados não como ficcionais, mas como históricos, verdadeiros. Ao longo da narrativa, o testemunho dos cronistas da época, de Itaguaí, é usado como expediente para mostrar que se trata de uma história verdadeira:

E dizem os cronistas que algumas pessoas afirmavam ter visto cascavéis dançando no peito dos vereadores; afirmação perfeitamente falsa, mas só devida à absoluta confiança no sistema. Verdade, verdade; nem todas as instituições do antigo regímen mereciam o desprezo do nosso século. (...)

Neste ponto todos os cronistas estão de acordo: o ilustre alienista fez curas pasmosas, que excitaram a mais viva admiração em Itaguaí.⁵⁶

A autoridade não está fundada no próprio narrador, mas nos mediadores que teriam presenciado e registrado a história do alienista. Como o manuscrito medieval de *A Igreja do Diabo*, como a carta de *O Enfermeiro*, como o capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto (subtítulo de *O Segredo do Bonzo*), as crônicas históricas seriam a fonte em que o narrador encontrou a anedota interessante de ser contada. Como historiador, ele se debruça sobre os documentos e os seleciona como testemunhos confiáveis a fim de organizá-los em uma narrativa que fixe a memória coletiva. Ele mostra os pontos cegos quando o fato é duvidoso por não serem os cronistas unânimes ou quando existe unanimidade das fontes. A verossimilhança do conto constrói-se na imitação paródica da linguagem das crônicas históricas.

A narração assume desse modo um caráter ambíguo: sendo ficção, apresenta-se como história. Apesar de acontecer em tempo remoto, os detalhes da construção do ambiente, os tipos secundários, as cenas têm a precisão própria do discurso realista, em que a ficção procura se confundir com a história pela adoção de uma linguagem

56 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O Alienista. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2). p. 263; 281.

referencial. Este é, entretanto, um conto junto com outros, definido como tal não tanto por sua natureza intrínseca, mas pelo próprio espaço em que se encontra como ficção. Assim, a construção narrativa imita a forma de historiografia como jogo ficcional, em que os cronistas são artifício para simular verdade.

O estatuto da ficção não se define em si mesmo, mas por um critério exterior. Não se pode dizer que a narração seja ficcional, ou não, apenas por um critério imanente de linguagem, porque, se assim fosse, poder-se-ia ficar em dúvida quanto à ficcionalidade de *O Alienista*. O conto aponta para um possível arbítrio da historiografia, que, ao se constituir como prosa, não foge da ficção. A história, que se constrói pela escrita prosaica, se apresenta a si mesma como relato de fatos verdadeiros. Feita de modo objetivo, busca a adequação com a realidade. A narrativa histórica funda-se, no entanto, em estratégias textuais arbitrárias no modo de ordená-los e encará-los.

O agora do passado, como complexidade e heterogeneidade contraditória, não é esgotado por uma versão que registra apenas parte dos acontecimentos. Na leitura de Benjamin, o historicismo centra-se na narração dos feitos dos vencedores, deixando as ruínas e os despojos para trás, como se a história se desse em um tempo homogêneo e vazio.⁵⁷ Inversamente ao esvaziamento da história, o caráter ficcional sai revitalizado, porque não é apenas invenção. Ele é criação de uma realidade possível. Por essa virtualidade, ela revela algo que aconteceu ou está acontecendo mais próxima da verdade do que a história, como mostra Aristóteles⁵⁸, porque não mostra o fato em si, particular, mas o modo pelo qual ele se constitui, universalmente válido, e mais próximo da filosofia. Há certos aspectos da realidade para os quais o sujeito olha e fica petrificado pelo peso da concretude. A

57 BENJAMIN, Walter. Teses sobre história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1).

58 ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993. p. 29.

literatura tem a virtude de retirar o peso para revelar a experiência humana, a partir do prazer sensível que dá a obra de arte.

O discurso histórico é esvaziado em *O Alienista* no ato narrativo. O narrador parece objetivo, porque se distancia dos fatos e os mostra em sequência cronológica. Em alguns momentos, no entanto, a narração revela-se como pessoal, marcando a presença do construtor. Ao longo do conto, várias vezes o narrador refere os cronistas de Itaguaí, já que não teve acesso direto aos acontecimentos (como não o tem o próprio historiador), mas a documentos da época. Às vezes eles são unânimes, às vezes discordam sobre um fato ou outro, de modo que isso aponta para uma necessária opção narrativa. Com uma versão, que já é em si uma fusão de versões, o narrador recria o acontecimento de segunda mão. A referência não se projeta diretamente sobre o real, mas sobre a imagem construída pelos cronistas que “leram” o acontecimento.

Mesmo se tratando de uma pretensa narração histórica, o narrador não se abstém de penetrar no mundo interior das personagens para adivinhar o pensamento e revelá-lo ao leitor. Ao dizer “assim pensou Simão”, há a intenção de construir uma personagem mais densa e humana. Em outros momentos, a indicação precisa dos minutos de indecisão de Simão e a descrição do brilho dos olhos da personagem excedem as possibilidades do testemunho. Tal modo de narrar torna pessoal o relato, mostrando o arbítrio de quem vai além do conhecido para recriar o acontecimento, entrando na ficção.

A relação entre cronistas e narrador aponta para o problema da leitura. Os primeiros leitores foram os cronistas que leram de formas diversas a vida do alienista de Itaguaí. Depois o narrador lê e relata, reorganizando as crônicas, construindo a história como discurso coerente e uno. Por fim, há o leitor do conto. O processo mostra o encadeamento de leituras superpostas, sem que garanta a quem lê uma certeza de ter acesso ao que verdadeiramente aconteceu, já que temos um filtro posto sobre outro filtro. Se forem considerados os momentos em que os cronistas não são unânimes, então há mais versões

possíveis dos mesmos acontecimentos latentes no relato. Simão, por exemplo, seria de fato o único alienado? Ou essa seria apenas uma versão falsa?

Existe uma forte solidariedade entre o narrador, o tema e a personagem do conto, que se iluminam mutuamente. Simão Bacamarte procura delimitar com exatidão o território da loucura e o da sanidade. Uma teoria e depois outra se esvaziam a ponto de ele não saber (muito menos o leitor) qual é a região da loucura, se ela é uma ilha ou um continente. O resultado é o auto-encarceramento de Simão, seu isolamento, fechado em sua própria teoria; e na solidão ele morre sem resolvê-la. A impossibilidade de definir exatamente as áreas da loucura e da razão representa, em última instância, a indefinição entre uma narração objetiva e subjetiva, entre história e ficção, entre ciência, com suas leis, e arbitrariedade, constante desvio. Ao dar voz ao boato de que talvez Simão tivesse sido o único louco, se mostra de modo explícito a arbitrariedade de sua “ciência”, como construção louca e exagerada a partir de seu próprio desejo.

Todos viviam “normalmente” na medida em que não pensavam sobre isso. Ao se confrontarem com a possibilidade da loucura é que sua anormalidade vem à tona. A “normalidade” da vida social ou sua “demência” ficam no final embaçados. Afinal, se a primeira teoria estivesse certa, todos os homens seriam loucos e somente Simão são; se fosse a outra, só ele seria louco, mas se ele fosse louco, então não poderíamos usar o critério de um louco para dizer que os outros eram normais.

A construção formal fica marcada também pela perda dos limites entre as áreas do conhecimento humano. Ela abre um leque de possibilidades de interpretação do seu sentido. Os elementos discrepantes da narrativa apontam para seu sentido alegórico e irônico. O tempo remoto, a descrição de Simão, seu desvelo exagerado, as versões diversas dos cronistas são alguns pequenos índices que aguçam a atenção do leitor por seu caráter estranho e levam a uma “outra dimensão do conto”.

Aparentemente Machado de Assis teria criado um narrador como este definido por Hegel:

A atividade artística exerce-se, pois, sobre conteúdos espirituais representados de um modo sensível. A esses conteúdos a fantasia imprime formas sensíveis. Este modo de produção pode comparar-se com a atividade de um homem experimentado, conhecedor da vida e contingências dela, que não consegue formular em regras a sua experiência e tem sempre diante dos olhos os casos isolados que presenciou; ou dizendo de outra maneira: sendo um homem capaz de se entregar a reflexões gerais, só sabe explicitar a sua experiência concreta em narrativas de casos isolados. Tudo para ele se concretiza em imagens situadas em momentos precisos do tempo e em pontos precisos do espaço, dotadas de um nome e envolvidas por circunstâncias exteriores⁵⁹

Capaz de expressar as reflexões através de um caso particular, datado e localizado, contextualizado, o narrador levaria o leitor à mesma conclusão. Em Walter Benjamin, o narrador – detentor da experiência e transmissor da sabedoria através de relatos – não tem mais condições de existir na modernidade com o surgimento da imprensa, das cidades, da industrialização, enfim, com o término das comunidades orgânicas. Não existe mais espaço para a presença deste narrador, com a certeza de um conhecimento adquirido com a experiência. Interessa mostrar aqui tal concepção de arte, como luzir sensível da ideia, para mostrar como a universalidade criada no conto é irônica, corroendo-se a si mesma. A ausência de limites, a mistura entre alegoria e realismo, a não confiabilidade do narrador, tornam o salto direto do particular ao universal uma temeridade.

Talvez seja a relação apontada por Kátia Murici, entre ciência moderna e realidade colonial, a que desvele o conto. A lógica totalizadora da ciência, aliada ao poder e à racionalização das cidades, da sociedade e da economia, é vitoriosa na Europa. O romance realista

59 HEGEL, G. W. *Estética*: Teorias empíricas da arte. Lisboa: Guimarães, 1993.

de Balzac serve de exemplo para mostrar a hegemonia do Dinheiro que aniquila as expressões e valores discrepantes.

No Brasil, como mostra Alencastro, em *Vida Privada e Ordem Privada no Império*⁶⁰, a dualidade no século XIX marca toda a vida social do Império. De seu texto, podem-se retirar alguns exemplos ilustrativos. Para a prevenção da febre amarela, os médicos higienistas (espécie nova) recomendavam o uso de calçados por todos os habitantes. Isto choca-se com a noção de que apenas os homens livres andam calçados. A regra racional de higienização da cidade viria a apagar um traço de distinção entre o negro escravo e o livre. Pode-se tomar o exemplo da fotografia em que o senhor, à frente, aparece acompanhado por cinco escravos. A foto é um registro novo, índice de modernidade e progresso. No caso, os cinco estão descalços, apesar de um deles, mulato, estar bem vestido, com relógio de corrente no bolso, com o cabelo alisado e repartido como o do senhor. Um outro mexeu-se no momento da foto, depois de demorada espera, como era de praxe, ele estragou a foto e deve ser fisicamente castigado. Deve apanhar, observa Alencastro. Assim, no Brasil, a ciência revela seu terror, seduz e impõe-se, permanece, mas não consegue se realizar de modo pleno.

A ciência, a política, a vida cotidiana revelam um Brás, um Fortunato, um Simão com os olhos baços e a “eterna surdez” da Natureza, incapazes de ver ou ouvir o outro. A alteridade não existe enquanto afirmação da diferença, mas apenas como reafirmação especular do mesmo. Em outros termos, o outro torna-se objeto da satisfação do “egoísmo aspérrimo”. A realidade colonial destrói, no entanto, as tentativas de domínio absoluto da racionalidade instrumental, pois persistem as ambiguidades próprias de um país onde o discurso modernizante ou a ciência ficam reduzidos ao arbítrio de um Simão.

60 ALENCASCRO, Luis Felipe. *A Vida Privada e Ordem Privada no Império*. In: ALENCASCRO, Luis Felipe (Org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Da impossibilidade do diálogo

O diálogo é uma das formas adotadas nos contos machadianos. *A desejada das gentes*, *Singular ocorrência*, *O anel de Polícrates* e *Viver* servem de exemplo de uma prática recorrente de prosa em que o narrador se ausenta para que as personagens se confrontem diretamente pelo uso da palavra. Os contos remontam a uma tradição satírica da literatura ocidental, contrariando o padrão platônico.

Em Platão, os diálogos representam um padrão pedagógico de formação do sujeito em que a figura principal, em geral Sócrates, leva seu interlocutor à descoberta do verdadeiro sentido do tema tratado. Mesmo que não haja sistematização, mas confronto de posições distintas, o diálogo platônico mantém a constância de procurar o sentido oculto, invisível, escondido atrás da aparência enganadora do mundo sensível. O corpo sofre a degradação física, estando em constante alteração e não tendo identidade estável. A reflexão filosófica deve tomar, então, como objeto a alma, imortal, que traz a forma única da inteligência. Através do diálogo, Sócrates desvela pouco a pouco a ideia para que se torne inteligível ao seu interlocutor. A retórica torna-se um instrumento sério de perquirição da verdade, efetivando uma comunicação plena entre os interlocutores, em que as posições diversas partem do confronto para alcançarem à unidade final.

Em Luciano, o diálogo deixa de especular sobre os assuntos sérios, a natureza ou os deuses, através da mistura da comédia ao diálogo, parodiando o modelo socrático.⁶¹ Apegado ao ceticismo, nos *Diálogos dos Mortos*, por exemplo, Luciano utiliza Menipo e Diógenes para manifestar a vacuidade da riqueza, da vaidade, da religião e dos deuses, como valores enganosos a que os homens se apegam. A morte vem retirar a máscara para revelar a verdadeira face da miserável condição humana.

61 Cf. BOTELLA, Juan Zaragoza. Introdução. In: LUCIANO. *Diálogo de los dioses*. Madrid, Alianza, 1987.

Habitante de um mundo em crise de valores, Luciano tem uma atitude negativa perante os temas que aborda. Desenganado da retórica, revela seu caráter vazio e venal, capaz de transformar uma criatura ínfima em um ser maravilhoso, como o faz no elogio da mosca⁶², em que o inseto se transforma em ser forte e musical. Diferenciando-se dos satiristas romanos, não se trata de um homem, com consciência reta, com a crença em valores éticos universais, que satiriza as transgressões reais a fim de reafirmar o ideal moral. Ao apontar os problemas de sua época, não o move a nostalgia de um passado perdido ou a perspectiva de um mundo melhor. A atitude corrosiva faz com que, por exemplo, os deuses apareçam rebaixados à condição humana, preocupados em satisfazer seus impulsos e desejos sensuais⁶³. Neste caminho, na tradição da sátira menipeia, que se estende até Machado de Assis, o único saldo que resta é o do riso, do humor, capaz de desdenhar de tudo.⁶⁴

Nos *Diálogos dos Mortos*, Luciano zomba dos filósofos, como Pitágoras, Sócrates, Platão e Aristóteles, mostrando, por exemplo, a covardia do segundo quando se deparou de fato com o abismo e com a escuridão⁶⁵ ou a esperteza do último⁶⁶. Desfaz as imagens pretensamente duplas, imortal e mortal, de homens como Herácles, Alexandre, Cástor e Pólux. Revela o engodo dos adivinhos como Tirésias. Desmascara as amizades de parasitas por homens velhos, revelando o fim único de caçar-lhes a herança. No conjunto, as únicas figuras construídas de modo positivo são as de Menipo e de Diógenes

62 *Op. cit.* p. 68.

63 *Cf. op. cit.*

64 Cf. FERNANDES, Anibal. Prefácio. In: LUCIANO. *O parasita ou o papa jantares*. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagens, s/d. Também conferir ROMANO, Roberto. *O silêncio e o ruído: a sátira em Denis Diderot*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997. Ambos, para tratar de Luciano, citam Renan, da obra Marco Aurélio ou o fim do mundo antigo: “Luciano aparece-nos como um sábio perdido num mundo de loucos. Não odeia coisa nenhuma: ri de tudo, excepto da virtude séria”.

65 LUCIANO. *Diálogo dos mortos*. Trad., int. e notas de Henrique Muracho. São Paulo: Palas Athena/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1996. p. 63.

66 *Op. cit.* p. 117.

que se suicidaram e foram capazes de descer ao mundo dos mortos, rindo dos gemidos dos outros, aceitando as condições em que caíam, porque nunca se apegaram a nada no mundo dos vivos.

O ponto de vista distanciado, no caso a perspectiva da morte, as citações truncadas que retiram a autoridade do original, os temas ambíguos ou paradoxais que misturam o riso e o choro ou a loucura e a razão são alguns traços da sátira menipeia, apontados por Sá Rego, retomados ao longo da tradição luciânica.⁶⁷ No caso dos diálogos dos mortos, o ponto de vista da morte revela a face oculta de acontecimentos humanos. Seu interesse não é o de afirmar o mundo transcendente das ideias, mas o de mostrar que, além da condição humana, não existe nada. A morte iguala a todos, revelando a precariedade do poder de Alexandre ou de Felipe, o vazio da filosofia platônica, o charlatanismo dos adivinhos, a nulidade da riqueza.

Em *O Parasita*, seu procedimento é um pouco diferente. Ele parodia o diálogo platônico em que a posição de autoridade e de mestre é ocupada pelo parasita, que, através de habilidosa argumentação, persuade o outro de que a profissão de parasita é uma arte necessária e de difícil execução: “arte de comer, beber e dizer o necessário para obter esses dois privilégios; o seu objetivo é o agradável”⁶⁸. Convencido por argumentos de rigor teórico, o interlocutor deixa sua posição inicial, crítico do ócio e da imoralidade do parasitismo, para se tornar um adepto do parasita. Ao longo do diálogo, são usados trechos de Platão e de Homero, que representavam modelos da paideia grega. Na argumentação do parasita, eles marcam como sua posição está sustentada na tradição. A citação truncada, no entanto, funciona ironicamente revelando a condição venal do parasita, do pseudoconhecimento. Além disto, a citação corrói também o valor

67 SÁ REGO, Enylton. *O calundu e a sátira menipéia*: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense, 1989. (Imagens do Tempo)

68 LUCIANO. *O parasita ou o papa jantares*. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagens, s./d. p. 137.

de verdade da tradição, na medida em que é usada para justificar um padrão imoral perante um ouvinte crédulo. Além disso, o padrão dos pedagogos, filósofos, intérpretes é ironizado, pois os métodos da exegese e comprovação de uma verdade, em que se revela o sentido universal da ciência, mostram-se arbitrários.

Dando um salto sobre a tradição luciânica, que passa por Erasmo, Swift, Sterne, Voltaire, já apresentada por Sá Rego⁶⁹, encontra-se o mesmo tema do parasita em *O Sobrinho de Rameau*⁷⁰, de Denis Diderot. A aproximação feita com Diderot é motivada pela referência que Machado faz nas advertências de *Papéis Avulsos* (“É que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoá-se, e o conto da vida se acaba, sem a gente dar por isso”)⁷¹ e de *Várias Histórias* (“Mon ami, faisons toujours des contes.../ Le temps se passe, et le conte de la vie/ s’achève, sans qu’on s’en aperçoive. DIDEROT.”)⁷². A citação do mesmo trecho de Diderot em dois momentos distintos da produção contística machadiana reforça o vínculo de Machado com a sátira menipeia. É importante destacar ainda que semelhante citação é epígrafe do livro de contos de Diderot e é referida em *Jaques, o fatalista*.

Segundo Roberto Romano⁷³, a sátira diderotiana vem como contrapartida de sua atitude filosófica. Ele acreditava no valor da verdade matemática, por sua maior capacidade de precisão como se dá na geometria, mas defendia que esta não seria um fato dado e sim um objeto de busca. Liga, assim, por inversão de posições, Diderot a Platão, pois não haveria um céu de Ideias prévio, mas uma unidade a ser buscada:

69 Cf. Sá Rego, Enylton. *O calundu e a sátira menipeia*: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense, 1989. (Imagens do Tempo)

70 *Voltaire e Diderot*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os pensadores).

71 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras Completas, 2)

72 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras Completas, 2.).

73 ROMANO, Roberto. *O silêncio e o ruído*: a sátira em Denis Diderot. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.

Beleza, simetria, ordem, todas estas são apenas palavras desprovidas de substância. A ordem não reside nas coisas, mas em nós. Se existe beleza, ela é nosso produto: ‘o céu das Ideias está no homem’. Diderot, a partir desta crise de 1749, continua fiel aos ensinamentos platônicos, ou neo-platônicos, mas inverte sua perspectiva.⁷⁴

Ao contrário de Platão, Diderot revela por trás da pretensa unidade filosófica ou política, da falsa harmonia, o turbilhão e o caos em cujo ritmo estonteante vivem os homens. Nessa perspectiva, o sobrinho de Rameau destrói a identidade dos conceitos e dos critérios de ordem ética ou estética. Desde o princípio, o narrador e interlocutor (filósofo), ao retomar o diálogo com o sobrinho (parasita), mostra o caráter ambíguo desse homem, “misto de altivez e de baixeza, de bom senso e desatino”⁷⁵, que vive apenas o dia a dia, preocupado com o lugar onde comerá a seguir:

Eu o escutava e à medida que representava a cena do alcoviteiro e da donzela seduzida, a alma agitada entre dois movimentos opostos, eu não sabia se me abandonava ao desejo de rir ou ao transporte da indignação. Eu sofria. Vinte vezes uma explosão de riso impediu a explosão de minha cólera, vinte vezes a cólera que se erguia no fundo do meu coração terminou em uma explosão de riso. Sentia-me confundido com tanta sagacidade e baixeza, com ideias tão corretas e alternativamente tão falsas, uma perversidade tão geral dos sentimentos, uma torpeza tão completa e uma franqueza tão incomum.⁷⁶

Rameau, seu interlocutor, ao apresentar-se como um parasita, diz que faz tudo para conseguir uma mesa para comer e uma bolsa de ouro para sustentá-lo. Sua sagacidade desvenda aos olhos do outro o mundo miserável e baixo, existente por trás dos conceitos ou das virtudes afetadas. A força da revelação faz com que o riso e a cólera misturem-se, e de modo desprezível e jocoso a ordem do mundo vai se desfazendo.

74 *Op. cit.* p. 27.

75 *Voltaire e Diderot*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores). p. 264.

76 *Op. cit.* p. 271.

Rameau se apresenta como professor de música, sem nada saber, apenas apregoando que tinha “mais para dar do que há horas no dia” ou usando estratégias simples para enganar os alunos e seus pais. Não teme confessar que, no início de seu magistério, roubava os alunos. Mostra ainda, na linhagem luciânica, a necessidade de sua posição de parasita, pois o mundo nas mãos dos filósofos ficaria uma “terrível chatice” e a vida é “beber bons vinhos, saborear petiscos delicados, rolar sobre belas mulheres, repousar em camas macias; o resto é vaidade”. Seu interlocutor, o filósofo, fica chocado com o descaso aos valores universais e a elevação da arbitrariedade individual a princípio geral, em que a máscara de bajulação e a espinha dorsal curvada são consideradas invenções geniais. A leitura da tradição (Molière e La Bruyère) serve apenas para melhor formar o parasita, mas às avessas. Ele não busca o “o amor à virtude e o ódio ao vício”, mas formas de evitar o tom e a aparência de um Tartufo que o jogariam no ridículo. Mesmo o ridículo, no entanto, pode ser usado na arte de ser o “louco” de alguém, capaz de dizer tolices que levem ao riso. Em um momento, o diálogo se interrompe, e Rameau, em transe, dança e canta de modo entusiasmado, esquecendo-se de quem está à sua volta.

A partir de *O sobrinho de Rameau*, dentro da sátira menipeia, vê-se como a tradição socrática é desfeita, e o tolo, o homem amoral, ocupa o lugar de Sócrates. O diálogo paródico, ao citar os textos da tradição de modo truncado, subverte seu sentido; no caso do “Sobrinho”, Diderot parodia diretamente Platão, e sua República ideal⁷⁷. O diálogo de Diderot traz um dado novo, porque a personagem do parasita deixa de ser uma caricatura, como a de Luciano, para se tornar uma figura ambígua, misto de sagacidade e baixeza. Sedutor e repugnante, capaz de provocar o riso e a cólera, ele destrói a possibilidade de se

77 Cf. ROMANO, Roberto. *O silêncio e o ruído: a sátira em Denis Diderot*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.

condená-lo por sua atitude amoral, pois ele se preocupa em mostrar que, em sua vida, apenas segue as tendências humanas.

O romance *Jacques, o fatalista* está escrito em forma de diálogo, em que o narrador conversa diretamente com o leitor, e ambas as vozes aparecem ficcionalmente representadas. No primeiro diálogo, narra-se a história de Jacques e seu amo, que viajam rumo a lugar nenhum e passam seu tempo conversando, ou melhor, com Jacques contando histórias para seu amo. Os diálogos são representados por discurso direto dos dois viajantes, mas, às vezes, surgem dentro do primeiro plano novas histórias. Jacques interrompe várias vezes a história de seus amores para contar outra história; ou ainda, outra personagem conta uma outra história.

Penetra-se dentro da ficção – um diálogo ficcional dentro de outro e dentro de mais outro, criando uma série de imagens que se projetam dentro de espelhos, sem que se tenha a imagem real, referencial, da qual surgiriam os reflexos. Cabe reafirmar que o percurso é feito dentro de uma perspectiva diferente da do Sócrates platônico, pois não há sistema de ideias, representado como base, nem o conhecimento universal a ser encontrado. A totalidade está ausente, não podendo existir um rumo necessário nas viagens ou nas histórias. Tudo é feito segundo os desejos individuais ou os impulsos do momento.

O sentido do diálogo pode estar na relação com o relato das aventuras. O narrador diz que se deve contar casos interessantes para que o tempo passe enquanto a vida vai se esgotando (como aparece na epígrafe de Machado em *Várias Histórias*). Esses relatos são chamados, pelo narrador e pelas personagens, de contos.

Existe um paradoxo interessante entre as visões de mundo de Jacques e do narrador, e também de seu amo. Jacques mostra-se tranquilo mesmo nos casos de extremo risco, pois acredita em um destino já escrito, determinando de modo prévio os passos de sua existência. Todos os acontecimentos não são casuais, porque está escrito que isto ou aquilo deve acontecer. Não haveria razão para desespero, porque a vida de cada um estaria traçada desde o nascimento.

Ao contrário desse fluxo necessário, o narrador mostra um modo aleatório de narrar, que não segue nenhum rumo e que não tem história para contar. Desse modo, as afirmações de Jacques ficam esvaziadas, e a narração passa a ser apenas um divertimento, relato de fatos curiosos. A ausência de necessidade interna do relato fica evidenciada, na medida em que todas as histórias são narradas no tempo presente, como se o método do narrador fosse acompanhar o percurso aleatório de suas personagens. Em um trecho, as personagens dormem, e o narrador se vê obrigado a procurar outro assunto para relatar.

Ao mesmo tempo, o narrador mostra ao leitor que seu relato ocorre de acordo apenas com seu arbítrio ao contar o que lhe interessa. Se Jacques chega a uma cidade para buscar a bolsa de seu amo, mas não havia sido mostrado nenhum fato relativo nem ao esquecimento da bolsa nem à cidade, ele simplesmente diz que esqueceu. Isso deixa claro que o narrador não respeita nenhuma regra. Ele mesmo não tem certeza do modo como deve contar a história, justificando-se constantemente junto ao leitor com as razões de contar de um modo ou de outro a sua história.

Todas as histórias contadas por Jaques não são consideradas ficção dentro do horizonte interno da narração. Elas são relatos de experiências suas ou de seus conhecidos, não procuram ensinar nada, mas representam uma absoluta necessidade pessoal de falar. Algumas das histórias, inclusive, estão em andamento, estando ainda por terminar. Dentro disso, o tempo narrativo é o presente. O narrador faz uma mimese radical, ao recriar o fluxo do tempo atual, mostrando-o em sua diversidade e inacabamento. O relato arbitrário revela, do mesmo modo que *O Sobrinho de Rameau*, a ausência de sentido nos fatos reais, ou a desordem que existe por baixo da aparente harmonia. De certo modo, Diderot recusa-se a construir uma prosa ordenada e una que sirva de organização das ações em prosa, levando os movimentos casuais de seus protagonistas às últimas consequências.

Machado de Assis não se identifica completamente com Diderot. Em seus contos, os diálogos têm unidade temática, resgatando a unidade de ação e de efeito de Edgar Allan Poe. Além disso, as circunstâncias de espaço e de tempo não são simplesmente pano de fundo vagos, desligados do relato ou do diálogo, como acontece em Diderot. Para o filósofo, o discurso da sátira ganhava autonomia e ligava-se de modo esporádico às condições históricas e imediatas dos interlocutores. Mesmo as citações a personagens contemporâneos não dão consistência realista à prosa diderotiana, pois esse não era seu interesse. O aspecto principal de Diderot está na encenação de confrontos de ideias, em que ele desfaz a possibilidade de se construir uma identidade una ou um conceito puro. Se for tomado *O Sobrinho de Rameau*, o encontro fortuito gera o diálogo, em que os interlocutores estão estáticos. Não há um tema ou fio condutor, mas um princípio associativo da conversa, em um movimento que salta de uma ideia à outra. Em *Jacques, o Fatalista*, o movimento das histórias e das personagens é completamente indeterminado. Já em Machado de Assis, a precisão de sua prosa e a adequação do discurso ao contexto histórico dão um caráter de verossimilhança realista aos seus contos. A forma de representar está apegada à unidade, em que o impulso mimético advém do objeto representado, referencialmente indicado. A representação do objeto é essencialmente unitária e concisa.

O vínculo estabelecido entre Machado de Assis e Diderot não está apenas na defesa do conto, mas na própria forma como Machado lida com esse gênero. Retomo o romance *Jacques, o Fatalista*, escrito como uma série de contos nele embutidos. Assim, em Machado e em Diderot, o uso da forma discursiva é feito de modo livre, sem que haja uma regra exterior que defina como deverá ser o romance ou o conto. O núcleo da narrativa é deslocado da peripécia, do fato em si, para o modo de representar. A dúvida do narrador torna-se o centro movediço da narração. No caso, da multiplicidade de contos machadianos, deve-se considerar a diversidade de narradores, como se

Machado de Assis procurasse construir um tipo de discurso coerente a cada caráter ou tipo social distinto que assumia o lugar do narrador.

Machado defende o gênero conto como forma de passar o tempo. Deve-se ressaltar que tanto em francês quanto em português o termo “conto” é usado em dois sentidos. Primeiro, como um tipo de discurso narrativo breve, ligado à anedota ou ao caso; segundo, em “conto da vida”, como logro, ou engano. A partir da concepção de tempo, como um fluxo ininterrupto que apenas deixa ruínas atrás de si, revelando a precariedade do homem, sua finitude e fragilidade, o caráter melancólico da existência poderia levar o sujeito ao desespero ou à angústia. O passatempo é uma brincadeira, um jogo ou uma diversão que envolve o sujeito, fazendo com que não perceba o caráter destruidor do movimento temporal. Dentro da tradição da sátira menipeia, o riso permite ao sujeito aguentar a realidade embrutecida e vencer a angústia do sem sentido da existência finita.

Antes de retomar o conto machadiano, cede insistir na presença da tradição satírica na obra de Machado de Assis. Nessa relação com a tradição, ao citar a sátira menipeia, Machado une de modo paradoxal elementos da mimese realista com os procedimentos próprios da tradição. Enylton Sá Rego⁷⁸, segundo as pistas dadas por José Guilherme Merquior, estuda a sátira menipeia em Machado de Assis, verificando a contribuição da tradição na construção da prosa romanesca do autor. Destaca a presença de um narrador distanciado, o interesse pelos estados-limite da consciência, a mistura de gêneros, o uso da paródia, e a citação de outros textos. Desse modo, Sá Rego constrói uma explicação do texto machadiano a partir da atribuição de uma identidade satírica, cujos traços lhe seriam constitutivos, filiando Machado de Assis a uma tradição literária. O estudo abre um novo viés para a crítica machadiana, mas se limita ao levantamento de uma fonte. Isso leva a uma análise, principalmente em obras como

78 SÁ REGO, Enylton. *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. (Imagens do Tempo)

Dom Casmurro e *Quincas Borba*, em que se forçam as características da sátira menipeia a se tornarem dominantes.

Apesar dessa limitação, esse estudo, além de interessante, demonstra um caminho possível de análise da obra de Machado de Assis. Aqui, no entanto, além do levantamento de um diálogo do autor com a tradição cultural (literária, filosófica, religiosa), marcado no estudo da alegoria, quer-se encontrar a funcionalidade que ela adquire no contexto da obra. A obra de Machado de Assis atualiza a tradição, que, seguindo a forma da citação, retira o elemento de seu contexto original, dando-lhe uma nova função dentro de sua obra. Assim, apesar de se utilizar da forma expressiva do diálogo, ele não se identifica com a tradição, mas a elabora de modo original. Graças a uma atitude irônica, o narrador põe lado a lado a mimese realista e elementos satíricos, fantásticos ou alegóricos. O dado inverossímil, o elemento estranho encaminha uma interpretação alegórica, chamando a atenção sobre os detalhes, as discrepâncias, as idiossincrasias, para afirmar a impossibilidade de um sentido definitivo dado pela construção totalitária. A posição irônica do narrador põe em suspeita a necessidade de tal construção totalizante.

Cabe lembrar nesse momento a leitura de Dostoiévski, empreendida por Bakhtin⁷⁹. O crítico levanta características da tradição menipeia que serviram de fonte indireta não apenas para a prosa russa mas para toda a formação do romance, pois absorve os mais variados gêneros dentro de si para compor uma prosa em que se mistura sublime e cômico, enraizada na atualidade. O aspecto central é a inovação, ou o uso peculiar da tradição. Dostoiévski não se prende a um modelo, mas acrescenta a polifonia e o dialogismo inexistentes nos autores da sátira menipeia. Aproveita, por exemplo, a apresentação de casos extremos a fim de colocar suas personagens, ideólogos, em

79 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

confronto; quer dizer, tem-se um diálogo em que as ideias são contrapostas em situações-limite.

Machado de Assis explicita algumas de suas fontes, citando-as não como demonstração pedante de erudição, mas como parte de uma nova construção. Autores clássicos, historiadores, moralistas, cientistas, filósofos, contemporâneos são levados para dentro dos contos e romances. Assim como Dostoiévski, não se trata, no entanto, de reprodução fiel do texto original, nem de respeito sacralizador da fonte. Ao arrancar um elemento do contexto orgânico original, Machado submete uma forma, uma frase ou um tipo a um novo conjunto que violenta o sentido primeiro para construir outro. Vejamos o exemplo abaixo:

E, para começar, emendemos Sêneca. Cada dia, ao parecer daquele moralista, é, em si mesmo, uma vida singular; por outros termos, uma vida dentro da vida. Não digo que não: mas por que não acrescentou ele, que muitas vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira? ⁸⁰

No conto em questão, *O empréstimo*, Custódio pede para o tabelião Vaz Nunes uma quantia emprestada (cinco contos de réis) e, baixando pouco a pouco o pedido, leva apenas 5 mil réis para o jantar. Averso ao trabalho, apegado à aventura, Custódio é uma mistura de- “ímpeto de águia” e de “frango rasteiro”. Essa cena, associada ao comentário do narrador, revela seu caráter emblemático, em que o momento transcende os limites do acontecimento singular e se torna representação de um conflito não superado. A personagem tem vocação para a riqueza, mas não tem a correspondente força para o trabalho. Trata-se de um misto de indivíduo singular, Custódio, situado dentro de uma circunstância histórica, e de emblema (misto de águia e de frango rasteiro; de general e de pedinte). Essa dualidade provém

80 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O empréstimo. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras Completas, 2). p. 334.

da personagem representada, incapaz de superar seu conflito, presa à necessidade cotidiana, conseguindo apenas o dinheiro para a janta.

A frase de Sêneca introduz a cena emblemática que sintetiza uma vida inteira: em vez de um dia, uma hora. Em vez das 300 páginas de Balzac⁸¹, apenas algumas servem para resumir a existência de Custódio, seu caiporismo. Explicitamente o narrador volta-se para a tradição para corrigir os autores citados. Interessa reter dessa relação com a tradição o viés irônico que não se mantém fiel ao contexto original, pois, ao citar o clássico, não o exalta, mas o corrige. Aparentemente o modelo existente é reproduzido – Bíblia, crônica histórica ou de viagem, moralistas franceses do século XVII, diálogo luciânico, conto filosófico, realismo balzaquiano, manuscritos medievais –, mas, por uma combinação dos elementos antigos com os atuais, Machado inova. Não se trata da busca da originalidade romântica, pois a criação não se enraíza apenas no sujeito livre, mas deixa clara suas dívidas com outros autores.

Volta-se, então, ao conto machadiano como ele é composto dentro da obra de Machado de Assis, tomando como primeiro exemplo *Teoria do Medalhão: diálogo*⁸². Ele retoma a tradição de *O Parasita*, de Luciano, e o *Sobrinho de Rameau*, de Diderot, em que se defende como ideal de vida um tipo semelhante ao parasita, o medalhão. Já o termo “teoria” do título traz a ideia de que se tem a pretensão de universalidade. No caso, trata-se do diálogo entre o pai e um filho que completa vinte e um anos. Como presente de aniversário, o pai, com a autoridade da experiência, revela ao filho o ideal de vida a ser buscado, mostrando as difíceis provas pelas quais se deve passar para alcançar a terra prometida. O filho, discípulo inexperiente, é “dotado com a perfeita inópia mental”. Assim, é descrito o regime debilitante que leva o indivíduo a não pensar, regime que mantém apenas a gravidade do corpo, sem ter ideias próprias ou originais. A linguagem

81 Op. cit. p. 334.

82 *Id.* Teoria do medalhão: diálogo. In: op. cit. p. 288.

deveria ser, então, a de pensar o pensado, através de frases feitas, tendo o cuidado de apreender de oitiva das teorias correntes apenas as denominações sem intenção de aplicá-las. O medalhão deve promover o próprio nome, realizando atividades que chamem a atenção sobre si e mandando noticiá-las pelo jornal. Por fim, deve-se rir com boa e gorducha chalaça, mas sem cair no vício da ironia (“esse movimento de canto de boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego de decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria de cétricos e desabusados”⁸³). Seguindo todos os preceitos, o filho alcançaria aos 45 anos o estatuto de medalhão.

A forma do diálogo parece ser nesse caso a mais adequada para o ensinamento do jovem que entra no mundo adulto. Nesse caso, a força do conto está no contraste entre o tom de seriedade do pai e o caráter irônico do conto. A segurança das máximas, a precisão das datas e etapas de evolução, as idades e os percentuais, bem como as provas, passos e exercícios constroem um rigor teórico-científico para a teoria do medalhão, que é corroída no seu todo, na medida em que se forma não um sujeito, mas apenas um homem-máscara, sem consciência de si, sem atuação social consistente. O conto traz, então, a negação do sujeito autônomo e livre, em que o ideal é viver na pura aparência, perder-se no mundo indeterminado da opinião em que o o homem não existe por si, mas apenas pela voz do outro.

A relação entre a *Teoria do Medalhão* e o *Sobrinho de Rameau* está no aproveitamento peculiar que Machado faz da tradição. Ele não reproduz um modelo, mas o reconstrói de acordo com a necessidade estética de criação de seu conto. No caso, não há diálogo, pois não há choque ou colocação de valores distintos. Há, isso sim, a afirmação de um padrão, do pai que se impõe e projeta seu próprio ideal sobre o filho. A ironia fica marcada pela inexistência de um sujeito, pois o conto pressupõe um homem-máscara (sem conteúdo interior). Mais do que isso, podemos estender a imagem do diálogo não realizado

83 Op. cit. p. 294.

para verificar a cisão entre o sujeito e objeto, bem como a relação ambígua de Machado com a tradição literária, de reverência e corrosão.

Pode-se retomar, nesse momento, *O Segredo do Bonzo: capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto*, em que Machado de Assis segue um procedimento característico da sátira menipeia, a tradição literária fornecendo o modelo para a composição de um conto paródico. Não se trata de simples cópia. Nas notas finais de *Papéis Avulsos*, ele afirma que, “para tornar a narração sincera”⁸⁴, atribui o conto ao viajante escritor, intercalando sua ficção entre os capítulos CCIII e CCIV da *Peregrinação*. O autor aproveita para indicar o sentido de uma personagem ao explicar que Pomada, nome dado ao bonzo, quer dizer charlatão, charlatanismo.

Poder-se-ia dizer que existe uma sátira às discussões filosóficas, em que a teoria da pedra da lua, defendida pelo velho bonzo, Pomada, explicaria a dualidade da existência humana: a teoria de duas realidades paralelas, uma objetiva e outra da opinião. Importaria a opinião, porque, se uma coisa não é considerada pelo homem, não existe enquanto objeto do pensamento. A empiria seria neutra, sem sentido, enquanto não fosse absorvida pela opinião:

Uma tal pedra, com tais quilates de luz, não existiu nunca, e ninguém jamais a viu; mas muita gente crê que existe e mais de um dirá que a viu com os seus próprios olhos. Considerei o caso, e entendi que, se uma cousa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente.⁸⁵

Se a discussão fosse meramente filosófica, teríamos uma alegoria pura em que o cunho histórico seria apagado, e as personagens seriam apenas encarnações dos conceitos. O problema do conto, no entanto, reside na veracidade do fato narrado. Num primeiro nível,

84 *Id.* Notas do autor. In: *op. cit.* p. 365.

85 *Id.* O segredo do Bonzo: capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto. In: *op. cit.* p. 323.

a opção machadiana pela imitação de uma crônica de viagem traz intenção mimética no nível da linguagem, em que o discurso ficcional procura reproduzir o existente. Fernão Mendes Pinto, ele mesmo, como viajante, não inspira confiança. Seu relato é sedutor pelas maravilhas que narra, mas não é fonte documental, pois inventa muitos acontecimentos. Ao parodiar o cronista português, Machado traz em primeiro plano o relato charlatão, que se apresenta como histórico, sem se preocupar com a adequação entre discurso e realidade.

A teoria defendida pelo velho Pomada, e aplicada por Titané (com a venda de sandálias), pelo narrador (em um concerto musical), somente se comprova como a invenção de Diogo Meireles. Esse inventa algo que não tem substrato real (o nariz metafísico), para substituir um objeto existente (nariz doente); o resultado é tão eficiente que os habitantes de Bungo continuam a usar lenço de nariz Somente Diogo, comerciante que se apresenta como médico, alcança a aplicação correta da teoria, porque ele inventa um “nariz metafísico”, em que ele mesmo não acredita. Quer dizer, sua invenção existe apenas no reino da opinião, sem existir no real.

Na *Teoria do Medalhão*, o ideal é construir a pessoa apenas pela fachada, em seu aspecto externo, em que se cunha a imagem em um dos lados, mas no outro não há nada. Assim, o “nariz metafísico” e o “medalhão” são construções existentes apenas como opinião, frutos da cisão entre o sujeito e a realidade objetiva, em que o universo imaginário passa a existir fechado em si mesmo.

Em *O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana*⁸⁶, a mesma dualidade, marcada por duas existências, está na definição do “homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja”⁸⁷, pois está composto de duas almas: “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...”⁸⁸. Nesse conto, Jacobina nunca participa do diálogo entre os amigos, calando-se, cochilando, ou, quando

86 *Id.* O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. In: *op. cit.* p. 345.

87 *Op. cit.* p. 346.

88 *Op. cit.* p. 346.

instado a participar, sempre concordando com seu interlocutor. Na relação com seus colegas, não se estabelece troca com o outro, havendo ausência de diálogo, como acontecia em *A Teoria do Medalhão*, em que, na relação desigual, o pai se impõe sobre o filho. No caso de Jacobina, ele somente conta sua história sob a condição de não ser interrompido e, quando acaba, retira-se sem dar oportunidade para comentários. De certo modo, seu tema é a experiência dramática de alguém que sentiu a cisão entre aparência social e subjetividade.

Deve-se considerar em primeiro lugar o Jacobina narrador: “entre quarenta e cinquenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico”.⁸⁹ Esse homem defende a teoria de que cada criatura humana tem duas almas comprovando-a pela narração de uma experiência marcante, vivida quando, aos vinte e cinco anos, pobre, fora nomeado alferes. Em Jacobina, há, portanto, o hiato entre a condição presente de narrador e o seu passado enquanto protagonista. Não há identificação entre os dois momentos, pois as duas imagens são distintas; o menino crédulo não corresponde ao adulto cáustico. Deslumbrado com o título recém adquirido, o jovem alferes vive apenas da imagem que lhe refletem os outros. Na casa de tia Marcolina, esta chega a lhe dar um espelho para ver-se em sua bela farda.

Ao ficar sozinho, sem a tia, sem o cunhado desta, sem os escravos, todos eles fugidos, Jacobina torna-se “um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico”⁹⁰, pois perde metade de sua existência, sua alma exterior. Apenas nos sonhos recupera um pouco da vida, pois veste a farda de alferes no meio da família e de amigos que elogiam seu garbo. Essa imagem mostra como, ao perder o mundo exterior, a única forma de resolver seu problema é o sonho. A seguir, o narrador explica que, mesmo contrariando as leis da física, ele não se vê no espelho, mas apenas enxerga uma figura vaga e difusa. A

89 *Op. cit.* p. 345.

90 *Op. cit.* p. 349.

solução de Jacobina é a de pôr sua farda de alferes para voltar a se sentir vivo, vendo-se por inteiro no espelho.

O espelho torna-se alegoria da nova teoria da alma humana, pois o sujeito passa a ser aquilo que a opinião reflete. No caso de Jacobina, ele internaliza o princípio social de que importa apenas a alma externa, a farda e o título de alferes. Repare-se que ele toma consciência dessa cisão apenas na solidão, o que funcionaria como o ritual de entrada no mundo adulto do qual fala o pai da “teoria do medalhão”. Nesse momento, o sonho (universo interior) e a imagem do espelho (opinião social) identificam-se como os dois momentos em que Jacobina põe a farda e se sente vivo. A similaridade leva a perceber a arbitrariedade da alma externa, de caráter fantasioso e onírico, apenas uma máscara. Assim como não há um diálogo entre Jacobina e os outros quatro homens, também não há uma relação de troca ou correspondência entre a alma exterior e o mundo interior, a não ser pela anulação desse.

Nos três casos, do espelho, do nariz metafísico e do medalhão, as imagens servem como emblemas que enfeixam os conceitos de uma tese: a de que o homem se constrói pelos olhos dos outros (espelho); a de que a existência da opinião é a única que importa (nariz metafísico); e a de que o homem deve existir apenas no mundo da opinião instituída (medalhão). Note-se também que nos três contos as imagens funcionam como cristalização de uma situação social e cultural que se congela como se fora lei natural. O movimento irônico desce do conto-teoria para a ação narrada ou para o diálogo, em que o particular se perde, deixa de existir quando mergulhado na tese geral. A imagem serve, então, para figurar uma tese, determinação do indivíduo pela instituição social, que, em sua pretensão universal, perde o caráter histórico de momento dialético a ser superado. Torna-se o congelamento do indivíduo em um estado que não é superado. O tom irônico e paródico serve para reforçar a auto-absorção do indivíduo, aliado de sua condição de sujeito.

As três imagens, assim como outras, cristalizam a cisão do sujeito em matéria e espírito, ou em corpo e alma, ou interior e exterior, em que apenas um dos lados importa existir. A conciliação do sujeito consigo e com o outro não existe a não ser como quimera de espontaneidade ou de imediaticidade impossíveis. No caso do espelho, a crença na autenticidade da imagem de alferes, refletida nos olhos dos outros, levou a personagem ao engano. O narrador astuto e cáustico, Jacobina, é resultado da aprendizagem da dissociação entre os dois momentos, o subjetivo e o social, sendo que o segundo impõe-se sobre o primeiro. Imagem exterior, arbitrária, ela existe per si, como máscara adulta.

Em *O Anel de Polícrates*, os dois interlocutores são definidos como A e Z, os dois extremos do alfabeto. As personagens têm uma nomeação tipificadora, que poderia ser preenchida por qualquer pessoa em particular. Além disso, os dois extremos são a origem e o fim do alfabeto, das letras com que se podem escrever palavras e frases. Assim como não é possível escrever nenhuma palavra com letras isoladas, também não se escreve um diálogo sem um dos interlocutores. Ao unir a primeira à última letra, ter-se-ia o fechamento do ciclo, em que os extremos se aproximam.

Neste caso de *O Anel de Polícrates*, a atuação das personagens está centrada no próprio diálogo, em que o ambiente interfere como limitador da história contada. No final, por exemplo, “A” é obrigado a apressar-se, porque “Z” tem um negócio, tendo o relato sobre Xavier de ser abreviado para caber dentro de quinze minutos.

A – Lá vai o Xavier.

Z – Conhece o Xavier?

A – Há que anos! Era um nababo, rico, podre de rico, mas pródigo...

Z – Que rico? Que pródigo?

A – Rico e pródigo, digo-lhe eu. Bebia pérolas diluídas em néctar. (...)

Z – Você está enganado. O Xavier? Esse Xavier há de ser outro. O Xavier nababo! Mas o Xavier que ali vai nunca teve mais de duzentos mil-réis mensais; é um homem

poupado, sóbrio, deita-se com as galinhas, acorda com os galos, e não escreve cartas as namoradas, porque não as tem. (...)

A – Creio; esse é o Xavier exterior. Mas nem só de pão vive o homem. Você fala de Marta, eu falo-lhe de Maria; falo do Xavier especulativo...⁹¹

No trecho inicial, em primeiro lugar, a questão do nome volta como mote. Xavier é o nome em discussão, mas há uma discordância em relação a pessoa a que ele se refere, porque “A” diz que é um nababo, mas “Z” diz que é um sóbrio. Na discussão, o nome Xavier torna-se arbitrário porque se vincula a duas personalidades distintas. É justamente neste ponto que está posto o conflito central do conto. Quem é o Xavier? Quer dizer, um conhecimento assentado, comum de uma pessoa pelos interlocutores é posto em questão, não se sabendo mais quem é a personagem a que se referem. A partir desse conflito, “A” revela para “Z” que conhece o Xavier há mais tempo, desde o homem pródigo até a transformação em um sujeito sóbrio.

Era um endiabrado, um derramado, planeava todas as coisas possíveis, e até contrárias, um livro, um discurso, um medicamento, um jornal, um poema, um romance, uma história, um libelo político, uma viagem à Europa, outra ao sertão de Minas, outra à lua, em certo balão que inventara, uma candidatura política, e arqueologia, e filosofia, e teatro, etc., etc., etc. Era um saco de espantos.⁹²

“Z” fica muito surpreso sobre como poderia ter havido uma tão radical transformação, e “A” explica que o Espírito e a imaginação têm limites, e, com a dispersão e o uso ao acaso, sem regime, Xavier acabou por perdê-los. Desse Xavier transformado já em sóbrio vem, então, sua última ideia:

Então o Xavier, consigo, imaginou que talvez o cavaleiro não tivesse ânimo nenhum; não quis cair diante de gente, e isso lhe deu a força de domar o cavalo. E daí veio um ideia: comparou a vida a um cavalo xucro ou manhoso;

91 *Id.* O anel de Polícrates. *In: op. cit.* p. 328.

92 *Op. cit.* p. 330.

e acrescentou sentenciosamente: Quem não for cavaleiro, que o pareça.⁹³

Essa ideia é lançada por Xavier para outras pessoas, para depois voltar a ele, seu dono. A ideia parte, através de um primeiro amigo que encontra na rua, sai a aparecer em festas, em conversas com amigos, no jornal, numa peça de teatro, mas nunca lhe volta para a cabeça. Até o dia em que ele se encontra com o amigo, para quem dissera a ideia, moribundo. Antes de morrer o amigo repete a frase e outros a pegam.

“A” despede-se de “Z”, encerrando a conversa e o percurso de sua revelação. Existe uma correspondência entre a ideia tida por Xavier e a própria narração que “A” faz dele. Xavier parece – sóbrio, regado – dominar a vida, o cavalo xucro, pelo menos para que os outros o vejam, porque sua força não viria de seu interior. Esta aparência tranquila é destruída pela história narrada por “A”, pela sua natureza pródiga e desregrada, que tinha antes de perder tudo, chegar ao seu limite. Resta-lhe no final apenas a aparência de cavaleiro, sem força interior.

Polícrates testa a Fortuna e recebe seu anel, jogado ao mar, de volta; Xavier testa seu caiporismo, lançando sua última ideia à opinião, mas ela não volta nunca. Xavier, cujo nome significa sem graça, aca-nhado, desenxabido, encarna o conflito recorrente de alguém que constrói um mundo imaginário rico e exuberante, mas que é incapaz de realizá-lo. O diálogo serve nesse caso para mostrar as duas imagens extremas, que A e Z tem de Xavier, cujo caráter inconciliável prefigura o triste final. O curioso está na contrapartida, nos homens que tomam como sua a ideia de Xavier; pois torna-se um dito comum, que impregna inclusive a fala derradeira do amigo no leito de morte. A perda da autoria, a impossibilidade de se fechar o ciclo de Polícrates, faz com que a aparente criação individual e espontânea,

93 *Op. cit.* p. 331.

de comentários políticos, de peça de teatro e despedida seja apenas máscara da repetição do mesmo, do clichê.

A imagem do anel de Polícrates – cuja fonte (Heródoto) perde-se no conto, em que “A” cita Xavier, que cita Plínio, que cita... – traz a marca da corrosão da citação em que a ideia perde seu autor original para ganhar autonomia e ser empregada em novos contextos à revelia da vontade do autor. Há um movimento circular do anel de Polícrates, que, jogado ao mar, é comido por um peixe, sendo pescado, indo para cozinha do rei, voltando assim para sua posse. A imagem do círculo, com figuração da completude, da integridade de um ciclo que se completa, fica confirmada no benefício da Fortuna que agracia o rei com suas benesses. Em contrapartida, Machado constrói uma linha temporal em que a ideia de Xavier segue sem jamais retornar ao ponto original, como se dá inclusive com a citação da história de Polícrates.

A contradição entre a ambição do artista que deseja compor uma sinfonia ou quer se igualar aos seus modelos clássicos e a ausência de vocação é um tema que reencena o conflito de Xavier. Ela aparece em *Cantiga de Esponsais*. Mestre Romão é o maestro da igreja do Carmo em 1813 que, quando rege a orquestra, transfigura-se, torna-se outro, deixando de ser a pessoa triste que é. Sua melancolia vem da ambição de criar, escrever músicas, sem nunca realizá-la. Ainda perto da morte, busca alcançar seu desejo. Não consegue. Aí acontece o contraste irônico, pois Mestre Romão olha pela janela e vê uma moça, recém-casada, inventar espontaneamente a música que ele sempre buscara.

Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. (...) Esta era a causa da tristeza de mestre Romão. Naturalmente o vulgo não atinava com ela; uns diziam isto, outros aquilo: doença, falta de dinheiro, algum desgosto antigo; mas a verdade é esta: – a causa

da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia.⁹⁴

Em *Um homem Célebre*, Pestana, compositor célebre de quadri-lhas é “uma eterna peteca entre a ambição e vocação”.⁹⁵ Sua vocação o faz compor músicas geniais, porém populares, cantigas da moda. Quando compõe, esquece do mundo e “Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene”⁹⁶, com uma “nota genial”.⁹⁷ Logo, porém, enjoa, e Pestana, sofrendo, volta a desejar uma obra imortal. Trabalha, sua, mas vêm apenas as músicas de Bach, Beethoven, Mozart, Chopin. Logo depois de casar, tenta criar um noturno. Um dia ao mostrá-lo à mulher, ela reconhece a música de Chopin. Depois, com a morte da mulher, tenta compor um Réquiem sem consegui-lo, ficando dois anos sem nada compor. De 1878 até 1885, ano de sua morte, volta a ser o primeiro dos compositores populares do Rio de Janeiro, compondo por necessidade de sobrevivência. Há aí uma aceitação melancólica da vocação, por causa da necessidade, mas “o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma”.⁹⁸

Deve-se ressaltar, antes de mais nada, a diferença entre os dois contos. A precisa inserção histórica do mesmo conflito, do mesmo núcleo temático, implica diferenças qualitativas de sua realização. *Cantiga de Esponsais*, 1813, mostra o maestro atuando na igreja do Carmo, espetáculo público, ao qual as pessoas eram atraídas pela simples menção do nome de Mestre Romão. Quem o alimentava, e provavelmente pagava, eram os padres. Para lembrar, estamos no tempo do Príncipe regente Dom João VI no Brasil. *Um Homem Célebre*, 1875-1885, traz

94 *Id.* Cantiga dos esponsais. In: *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2.). p. 387.

95 *Id.* Um homem célebre. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2.). p. 502.

96 *Op. cit.* p. 499.

97 *Op. cit.* p. 503.

98 *Op. cit.* p. 504.

um compositor de quadrilhas (música de origem francesa na moda). Ele vive de dar lições de música e da publicação de suas composições. O editor lhe paga e serve de intermediário entre sua obra e o público, que torna seu nome conhecido, mesmo que várias vezes ele não seja reconhecido ao caminhar pela rua. Os locais de execução de sua música são os teatros, os saraus e festas populares e laicas em que as pessoas vão dançar. Peçanha, no dia em que morre sua mulher, ao ouvir uma composição sua tocada em uma festa, imagina alguns gestos lúbricos (lascivos e sensuais). Mostra a euforia suscitada por sua música de ritmo fácil de memorizar e de embalo próprio para dança, contrastada com sua melancolia. Além disso, o caráter comercial fica muito claro na escolha do título da quadrilha, arbitrário, sem relação necessária com a composição criada, mas voltado para o gosto do público.

Essa inserção histórica, própria da prosa realista, mostra não apenas o conflito pessoal de Romão ou de Pestana, tornando-os expressão do mesmo conflito universal entre vocação e ambição. A experiência de cada personagem ganha uma expressão mediada pela condição histórica de cada um, em que o primeiro (1813) tem campo de atuação da Igreja do Carmo, com a música sacra, enquanto o outro, pago pelo editor, tem seu sustento na música de salão. Esse caráter elementar, de descer à raiz material e cotidiana das ações humanas, é uma preocupação constante de Machado de Assis. Não apaga, no entanto, a ambição alegórica de se representar uma cena exemplar.

Em *Um Homem Célebre* e *Cantiga de Esponsais*, o impulso mimético constrói personagens verossímeis, respeitando seu caráter interno. De outra parte, elas aproximam-se dos temas da tradição clássica ou encarnam conflitos universais, entre ambição e vocação. Essa dualidade está na própria personagem representada: Romão não consegue alcançar sua busca; Pestana desiste melancolicamente dela, resignado às suas polcas.

A situação é irônica, em que a contradição que corrói o sujeito (Romão e Pestana) está manifesta na sua situação social. De um lado,

eles são muito bem considerados, célebres, geniais, iluminados; de outro, eles se consideram frustrados, pois aquilo por que são queridos não era o objeto de sua busca. A contradição entre a inserção social conseguida e ambição à permanência e genialidade permanece. Tal jogo contrastivo está no próprio discurso de *Um Homem Célebre*, em que a sinhazinha Mota funciona como emblema da aceitação popular de Pestana, e o narrador a coloca em contraste com as vivências do compositor. As personagens entram em contato apenas no início e depois se desligam um do outro, Pestana inclusive a esquece. Mesmo assim, o narrador põe a moça como um contraponto das ações do compositor até o seu casamento.

Por fim, a aparência social de celebridade funciona como alma exterior da personagem, como a existência da opinião, como a cunhagem de seu medalhão. O universo interior, do desejo, vive de modo informe preso dentro do sujeito, gerando a frustração. Como nos outros contos, em *Um homem célebre*, as imagens dos quadros que ficavam na sala do piano figuram o confronto de Pestana. Os quadros representam a tradição clássica, amada, cujas músicas a memória tirânica fixou e que traem o artista quando tenta compor algo original. Seu esforço consciente é vão e vive no culto às personalidades amadas, “postos ali como santos de uma igreja”, e mesmo quando acredita criar espontaneamente um noturno, repete Chopin. O outro quadro, o único à óleo, é do Padre que dizem ser o pai de Pestana, que lhe ensinara ou transmitira pelo sangue, o gosto pela música. Sua origem obscura marca também a origem incontrolável das polcas, que o tomavam e o controlavam por inteiro. Dominado pela natureza impetuosa das polcas, criação impulsiva, o sujeito fetichiza a tradição clássica, não a superando, pois a transformara em religião, santos inatingíveis, que, em sua grandeza, reforçam a impotência criativa de Pestana para a música clássica.

Machado relaciona-se com a tradição literária também de modo arbitrário. Ele não mantém o sentido original da fala recebida, mas o deturpa de acordo com o sentido que lhe convém. Assim, ao citar

Fernão Mendes Pinto, um manuscrito medieval ou uma frase de Balzac, não o faz como reverência à fonte em que bebe. Ele se apropria da referência pela corrosão irônica, em que a citação de trecho ou forma tem seu sentido alterado pela inserção em um novo contexto. A Bíblia, por exemplo, é retomada parodicamente. Ele a considera como referência universal, uma das matrizes da prosa ocidental, mas, ao contrário do que faz a Igreja, Machado toma o texto bíblico de modo dessacralizado, como uma narrativa literária, um modo discursivo de se representar a realidade. Ao retirar sua aura, Machado não a vê mais como uma revelação de Deus pela linguagem, porque Este estaria ausente. Além disso, deixa de ser um texto orgânico, quando não se tem mais a ilusão de que se estaria frente a um texto canônico, por revelar a essência do homem.

De modo semelhante àquele de *O Segredo do Bonzo*, o título – *Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis* – propõe a inserção do conto em um livro existente, como um capítulo inédito, uma parte original, mas que, por alguma razão, teria sido suprimida ou perdida. Esta inserção não se dá apenas de modo exterior, por um título que tivesse sido construído pelo narrador. A própria linguagem mimetiza a da Bíblia, do Gênesis.

Capítulo A

1. – Então Noé disse a seus filhos Jafé, Sem e Cam: - ‘Vamos sair da arca, segundo a vontade do Senhor, nós, e nossas mulheres, e todos os animais. A arca tem de parar no cabeço de uma montanha; desceremos a ela.

2. – ‘Porque o Senhor cumpriu a sua promessa, quando me disse: ‘Resolvi dar cabo de toda a carne; o mal domina a terra, quero fazer perecer os homens. Faze uma arca de madeira; entra nela tu, tua mulher e teus filhos.’⁹⁹

O momento em que se insere a narrativa do conto é aquele que precede o fim do dilúvio. Noé e sua família esperam para retornar

99 *Id.* Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2.). p. 303.

à terra firme. A intenção de Deus era banir o mal que dominava a terra destruindo os homens. Noé considera a si e à sua família como escolhidos para viver em paz na terra.

O conflito do conto quebra a ilusão de Noé: seus filhos brigam ao proporem a divisão das terras. Ainda na arca, sem nada ter de concreto, eles discutem como se já tivessem plena posse, cada um de seu pedaço. Tomados de raiva, eles brigam pelos limites da terra de cada um, para ver quem tem mais, quem tem menos. E até o lobo e o cordeiro, que durante a viagem viviam em paz, começam a espreitar-se.

26. – "Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?"

27. – E nenhum dos filhos de Noé pôde entender esta palavra de seu pai.

28. – A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo.¹⁰⁰

Depois de conter a briga, apartar os filhos apenas sob ameaça de maldição, Noé dá-se conta de seu erro. A paz não seria alcançada porque o mal não havia sido eliminado. Ele está dentro do homem e, enquanto houver algum vivo, persistiria. Isso dá o sentido desse capítulo inédito de Machado. Ele recria de modo ficcional as cenas originais da história humana. Ao contrário de uma natureza boa, corrompida pelo demônio, o homem é essencialmente contraditório, trazendo em si o mal, porque é autocentrado nos seus interesses. Tanto um irmão quanto o outro consideram-se com razão – a terra em questão (posse puramente imaginária) – pertence a um e o outro seria um usurpador. Nenhum se considera mau, mas, lutando por interesses egoístas, eles engendram o mal.

Cabe salientar ainda que este engendrar o mal não é fruto meramente de uma relação social, mas da exteriorização de algo que existe em potência no homem. O mundo está sob as águas, não pode ser visto, e a ninguém pertence. Os filhos de Noé projetam, porém,

100 *Op. cit.* p. 307.

sobre o mundo seu olhar dominador que constrói a ideia de posse, o qual não é, portanto, telúrica, mas apenas uma ficção sobre o mundo. Poder-se-ia objetar que um filho de Noé não brigou, Cam, sendo ele quem tenta apartar os irmãos e, por fim, chama o pai para fazê-lo. O prosseguimento da narrativa bíblica conta que Cam viu a nudez do pai, após uma embriaguez, e acabou amaldiçoado, condenado a ser escravo de seus irmãos. A purificação do homem, portanto, não é possível, pois ele é por si um criatura híbrida.

Ao final, contrariando a representação da linguagem bíblica, Noé fala de modo estranho, com um dado contemporâneo a Machado, a guerra entre a Rússia e a Turquia também pela questão de limites. Os seus filhos não entendem a profecia de seu pai, porque lhes é muito estranha. Como se vê, o narrador coloca um dado discrepante que rompe com a verossimilhança ficcional. No leitor o elemento estranho pode levar uma compreensão nova da história. Em primeiro lugar, ao criar uma identidade entre um fato mítico-religioso com um histórico, o conto leva a considerar que os móveis da história humana não mudam, por mais que se insista na concepção de progresso, de contínua transformação do homem numa evolução. De certo modo, os homens não dominaram os impulsos naturais, contra os quais a razão luta, mas deixam-nos transparecer em lutas fratricidas como em uma guerra.

O conto é todo escrito em versículos, imitando a linguagem bíblica; a inserção de um elemento incongruente a essa narrativa leva a um estranhamento. Desse modo, a perspectiva ilusionista de criar uma ficção completa em que o leitor pudesse se sentir como se lesse a própria Bíblia é vedada. Fica marcado o estatuto ficcional, em que o procedimento literário é posto à mostra. Nesse conto, internamente, existe uma variação da distância estética em relação ao leitor, exigindo uma mudança de atitude ao final da leitura. Assim, como a diferença entre os Jacobinas jovem e adulto, a mistura de um problema atual com um bíblico, obriga o leitor a pensar a respeito da associação entre ambos termos. Nesse caso, o elemento estranho leva a ler o

conto em um sentido alegórico, em que a primeira história (briga de Sem e Jafé) vem a ter seu sentido completado pela guerra da Turquia contra a Rússia, milhares de anos depois. Assim, a projeção de futuro a partir do agora narrativo, em que resta apenas uma família no mundo, leva a considerar a permanência e repetição do mesmo conflito bélico na terra, na disputa por limites, não mais entre irmãos, mas entre nações vizinhas.

A relação de Machado com a tradição bíblica não é reverente, mas ele se torna um interlocutor que não aceita o caráter sobrenatural e maravilhoso do texto. Ao deixar de ter certeza sobre seus estatutos ficcionais e mesmo epistemológicos, Machado de Assis não considera como absoluta a verdade de seu interlocutor. É um caso semelhante ao do narrador que não tem mais segurança de sua linguagem e volta-se sobre o próprio modo de representar o objeto. Nesse caso da Bíblia, Machado centra-se no próprio procedimento discursivo do texto do Gênesis, recriando-o como ficção, mas, anti-ilusionista, deixa isso claro ao colocar uma incongruência. Esse procedimento não impede que se revele uma verdade humana, seu impulso de destruição do outro para defender uma posse imaginária.

O conto *Adão e Eva* aponta também nesse sentido. Durante uma refeição, em 17..., num engenho da Bahia, a dona da casa oferece a sobremesa. Um dos convidados deseja saber o que era. Dessa situação singela surge a questão sobre a origem da curiosidade humana: Adão ou Eva?

Consultado, o juiz-de-fora respondeu que não havia matéria para opinião; porque as cousas no paraíso terrestre passaram-se de modo diferente do que está contado no primeiro livro do Pentateuco, que é apócrifo. Espanto geral, riso do carmelita, que conhecia o juiz-de-fora como um dos mais piedosos sujeitos da cidade, e sabia que era jovial e inventivo, e até amigo da pulha, uma vez que fosse curial e delicada; nas cousa graves, era gravíssimo.¹⁰¹

101 *Id.* A igreja do Diabo. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2.). p. 525.

Nessa primeira citação do conto já se insere a questão da autoria da Bíblia. Como poderíamos saber se ela é verdadeira ou se ela é apócrifa? O juiz de fora insere uma nova possibilidade de encará-la como sendo apócrifa. Haveria um outro livro que seria o verdadeiro. A ambigüidade dará o tom do conto, porque em nenhum momento é dado saber se o juiz de fora teria sido gravíssimo ou jovial, ao contar sua história. O sério e o cômico servem de base para a narração da origem do homem. Ao contrário da tradição medieval¹⁰², não temos um auto religioso para se definir a condição degradada do homem, fundada nos dogmas da igreja; o juiz de paz satisfaz seu arbítrio, ao definir a natureza humana com uma pureza inverossímil, “Foi o Tinhoso que criou o mundo; mas Deus, que lhe leu no pensamento, deixou-lhe as mãos livres, cuidando somente de corrigir ou atenuar a obra (...)”.¹⁰³

Esse trecho impõe uma relação com outros momentos da obra de Machado em que essa cena da origem aparece. Em *A Igreja do Diabo*¹⁰⁴, Deus não se preocupa com a construção, pelo demo, de uma igreja que lhe roube os fiéis. Esse espírito de completa negação parece-lhe mais causar-lhe tédio do que outra coisa. No final, compreende-se essa postura quando o demo vai reclamar que, por trás do sucesso da sua igreja, escondia-se uma falha. Os homens aceitavam a doutrina do Diabo, senhor da terra, mas às escondidas mostravam-se virtuosos. Deus respondê-lhe:

– Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana.¹⁰⁵

102 AUERBACH, Erich. Adão e eva. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Estudos, 2).

103 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Adão e Eva. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2). p. 525.

104 *Id.* A igreja do Diabo. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2.). 369.

105 *Op. cit.* p. 369.

Num caso ou no outro, temos no centro a figura do diabo como negação de Deus. Deus revela aqui a própria condição indefinível do homem que não pode ser filiado a uma ou outra origem. Não é divino, não é demoníaco, porque é os dois de modo simultâneo. Será, assim, um pobre diabo, todo aquele que quiser reduzir o homem apenas a um único princípio ou à sua negação. Em *Adão e Eva*, o juiz recria a cena inicial, sem o pecado original, a partir da perfeição do homem que não cede e não come do fruto da árvore do bem e do mal.

- Quem me chama?
- Sou eu, estou comendo desta fruta...
- Desgraçada, é a árvore do Bem e do Mal!
- Justamente. Conheço agora tudo, a origem das cousas e o enigma da vida. Anda, come e terás um grande poder na terra.
- Não, pérfida!
- Néscia! Para que recusas o resplendor dos tempos? Escuta-me faze o que te digo, e será legião, fundarás cidades, e chamar-te-ás Cleópatra, Dido, Semíramis; darás heróis do teu ventre, e serás Cornélia; ouvirás a voz do céu, serás Débora; cantarás, e serás Safo. E um dia, se Deus quiser descer à terra, escolherá as tuas entranhas e chamar-te-ás Maria de Nazaré. Que mais queres tu? Realeza, poesia, divindade, tudo trocas por uma estulta obediência.¹⁰⁶

De modo semelhante ao conto *Na arca*, a serpente tenta Eva, fazendo uso dos fatos históricos que estão por vir, em que a mulher terá “realeza, poesia, divindade”. Comer do fruto da árvore do Bem e do Mal traz a quimera prometida pela Serpente, pela enviada do demo, que é a de conhecer a origem do mundo e o enigma da vida, bem como a de alcançar as conquistas materiais. A serpente elide a entrada na história, no fluxo temporal, destrutivo, em que o homem é condenado a conquistar o pão com o suor do rosto, e a mulher a parir com dor. Ela não apresenta a miserável condição humana de brinquedo das paixões. Adão e Eva não dão ouvidos à Serpente; “nada valia a

106 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Adão e Eva. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2.). p. 527.

perda do paraíso”. Sua resistência ao mal, além da estrita obediência à regra, fazem com que Deus os leve para o Céu em Glória.

– Tendo acabado de falar, o juiz-de-fora estendeu o prato a D. Leonor para que lhe desse mais doce, enquanto os outros convivas olhavam uns para os outros, embasbacados; em vez de explicação, ouviam uma narração enigmática, ou, pelo menos, sem sentido aparente.(...)

– Pensando bem, creio que nada disso aconteceu; mas também, D. Leonor, se tivesse acontecido, não estaríamos aqui saboreando este doce, que está, na verdade, uma cousa primorosa. É ainda aquela sua antiga doceira de Itagipe?¹⁰⁷

Na citação, a reação dos ouvintes perante a estranha narrativa é de incompreensão. O juiz de fora cria uma versão sem sentido aparente, deixando seus interlocutores espantados, obrigados a decifrar o enigma para entender alguma coisa. A partir de uma questão simples, singela, de quem seria o mais curioso – o homem ou a mulher? –, o narrador cria sob o riso benevolente do padre uma nova versão do Gênesis. Ela traz a marca da perfeição humana, capaz de resistir à curiosidade de conhecer, de não se deixar seduzir pelas promessas da serpente, fiel a Deus. Se assim fosse, os homens não estariam ali comendo o doce.

O juiz de fora inverte a tradição bíblica, mas reforça seu sentido, mostrando a vacuidade da questão primeira, de quem seria mais curioso, pois a natureza humana é imperfeita em sua essência, pela mistura que traz entre Bem e Mal. Se fosse diferente, se houvesse alguém melhor, não haveria humanidade. De novo, a profecia histórica vem a completar o sentido da cena inicial do Gênesis, em que a história narrada surge como oriunda do pecado original e da queda.

Ficar preso a um princípio ou a outro é, repetindo, tornar-se um pobre diabo. Desta condição inicial poder-se-ia ler algumas histórias em que as personagens ficam presas na imaginação, e frustram-se,

107 *Op. cit.* p 528.

porque eles viveriam apenas numa dimensão de sua humanidade, sem compreender a ambiguidade essencial.

AHASVERUS. - Não é demais para resgatar o profundo desprezo em que vivi. Onde uma vida cuspiu lama, outra vida porá uma auréola. Anda, fala mais... fala mais... (continua sonhando. As duas águias aproximam-se).

UMA ÁGUIA. - Ai, ai, ai, deste último homem, está morrendo e ainda sonha com a vida.

A OUTRA. - Nem ele a odiou tanto, senão porque a amava muito.¹⁰⁸

O conto *Viver*, em um diálogo de padrão luciânico, traz a didascália inicial em que explica o sonho de Ahasverus. No fim da existência humana, em sua agonia, no delírio que antecede a morte, Ahasverus dialoga com Prometeu, mostrando sua amarga tristeza de não morrer, de viver no ócio e ver as gerações humanas passando e se repetindo em suas ilusões e erros. Enfadado, não distingue mais “as urzes das flores”. Primeiro condena Prometeu, por ter criado a espécie humana, mas depois fica seduzido com a promessa de ser o novo Rei de uma humanidade redimida. Ao final, a fala da águia revela a condição humana, que mesmo em estado miserável e morrendo, ainda sonha com outra vida.

Nesse conto alegórico, a união das duas tradições religiosas e culturas somente é possível através do delírio. O diálogo encenado não passa de uma ilusão, em que o próprio Prometeu revela-se um embusteiro a enganar uma última vez ao homem, prometendo a Ahasverus um reinado impossível. É nesta fantasia, no entanto, que Ahasverus encontra alívio para sua dor e melancolia, pois assim, enquanto sonha, o conto da vida se acaba sem que ele dê por isso.

108 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Adão e Eva. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 2.). p. 563.

Conto, tédio, emblema

Como destaca Willi Bolle¹⁰⁹, existem três termos centrais em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, de Benjamin: drama barroco, melancolia e alegoria. Não se trata de aplicar tal e qual o mesmo esquema em Machado de Assis. Quer-se apenas, ao finalizar este capítulo, insistir na relação indissociável entre a prosa machadiana e o recurso à tradição.

Assim, o conto machadiano, tributário de Edgar Allan Poe, é conciso, centrado na unidade de efeito, em que não existe termo ou palavra acessórios. Ao mesmo tempo, ele se desvia desse modelo ao deixar de lado temas fantásticos como os do autor americano, para mostrar a irrupção do estranho dentro do ambiente cotidiano. Esse vínculo é importante, pois a raiz da prosa machadiana não está no conto popular, mas na forma autônoma do conto literário. Liberta da anedota ou do causo, a forma de representação da realidade assume o primeiro plano.

Sem perder a precisão de seu estilo minucioso, sua prosa tende mais ao realismo, em que a personagem ganha consistência, na medida em que seu conflito está historicamente enraizado. Ligada à atualidade, como na crônica, a prosa contística abre-se às experimentações formais de Machado, em que os recursos da tradição são utilizados como parte da composição da prosa. O resultado é uma unidade que não se fecha rigidamente, pois mistura elementos díspares e aparentemente inconciliáveis, tais como representação realista de uma personagem e a alegoria ao final.

Como tema, não encontramos a recorrência do mesmo tópico em todos os contos. Seria forçar a análise unificar os objetos representados nos contos machadianos, mas se pode realizar um esforço para se pensar o critério de seleção dos temas. O tédio (ligado ao *spleen*, ao *ennui* e à melancolia), talvez seja possível afirmar, fundamenta a

109 BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.

posição do autor. A concepção de história, recorrente ao longo da obra de Machado de Assis, como vimos a partir do delírio de Brás Cubas, é naturalizada como repetição dos mesmos conflitos humanos, movidos pelas paixões, estabelecendo uma repetição de ciclos de euforia e melancolia, cujo termo constante é a morte. A reação de Brás, ao ver o espetáculo, é a de tédio, pontuada pelo desejo de morrer.

Machado não se torna, no entanto, um moralista às avessas, construtor de exemplos de sua tese central. Ao contrário, tal concepção se liga ao ponto de vista irônico, altamente corrosivo, com que destrói os sistemas científicos, filosóficos ou políticos que se propunham como salvação do homem ou síntese do progresso da humanidade. Como nozes, ele quebra as ideias, sem encontrar dentro delas nada ou apenas um bicho feio e visguento. Assim, melancolia e ironia unem-se na negação constante de qualquer teoria totalitária que proponha o sacrifício dos indivíduos em nome do bem universal.

O critério de seleção dos temas é dado, então, pela melancolia. Preso às ruínas do passado, às vítimas que sucumbiram ao avanço da história, aos párias que não cabem no sistema geral, Machado de Assis cata o mínimo e escondido para elevá-lo a objeto a ser representado. Loucos, sádicos, mulheres comuns, adolescentes e crianças sem virtudes, caiporas, enfim, aqueles que não cabem no padrão. Fica entre o riso do rato, que comemora a derrocada dos Stroibus, e a melancólica sabedoria do cão, que sabe que eles voltam sempre.

A alegoria vem a ser, nesse caso, não uma aplicação de um recurso retórico antigo, de um sistema catequético medieval, mas uma forma de corroer a crença romântica na possibilidade de expressão espontânea e imediata do sujeito. Desconfiado da evolução imanente da história humana, descrente da penetração do Espírito no movimento histórico, a alegoria serve como forma de não aceitação do sentido literal da experiência humana.

A intenção alegórica destrói o contexto orgânico da prosa realista ou da unidade romântica. Em *D. Benedita*, a mulher comum

oscila entre a representação prosaica de uma experiência cotidiana e a personificação da veleidade. Em *Conto alexandrino*, o indivíduo deixa de ser ele mesmo para encarnar a Ciência, como monomania ou terror. O espelho, o nariz metafísico e o medalhão tornam-se objetos emblemáticos da duplicidade da alma humana, do engodo de se afirmar apenas a existência da opinião e do parasita que se alimenta desse erro. Um dito comum – “a vida é um cavalo xucro” – torna-se uma representação da perda de sentido da fala individual, bem como da experiência singular. Noé, Cam, Sem, Jefe ou Adão e Eva são remissões à tradição, que desfazem a crença no fundamento religioso da origem do homem, para ressaltar a repetição dos mesmos males inerentes ao homem. Além disso, temos o choque das tradições grega e judaica, em que as duas personagens encarnam o sofrimento do imortal, condenado a viver e que deseja a morte, mas que ainda quando morre sonha com a quimera da felicidade.

A expressão alegórica não transforma a imagem dessas personagens, frases e objetos em meros exemplos de princípios universais. As formas realista e alegórica confrontam-se em cada conto, em que, por exemplo, a veleidade não diminui o sofrimento da mulher, nem essa se reduz àquela. O choque das duas instâncias, isto sim, faz com que o estranho e o inusitado apareçam dentro do cotidiano. O traço comum está no caráter fechado da história – exterior às personagens – na consequente incapacidade de transformação e realização do sujeito.

Para finalizar, é interessante ressaltar a diferença existente entre Dostoiévski e Machado de Assis quanto à forma de se apropriarem da tradição. Ambos negam tanto o padrão romântico, idealista, quanto a expressão unitária do realismo. Como mostra Bakhtin, a personagem Dostoiévskiana é um ideólogo, cuja voz plenivalente ganha força própria no diálogo com outras personagens com idêntica condição. Uma não se reduz à outra, mas, pelo confronto, cada uma delas revela facetas inusitadas das ideias expressas pelo outro. Por isso, a estrutura polifônica inova a apropriação da sátira menipeia.

Quanto a Machado de Assis, a dualidade e o inacabamento de cada personagem são frutos não de diálogo, mas da incapacidade de dialogar com os outros. Na afirmação do egoísmo, do desentendimento, do equívoco de identidade, as personagens não realizam de fato um confronto de posições. A identidade incompleta dá-se nesse caso pela ausência de movimento, em que, presas ao mito, ao sonho, à ilusão, à condição social, as personagens ficam atadas a uma condição anterior à racionalidade, à vontade consciente ou à moralidade objetiva. Por isso, a condição extrema é examinada pelo ponto de vista distanciado da morte, do cadáver, em que a vivência revela um outro lado insuspeito e estranho, mas isso não traz possibilidade de mudança na condição atual da personagem.

5 O PRINCÍPIO DE CORROSÃO EM *ESAÚ E JACÓ*

Dico que quando l'anima mal nata...

Dante

Sombras que significam mais do que existem.

Alexandre Eulálio

Necessidade de uma leitura alegórica

Esaú e Jacó (1904) chama a atenção pela dificuldade de interpretação. A parte mais complicada está representada pelas figuras de Pedro e de Paulo. Eles motivam o título do romance, eles parecem ser o centro, mas eles são personagens planas, a quem o narrador não concede densidade ou complexidade psicológica. A história conta a vida dos gêmeos desde antes de seu nascimento até logo após a morte da mãe. Inconciliáveis, com gênios opostos, eles vivem a lutar entre si por qualquer objeto.

O grande problema reside justamente centralidade dos dois, porque quem aparece em primeiro plano ao leitor são outras personagens, que, complexas, têm vida interior, contradições, hesitações. Não que os gêmeos não tenham nada disso, mas o narrador opta em mostrá-los esfumados. Conforme Alexandre Eulálio, eles seriam sombras que significam mais do que representam¹¹¹. Assim o próprio texto narrativo põe um problema para interpretação. O modo de

111 EULALIO, Alexandre. Esaú e Jacó na obra de Machado de Assis: as personagens diante do espelho e De um capítulo de Esaú e Jacó ao Pánel d'último baile. In: EULALIO, Alexandre. *Escritos*. Org. de Berta Waldman e Luís Dantas. São Paulo: Ed. da UNICAMP; Ed. da UNESP, 1992.

solucioná-lo é ler os gêmeos como alegoria, seguindo a tendência da fortuna crítica da obra. Mas alegoria do quê?

Para Eugênio Gomes¹, os romances de Machado de Assis, a partir *Memórias Póstumas de Brás Cubas* formam uma tetralogia girando em torno de um “pensamento interior e único”. São expressão da concepção schopenhaueriana da vida, como fruto da vontade cega (do prazer do corpo, das vontades que prendem o homem à inconsciência dos desejos). Dessa prisão, o homem pode escapar apenas pela negação, pela entrada no puro estado contemplativo, o estado estético, em que abdica do mundo, e o tem apenas como um espetáculo a ser assistido. Assim, *Esau e Jacó* teria sentido apenas se lido a partir dessa abstração.

De outro modo, seria um romance de costumes, alegoria política, ou histórica, cuja significação literal (costumes) ou simplificada (política) distorce a verdadeira significação do romance. O uso paródico, de origem irônica, da mitologia (Pedro e Paulo; Natividade, Pitonisa, Adivinho...) mostra como a história prende-se à roda de Íxion, o tempo e os males de Pandora, e ao mesmo tempo representam conflitos humanos atemporais. Assim também as figuras de Flora (flor de uma só manhã; arte, música) e Aires (filósofo) conseguem escapar do mundo dos desejos, da prosa da vida para alcançar o estado estético. Em síntese, para Eugênio Gomes, *Esau e Jacó* é uma alegoria machadiana usada para representar a concepção metafísica de alma.

“Teste David com Sibila”, recomenda Aires. A fim de relativizar o valor da refinada análise de Eugênio Gomes, retomo Benedito Nunes.² Como já se viu anteriormente, ao tratar da filosofia, deve-se considerar a ficção como um modo de pensamento, “capaz de absorver filosofias e recondicioná-las a uma intenção diferente da que

1 GOMES, Eugênio. Testamento estético de Machado de Assis. In: GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

2 NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. In: *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1992. (Temas, 35)

possuem nos discursos de origem”³. No caso, Machado de Assis não se aplica seriamente à filosofia, mas ironicamente ri dela. Assim, é o humor “a base do pensamento ficcional de Machado de Assis”⁴. Conforme observou Sá Rego⁵, é pelo riso, pela mofa de um narrador distanciado que a ficção machadiana constrói a cura do mal humano, a melancolia, seguindo a tradição luciânica. É importante de se frisar, no entanto, que não existe um tema único (filosofia, história, costumes sociais, política, ludismo), mas uma fragmentação que resulta da suspensão de juízos absolutos por meio da dúvida.

Num caminho formalista, Afonso Romano de Sant’anna⁶ compreende *Esaú e Jacó* como uma estrutura fechada em si mesma, procurando um princípio dominante do texto: dualidade. A história e o mito seriam variações desse princípio estrutural, não apontando para uma relação com o contexto. Sua interpretação veda qualquer possibilidade de leitura alegórica, porque descarta o caráter incompleto do romance, enquanto escrita fragmentária, assim como seu diálogo com a história.

John Gledson⁷ faz o oposto. Do mesmo modo como leu *Papéis Avulsos*, partindo do conceito de alegoria como expressão do outro, estabelece que o sentido escondido é uma interpretação machadiana da história do Brasil, não mais da filosofia, como Eugênio Gomes. Assim todos os elementos e detalhes do romance apontariam para uma leitura de Machado de seu tempo. São vários elementos trabalhados por Gledson: Cabocla do Castelo, os gêmeos, as tabuletas, o caso das barbas. O romance é dissecado de modo sistemático como

3 *Op. cit.* p. 135.

4 *Op. cit.* p. 136.

5 REGO, Enylton Sá. *Calundu e a Sátira Menipéia*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

6 SANT’ANNA, A. Romano. *Esaú e Jacó*. In: SANT’ANNA, A. Romano. *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, 1974.

7 GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. (Literatura e Teoria Literária, 56)

uma leitura da história, em que cada imagem teria um significado correspondente.

São dois casos extremos. Sant'anna nega todos os índices textuais que apontem uma ligação do texto com a história, porque seriam meramente exemplos do princípio da dualidade ou da oposição de A e B. Essa leitura estrutural é mais redutora na medida em que nega a relação da obra com a realidade, como o próprio Machado preconizava em sua crítica literária. Já Gledson faz uma ligação direta entre romance e realidade. Nesse caso, a partir do conceito restrito de alegoria, a história vem a ser o outro que torna inteligível todas as imagens enigmáticas do romance. Em ambos os casos, encontra-se uma totalidade construída pelo crítico, em que uma dominante (no primeiro, estrutural; no segundo, histórica) liga todas as partes soltas, compondo um conjunto.

Existem alegorias diretas, como a filosofia das tabuletas, mas há um modo de narração, uma escrita alegórica, não considerada por Gledson. O romance converge para o processo de narração, não para criar uma estrutura fechada, mas para mostrar suas aberturas para a história. Flora Sussekind, em relação a *Memórias Póstumas de Brás Cubas*⁸, diz que Machado inverte o princípio do romance histórico e da própria História, que usava as memórias como um documento de época. O mesmo acontece em *Esaú e Jacó*; em vários aspectos, uma narrativa às avessas, desconstrução do discurso romântico. O narrador, colocado depois da reformulação urbana do Rio, dialoga de modo direto com o leitor do início do século XX, dirigindo o olhar deste para o seu passado, para a escravidão e a proclamação da República. Há, então, uma narrativa que reconta o passado.

Alexandre Eulálio⁹ chama *Esaú e Jacó* de romance-mosaico, construído por uma série de apólogos que se ligam de modo tênue.

8 SUSSEKIND, Flora. Brás Cubas e a literatura como errata. *Revista Tempo Brasileiro: Literatura e História*, Rio de Janeiro, v. 81, abr.-mai. 1985.

9 EULALIO, Alexandre. O Esaú e Jacó na obra de Machado de Assis: as personagens diante do espelho e De um capítulo de Esaú e Jacó ao Painel

Consciente da crise da narrativa, Machado forja um autor ficcional que compõe um romance fragmentário. A todo momento a narrativa é interrompida para comentários e desvios do narrador. Logo no início¹⁰ o narrador projeta sobre o leitor a ansiedade pela continuação da história. Assim, um romance como *Esaú e Jacó* traz na sua forma de mosaico as marcas da história.

Segundo Augusto Meyer, Flora representa a impossibilidade de síntese, por não se decidir casar com nenhum dos gêmeos: “O ideal para Flora está na síntese impossível formada com as duas imposições: possuir num só corpo as virtudes que se compensam nos dois rapazes”.¹¹

A personagem figura a incapacidade de se estabelecer um sentido global; “inexplicável”, diz Aires. Sua incompletude seria emblema do romance. Ela acolhe em seu seio os gêmeos, mas não se decide por nenhum. Não alcança a síntese, assim como o próprio romance que, digressivamente, arranja-se como mosaico de fragmentos dispersivos e heterogêneos.

A força do romance está, então, nos seus vários apólogos. São as principais imagens do romance, que o compõem. Os desvios têm tanto interesse quanto a sua linha principal, que contém a história dos gêmeos.

Alegoria, chave de compreensão da narrativa

O romance apresenta elementos indicadores de que seu sentido deve ser compreendido como alegórico. Em um capítulo, *Epígrafe*, o narrador interrompe sua história para chamar a atenção do leitor sobre um trecho do memorial escrito por Aires: “Dico que quando l’alma mal nata... “(Dante).

d’último baile. In: EULALIO, Alexandre. *Escritos*. Org. de Berta Waldman e Luís Dantas. São Paulo: Ed. da UNICAMP; Ed. da UNESP, 1992.

10 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 1)

11 MEYER, Augusto. Flora. In: MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem, mas ainda par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.¹²

A epígrafe funciona como uma luneta para se ver os trechos obscuros da obra e serve para completar as personagens. No seu sentido está marcada a origem, o nascimento, o pecado original da alma como uma mancha indelével. A citação aparece truncada, tirada de contexto, deixada incompleta. Nesse caráter incompleto, inacabado, está uma chave de leitura da obra. Existe sempre uma incompletude que não permite generalizar o sentido de uma personagem ou da obra.

A chave alegórica da epígrafe funciona tanto na sua forma incompleta quanto na referência ao quinto círculo do inferno de Dante. O sentido das personagens, quando obscuras ou enigmáticas, deve ser compreendido à luz da epígrafe, “alma mal nascida”. Em última análise, a ficção representa a própria pessoa incompleta, sempre escapando ao sentido que se lhe tenta atribuir como definitivo. A citação de Dante, tirada de seu contexto original, tem um novo significado no conjunto em que se integra. Recompondo o contexto original da *Divina Comédia*, refere-se às pessoas vulgares, incapazes de se desligarem dos prazeres do corpo. Assim a sociedade na qual penetra Aires parece ser retirada ou destinada ao quinto círculo infernal. O inacabamento da epígrafe mostra simultaneamente o caráter enigmático e a mediocridade das personagens. De modo semelhante, Goethe, Empédocles, Xenofonte, Homero são citados pelo narrador como instrumentos de revelação da natureza dos personagens.

Nesse sentido, não apenas a linguagem digressiva do narrador funciona como estruturação alegórica, também a forma do

12 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. (Obras completas, 1). p. 966.

romance-mosaico une vários apólogos de modo aparentemente arbitrário. Ao evocar a história das tabuletas, o narrador conta um caso pitoresco vivido por Aires. É um desvio, assim como a história de Nóbrega e sua nota de dois mil réis, o caso do gatuno, os *recuerdos*, o monólogo do burro, o funcionário Gouveia, apaixonado por Flora. O método do desvio, usado para contar várias histórias, soma-se aos comentários sobre o seu modo de contar e sobre o modo de recepção do romance:

Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos.

Se aceites a comparação, distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão. Há ainda a diferença de cor, branca e preta, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida e assim vai o mundo. (...) Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo.¹³

Existe uma alegoria específica em que o jogo de xadrez representa o processo de criação da narrativa como uma relação solidária entre o romancista e suas personagens. Considerados como seres ficcionais no caso de *Esau e Jacó*, todos são figuras essenciais, importantes para existência do romance. Note-se a insistência com que o narrador constrói uma relação de reciprocidade entre as personagens, em que se definem umas em relação às outras, como se pusesse de lado a mimese da realidade.

Nessa alegoria, dois elementos são fundamentais: a dualidade entre Deus e o Diabo, adversários no jogo, e o caráter lúdico do xadrez. No primeiro sentido, apontamos a necessidade de se considerar dois princípios dominantes que disputam no mundo, no tabuleiro, o bem e o mal, o branco e o preto, ou o inverso. No segundo, o jogo aparece

13 *Op. cit.* p. 966.

como simulação prazerosa da batalha que se dá na realidade. Sendo o xadrez um jogo que bane o acaso, a necessária racionalidade deve dominar a construção ficcional da disputa entre ambos. Cada peça tem sua função, cada uma é parte importante dentro de sua natureza para a realização do jogo.

A alegoria do xadrez não figura apenas o conteúdo, mas o modo oblíquo de narração. Esta se distancia das personagens, convidando o seu leitor a olhá-las de longe como peças de um jogo, artificial, sem que se identifique a elas. Na comparação com o jogo de xadrez, há uma fina ironia, penetrante, que leva o leitor a procurar uma correspondência entre os trebelhos e as personagens, mas é apenas uma sugestão arbitrária do narrador que não se sustenta no curso das ações. Ela provoca, no entanto, uma variação da distância estética do leitor em relação à obra, já que não permite acompanhar a narrativa como se fosse verdadeira. O leitor é levado a ver o universo ficcional em sua natureza ilusória, quando o narrador imobiliza o relato, congela a cena e mostra os bastidores da criação. A organização racional, necessária, ironicamente corrói o próprio intento do romance ficcional de ser verossímil.

Ao mesmo tempo, não há um fluxo narrativo contínuo centrado nas ações das personagens principais. Aparentemente o percurso dos gêmeos surge como principal, mas ele é tortuoso, sem rumo e muitas vezes regido pelo acaso e pela arbitrariedade. A sequência de ações ordena-se cronologicamente (gravidez, nascimento, infância, namoro, maturidade), mas fica uma sensação de imobilidade, pois Pedro e Paulo são iguais a si mesmos *ab ovo*, imobilizados no confronto interno. Eles não se transformam nem com a morte de Flora ou da mãe, nem mesmo por causa da atuação política. A mudança (crescimento biológico) não corresponde, assim, a uma formação humana. Presos a um confronto mútuo, eles não visam um objeto buscado, ou um ideal a ser realizado. Sonham com a posição de primeiro ministro, do Império ou República, mas não lutam para realizar o objetivo.

A dualidade de Pedro e Paulo é a principal alegoria do romance. Não representa apenas a conservação e a mudança, Luís XV e Robespierre, Monarquia e República. Como os trebelhos brancos contra os pretos, essas imagens emblematizam o confronto constante dos gêmeos. Elas representam o princípio da “guerra como mãe de todas as coisas”.

Os gêmeos são como os olhos da Medusa. Perseu não poderia olhá-la diretamente para não ficar petrificado. Para vencê-la, ele a olha através do reflexo em seu escudo. Vence-a, corta-lhe a cabeça e leva-a consigo. Usa-a como arma para vencer o monstro de Górgona. Calvino, na sua conferência sobre a leveza¹⁴, vê Perseu como a representação do poeta e de sua linguagem indireta que domina a realidade sem que vire pedra. Olhar diretamente para os gêmeos é imobilizar-se na dualidade, a guerra, que os domina a vida inteira. É o caso da análise que fixa o olhar neles e petrifica-se no jogo de relações duais de A e B.

Para escapar, é necessário olhá-los de modo indireto. Eles estão presentes em todos os recantos do romance, nas várias personagens com que se relacionam, até mesmo na esmola de dois mil réis, já que são eles o motor das preocupações e ações de Natividade. Atuam até mesmo sobre Custódio, o dono das tabuletas, na medida em que ele nos obriga a lançar um olhar oblíquo sobre a monarquia de Pedro e a república de Paulo. Aires não escapa da ligação com eles, destinado por Natividade a cuidar deles.

A crise de indistinção entre os gêmeos é própria do período de mudança que afeta todas as personagens. A falta de diferença faz com que olhemos os dois como se fossem um mesmo, eles lutam sempre pela mesma coisa, falam ao mesmo tempo, têm sonhos semelhantes, confundem-se no delírio de Flora. Os gêmeos impregnam a narrativa desde a *Advertência*, como se o livro levasse o leitor a procurar uma

14 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

“síntese impossível formada com as duas imposições: possuir um só corpo as virtudes que se compensam nos dois rapazes.”¹⁵

A *Advertência* – construída por um editor para o leitor compreender a origem do texto – indica que o autor do texto é o conselheiro Aires. No caso devemos considerar que é um autor intencionalmente ficcional. Sua narrativa teria sido encontrada entre os memoriais do falecido conselheiro. O que distinguia o caderno era o título, *Último*. O nome *Esaú e Jacó* teria sido dado pelo próprio editor, retirado duma fala de Aires.

Doar sentido para o romance começa, então, pelo procedimento do editor. *Último, ab ovo*, ou *Esaú e Jacó* são três modos diferentes de nomear a narrativa. A centralidade de Pedro e Paulo é dada desde o título, por um processo de interpretação do editor; mas *Último*, o título rasurado, esconde o outro centro, o autor, que deixa sua última vontade através do testamento. Ficcionalmente Machado de Assis mostra como nem o sentido de um romance é tranquilo e natural. O autor está morto quando o romance chega às mãos do editor-intérprete, não há o que discutir, deve-se apenas interpretar através do texto, que sempre esconde uma armadilha para desfazer a síntese pretendida.

Narrativa: conjunto de pequenos apólogos, mosaico

A narrativa de *Esaú e Jacó* é um conjunto de apólogos, de partes soltas, que parecem ter uma ligação arbitrária entre si. Para analisar tal modo de ordenação não é possível se fixar no centro, Pedro e Paulo, mas deve-se atentar nas narrativas tangenciais a ele, fatos particulares que corroem a unidade do romance.

A história de Flora, por quem os gêmeos estiveram apaixonados, serve para melhor compreender como eles eram, mas ela é uma

15 MEYER, Augusto. Flora. In: MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

personagem que não serve de objeto ao amor dos dois. Na narrativa não aparecem duelos, confrontos, lutas, disputas apaixonadas pela mulher amada. Pedro e Paulo deixam ao encargo da moça a escolha, e o narrador parece importar-se, então, mais com ela.

Se Pedro e Paulo representam a tese e a antítese de uma relação dialética, então, Flora (cobiçada por ambos) representa a síntese impossível. É a incapacidade de transpor-se de um mundo das ideias para a ação. Vive no alheamento da imaginação, no tempo imóvel da música. Ela representa a figura da melancolia, já que tem os predicados necessários para ser a amante feliz, mas que fica incapacitada de agir, porque não transpõe a barreira da hesitação, da dúvida. É a asna de Buridan.

Pode se levantar a hipótese de que Flora encena o fim do ideário romântico. Estamos lidando com o fim da grande narrativa de fundação do Brasil, em que a força do ideal uniria um império fragmentário, dando-lhe a organicidade da nação. Nos romances de Alencar, a formação do sujeito representa emblematicamente a construção do Brasil, em que ambos conseguem superar o aviltamento material pela busca da síntese ideal. Um país colonial e escravocrata com pretensão à nação civilizada vive uma contradição insuperável. O Romantismo encena esse confronto, os intelectuais sentem-se desterrados em sua própria terra. Assim, em *Esau e Jacó*, depois da virada do século, Machado de Assis revisa a narrativa fundacional brasileira, o fim do Império e o advento da República, mas através de dramas individuais, em uma forma fragmentária, em que se mostra a impossibilidade de se narrar.

Na imagem de Goethe, do *Fausto*, há uma aproximação possível entre a personagem Flora e Álvares de Azevedo. Não há na moça virgem o retrato de Álvares, mas nela encontramos uma figura emblemática do Romantismo. Em seu afã de encontrar uma síntese ideal e impossível para uma contradição real, acaba encontrando a morte. No prefácio à segunda parte de *Lira dos Vinte Anos*, ele diz que duas almas habitam as cavernas de seu pensamento, que seriam as formas

de Ariel e Caliban. É uma forma semelhante ao verso de Goethe usado para ilustrar Flora: “Duas almas em meu seio moram”.

Em *Ideias Íntimas*, de Álvares de Azevedo, na parte IX, o eu-lírico sonha com a mulher amada, em uma ilusão descrita com imagens sensíveis, mas que se desfaz deixando-o sozinho no quarto, molhando o travesseiro com suas lágrimas. O amor idealizado faz com que ele exista apenas dentro do *eu* que o projeta, como uma ideia do sublime, cuja colocação no real seria a sua destruição. O prazer dura enquanto se sonha, o acordar representa a melancolia de não realizar o seu ideal. No capítulo 79 de *Esau e Jacó – Fusão, difusão, confusão...* –, as alucinações de Flora se assemelham àquela da *Lira*. Ela recolheu em si os dois gêmeos de Natividade e em delírios os vê com os olhos de sua alma. “Visto assim era mais que simplesmente conversa das cousas vulgares e passageiras”, comenta o narrador quando a jovem vê Paulo em sua imaginação. Assim, *na grande noite*, Flora vê os dois gêmeos. Primeiro, um de cada vez, sentindo falta do ausente. Depois, os dois juntos. Por fim os dois se fundem para formar uma só personagem.

Tudo se mistura à meia claridade; tal seria a causa da fusão dos vultos, que de dous que eram, ficaram sendo um só. Flora, não tendo visto sair nenhum dos gêmeos, mal poderia crer que formassem agora uma só pessoa, mas acabou crendo, mormente depois que esta única pessoa solitária parecia completá-la interiormente, melhor que nenhuma das outras em separado. Era muito fazer e desfazer, mudar e transmudar. Pensou enganar-se, mas não; era uma só pessoa, feita das duas e de si mesma, que sentia bater nela o coração. (grifo meu)¹⁶

A plenitude é alcançada na medida em que a tristeza causadora da insônia acaba. Ela não sente mais a alegria de ter um dos gêmeos e a simultânea tristeza da ausência do outro. O sentimento é o da realização plena em que ambos se sintezam em um só homem

16 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. (Obras completas, 1.). p. 1054.

para completá-la. A composição de tal figura ideal junta em si Pedro, Paulo e a própria Flora que os engendrou dentro de seu seio. Na imaginação, ela consegue conceber o ser sonhado por Natividade e Santos antes do nascimento dos dois filhos.

Logo a seguir, ao se apagar a lamparina, Flora assusta-se, “Toda a fantasmagoria se desfizera. (...), e a imaginação criara tudo. Foi o que ela supôs, e o leitor sabe”. Assim, o despertar, sair da alucinação, representa a perda, a queda do ideal da plenitude na realidade incompleta dos seres.

Na circunstância espacial, na meia-luz da lamparina, a indefinição dos vultos leva-a a confundi-los; no escuro e na claridade, não consegue vê-los. A ênfase dada pelo narrador revela a relação indissociável entre o ambiente exterior e interior, na medida em que o limite entre ambos se rompe e as duas criaturas da alma de Flora saem para o quarto. É uma indefinição de limites que se encontra no ambiente descrito em *Ideias Íntimas*, em que a névoa não permite uma visão nítida, os objetos se misturam em desordem e o quarto é um *caos* à espera de um *fiat*. Apenas o fogo do *cognac*, *sangue do gênio*, dá euforia ao eu lírico, pois ele abre as portas ao delírio.

Entre a vida e a morte, nos momentos finais, Flora pergunta: “Ambos os quais?” Uma pergunta enigmática que é respondida pela oposição entre os gêmeos reais e a sua síntese imaginária. Ainda aproximando o romance da poesia de Álvares, a figura da morte prematura aparece em ambos como elemento do destino. Não há identidade perfeita entre ambos, mas Flora, de qualquer modo, alegoriza o ideal de amor romântico, a síntese a ser atingida do confronto dos opostos no devir do enredo, e Álvares de Azevedo serve, na presente análise, de mediação para ilustrar a associação entre Flora e o Romantismo. Ambos representam a busca da síntese ideal. O mundo elevado e sublime paira no plano da imaginação e do delírio apenas. Não haveria viabilidade de realização. A união entre conservação e mudança é irrealizável.

A marca central de ambos, no entanto, está no fechamento em si mesmos, que gera uma incompatibilidade entre o ideal do sujeito e a realidade circundante. Tal processo leva à morte, pelo excesso de imaginação, que impede de encontrar satisfação nos objetos finitos e fragmentários da prosa da vida. De outra parte, o indivíduo tende a exagerar a importância de seus valores, perdendo a dimensão coletiva e necessárias das regras éticas. Dá-se um processo de corrosão dos elementos reais, diminuídos e destituídos de relevância. Para Flora, personagem atraente, cada um dos gêmeos reduz-se à condição limitada e parcial, satisfatório pelo que tem e insatisfatório pelo que não tem, pois seriam apenas esboços, cópias malfeitas do ideal amoroso da moça. O resultado é a separação de ambos, em que Flora morre presa a seu ideal e os gêmeos são incapazes de realizar o ideal materno dos “grandes homens”.

De modo mais amplo, entrevê-se nessa figura uma crítica ao projeto romântico. A figura de Peri, de Alencar, como um herói romântico, resulta de uma imaginação vigorosa. Sua personagem realiza ações inverossímeis, da ordem do impossível, em nome do amor sagrado por Cecília, sempre pronto a satisfazê-la. Nem a morte representa um limite para sua busca, já que não hesita em tomar veneno para salvá-la. A força do índio é tal que, ao final, Cecília passa a vê-lo com os olhos da alma, por trás do semblante indígena, percebendo-lhe a nobreza e a virtude. Seu amor não é pelo índio apenas, mas pelo que está além de seu corpo. O projeto alencariano fica emblemático nessa crença amorosa que consegue transcender a aparência e os limites físicos e unir duas raças. No seu emblema, o índio integrado à natureza une-se à mulher branca. O romance, muito lido e bem aceito na época, traduz a necessidade de se escrever a história do Brasil, de modo ficcional, a fim de forjar símbolos que sintetizem uma unidade nacional, ausente em termos culturais.¹⁷

17 Há uma mudança significativa de O Guarani para Iracema. Não me parece que seja apenas alteração formal. O texto alencariano do primeiro romance, uma aventura envolvente, traz o índio como um personagem masculino,

A crença no poder da imaginação e na capacidade criadora do ideal levam Alencar a construir personagens capazes de superar as limitações materiais. Ao contrário, Álvares de Azevedo afirma o caráter sublime da mulher amada, em sua perspectiva de Ariel, mas logo a seguir, ironicamente, revela o ideal como um sonho, que trai e abandona o poeta em sua solidão. Assim, enquanto Alencar crê na potência fecundante de sua literatura, Álvares prende-se à impotência de imagens delirantes, acessíveis pela atitude extrema, pela morte, mas que se desfazem como delírios de um solitário. Flora vem a ser uma imagem desse dilema romântico, em que a imaginação do indivíduo, capaz de compor a perfeição, não pode se realizar sem constituir em imperfeição, deixando como alternativas a morte ou o autoritarismo dos narradores alencarianos, convictos de suas crenças.

Em Machado de Assis, nas descrições de Flora, o narrador associa tanto termos políticos quanto pessoais, numa relação artificial, que faz pensar em Flora como alegoria da situação política.

Também invejava a princesa imperial, que viria a ser imperatriz um dia, com o absoluto poder de despedir ministros e damas, visitas e requerentes, e ficar só, no mais recôndito do paço, fartando-se da contemplação ou de música. Era assim que Flora definia a arte de governar. Tais ideias passavam e tornavam. De uma vez alguém lhe disse, como para lhe dar força: “toda alma livre é imperatriz”¹⁸

No capítulo XLVII, *Terpsícore*, não há identidade perfeita entre os termos, mas de todo o jeito vê-se morrer em Flora o ideal romântico,

que se batiza ao final, mas se nega a morar na cidade. Cecília cede e ambos abandonam suas civilizações em nome do amor que os une. O processo é semelhante no segundo texto, mas neste temos em Martim a figura do guerreiro que permanece vivo depois da morte da amada. O filho da união de ambos funciona apenas parcialmente como síntese, pois passa a ser criado dentro da civilização portuguesa, desligado da origem materna. Há um aspecto melancólico nessa mudança, pois apenas a morte do índio (ou sua aculturação) permite que ele continue vivo na cultura brasileira.

18 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. (Obras completas, 1.). p. 1009.

teleológico, de uma possível síntese final. É interessante de se observar que existe nela o desejo de ser imperatriz, para ter o poder absoluto e determinar então o que bem quisesse para si. Apenas o poder arbitrário do tirano consegue impor seu desejo sobre o real; talvez nesse desejo Flora se identificasse com a imperatriz. Em seu ideal, a contemplação e a música, seu elemento natural, ela apaga o tempo e se esquece dos problemas reais, construindo um mundo apenas seu em que se torna rainha. Nesse sentido, Flora e Maria Regina¹⁹, de *Trio em Lá Menor*, revelam-se mutuamente em sua incapacidade de controlar a imaginação que as impede tanto de observar as coisas, em sua real condição, quanto de aceitá-las. Quanto aos pretendentes, não conseguem optar. Maria Regina, “alma curiosa de perfeição”²⁰, é condenada a oscilar entre dois astros incompletos ao som da sonata do absoluto. Sua incapacidade de realizar-se como sujeito condena-a a ficar presa em um movimento pendular, cuja explicação não é racional, mas fruto da imaginação ilimitada. Quanto a Flora, ela constrói em si o absoluto, pela negação completa dos modelos reais e incompletos. Em ambas, no entanto, vê-se o mesmo desejo de ser Imperatriz ou Rainha (*Maria Regina*), em que apenas o poder arbitrário permite realizar a aspiração subjetiva. Elas ficam presas em seu sonho, em que o mundo exterior é apagado, restando um mundo imóvel que permanece idêntico a si mesmo, e os pretendentes deixam de existir enquanto tais para serem figuras oníricas interiorizadas por uma e outra.

Talvez fosse possível aplicar o mesmo princípio de oposição entre Flora e o Marechal Floriano, em que este representasse o avesso da outra. A morte do ideal, do sublime de Flora, dá-se quando Floriano assume supremo o poder. O que Flora desejava, Floriano alcança. Nesse sentido, há o rebaixamento do ideal de contemplação para ação arbitrária mais bárbara. Flora não queria dar satisfações

19 *Id.* Trio em lá menor. In: *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. (Obras completas, 2.). p. 525.

20 *Op. cit.* p. 525

a ninguém, o mesmo faz Floriano só que pelo avesso. Ocorre um processo de aviltamento em que o poder arbitrário revela-se na sua face mais cruel e terrível. Se usamos as imagens benjaminianas do alegorista e do tirano, Flora vem a ser a melancólica que não encontra sentido na realidade, enquanto o Marechal de Ferro impõe-se pela força sua prática política.

Emblematicamente ela morre junto com a instauração do estado de sítio depois da proclamação da República. Durante o enterro, a cidade do Rio de Janeiro está deserta. Se antes, no Romantismo, a natureza exprime a subjetividade do eu, nesse momento, a cidade entristecida pelo golpe representa a perda de Flora. As duas faces de Flora marcam uma cisão entre os universos do ideal e da realidade, de tal modo que o arbítrio do poder violento e a impotência tornam-se duas faces de um processo em que nunca se alcança a síntese.

Aires é a outra personagem que acompanha os gêmeos e que presencia casos particulares, dos quais surgem algumas anedotas do romance. Aires chega a pensar em escrever uma filosofia das tabuletas a partir dos encontros com Custódio, que mandou pintar uma nova placa para a Confeitaria do Império. Frente à troca de regime da Monarquia para a República, aparece Custódio para falar com Aires. Ele está desesperado. A tabuleta da sua confeitaria do *Império* está sendo pintada, mas a república está proclamada. Depois de uma certa discussão, o nome fica definido como *Confeitaria do Custódio*.

A situação tem um caráter alegórico no sentido mais restrito. Pouco se fala sobre a troca de regime, e o diálogo entre Custódio e Aires parece representar a visão distanciada da troca. Nada muda, apenas o nome é substituído. A importância da troca para a população é mínima, já que não afeta senão acessoriamente o cotidiano das pessoas.

Aires, com sua eterna flor na lapela, presencia algumas outras situações, narradas no romance. Ele passa por um tumulto no centro do Rio, em que prendem um gatuno; ele se lembra de Carmem, sua amante; ele vê um burro sendo espancado. São cenas aparentemente

gratuitas, desconexas do todo. Essas três historietas surgem ao sabor de um passante, de um transeunte pelo centro de sua cidade. Elas poderiam ter sido vistas ou não por Aires, tal sua casualidade. Por isso, elas não seriam necessárias para a sequência narrativa.

Não posso dar a toada, mas Aires ainda trazia de cor, e vinha a repeti-la consigo, vagarosamente como ia andando. Outrossim, meditava na ausência de vocação diplomática. A ascensão de um governo, – de um regímen que fosse –, com suas ideias novas, os seus homens frescos, leis, aclamações, valia menos que o riso da jovem comediante. Onde ela estaria? A sombra da moça varreu tudo o mais, a rua, a gente, o gatuno, para ficar só diante do velho Aires, dando aos quadris e cantarolando a trova andaluza.²¹

Aires tece comentários que ajudam a iluminar o fluxo da história. No trecho acima, a pretexto do barulho de uma multidão, existe uma prefiguração da relação da personagem com os eventos políticos que presencia. Ao longo da história eles servem apenas de pano de fundo, mas aparecem em primeiro plano nas vivências das personagens.

Ao se perguntar quem fala no trecho, veremos que existe uma identidade entre narrador e personagem. Tal identidade é importante porque o comentário sobre o valor do riso da comediante é assumido pelo narrador. Para Aires (e para o narrador?) a conclusão não gera tristeza, nem uma ação de confronto direto com o regime, mas um distanciamento que parece até alheamento, mas é uma forma indireta de mostrar os acontecimentos da história.

Assim, a filosofia das tabuletas e os outros casos servem para marcar o distanciamento tanto de Aires quanto do narrador perante os acontecimentos narrados. As dimensões distintas de fatos históricos e cotidianos, como a proclamação da República e a escolha de um nome de confeitaria, são confundidas. Como mediação, pode-se retomar a imagem final de *Quincas Borba*²² do Cruzeiro em que “está

21 *Id.* Esaú e Jacó. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. (Obras Completas, 1). p. 997

22 *Op. cit.* p. 806.

assaz algo para discernir os risos e as lágrimas dos homens”. Ela dá a medida de quanto os fatos humanos ficam reduzidos em escala, confundindo a alegria e a tristeza. No caso de *Esau e Jacó*, as tabuletas ou o caso do burro servem para caracterizar não apenas uma frieza quanto uma posição irônica do narrador. Existe, como já era apontado em *Flora*, uma cisão entre ideal e realidade, em que o sujeito constrói projetos que não penetram a realidade. O romance traz a marca da prosa realista, mas, ao mesmo tempo, não se desapega dos traços míticos. O mito não é uma retomada a sério para se explicar a história do Brasil, mas uma caracterização das próprias personagens, como Santos ou Plácido, que buscam saídas mágicas para compreender a realidade histórica. O destino mítico, desde a profecia da cabocla do Castelo, fica caracterizado como farsa. Assim, apegar-se aos jogos de correspondência e de simetria, sugeridos pelo dois, pelos gêmeos ou pelos comentários metanarrativos é considerar verdadeiro e adequado um procedimento irônico. A narrativa traz para o centro a impossibilidade de se criar tanto a saída mítica (explicação dos gêmeos) quanto a histórica. Mesmo a exegese alegórica precisaria estar centrada na certeza, na confiança em uma verdade segura, como acontecia em Alexandria, na Idade Média ou no Barroco. Como não há crença em uma verdade religiosa, o mito e a indiferenciação entre sujeito e objeto não são invenções formais machadianas, mas algo da própria matéria narrativa, em que *Flora* ou *Floriano* não conseguem fugir do arbítrio da imaginação ou da violência. Aires representa a saída resignada de quem compreendeu o problema da cisão, do caráter insolúvel da oposição e não se resolve nem por um lado, nem por outro.

Existem ainda a família Batista, Perpétua, o primo de Santos, o espírita Plácido, Gouveia, a prima Rita. Cada um tem a sua história particular. Como emblema dessas histórias, o irmão das almas é representativo. Ele aparece três vezes, em momentos distintos da narrativa. Primeiro, ele é o irmão das almas que recebe uma esmola de dois mil réis de Natividade. Rouba-a para si e foge. Depois o mesmo

aparece numa carruagem, durante o encilhamento, enriquecido, mas com jeito de cocheiro. Por fim, ele é o outro pretendente de Flora, o único a pedi-la em casamento. O pedido foi negado, mas depois da morte dela ele segura uma das alças do caixão.

Nóbrega é emblemático, porque aparece casualmente na história, ao atravessar o caminho de Natividade. Como mãe preocupada com o destino dos pequenos gêmeos, ela vai ao morro do Castelo, na periferia, fora de seu ambiente habitual. Depois de um encontro fortuito, ela esquece-o, mas o narrador não o perde. Depois de apresentá-lo no início e deixá-lo à margem, faz com que o irmão das almas reapareça transformado. Se for tomado como eixo a histórias dos gêmeos – do nascimento até a morte da mãe –, Nóbrega constitui um elemento dispensável à fábula do romance. Sua presença se justifica se considerarmos a personagem como um desvio, uma peça do romance-mosaico, que mina a centralidade da narrativa como um caso periférico. Deve-se levar em conta ainda sua força alegórica quando retorna rico, em função da especulação financeira do encilhamento, em que visto por Aires em um carro, mais parecia cocheiro do que patrão.

Restam ainda várias outras narrativas, pequenas historietas-fórmulas ao longo do romance. O narrador cede ao impulso associativo, ao prazer de lembrar cenas que se relacionem com o que conta, a algo semelhante às lembranças de Aires. Por exemplo, ao retomar, mais ao fim do romance, a figura do líder espírita, Plácido, o narrador aproveita para contar a história do que aconteceu à religião dele. O mundo deveria ser lido pelas letras do alfabeto, mas os seus seguidores dividiram-se entre os que queriam ler o mundo nas vogais e os que queriam lê-lo pelas consoantes. Outro exemplo seria o caso das barbas do capuchinho e do mendigo. Assim poderia se seguir tirando exemplos de historietas e imagens digressivas do romance. Todas elas parecem apontar não para a representação variável do mesmo princípio estrutural, mas para a multiplicidade, a complexidade do real que a ficção representa nesse caso.

Particular, princípio de corrosão do geral

A incompletude (“Dico que quando l’alma mal nata”) e a linguagem fragmentária apontam para a construção heterogênea do romance que permite várias leituras, mas que impede vê-lo como uma estrutura fechada. O romance tem marcas alegóricas tanto no que diz respeito a cenas específicas quanto ao próprio processo de construção.

O movimento é o da corrosão de uma perspectiva generalizante, globalizada. Em *Esau e Jacó*, os casos particulares precedem o sentido a ser atribuído e impedem que se chegue a uma síntese conclusiva. A chave para ler o princípio de corrosão está na figura do narrador. Na advertência, o editor avisa que o autor está morto, o caderno a ser transformado em livro não havia sido divulgado a ninguém, mas fora encontrado organizado no meio dos papéis do morto. De modo avesso ao de *Brás Cubas*, não se tem um defunto autor, mas um autor defunto. Ambos têm algo em comum: o caráter de um narrador que escreve afastado de tudo, sem compromisso, um homem aposentado da vida, “aprendiz de morto”²³. Ver dessa distância, coloca o sujeito sob a perspectiva da morte, com a autoridade de quem já está velho e conhece a vida.

Este modo de produção pode comparar-se com a actividade de um homem experimentado, conhecedor da vida e contingências dela, que não consegue formular em regras a sua experiência e tem sempre diante dos olhos os casos isolados que presenciou; ou dizendo de outra maneira; sendo um homem capaz de se entregar a reflexões gerais, só sabe explicitar a sua experiência concreta em narrativas de casos isolados. Tudo, para ele, se concretiza em imagens situadas em momentos precisos do tempo em pontos precisos do espaço, dotadas de um nome e envolvidas por circunstâncias exteriores. Assim também pode acontecer com a invenção de um conteúdo que o espírito

23 PAES, José Paulo. Aprendiz de morto. In: PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

não consegue exteriorizar de outro modo que não seja da forma imaginífica, quer dizer, individual.²⁴

Hegel apresenta a descrição do proceder artístico através de um homem experimentado que traduz seu conhecimento na forma de narrativa. O pressuposto é de que existe uma união entre espiritual e natural, formando um todo indivisível. Assim, ao formular a narrativa, o homem experimentado dá forma a um aprendizado que teve sobre o mundo. As regras não são expostas, mas elas aparecem em narrativas, através de um caso concreto.

Aires revelado como autor na advertência, tem esse perfil do velho homem, experimentado, que traduz seu conhecimento sobre as coisas do mundo em uma narrativa. Além disso, traz a marca do viajante que conheceu várias culturas diferentes da sua. Com sua experiência da tradição e do mundo, tem condições de dar conselhos (Conselheiro Aires) e de aproveitar a dimensão utilitária da narrativa. Dá uma forma imaginária, individual, àquilo que aprendeu sobre sua sociedade. A proximidade da morte e o descomprometimento fortalecem sua autoridade.

A arte de narrar está em extinção. É cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correção. Quando alguém manifesta o desejo de ouvir uma história, é cada vez mais freqüente surgir o embaraço que nos parecia inalienável, a mais segura de todas, nos tivesse sido tirada: a capacidade de trocar experiência.²⁵

O conhecimento do autor Aires, velho e experiente, é formado em um contexto em que “a capacidade de trocar experiência” perdeu-se. Não se trata de um ancião, integrado à comunidade, nem de alguém que narra oralmente, com gestos, voz e entonação integrados. A sua posição como autor é a de um homem isolado, afastado do mundo.

24 HEGEL, W. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1992. p. 30.

25 BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações acerca da obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

Ele compõe o romance e o memorial no isolamento, em que seu tom ácido e corrosivo contrariam a forma diplomática com se integra à sociedade. De certo modo, é um exemplo já manifesto em *Galeria Póstuma*²⁶, quando morre o tão amado Joaquim Fidélis. Quando o sobrinho, Benjamin, encontra os cadernos de notas do tio, fica apavorado, pela acidez com que desfaz a imagem pública de seus amigos e conhecidos. Como emblema, fica a expressão cômica da morte, de Joaquim Fidélis, de olhos abertos e rindo com o canto da boca. Aires figura a cisão consciente entre imagem pública, sóbria e conciliatória, e o mundo interior, cultivado de modo livre, possível de ser divulgado apenas após a morte.

É a partir de uma crise da narrativa que *Esaú e Jacó* é construído, como bem frisou Alexandre Eulálio²⁷. O narrador criado por Aires, autor ficcional, é de terceira pessoa, onisciente em relação às suas personagens. Ele compõe o discurso narrativo de forma hesitante. Como se fosse um cego a procurar o caminho, o narrador anda incerto, lembrando uma narração de embriagado, como ocorre em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Na relação com o leitor ou leitora, o narrador assume a primeira pessoa e abre um diálogo, dizendo o que espera do interlocutor e comentando o seu discurso. Na ambiguidade de sua postura, o narrador assume a posição de poder supremo sobre a narrativa, conta o que quer e do modo como quer. Assim, a sequência dos capítulos parece frouxa, sem um nexos obrigatório que os ligue. O nexos principal é a vontade do narrador.

A perda da capacidade de trocar experiências está figurado também no Aires personagem. Ele parece um homem integrado à comunidade. Faz parte da sociedade como um convidado de todos, sendo homem respeitado por sua posição e conhecimento do mundo. Ao

26 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. (Obras Completas, 2.).

27 EULALIO, Alexandre. O Esaú e Jacó na obra de Machado de Assis: as personagens diante do espelho e De um capítulo de Esaú e Jacó ao Painel d'último baile. In: EULALIO, Alexandre. *Escritos*. Org. de Berta Waldman e Luís Dantas. São Paulo: Ed. da UNICAMP; Ed. da UNESP, 1992.

retornar ao Rio, decide-se pela solidão, e tem como divisa o dístico do padre Bernardes: “alonguei-me fugindo e morei na soedade”. Como cansa da solidão, acaba por se misturar na sociedade: “Alonguei-me fugindo e morei entre a gente”. É um movimento que vai do retiro contemplativo, só de leituras na solidão, para a participação na sociedade. Sua interação é, no entanto, ambígua, de homem que mostra e esconde. Em público é afável e com todos concorda; na solidão, em seus pensamentos e no seu memorial, é um duro crítico das pessoas da sociedade.

Parece não existir uma relação recíproca, mas sim unilateral entre Aires e outros, já que ele evita mostrar o que pensa. O verbo *parecer* é chave²⁸, porque ele não permite nunca a afirmação incisiva quando nos referimos a Aires. Seu movimento é sempre dúplice, abrindo a duas possibilidades de leitura, que nem sempre se conciliam. Aires é integrado na sociedade, mas também não o é. Seu ceticismo manifesta-se apenas ao leitor por suas reflexões, mas não na sua atitude com Flora, Natividade ou com os gêmeos.

Aires – autor, narrador, personagem – compõe uma tríade que torna complexa a leitura do romance. O processo narrativo dá-se, então, na sua forma fragmentária, de mosaico, em que esconder-revelar parece ser a tônica. O homem velho tenta sintetizar sua experiência em um caso individual, em uma narrativa. Não existe aqui o objeto pronto, acabado, mas o processo da própria narração representado. A forma é truncada; a leitura é lenta; um processo de decomposição obriga ao leitor a mudar constantemente suas posições de leitura; e a síntese ao final é impossível.

É, então, em *Esau e Jacó*, o testamento estético de Machado de Assis, como diz Eugênio Gomes²⁹, que se encontra de modo cristalizado o confronto entre a forma alegórica e a notação realista. O

28 BOSI, Alfredo. Uma figura machadiana. In: *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988. (Temas, 4)

29 GOMES, Eugênio. Testamento estético de Machado de Assis. In: GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

narrador, melancólico e irônico, insere suas personagens em um contexto histórico preciso, dando-lhes uma consistência realista. A história entra de modo explícito nos principais acontecimentos do fim do Império e proclamação e instauração da República. A gente Batista, Flora, Santos, Natividade, Perpétuo, Custódio são alguns dos muitos tipos que compõem o universo social fluminense. A inserção de profecias, como as da cabocla do Castelo, e do mito, como os nomes Pedro e Paulo (encarnação da briga entre Esaú e Jacó, ou referência a Ulisses e Aquiles), serve para corroer o caráter referencial da prosa realista, dando-lhe um aspecto figural. Dante, que serve de epígrafe, é uma referência fundamental ao levar para os círculos infernais seus contemporâneos, mas dando-lhes um sentido figural (segundo Auerbach) ou alegórico (segundo Pepin, 1987). De todo modo, o caráter elementar e o significado literal são elididos em nome da interpretação alegórica.

No caso de *Esaú e Jacó*, a forma fragmentária compõe-se como um mosaico, em que o narrador introduz elementos estranhos constantemente, citações truncadas, frases estrangeiras, cenas inverossímeis, desvios do eixo narrativo. A dissolução da linearidade narrativa cria a necessidade de se encontrar o princípio totalizante que dê sentido a obra. Nos autos medievais, sem unidade de ação, tempo ou espaço, é a referência ao padrão comum de conhecimento teológico, centrado na alma, que liga os elementos do conjunto. No caso machadiano, há a necessidade de se ir além do dado elementar, para se encontrar o sentido alegórico, mas essa possibilidade é vedada pela própria narração titubeante e irônica que corrói qualquer princípio causal ou lógico.

Enfim, a alegoria não surge como fruto da angústia do ente frente ao vazio do mundo, mas de um narrador irônico, que usa do humor para impedir a sisudez da crise espiritual, filosófica ou religiosa. O narrador brinca com suas personagens como trebelhos de xadrez e lembra ao leitor, como no capítulo “*Entre um ato e outro*”, que a cena é ficcional, para não se criar a impressão de uma totalidade harmônica.

O humor leva à desconfiança das interpretações alegorizantes, pois corremos o risco de inventar associações de ideias arbitrárias como aquelas espíritas de Batista, em que os gêmeos, capítulos gêmeos, II, Pedro e Paulo, criam um processo infinito de remissão, em que o sentido é veleitário. Ao cabo, deve-se insistir na arbitrariedade do narrador na sua forma violenta e parcial de construir o romance, que impede a confiança do leitor, perante o auto-elogio de Aires ou a má vontade para com Santos que ficou com sua Natividade.

Por fim, a intersecção entre alegoria e realismo, entre sentido universal ou histórico, parte dos referentes do romance. O fascínio pelos aspectos alegóricos, por sua interpretação, não pode nos levar a esquecer as remissões históricas. Estas, no entanto, não são legíveis de modo imediato, como referência direta à História do Brasil. A dualidade, e a ausência de síntese, deve-se à incapacidade de se superar o conflito entre o mítico (sociedade fechada) e o histórico (sociedade em transformação). Assim, Pedro e Paulo, personalidades incapazes de superar sua finitude pelo ideal, são sombras, princípios em oposição (conservação e mudança) que repetem a si mesmos. Eles não constroem sua identidade, não são grandes homens, nenhum deles casa com Flora, e melancolicamente Aires afirma ao final que eles sempre foram os mesmos.

APONTAMENTOS FINAIS

*A interioridade que, sem resistência, gira ao
redor de si mesma é negada, e aquilo que poderia
pôr termo ao movimento falsamente infinito
transforma-se em enigma.*

Theodor Adorno

Ao finalizar este estudo, não se tem a pretensão de fechar o assunto de modo definitivo. Não se escreve uma conclusão, mas apenas são destacados alguns pontos. Em primeiro lugar, discute-se a base historiográfica do realismo literário. Assim, Hegel³⁰ e Auerbach³¹ complementam a discussão sobre o realismo e os gêneros prosaicos do século XIX.

A alegoria moderna³² rompe com a interação harmônica entre o homem e o mundo; a correspondência imediata entre homem e natureza, proposta no Romantismo, é destruída pela mediação da imagem alegórica. Esse recurso destrói também a unidade do discurso realista. Não há, no entanto, a moldura medieval, mas apenas uma desconfiança contra a revelação direta do sentido (romântica) e contra a totalidade da ciência ou da filosofia. Em um outro caminho,

30 HEGEL, Georg W. *A filosofia da história*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1995.

31 AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Estudos, 2).

32 JAUSS, Hans R. El recurso de Baudelaire a la alegoría. In: JAUSS, Hans R. *Las transformaciones de lo moderno: estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, 1995.

o conceito de realismo dialógico, proposto por Bakhtin³³ a partir do estudo de Dostoiévski, decompõe qualquer unidade de um sistema de ideias, na medida em que o romance polifônico não impõe a ideia do autor, mas faz conviver várias vozes, plenivalentes. Colocadas em debate, as ideias das personagens compõem uma unidade dinâmica pautada pelo inacabamento do ser humano.

No presente capítulo, para exemplificar esse confronto entre a proposta realista unitária e a alegoria, optou-se por tomar uma obra ainda não comentada ao longo da tese. Definitivamente rompe-se com o padrão de conclusão, de tamanho reduzido, pois a opção é a de mostrar um novo viés teórico e analítico. Mesmo sendo anterior a *Esaú e Jacó*, quebrando uma possível ordem cronológica, *Dom Casmurro* foi considerado na presente tese como um romance exemplar do embate, em uma mesma obra, entre, de um lado, o discurso realista, biográfico, apegado aos detalhes da constituição da identidade do sujeito, e, de outro, do recurso à alegoria, como demonstração da impossibilidade de se recuperar um registro satisfatório do passado, incapaz de superar as ruínas deixadas e sem construir um identidade nem do narrador, nem das personagens.

História, realismo e alegoria moderna

Hegel³⁴ define a história a partir de um duplo eixo, considerando-a como acontecimento e como o discurso em prosa que o representa. O fato histórico é caracterizado pela transformação. Uma sociedade internaliza, então, a passagem do tempo como mudança. O registro das transformações traz a ruptura com a vida imediata, permitindo ao povo ter consciência do caráter e da finalidade das ações. Quanto às sociedades não históricas, ou elas vivem imersas na permanência das mesmas estruturas, sendo estáticas; ou não registram as

33 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

34 HEGEL, Georg W. *A filosofia da história*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1995.

transformações por que passam, demonstrando não ser consciência de sua história.

Três elementos fundamentam a existência da história.³⁵ Em primeiro lugar, o Estado e a fundação do poder político representam uma organização objetiva da sociedade, através da memória coletiva centrada na unidade do povo, das leis abstratas, enfim, de uma ordenação necessária para vida coletiva. Depois, a escrita é necessária como uma objetivação do pensamento, em que a ação da inteligência cristaliza-se na separação do sujeito e do objeto. Por fim, existe a necessidade do discurso em prosa, em que o conteúdo se liberta das determinações formais da poesia.

Uma sociedade sem história viveria imersa no sonho, na indistinção entre sujeito e objeto. A construção poética de seus discursos, usada para explicar o mundo, marca a incapacidade de se perceber o exterior, pois esse se torna uma projeção subjetiva. A fluida indistinção poética, em que a natureza torna-se expressão dos sentimentos humanos, representa a imobilidade da estrutura social de castas. A consciência limitada dessa sociedade fechada fundamenta-se em conceitos que prendem o homem à eterna permanência do mesmo que exclui toda a transformação. A partir desse exemplo, pode-se ver que não bastam belas construções arquitetônicas ou belos poemas para uma sociedade ter história.

A escrita prosaica, em que se busca a precisão do discurso e adequação da palavra à experiência representada, não é contingente, mas deriva da libertação da imaginação em busca da realidade, quando “o povo toma consciência de si que conduz do indeterminado ao determinado, do imediato à distância objetivante”³⁶. A história fica sintetizada na busca infinita da verdade, do conceito mais adequado, mais exato, para representar a realidade, sendo que a prosa é o instrumento adequado para a concretização objetiva de tal finalidade.

35 Cf. ARANTES, Paulo. A prosa da história. In: *A ordem do tempo*. São Paulo: Polis, 1981.

36 *Op. cit.* p. 157.

A sociedade histórica traz a consciência clara da transformação histórica, de que percebe as rupturas, interiorizando o devir temporal na sua ordenação. Quer dizer, ao contrário de uma sociedade fechada, cuja única possibilidade de mudança vem de causa extrínseca, a transformação deriva de um processo interno em direção à liberdade e autoconsciência do povo.

As paixões, ao contrário, os objetivos do interesse particular e a satisfação do egoísmo são fatores mais poderosos; seu poder está em não considerar nenhum dos limites que o direito e a moralidade lhes querem impor. (...) Quando observamos esse cenário de paixões e vemos as consequências dessa violência, dessa insensatez que se alia não só a essas consequências, mas também e sobretudo às boas intenções e objetivos legítimos, quando daí vemos surgir o mal, a iniquidade, a decadência dos impérios mais prósperos que o espírito humano criou, ficamos realmente entristecidos com essa transitoriedade; e ao constatar que tal decadência não é apenas obra da natureza, mas principalmente da vontade humana, afligimo-nos moralmente, com indignação do espírito do bem, se tal espírito está em nós.³⁷

Hegel não nega os impulsos individuais, nem as paixões como motores da conduta humana. Também insiste na tristeza de ver uma vida perecível destruída pelo próprio homem. Surge, então, a questão de saber a finalidade de tais sacrifícios humanos³⁸. A única forma de superar a melancolia, causada pela percepção da ruína, é negar o finito pela afirmação do infinito. Pelo conceito, compreende-se que os caminhos adotados pela razão na história humana sempre dirigem-se para a realização do espírito; quer dizer, deve-se manter a confiança na pertinência da história e da racionalidade de seu movimento.

A realização histórica de um povo não se dá abstratamente, mas através de homens históricos, que “são grandes homens exatamente porque quiseram e realizaram algo grande, correto e necessário,

37 Hegel, G. W. *Op. cit.* p. 26.

38 *Op. cit.* p27.

não o imaginário e o fictício.”¹ Eles não são movidos apenas por uma causa subjetiva, como inveja, ciúme, cólera, ou alguma outra paixão. Essas existem, mas Júlio César ou Alexandre Magno são grandes homens por terem encarnado uma necessidade histórica, pelas quais se sacrificaram.

“Para o criado de um herói não existem heróis”, diz um conhecido provérbio, ao qual eu acrescentaria (e Goethe repetiria, dez anos mais tarde): não por que o homem não seja um herói, mas porque o outro é um criado.²

O ponto central está na perspectiva com que se encaram as ações do herói. Pela perspectiva da vida cotidiana, o herói acaba corroído por serem expostas suas fraquezas e manias rotineiras. Se for visto pela capacidade de realização do ideal, então o herói torna-se instrumento de construção do Estado, de concretização da vontade e liberdade humana. “Tão grande figura precisa, inevitavelmente, esmagar algumas flores inocentes e destruir algo mais em seu caminho”³. As paixões atuam por si mesmas, em que a ideia sofre perdas e danos por ser concretizada, mas o ideal acaba realizado. O sujeito não fica preso em seu mundo interior, em sua fantasia, mas, como homem prático, realiza suas ideias; dialeticamente, a ideia move-se necessariamente para a empiria, para sua negação, mas como parte fundamental para sua realização. O herói não fica preso, no entanto, à necessária diminuição que a exteriorização provoca na subjetividade.

Nessa medida, voltamos à fatalidade da história que, em seu constante devir, deixa atrás de si ruínas e vítimas. Algumas flores inocentes e algo mais em seu caminho⁴, são destruídos pelo herói civilizador em sua marcha, mas o particular, para Hegel, é ínfimo perante o universal. Indivíduos são sacrificados, mas ideia recompensaria o

1 *Op. cit.* p34.

2 *Op. cit.* p. 34.

3 *Op. cit.* p. 35.

4 *Op. cit.* p. 35.

tributo da transitoriedade, pois, perante a totalidade do Estado, nenhuma parte pode ser excluída.

Em síntese, a perspectiva hegeliana de construção da história pressupõe a racionalidade do fluxo temporal e das transformações humanas. Através do herói, do indivíduo excepcional, o progresso do espírito se realiza. A percepção do caráter prosaico e disperso da realidade material impõe, como inevitável, a construção do discurso prosaico para a formação da consciência. Isso não implica apego aos dados particulares, dispersos, finitos; não significa ficar preso às ruínas do passado; tampouco serve para condenar os heróis por suas paixões e transgressões morais. A prosa significa que o homem volta-se para fora de si, percebe as mudanças, compreende a integralidade do caráter e, com tudo isso, realiza o ideal no mundo finito.

O ponto de fuga da perspectiva hegeliana está no futuro, na realização do Estado, baseado na crença no progresso e na racionalidade da história humana. Exatamente pelo viés contrário, pelo apego ao particular, à ruína, aos elementos prosaicos, ao lado humano e frágil dos heróis, Walter Benjamin constrói sua filosofia da história⁵. A verdade não está na totalidade, mas no fragmento salvo, na memória das vítimas resgatada. A imagem do *Angelus Novus*, voltado para o passado, carregado pelo vento do progresso, inverte o sentido da história. Nesse caso, o historiador não supera a melancolia, pois, ao se prender à ruína, quer reencontrar um futuro em potencial não realizado, tornando-se incapaz de superar as perdas ou de esquecer o fundamento violento e bárbaro sobre o qual se erigiu a civilização. O movimento histórico realizado não é racional, mas fruto do arbítrio aniquilador de todos os que lhe são diferentes.

Ao contrastar os dois pontos de vista, vemos como no primeiro caso, a prosa realista baseia-se na imanência, na interiorização do devir histórico nas ações humanas. Assim, não é de se estranhar a

5 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1)

relação próxima entre o realismo de Balzac e a prosa histórica de Michelet. Existe a confiança na representação precisa do mundo, na revelação da unidade histórica da sociedade que vai do gesto cotidiano ao sublime e que faz com que se leve a sério qualquer acontecimento. De outro lado, a negação do romance tradicional realista centra-se na desconfiança de que haja um *telos*, de um sentido para a história, vista como narração ou a própria ação. A fragmentação do discurso, o apego ao particular, a ambiguidade, a descrença no devir histórico, a percepção da eterna repetição do mesmo, a corrosão dos grandes heróis são apenas alguns índices da incapacidade do realismo, como prosa totalizadora, de abranger o real e conceituá-lo em sua complexidade, caso se fique atento aos detalhes esquecidos.

Quanto à literatura, Erich Auerbach defende a tese de que o realismo francês representa de modo sério “a realidade social contemporânea, fundamentada na constante movimentação histórica”⁶. Esse conceito de realismo chega à necessidade de uma linguagem em prosa, em que haja mistura de estilos sublime e humilde, sem fazer a distinção entre objetos baixos ou elevados.⁷ Na França, o realismo característico viria na representação das transformações da sociedade desde 1789, através de Sthendal, Balzac, Flaubert, Goncourt e terminando com Zola. Há nessa sequência uma expansão no âmbito representado, em que o acontecimento cotidiano fica enraizado na história contemporânea, sem que o escritor fuja dos problemas atuais que o afligem.

Bakhtin distingue dois tipos de representação prosaica, a partir do romance russo, ao construir um novo conceito de realismo dialógico a fim de caracterizar a prosa romanesca de Dostoiévski, em contraste ao monologismo de Tolstói. O “realismo pleno”⁸, segundo termos do

6 AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Estudos, 2). p. 464. Os dois capítulos que tratam da prosa realista do século XIX identificam um processo comum que vai de Sthendal a Zola.

7 *Op. cit.* p. 436.

8 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro:

próprio Dostoiévski, tem como objetivo representar as profundezas da alma humana. Não se trata, como faria a psicologia, de definir o caráter de uma personagem pela voz monológica do autor, pois nesse caso teríamos a coisificação do homem por uma definição e conclusão fechadas. Ao contrário, através do dialogismo, a personagem revela-se a si mesma, como autoconsciência em movimento, que traz sua visão do mundo em choque com a de outras personagens. O autor não se anula, mas se coloca como uma voz entre outras na unidade não monológica do romance polifônico, em que cada um é respeitado em seu ponto de vista, em que cada discurso mostra a inconclusividade constante da personagem, em que o homem nunca coincide consigo mesmo.⁹

Essa noção de realismo, apesar de valorizar o caráter de mistura de estilos sublime e humilde, difere em grande medida do conceito de Auerbach. Para esse, o realismo constitui-se como conceito capaz de abarcar um processo único de “apropriação progressiva de dimensões cada vez mais complexas da realidade que aparecem menos na realidade empírica (pelo menos em primeiro momento) do que na realidade representada”¹⁰. Existe, assim, uma continuidade que permite colocar em sequência autores diversos como Sthendal, Balzac, Flaubert, Goncourt e Zola. Auerbach mostra as peculiaridades de cada estilo, relacionando-o ao contexto histórico em que se enraíza, mas seu ponto de fuga parece ser a capacidade mais ampla da prosa se apropriar da realidade. Ao contrário, Bakhtin estabelece uma ruptura entre Tolstói e Dostoiévski, no qual o adjetivo “dialógico” conceitua uma forma distinta de representação da realidade, em que o confronto de posições, o inacabamento e ausência de identidade fechadas são marcas importantes.

Forense Universitária, 1981. p. 51.

⁹ *Op. cit.* p. 50.

¹⁰ ROSENFELD, Kathrin. Figura e evento. In: ERICH, Auerbach: 5. *Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

É interessante agora analisar-se um exemplo: Renan, historiador e escritor admirado por Machado de Assis. Na introdução da nova edição da *Vida de Jesus*¹¹, explica seu livro dizendo que adotou o ponto de vista de um historiador. Por não ser teólogo, seu pressuposto científico faz com que represente a personagem histórica de modo objetivo. Ele não considera Jesus como uma lenda ou uma ficção construída pelos evangelistas. Ao contrário, analisa os evangelhos, bem como outros depoimentos da antiguidade, como documentos. Não são neutros registros de um fato, mas narrações que revelam a mentalidade da época e o ponto de vista do crente. O que diferencia o fiel do historiador do século XIX é a aceitação ou não dos milagres. Para o ortodoxo, o texto sagrado deve ser aceito em sua integralidade, como a palavra inspirada por Deus. Para o historiador, “não é porque uma coisa está escrita que ela é verdade”¹².

Eu sou um crítico profano; creio que nenhum relato sobrenatural seja estritamente verdadeiro; penso que, em cem relatos sobrenaturais, existam oitenta que nasceram da imaginação popular; entretanto admito que, em certos casos, a lenda vem de um fato real transformado pela ficção.¹³

Pela perspectiva de Renan, é inaceitável a existência de um milagre. Um homem do século XIX, marcado pelo desenvolvimento da explicação racional, não aceita a existência de acontecimentos sobrenaturais nem em seu tempo, nem no passado. Sua explicação volta-se para os homens que construíram tal relato. Assim, Jesus seria um homem de inteligência superior, que provocou uma virada na compreensão da religião, ao considerar-se filho de Deus e priorizar o sentimento e alma como marcas da verdadeira crença. Pela reconstrução de Renan, Jesus aceitava os milagres que lhe eram atribuídos pelo povo como uma necessidade da época, mas sem acreditar em

11 RENAN, Ernest. *A vida de Jesus: origens do cristianismo*. São Paulo: Martin Claret, 1995.

12 *Op. cit.* p. 25.

13 *Op. cit.* p. 28.

sua veracidade. Além do mais, o historiador nos mostra que a loucura, bem como outras doenças, era vista como presença do demônio, assim a cura era atribuída a uma intervenção milagrosa, sobrenatural. Desse modo, o relato sobrenatural não representa um fato objetivo, mas a mentalidade do povo da época, crédulo e necessitado dos milagres:

Um milagre, em outros termos, supõe três condições: 1ª) a credulidade de todos; 2ª) um pouco de condescendência por parte de alguns; 3ª) a aquiescência tácita do autor principal.¹⁴

Importa agora tecer mais algumas considerações sobre esse livro de Renan, a biografia histórica que escreveu sobre a figura lendária de Jesus. Ele descarta o excesso de notas de rodapé, em que fossem citados autores eruditos para não tornar o texto maçante. Além disso, defende a necessidade de o historiador reconstruir a mentalidade da época, de organizar os detalhes, as meias verdades, com habilidade, para compor um conjunto verdadeiro. O historiador, cientista, não é um moralista para condenar o que aconteceu, devendo adotar a explicação mais convincente, mesmo que lhe pareça repugnante:

Já disse e repito: se, ao escrever a vida de Jesus, nos atívéssemos em adiantar apenas as certezas, deveríamos nos limitar a algumas linhas. Ele existiu. Ele era de Nazaré da Galiléia. Ele pregou com charme e deixou na memória dos discípulos aforismos que lhes ficaram gravados profundamente. Os dois principais discípulos foram Cefas e João, filho de Zebedeu. Ele excitou a ira dos judeus ortodoxos, que conseguiram condená-lo à morte, por meio de Pôncio Pilatos, então procurador da Judeia. Ele foi crucificado fora dos portões da cidade. Acreditou-se pouco depois que ele tenha ressuscitado. Eis o que saberíamos com certeza, mesmo que os Evangelhos não existissem ou fossem mentirosos, com textos de autenticidades e datas incontesteáveis, tais como as epístolas evidentemente autênticas de São Paulo, a Epístola aos Hebreus, o Apocalipse e outros textos admitidos por todos.¹⁵

14 *Op. cit.* p. 33.

15 *Op. cit.* p.24.

Por fim, Renan não nega o valor de verdade da religião. Ele nega a possibilidade de um milagre, mas afirma a utilidade de todas partes do mundo. No contexto da história, a crença popular no milagre fazia parte da consciência do povo na Judeia. Sua crítica dirige-se ao materialista que explica tudo segundo a ciência. Assim, sem ser crente, Renan defende o ponto de vista cético, perante os exageros da religião e da ciência que reduz tudo a uma explicação mecânica.

Renan, ao construir a *Vida de Jesus*, enuncia de modo claro que seu projeto não é avaliar moralmente a origem do cristianismo, mas explicá-la em sua própria lógica. Seu interesse como historiador, crente no equilíbrio entre arte e ciência, é contar a história de um homem excepcional. Como uma narração histórica, o autor centra-se no acontecimento relevante que veio a transformar a história ocidental. Para fazer o leitor compreendê-lo, compõe sua obra a partir de sua descrença em fatos sobrenaturais, considerando apenas os fatos e o contexto históricos. Auerbach, ao contrastar os padrões clássicos de Tácito e Petronio com o estilo dos evangelhos, mostra como São Marcos toma um personagem comum, Pedro, pescador, de formação humilde, para ser protagonista de sua cena. O discurso direto, sem traços da retórica antiga, traz as marcas da oralidade. Enfim, ao centrar-se sobre o acontecimento cotidiano, o evangelho faz com que o sublime surja do homem mais comum¹⁶. O realismo russo, no século XIX, seguiria um curso próprio, pois estaria enraizado na dignidade cristã de cada ser humano, em que o indivíduo humilde, enfrentando os conflitos imediatos, inserido em suas condições particulares, ganha relevância ao ser tratado de modo sério. A inovação da prosa russa estaria em valorizar a representação da alma, independentemente de sua origem humilde.

A relação entre literatura e história serve de base à tese de Hayden White¹⁷ de que o discurso histórico não é uma representação neutra

¹⁶ *Op. cit.* p. 35.

¹⁷ WHITE, Hayden. O fardo da história. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre crítica da cultura*. São Paulo: EdUSP, 1991.

da realidade, mas uma construção tropológica. Hayden White estabelece um paradigma de quatro estágios, a partir das figuras da linguagem – metáfora, metonímia, sinédoque, ironia –, a fim de analisar os modos como os historiadores representam fatos históricos. Mostra como esse modelo está nas fases do desenvolvimento piagetiano, na leitura freudiana do inconsciente, em Hegel, em Marx. Enfim, as etapas marcam o desenvolvimento que associa uma imagem à realidade até o questionamento da própria forma de representação. Poder-se-ia dizer que Hayden White toma a noção hegeliana de que a História refere-se tanto aos fatos quanto ao discurso organizado para representá-los, mas relativiza o valor de verdade desse último de acordo com o prisma do historiador. Assim, o acontecimento é recriado segundo os padrões do historiador, e a Revolução Francesa pode ser vista com os olhos do Realismo, da Tragédia, da Comédia, ou da Sátira.

A relação entre literatura e história é retomada por Peter Gay¹⁸, a partir de um epigrama de Buffon de que o estilo é o próprio homem. O ponto central está na síntese final de que o estilo de um historiador revela a mentalidade de sua época, seu horizonte e suas limitações. Assim, podemos considerar o realismo como uma forma de representação da realidade, um estilo de apreensão dos fenômenos empíricos, que fala de sua época. Não interessa somente o que é mostrado, os homens humildes, burgueses, simples, mas principalmente a forma de representá-los. Segundo Auerbach, existe a perspectiva séria de levar em consideração o homem comum como uma personagem relevante. Stendhal representa, sem método ou sistematicidade, o homem comum, que se constitui como sujeito por estar enraizado em condições históricas precisas. Balzac, comparado a Michelet, obcecado por encontrar a unidade da sociedade francesa, parte de um modelo biológico e não desconsidera nenhum elemento de seu ambiente e dos acessórios para compor suas personagens. Flaubert, por meio de um estilo preciso e cuidado, toma uma mulher comum,

18 GAY, Peter. *O estilo da história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Ema Bovary, como protagonista. Tem a pretensão de traduzir as formas vagas e cambiantes da experiência inconsciente da protagonista; assim, uma cena prosaica como uma refeição vem a se tornar reveladora do caráter de Ema. Se Goncourt tinha fascínio pelo feio e representava os pobres por ser uma novidade literária, Zola representa esses homens em sua circunstância prosaica de vida.

Como já se viu antes, somente o discurso prosaico, enraizado no conto literário e no romance, mostra-se apto para representar a realidade de modo vasto. Seja pela observação direta da experiência, como sugere Poe (por exemplo, em *O homem na multidão*); seja pela particularização do estilo na construção das personagens; seja pela mistura de estilos, as formas literárias devem estar abertas aos mais variados registros para representar o real de modo amplo. O ponto central é a busca de uma identidade, em que a referência é o concreto e a experiência empírica, as quais se põem para além da universalidade abstrata. A ciência, a filosofia, outras artes, o jornalismo seriam instrumentos para abranger esses novos objetos a serem representados.

Talvez, em síntese, a perda da aura, da tradição, dos laços comunitários indique a relação entre as novas formas discursivas e o realismo ao lidarem com o mundo desencantado sem a presença de sinais transcendentais, sem milagre. A perda da crença em um modelo sagrado, em uma explicação metafísica do homem, leva a considerar o homem apenas de modo objetivo, tornando-se necessária uma nova compreensão que dê sentido à história humana. Hegel concebe a história universal, em que todos os homens caminham para a liberdade e a autoconsciência; depois a ciência afirma que a particularidade apenas tem sentido quando explicada a partir do todo. O homem comum, em situação de isolamento, ganha relevância, ao ser representado em sua irrelevância social, e aparece como personagem em busca de uma identidade no meio da massa.

A alegoria moderna mostra a insuficiência da explicação do mundo, dada pelo realismo e pelo historicismo. O discurso literário

realista e a historiografia não retratam a realidade de modo objetivo. O caráter destrutivo da intenção alegórica ressalta o arbítrio do estilo do historiador e desvela a natureza ficcional do realismo, dissimulada aos olhos do leitor. A confiança de Renan em um destino para história humana, mesmo expressa de modo moderado, exemplifica a crença no progresso do século XIX, cujo fundamento está na convicção de que as particularidades e os detalhes ganham sentido na inserção no todo. O olhar está voltado para a construção, para irrupção do novo que, ao romper com o formalismo tradicional, amplia a consciência humana. A perspectiva alegórica está fixa nas ruínas, incapaz de superar a perspectiva melancólica que se apega aos elementos particulares destruídos pelo desenvolvimento histórico.

O realismo necessita do desenvolvimento autônomo e imanente da história humana. Lida-se nesse caso com a perspectiva secularizada de que não há moldura religiosa a delimitar as ações humanas, mas elas se constroem a partir de si mesmas. O discurso realista confia em que o desenvolvimento da história humana, com seu próprio movimento, é ordenado e rumo sempre para o progresso. Hegel, como se viu, não desconsidera as perdas individuais ou a degradação do ideal ao se realizar, mas as avalia como astúcias da razão em direção à liberdade do sujeito, integrado ao Estado pleno. A convicção é a de que a moldura religiosa é desnecessária, pois o espírito interiorizou-se na própria história humana, revelando progressivamente a racionalidade do movimento histórico.

A intenção alegórica decompõe o realismo e demole tal concepção de história, como “destruição do orgânico e do vivente”¹⁹. O *spleen* permite o distanciamento de si mesmo²⁰, de modo que o homem moderno tem a mentalidade de um morto em vida. Seu passado,

19 BENJAMIN, Walter. Parque central. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Obras escolhidas, 3.). p.163.

20 BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história* em Walter Benjamin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.

“experiência morta, constitui-se como um conjunto de bens mortos”²¹. Nesse sentido, o *spleen* e o *ennui* substituem a melancolia barroca, do príncipe que perdeu o sentido da existência e reflete sobre os fundamentos do poder real. No Barroco, a melancolia é uma paixão humana, parte da natureza que domina o homem, puxando-o para baixo e prendendo-o a seus impulsos corporais. Dentro do drama barroco, como instrumento pedagógico²², há uma luta exemplar do homem contra a natureza. Ele deve aprender a se ver como um ser precário e finito. Como nos *Exercícios Espirituais* inicianos, o homem deve ver sua realidade pelo ponto de vista da morte, como fim de todo o sensível, de todo engano e fim do tempo; quer dizer, deve descobrir que o corpo vai apodrecer, que a proximidade das paixões leva ao engano e que a eternidade é infinita. Desse modo, o príncipe é o mártir, modelo de exaltação da vontade, capaz de superar a condição humana, pelo domínio de si.

No deslocamento do conflito de fora para dentro do homem, o herói do drama barroco descobre dentro de seu mundo interior os conflitos naturais²³. O sujeito deve subjugar pela vontade seus impulsos violentos, ligados ao vinho (embriaguez liberadora dos sentidos), à violência destruidora da vingança e ao sexo, pois em todos esses aspectos a natureza vence o homem e o aproxima do animal que apenas come e dorme. A superação da finitude, pela virtude e pela submissão consciente a Deus, leva o homem a superar a melancolia.

A vida é revelada como sonho, ilusão em um movimento constante e desordenado. Na visão do melancólico, a verdadeira natureza do mundo está na morte, no destino escondido atrás da vaidade humana, da ilusão de poder, riqueza e prazeres físicos. Na natureza, a vida não só leva à morte, como traz dentro de si o germe de sua

21 BENJAMIN, Walter. *apud* BOLLE, Willi. *Op. cit.* p. 132.

22 CARPEAUX, Otto Maria. Teatro e Estado barroco. *Rev. Estudos Avançados*, v. 10, set.-dez. 1990.

23 AUERBACH, Erich. O príncipe cansado. *In*: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Estudos, 2).

destruição. A morte, como única certeza, interrompe as ilusões da vida e encerra o espetáculo da existência.

A idade barroca, na sua contradição exacerbada entre ideal religioso e realidade política (é a idade das sangrentas guerras de religião), expõe aos olhos dos contemporâneos visões de horror tais que proibem ao poeta a busca serena de uma harmonia supratemporal. (...) Mas as certezas religiosas e teológicas são submetidas à prova de uma realidade tão cruel que vacilam. É o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte da inspiração religiosa.²⁴

O mundo é reduzido a ruínas pela história, destruidora de tudo. Ao prender-se a esses destroços e deles fazer os objetos privilegiados de sua meditação, o melancólico não aceita esse mundo que se perde. O herói, a corte e a ação dramáticos inserem-se dentro do contexto da história-natureza, destinados à morte, que teleologicamente os define. O mundo do drama barroco se manifesta, pois, como algo radicalmente terrestre. Não há perspectiva de liberação. Não há como as personagens escaparem de sua vocação mortal. O consolo metafísico está ausente, por isso a tristeza e a dor imperam.²⁴ A história não é, assim, construção humana de sujeitos livres e autônomos, mas uma força que se impõe como se fosse natural, um destino do qual não se pode fugir. A natureza é vista pelo ponto de vista da morte, como produtora de cadáveres. Por isso, mergulhar no conhecimento dos casos históricos representa sujar-se nos fenômenos destinados ao esquecimento por seu caráter perecível. Desse mergulho, não há saída dialética, segundo a perspectiva barroca. A única esperança é a perspectiva religiosa, pela negação do corpo e pela exaltação da alma.

“E Deus viu tudo o que fizera, e viu que tudo era bom”.
Portanto o saber do Mal não tem objeto. Não existe o Mal

24 GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Estudos, 142). p. 49.

24 WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Barcelona: Gedisa, 1990. (Esquinas, 1). p. 87.

no mundo. Ele surge no próprio homem, com a vontade de saber, ou antes, no julgamento. O saber do Bem, como saber, é secundário. Ele resulta da prática. O saber do Mal, como saber, é primário. Ele resulta da contemplação.²⁵

O conhecimento do melancólico barroco, que, por afinidade, seria o intelectual moderno, é o da contemplação, de seu isolamento e incapacidade de agir. O conhecimento se desligou das coisas e nomes criados por Deus para se prender à linguagem humana e convencional. O saber desligado da teologia e a interpretação alegórica sem mediação divina estão condenados ao mal. Esse, no entanto, é o único saber possível capaz de resgatar os fenômenos humanos. O anjo recolhe os elementos perdidos no mundo dos homens e leva-os para Deus. O colecionador, o trapeiro, o *Angelus Novus* recolhem o lixo, os elementos desprezados pela história humana, por excessivo ou impuro. Pela leitura alegórica, o melancólico barroco salva o objeto extraviado; quer dizer, ao mergulhar no monturo de lixo, aproximando-se do mal, o melancólico eleva-se para a redenção.

No drama barroco, encontramos as características essenciais da intenção alegórica. A indistinção entre vida e ilusão, entre sonho e vigília, entre teatro e realidade, faz com que seja inviável a afirmação da verdade objetiva e imanente, pois as duas ordens misturam-se. Por isso, o ponto de vista da morte funciona como o despertar do mito, enquanto o historicismo perpetua a continuidade da ilusão. A par disso, o conflito entre a precariedade da existência e o desejo de transcendência mostra o abismo que separa a história humana e o sentido a ela atribuído. O terror e a violência marcam sobremaneira a condição frágil do homem, tornando inaceitável a perda humana em nome do destino heróico da nação. Por fim, o contemplativo mergulha nos fenômenos extremos – nos resíduos do sistema –, descobrindo outra possibilidade de explicação histórica, para além da unidade totalitária do realismo ou do historicismo.

25 *Op. cit.* p. 256.

Preso às ruínas do passado

No século XIX, o romance como gênero prosaico, aberto às contribuições de outros gêneros e preso à atualidade, traz a mistura como um traço marcante. É o gênero de investigação da identidade do homem moderno na sua realidade histórica. Em sua solidão, o leitor procura na prosa romanesca a sua identidade e a compreensão de sua natureza. O romance realista busca essa potência na história, construindo uma representação unificada do real. Ele fornece uma conscientização do processo unificado do real, segundo a perspectiva de Lukács.²⁶

Ao questionar esse modelo, Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, constrói uma personagem narradora melancólica. Bento Santiago representa sua história como uma experiência morta, definitivamente apartada de sua existência. Procura em vão reencontrar a chama da vida nas ruínas frias de um passado que não consegue esquecer. Distanciado da sociedade e dos amigos, envelhecido, Bento escreve suas memórias para passar o tempo. Desde o isolamento até o discurso eivado de citações literárias, o romance se constrói como representação típica de um melancólico. A dualidade Bento (narrador) e Bentinho (adolescente) é o fundamento da retomada do passado pelo narrador que perdeu a vitalidade juvenil. Ao mesmo tempo, o menino já trazia dentro de si o adulto ciumento, pois suas palavras se interrompiam, suas emoções eram represadas, sua sensualidade, reprimida. Como diz o narrador, ele tinha ideias sem pernas, sem braços, e as imagens de sua fantasia não se realizavam.

Em todos esses casos, o episódio dramático não é visto como uma ocorrência isolada, mas como uma catástrofe natural e necessária, inscrita na ordem no mndo. Mas

26 LUKÁCS, George. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: LUKÁCS, George. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

mesmo em sua função utilitária, a alegoria não é intensificação da ação, mas interlúdio, amplo e exegético.²⁷

O interlúdio (entreato) interrompe a cena dramática, mas serve para enquadrar o episódio na ordem do mundo, como uma catástrofe natural e necessária. Em *Dom Casmurro*, a escrita alegórica mostra-se desde os primeiros capítulos, já quando discute o título e a obra. A história de Bento e Capitu, eixo central do enredo, tem o início definido na tarde de 1857.

VIII – É TEMPO!

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo.²⁸

Esse breve capítulo traz alguns elementos interessantes. Ele é construído como improviso, já que o intento inicial de retornar à tarde de novembro de 1857 não é realizado e, ao final, há uma mudança de curso, passando-se à explicação da máxima de que “a vida é uma ópera”. Ficam caracterizados o desvio de curso e a aparente arbitrariedade da digressão. O que tem a ver o tenor com a história de Bentinho? Nada. Não aparece em mais nenhum momento do romance.

Como mostra Roberto Schwarz, enredo somente é bem interpretado, quando se considera o narrador colocado em situação. Assim, Bento Santiago, velho casmurro, vive sozinho com um criado em

27 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 216.

28 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (Obras completas, 1)

uma casa idêntica à de sua infância. Abandonando o projeto da história dos subúrbios, entrega-se ao fluir da memória. Seu apego ao passado é tão forte, que os sentimentos e conflitos outrora vividos permanecem vivos dentro de si. Poder-se-ia dizer que ele está preso às lembranças como se fossem realidades presentes. Não há perspectiva temporal construtiva, apenas um retrospecto com final doloroso, em que o leitor sabe, desde a auto-apresentação, da solidão do narrador.

Esse movimento dá-se, então, em fluir espontâneo da rememoração do passado, que gira em torno do conflito central dessa existência conturbada. A espontaneidade não significa a sinceridade romântica ou a autenticidade de um narrador que se desnuda para o leitor. Trata-se apenas de um aproveitamento de padrões da oralidade na ordenação das memórias. Sem seguir um plano prévio ou uma ordem rigorosa de centrar-se apenas nos elementos cruciais, o narrador dispersa-se, variando o ritmo da narração, desviando-se do eixo central, realizando pausas para comentários. Enfim, Bento Santiago prende-se a algumas cenas do passado, como o beijo em Capitu, lembrando o que sentia na descoberta de seu amor. O sentimento adolescente é apenas uma sombra, sem que possa ser revivido, pois a atualidade do narrador coloca uma nota dissonante, um tom amargo, que não permite mais aceitar as crenças da outra época. Assim, a narração fica marcada pela dissociação entre Bentinho e Bento Santiago, em que não há uma plena identidade entre ambos. O menino, isso sim, serve de figura a ser preenchida de sentido pelo velho.

O outro ponto relevante do capítulo citado é a ênfase dada ao caráter de origem dessa tarde de novembro, tarde do primeiro beijo, do penteado, das dissimulações de Capitu (“Eu amava Capitu! Capitu me amava”). A vida, antes dessa tarde, teria sido baça, mera preparação da cena. Discursivamente, Bento Santiago substitui a narração da origem de seu amor pela origem do mundo. Ele mesmo diz, no capítulo seguinte, que a teoria era arbitrária, já que a vida poderia ser “uma ópera, uma viagem de mar ou uma batalha”, mas ainda assim acaba por aceitá-la.

Os amores de Bento e Capitu, origem da vida, vêm associados à teoria da ópera. Desvio de um narrador sem método, ela insere, no entanto, desde o princípio do romance, a história de Bento Santiago na ordem do mundo, figurada pela ópera. O caso tem a função alegórica, mas adquire aparência risível por ser de um ex-tenor italiano, bêbado incapaz de cantar. Por essa teoria (dita verdadeira)²⁹, o diabo fora expulso do grande conservatório regido por Deus. Para voltar às boas graças, ele faz a música para um antigo libreto, escrito como divertimento por Deus. Este não quer saber de encená-lo, mas, por tanta insistência do diabo, acaba criando um teatro especialmente para esta ópera, a terra, sem que nunca aí compareça. O maestro é o diabo, o que explica muitas vezes as dissonâncias entre libreto e música. Shakespeare seria um simples plagiário. Ao aceitar essa teoria, Bento Santiago identifica na sua vida duo, terno, quator.³⁰

No relato, por trás do improvisado, aparece o rigor alegórico. Existe uma intenção alegórica ao narrar o princípio do mundo (luta do tenor e barítono pela soprano) em substituição ao princípio da existência, “a tarde de novembro de 1857”, quando Bento, aos 15 anos, descobriu seu amor (ou seu interesse sexual) por Capitu. O vínculo, ironicamente arbitrário, fica reforçado pela citação de Shakespeare. No contexto do pequeno caso, a citação fica solta, até mesmo despropositada, realçando tanto sua inverossimilhança quanto o valor do dramaturgo inglês, capaz de compreender o funcionamento do universo humano. A peça ali citada é a *As alegres damas de Windsor*, mas ao longo do romance é *Otelo* que assume o primeiro plano.³¹ Com isso, a pausa na apresentação da matéria narrada (deixar de lado

29 *Op. cit.* p. 818.

30 *Op. cit.* p. 819.

31 CADLWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press, 1960. Nesse livro, já clássico da crítica machadiana, a autora põe em dúvida a credibilidade de Bento Santiago, que seria uma fusão de Othello e Iago. Assim, ela defende, a partir da relação Dom Casmurro e Othello, a inocência de Capitu.

Capitu e Bento) faz parte da narração, como mal narrar, mas também como chave interpretativa de outro sentido possível.

Dom Casmurro é um romance extremamente ambíguo em todas as medidas. Assim, a data precisa, a descrição detalhada do ambiente da casa e o relato da história de cada personagem caracterizam o narrador realista, atento e minucioso, cioso dos fatos que apresenta ao leitor. Ao mesmo tempo, esse narrador introduz um relato alegórico, jocosamente reconstruído, que constrói pela parábola um princípio geral ordenador de todos os pequenos acontecimentos. Assim, o discurso histórico-realista desfaz-se pela atemporalidade da alegoria, que constrói um conflito do bem contra mal, apenas repetido pelos homens. Cabe lembrar o delírio de Brás Cubas, em que o movimento histórico reduz-se a uma repetição cíclica e monótona dos mesmos conflitos do homem, brinquedo das paixões.

O discurso realista supõe a fidelidade aos fatos apresentados, como se a linguagem fosse um instrumento capaz de representar o mundo. Através de um estilo e tom sóbrios, o narrador constrói retratos de cada personagem relevante – prima Justina, Tio Cosme, José Dias, D. Glória, a gente Pádua, Capitu, Escobar –, sem descuidar de inseri-los no contexto social em que vivem seus conflitos. A precisão não é desmentida, mas corroída em seu valor referencial, na medida em que o romance tem um conjunto fragmentário de capítulos, em que a sucessão cronológica é quebrada pelas digressões e pausas do narrador, bem como por lembranças que saem do esquema linear. Não se pode esquecer ainda que o narrador é um sujeito fechado sobre si mesmo, que luta contra a passagem do tempo para restaurar o passado no presente. Aí está o traço principal de ordenação do romance, em que a teoria da ópera ou a citação de Homero insistem na lei de uma repetição intemporal dos mesmos princípios.

Em *Dom Casmurro*, o fato vem junto ao comentário. O narrador reflete sobre o que conta e como conta, deixando à mostra sua forma. Muitas vezes chama o(a) leitor(a) estabelecendo um diálogo, que, ao contrário da intervenção romântica, evita a crença na veracidade dos

fatos ou a identificação com eles. Em primeiro plano, é posta a construção do discurso narrativo. No exemplo dado, ao aceitar a teoria, o narrador comenta e antecipa o desenvolvimento da história. Plágio de Shakespeare, sua história traria a marca de *Otelo* como verossímil encenação da verdade imortal. Há uma citação truncada da imagem barroca de que o mundo é um teatro, ou um sonho, do qual o homem despertaria pela experiência da morte. Ao mesmo tempo, o “leitor amigo” e “desgraçado leitor” é levado a interpretar o que está escondido por trás da sinceridade ou autenticidade de Bento Santiago, que poderia ser um ator. De todo modo, existe um hiato entre o sentido literal (realista) e o alegórico. Mesmo sendo um texto preciso, marcado pelo caráter prosaico e cotidiano, impõe-se, como necessidade, a interpretação alegórica. Em nenhum momento, a questão principal é resolvida, no entanto. Quer dizer, o enigma do romance permanece um paradoxo insolúvel, sem possibilidade de se alcançar uma síntese, pois há uma ausência completa de contraste entre a voz do narrador e a de outros personagens. Assim, para o leitor, o mundo ficcional constrói-se centrado na subjetividade hermética de Bento, mas suas normas e seus padrões parecem a encarnação dos princípios naturais.

O conhecimento mágico, que inclui a alquimia, ameaça seus adeptos com a solidão e a morte espiritual. Tanto quanto a Renascença, essa época consagrava à alquimia e ao rosacruzianismo, como provam as invocações dos espíritos, no drama barroco. Sua mão de Midas transforma tudo o que ela toca em significações. Transformações de toda espécie – esse era o seu elemento; e seu esquema era a alegoria.³²

Como em um processo alquímico, o alegorista transforma tudo em significação. Quer dizer, o objeto, a figura e o fenômeno natural perdem sua imediatez, o sentido literal e elementar, para metamorfosear-se em outra coisa, em índice de uma realidade ausente. A vida, o imediato, é construído pela procura de um sentido oculto. O saber,

32 BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 252.

fundamento único do Mal, traz a promessa de liberdade (autonomia do conhecimento), de autonomia (segregar-se da comunidade de crentes) e de infinito (abismo infinito do mal), ilusões que se destroem, assim como Satã que, ao buscar a subjetividade absoluta, perde-a por se afastar do sagrado.

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura, por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista.(...) Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria.³³

O processo de rememoração centrado na desconfiança leva o alegorista, no caso o narrador de *Dom Casmurro*, a retomar cada elemento do seu passado não apenas naquilo que significou, mas no muito que escondeu. O detalhe deixa de ser trivial, para adquirir valor de revelação de uma realidade embutida. Um gesto, um olhar, uma roupa, um esquecimento, o mínimo elemento serve para um processo de rememoração que não aceita a imediatez do gesto, a ingenuidade pura de uma trivialidade. No exemplo trabalhado até aqui, Bento Santiago, como afirma no último capítulo, crê na traição e busca no passado, como se fizesse uma errata, os sinais que não foram entendidos na época e deveriam ser revisados no agora da narração. Cabe ressaltar a não confiabilidade desse narrador, já que resta, como suma das sumas, apenas o sentido imposto violentamente que não aceita outro senão o que prova a traição de Capitu.

33 BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 206.

Adorno³⁴ esclarece o caráter moderno do romance. O narrador varia a distância estética que interpõe entre ele e o leitor, trazendo para primeiro plano os próprios procedimentos construtivos. A ênfase de Adorno é posta na mediação, na capacidade do romance contemporâneo de acabar com a imediatez da obra literária tradicional que se impõe como um todo orgânico ao qual, pela empatia com os conflitos do herói, o leitor adere. O efeito gerado é elevado ao primeiro plano como critério de qualidade, considerando se a obra atrai ou repele o leitor. A obra pode provocar terror, piedade, alegria, tristeza, amargura, mas ela deve atrair e prender a atenção durante o movimento linear de sua leitura. Um romance dissonante, que privilegia categorias negativas, traz como efeito uma frieza. Poderíamos dizer que ele não provoca o luto, como diz Benjamin sobre o drama barroco alemão, mas ele o encena como processo de perda da unidade e da organicidade. O romance não cumpre a promessa histórica da obra de arte de funcionar como um outro da realidade, facilmente acessível pela leitura. Antes pelo contrário, a forma bisonha, em processo de construção, com a aparência de inacabamento, se impõe ao leitor.

Dom Casmurro desmentiria a tese se fosse lido como as lamúrias de um velho desiludido com a traição de seu primeiro amor, mas essa leitura apenas se impõe pelo nivelamento de todos os trechos discrepantes, como se fossem mero virtuosismo, passatempo, que não afetam a história contada. Lendo *Dom Casmurro*, através da imagem da *Dama-mundo*³⁵, vê-se que o princípio da dissolução e destruição ocupa o primeiro plano da narrativa. Por detrás da face brilhante da volúpia, vem escondida a morte e a destruição. Assim, encontra-se por detrás da aparência unitária os sinais de um narrador obsessivo, ciumento, melancólico, apegado aos detalhes do passado, a fim de que revelem uma outra ordem da história. O narrador descobre

34 ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN et al. *Textos Escolhidos*. 2a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).

35 BENJAMIN, W. In: *op. cit.* p. 214.

na Capitu menina a Capitu traidora. Na descrição exemplar, enfatiza detalhes da pobreza da amiga, a diferença de classe, a maturidade da menina. Ao lembrá-la, estaria movido pela saudade de sua paixão, dela e de si mesmo. A espontaneidade do sentimento esconde, no entanto, traços da diferença de condição entre ambos. Ao final, ao remeter o leitor para os primeiros capítulos, a fim de atestar a veracidade de sua conclusão, Bento Santiago remete àquilo que ele mesmo construiu a partir de seu ponto de vista.

Deixando-se levar pela narração de Bento, o leitor correria o risco de ser levado a acreditar que o narrador velho (casmurro, melancólico, maledicente, desconfiado) não estaria no jovem menino. Capitu teria sido a assassina ao matar o jovem Bentinho, apaixonado, que tinha no primeiro amor a fé de um mundo brilhante: “falto eu mesmo”³⁶. Ele não está na casa de Matacavalos, não consegue atar as duas pontas da vida, pois não se identifica com o menino que foi, sente a dor e a saudades, mas não consegue se identificar mais. Da morte de seu amigo, de seu casamento, de Ezequiel (que não é mais visto como seu filho), de seu primeiro amor, nasce um novo Bento Santiago. A revelação não é a mesma de São Paulo, no caminho de Damasco, que, cegado pela luz, passou a ver pelos olhos da fé. Ao contrário, Bento perde aí as suas crenças.

Não se trata, nesse momento, de inverter a ótica do romance e inocentar Capitu. A questão é discutir o discurso desse narrador, na forma de sua composição. A voz arbitrária de Bento Santiago não deixa espaço para outro testemunho. Em um processo irônico, preso dentro de si mesmo, seus argumentos mostram a natureza de seu caráter, sua posição de classe³⁷. Enfim, Capitu, Escobar, Ezequiel, Dona Glória são reconstruções do narrador. Nelas ele não se reencontra mais, pois, cabe lembrar, a casa de Engenho Novo reproduz apenas a aparência da casa de Matacavalos. O estilo de construção da

36 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *In: op. cit.* p. 810.

37 SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. *In: SCHWARZ, Roberto. Duas meninas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

memória revela, portanto, o homem e as condições históricas de sua composição.

Volto, então, à estrutura alegórica e velada do próprio romance. Essa me parece ser uma marca do próprio romance machadiano. Assim, o Bentinho era um menino preso em sua casa e agarrado às saias da mamãe, Dona Glória. Se lembrarmos Segismundo, personagem de *La vida es sueño*³⁸, podemos ter a imagem forte de Bento Santiago. Preso, encadeado nas correntes do misticismo, do obscurantismo, acaba invejando a liberdade dos animais, das plantas, da pedra e da morte. Liberto, acabaria por ser um rei muito violento e cruel, cumprindo a profecia do pai, Basileus, que, para evitá-la, teria prendido o filho. Segismundo supera pela sabedoria a profecia dos astros e recompõe a ordem do reino da Polônia. Bento Santiago, em criança, é a expressão da desordem, da infantilidade, do medo, da incapacidade de escapar aos limites de seu medo. Temos as ideias sem língua. No casamento, Bento se revela como senhor.

Vindo o mal pela manhã adiante, tentei vencê-lo, mas por um modo que o não perdesse de todo. Sábios da Escritura, adivinhei o que podia ser. Foi isto. Não podendo rejeitar de mim aqueles quadros, recorri a um tratado entre a minha consciência e a minha imaginação. As visões feminis seriam de ora avante consideradas como simples encarnações dos vícios, e por isso mesmo contempláveis, como o melhor modo de temperar o caráter e aguerri-lo para os combates ásperos da vida.³⁹

Em jovem, fetichista, seus olhos se prendiam às pernas de uma mulher que, caída, teve o vestido levantado. Ele não viu a queda, mas apenas as pernas e o seu desejo sexual. Seu desejo é projetado como culpa da própria mulher que caiu, como marca do gênero feminino que leva os homens à queda. Repare-se na cena citada o artifício do adolescente, traduzido pelo adulto, que não quer o objeto desejado,

38 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Alianza, 1989.

39 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *In: op. cit.* p. 842.

as pernas; essas, no entanto, são a encarnação do pecado, da traição à moral cristã. Como solução do impasse, ele continua a evocar as mesmas pernas femininas, mas lhes atribui um sentido virtuoso.

Ainda no caso da teoria da ópera, existem dois termos fundamentais a serem colocados. O primeiro é o aspecto mítico. O ex-tenor italiano insiste na veracidade de sua narrativa, como verdade última sobre a origem do mundo. Dentro disso, a individualização do autor e arbitrariedade da criação mostram que falta à narração crença e aceitação pela comunidade. Mesmo assim Bento Santiago insiste na sua formulação, como uma alegoria de sua existência. Pode-se aproximar das invenções platônicas que serviam de ilustração de uma verdade a ser expressa. A alegoria do diálogo *Fedro*, em que Sócrates narra a invenção da escrita pelo Deus egípcio Thot, não funciona como uma ritualização de uma verdade sagrada. Tanto ele mesmo quanto o seu interlocutor, Fedro, tomam a narrativa como exemplar de um problema geral. Ele constrói com isso a tese de que a escrita implica uma diminuição da capacidade da memória, pois o homem transfere para o papel o que gostaria de lembrar, desativando sua memória e esquecendo o dado. Quando Bento diz aceitar a teoria da ópera, dá uma chave hermenêutica para sua história, na medida em que a narrativa universalizante (como alegoria) está identificada ao drama individual da personagem.

O caráter teórico está enfatizado no procedimento narrativo. Como já se viu, a história do tenor vem a substituir a narração da tarde de novembro de 1857, que seria o ponto zero das memórias. Em vez de contar o “penteado”, o “beijo”, o “sou-homem”, ele faz uma digressão. Segundo Eugênio Gomes⁴⁰, o ex-tenor italiano Marcolini, autor da teoria, representa uma personagem tipicamente anedótica, que não retorna mais ao romance. Ele funciona como um espaço livre “para o afluxo mais livre da realidade, em vista de suas naturais conexões com o povo, que era um modo de atenuar os excessos de

40 GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

subjetivismo filosófico ou simplesmente digressivo”⁴¹, mostrando nesse caso o apogeu da ópera no Rio de Janeiro. A observação do crítico serve para enfatizar o caráter dispersivo desse capítulo, que não contribui diretamente para a compreensão da história amorosa de Bento e Capitu.

De acordo com o que já foi trabalhado, no entanto, esse desvio pode ser visto como uma substituição em que a “história” universal e alegórica identifica-se com a individual e literal. A narração é substituída pela digressão na ordem do romance, na medida em que a sequência, a linearidade narrativa, metonímica, cede lugar para uma associação metafórica. Temos aí uma ligação não-linear, arbitrária, por um nexo de semelhança entre a parte e o todo, estabelecido pelo narrador.

A forma digressiva obriga ainda a pensar o protagonista como alguém complexo, múltiplo, com facetas desconhecidas. O romance se desliga de seu autor e se relaciona de modo indicial com os fatos representados. O leitor deve construir a imagem do dono da voz narrativa, bem como o universo ficcional representado pelo discurso. Ao mesmo tempo, a dispersão de Bento em ações fora do eixo faz do romance um mosaico, como um conjunto de anedotas, apólogos, comentários, cujo princípio de ligação deve ser pensado pelo leitor.

O romance machadiano será, em última análise, um sistema organizado de apólogos em contraponto com episódios significantes; um sistema no qual a verdade psicológica, atentamente perseguida, desvenda aquilo que está por detrás das aparências, e isto por meio da sua ficção, através da ironia, ou do sarcasmo, ou do humanismo constantes com falsos genuínos imperativos éticos.⁴²

41 *Op. cit.*

42 EULALIO, Alexandre. O Esaú e Jacó na obra de Machado de Assis: as personagens diante do espelho e De um capítulo de Esaú e Jacó ao Painel d’último baile. In: EULALIO, Alexandre. *Escritos*. Org. de Berta Waldman e Luís Dantas. São Paulo: Ed. da UNICAMP; Ed. da UNESP, 1992.

Alexandre Eulalio, como já se viu, ao analisar de *Esau e Jacó*, complementa a citação acima, definindo o “sistema organizado de apólogos” como um “mosaico”, que articula as partes atomizadas em um novo tipo de conjunto. A sua conclusão ainda é pertinente de ser lembrada aqui, pois mostra como os romances machadianos desde *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são tentativas de virar pelo avesso a ilusão ficcional realista. Esses comentários servem para descrever *Dom Casmurro* não em seus fragmentos, mas como um conjunto organizado. Assim, se as digressões dissolvem de um lado a estrutura linear e a expectativa do leitor de uma narração continuada, de outro, a forma possui um princípio estruturante, um mosaico de apólogos, que deixam à mostra a oficina de criação do autor e enfatizam a arbitrariedade criadora do mesmo.

A definição “a vida é uma ópera” funciona como um aforisma, cuja arbitrariedade fica explicitada pelo próprio narrador, já que a vida poderia ser uma viagem, ou outra coisa. A frase feita, de valor proverbial, sintetiza em si a experiência do narrador, a sabedoria moral ou filosófica. Assim, a história da origem da terra, como palco de uma ópera, explica a máxima, constituindo um apólogo de ordem moral. Sua ligação com o todo do romance é precária, se a referência for a linearidade narrativa, pois parece simples veleidade ou improviso de um autor entediado com sua vida. De acordo com a forma do mosaico, as partes sucessivas do discurso, no entanto, correspondem a associações dispersas, formando uma unidade não-orgânica enquanto romance.

A questão comum, tanto a *Dom Casmurro* quanto aos contos, não está apenas no uso da frase feita, mas da ironia, do despropósito que ela assume dentro do respectivo contexto ficcional. Esse procedimento, oriundo da experiência do cronista⁴³, fundia livremente o abstrato e o concreto, numa ligação arbitrária. Assim, na “vida é uma ópera”, a generalidade se sustenta como fruto do *humour*, do

43 GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

despropósito. Nesses desvios da expectativa do romance, estão aberturas para a leitura alegórica.

Além disso, a expressão alegórica romanesca traz em si a *allegoresis*, quer dizer, além da sobreposição do sentido alegórico sobre o literal, o romance já traz em si um caminho para interpretá-lo. No caso de *Dom Casmurro*, a teoria da ópera lança bases genéricas que encaminham a leitura do romance. A alegoria não se constrói apenas verticalmente, mas trabalha horizontalmente na medida em que o fluxo linear do romance conecta as suas partes, cruza-as, construindo uma significação para além da imediata. Assim, a imagem da ópera é retomada em momentos subsequentes, considerando principalmente o caráter revelador que o *Otelo* assume para Bento Santiago. A referência a Shakespeare deve ser duplamente enfatizada, pois é realizada de modo indireto, pelo uso da moda da época (a ópera) e pela forma de construção das personagens. Em Shakespeare, ao contrário dos dramaturgos alemães, a personificação alegórica, típica do barroco, não se torna meramente abstrata⁴⁴, já que os conflitos humanos estão encarnados na elementariedade das personagens.

Eugênio Gomes encaminha exemplos minuciosos das personificações em *Dom Casmurro*⁴⁵. O exemplo principal, parece-me, é o das “ideias” que ganham vida própria. No capítulo XXXVI, Ideia sem pernas e ideia sem braços, Bento representa a sua interioridade, sua vontade, através da personificação. A alegoria funciona como mediação entre o mundo interior e a expressão discursiva que o concretiza. As imagens tornam-se o meio de dar concretude aos sentimentos, conflitos, caráter e opiniões. Não há um pensamento abstrato em Bento Santiago capaz de exprimir os conceitos de modo direto, precisando, pois, da mediação alegórica. No capítulo XXXVI, Ideia sem pernas, ideia sem braços, a ideia de fazer e refazer as tranças de Capitu e a de beijá-la não eram organicamente perfeitas, faltava-lhes

44 BENJAMIN, W. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 206.

45 GOMES, Eugênio. *In: op. cit.*

a capacidade de realização. No movimento de leitura para avante ou para trás, vê-se que Bentinho tinha uma imaginação fértil. Para escapar ao seminário, prometeu rezar milhares de orações, sonhou encontrar o imperador, imaginou contar tudo a D. Glória, mas tudo não passou de fantasias:

A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. Creio haver lido em Tácito que as éguas íberas concebiam pelo vento; se não foi nele, foi noutro autor antigo, que entendeu guardar essa crendice nos seus livros. Neste particular, a minha imaginação era uma grande íbera.⁴⁶

A imaginação é um traço marcante da personalidade de Bento Santiago. Com o menor elemento, ela gera frutos, ou potros. Bento constrói castelos no ar, mas não transforma o sonho em realidade. Suas ideias não têm pernas ou braços, por serem inexecutáveis, incapazes de saírem da sua subjetividade fechada para se realizarem objetivamente.

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha lá ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Supõe uma concepção grande executada por meios pequenos.⁴⁷

Em oposição, no capítulo XVIII, *Um plano*, Capitu demonstra capacidade de análise e reflexão. Ela irrita-se com a decisão de D. Glória de mandar Bentinho para o seminário, analisa como a mãe do rapaz foi lembrada da promessa, o tom da fala de José Dias e as palavras usadas no diálogo. Sua reflexão tem um objeto definido. Assim, as ideias de Capitu são bem constituídas, têm vida própria e não temem

46 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. In: *op. cit.* p. 852.

47 *Op. cit.* p. 829.

realizar-se concretamente. O atrevimento de Capitu concretiza o desejo através dos meios disponíveis e de modo dissimulado.

Ao final, no capítulo CXXXVIII, quando se decide a separação de ambos, Capitu diz que Bento, apesar do seminário, não acredita em Deus, ao contrário dela. A palavra da esposa serve para revelar o ceticismo de Bento, que se ri ao ver invocada a vontade divina.

O fechamento sobre si do Casmurro, que se aponta ao final, já estava, então, no menino. Em ambos, a objetividade da vida fica estranha à subjetividade de Bento Santiago. Na fantasia, a realidade, as pessoas e os acontecimentos fogem-lhe das mãos. Não consegue dominar o mundo real, como pode manipular os elementos fantasiosos. O autocentramento aniquila seus ideais e as pessoas que tinha junto de si. Assim, é reveladora a proximidade de Bento e José Dias quanto ao modo hiperbólico de expressão.⁴⁸ Em José Dias, torna-se cômico o contraste entre o apego às conversas miúdas (como as contra Pádua) e o superlativo usado como encômio ou como engrandecimento de vocábulos sem ideia. Agregado, funciona como mãe e servo do menino e usa desses estratégias para manter seu lugar na casa. Em Bento, os estratégias se apagam, pois ele detém a voz narrativa e a posição de senhor respeitável lhe dá legitimidade. De todo modo, *Dom Casmurro* encena o conflito de uma subjetividade presa dentro de si mesma, “a representação de uma subjetividade absoluta” a caminho da autodestruição.

“A vida é uma ópera” relaciona-se diretamente com o caráter do narrador. Bento Santiago é o velho que se aut nomeia de *Dom Casmurro*, já que constrói para si o papel de uma personagem, misto de solitário, misantropo e irônico. Quando abre o primeiro capítulo de suas memórias, com a aquisição da alcunha, o pseudo-autor Bento Santiago deixa claro o final a que chegará: velho, solitário, tentando atar as duas pontas de sua existência, que não se identifica mais com

48 Cf. GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

aquilo que já foi. Velho desenganado, cético, descrente de si e dos outros, duvida das pessoas e dos acontecimentos.

O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Macavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. (...) Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo, se te lembras bem da Capitu menina há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.

É bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber que que a minha primeira amiga e o meu melhor amigo, tão extremos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me.⁴⁹

O narrador que abre o romance, conta a relação com Capitu, o casamento e a separação é o mesmo que vai encerrá-lo de maneira tão dolorosa, insistindo para que o leitor retorne ao início a fim de verificar a identidade entre as duas Capitus. Esse memorialista demonstra apenas uma certeza: a de que foi traído pela sua primeira amiga com o seu melhor amigo. Sua dúvida é a de saber se a Capitu de 14 anos já continha a que depois, segundo sua perspectiva, viria a traí-lo. Através de suas memórias, encontra essa resposta. O dado secundário, seu ciúme, apresentado e descartado como contingente, revela sua semelhança com Otelo. O olhar do ciumento descobre em cada gesto, objeto e palavra do outro um significado oculto, obscuro, perverso que vem confirmar a traição e a perfídia. Com a certeza da traição, seu passado torna-se-lhe estranho e ele busca nos detalhes indícios que reconstroem a história não de seu amor, mas da traição de sua amada.

Quis insistir que nada, mas não achei língua. Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca fora. Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena,

49 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *In: op. cit.* p. 994.

olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de tocador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos.⁵⁰

Nessa primeira descrição de Capitu (capítulo XIII), o narrador ressalta o sapato de duraque, remendado, o vestido de chita, a limpeza das mãos pelo uso de água de poço e sabão comum, “a despeito de alguns ofícios rudes”. São dois olhares sobre a mesma pessoa, o olhar de Bentinho, “menino” de quinze anos, e o outro de Bento, narrador. O primeiro, só olhos e coração, sacraliza a menina amada; o segundo, no entanto, dotado de palavras, a destrói pelo seu rebaixamento, marcando a origem de classe humilde. Roberto Schwarz⁵¹ mostra a implicação social desse olhar, que não aceita uma menina capaz de pensar por si, de orientar-se em um mundo adverso, de agir mediante reflexão por ser uma ameaça aos senhores.

O menino, olhos e coração, em contemplação idealizante, nutre um forte sentimento interior. Assim como as “ideias sem pernas ou braços”, o amor de Bentinho não ganha uma livre expressão. A descoberta do amor não se dá por um processo de autoconsciência, mas pela denúncia de José Dias (“Tudo isso me era agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo”⁵²). Depois, o primeiro beijo também dá-se pela iniciativa de Capitu, do mesmo modo que ela elabora os planos para a saída dele do seminário. Enfim, a ideia do substituto para a promessa de D. Glória é dada pelo amigo Escobar. O narrador mostra em todos esses passos sua ingenuidade infantil.

Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras

⁵⁰ *Op. cit.* p. 823.

⁵¹ SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁵² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. In: *op. cit.* p. 821.

cálidas e mimosas... Não mofes de meus quinze anos, leitor precoce.⁵³

Quando a mãe de Capitu os descobre logo após o primeiro beijo, Bentinho constrange-se, denuncia a si mesmo pelo fechamento sobre si mesmo. Ao falar com o leitor precoce, o narrador encarece sua condição de menino, preso às proteções do círculo familiar, que atua bisonhamente na relação amorosa, por ainda não conhecer nada. Quando toma a iniciativa de beijar Capitu, ela lhe foge, depois, ela lhe dá espontaneamente o que negara antes.

Assim como o narrador insiste em reconstruir a sua imagem, como um neófito nas coisas do amor, ele constrói a imagem da Capitu já mulher aos quatorze anos. A menina pobre, de vestidinho de chita, assim como refletia por si e procurava pôr em prática suas ideias, também possuía a capacidade de dissimular seus sentimentos:

Agora é que o lance é o mesmo; mas se conto aqui, tais quais, os dois lances de há quarenta anos, é para mostrar que Capitu não se dominava só em presença da mãe; o pai não lhe meteu mais medo. No meio de uma situação que me atava a língua, usava da palavra com a maior ingenuidade deste mundo. A minha persuasão é que o coração não lhe batia mais nem menos. Alegou susto, e deu à cara um ar meio enfiado; mas eu, que sabia tudo, vi que era mentira e fiquei com inveja.⁵⁴

O autodomínio de Capitu contrasta com a inépcia de Bento para lidar com a mesma situação. Ela mente do modo mais natural, enganando o pai. Ele percebe a mentira descarada e inveja-a em sua maturidade. Agora, juntando as ideias bem formadas, o autocontrole, a sua maturidade e a sua pobreza, a menina aparece aos olhos do leitor como o avesso dele. Ela dominou a situação e a dirigiu para onde queria. Assim, na primeira descrição de Capitu, o menino inseguro admira sua amiga e o narrador adulto destrói a idealização infantil pela apresentação do cotidiano. No processo de corrosão, os

53 *Op. cit.* 844.

54 *Op. cit.* 850.

elementos prosaicos não vêm a serviço de uma descrição objetiva, mas servem ao interesse do narrador adulto para mostrar na menina a presença da mulher.

Ao final de suas memórias, o velho casmurro remete o leitor ao início. O narrador leva a crer, então, que se trata de uma descrição neutra, como se o leitor tivesse visto o próprio fato ocorrer. No entanto, há uma compreensão prévia do todo, já que o término da relação antecede o retrato de Capitu. Não há mera descrição, mas uma interpretação do passado, em que o sentido buscado é o previamente conhecido. Desse modo, a palavra escrita não surge como espaço de significação, mas como abismo de obscuridade:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que formava aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me.⁵⁵

Os olhos de ressaca desvelam o processo alegórico do romance, enquanto busca da significação nos detalhes passados. Nas primeiras frases do parágrafo, o verbo no presente revela a luta do narrador, do velho casmurro, em busca de um nome para expressar a falecida Capitu. Nesse momento, ele não descreve o que passou, mas reconstrói a partir de seu ânimo presente, amargurado e ciumento, aquilo que não compreendeu no passado. A escolha mostra o quão vivos estavam os olhos mortos de Capitu na lembrança. A beleza dos olhos, do amor de dois adolescentes, é um fantasma que atrai para a morte, para o fundo das águas escuras. A imagem poética vem marcada

55 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *In: op. cit.* p. 843.

pela violência, como a Natureza descontrolada, que absorve e traga o sujeito. Frente o mar, o sujeito diminui-se perante o ilimitado, que o consome. Não há a apreensão do sublime no interior do homem. Ao contrário, a natureza interior guarda o mesmo mistério:

A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira que lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como quisesse tragar também o nadador da manhã.⁵⁶

O nome do capítulo, *Olhos de ressaca*, de onde foi tirada a citação, é o mesmo do XXXII. A visão dos olhos desfaz imediatamente o luto de Bento para restar a raiva, o amargo do ciúme. Nessa segunda vez, Bento e seu casamento se desagregam. Em termos narrativos, ter-se-ia a segunda parte do romance, quando o ciúme de Bento leva-o à certeza da traição. Fora dos limites do mundo, ele, enquanto narrador, toma a palavra para escrever suas memórias. O discurso pessoal investiga, então, o sentido oculto.

A repetição da mesma descrição leva à interpretação alegórica. Como se viu, “olhos de ressaca” é uma expressão retórica que não foi dita pela personagem menino, mas cunhada pelo narrador adulto. Este já conhecia toda a história, inclusive a morte por afogamento de Escobar. Desse modo, violência e morte, escondidas na expressão poética, vêm a se realizar na morte do pretense comborço.

Para primeira ilustração do que acabamos de dizer, consideremos a forma humana: representa esta, como já anteriormente mostramos, uma totalidade de órgãos que constituem outras tantas subdivisões do conceito, de tal sorte

56 *Op. cit.* p. 927.

que a cada membro pertence uma atividade particular e só lhe corresponde a execução de um movimento parcial. Se porém perguntarmos em qual destes órgãos aparece a alma enquanto alma, logo pensamos que é nos olhos, porque no olhar a alma se concentra; ela não se vê através do olhar como também no olhar se deixa por sua vez ver.⁵⁷

O corpo humano ilustra a obra de arte, pois, através do olhos (de um elemento sensível), o sujeito expressa sua alma. As partes, unidas de modo vivo, têm cada uma sua função para formar o todo orgânico, vivo; não como um animal, mas como um homem que descobre em si a consciência, a presença do Espírito. Essa imagem dos olhos, e do olhar, ajuda a entender a alegoria em *Dom Casmurro*. Os “olhos de ressaca” não são meramente ilustração, mas uma forma de expressão artística. Como destaque, a parte discrepante leva a reinterpretar o todo. Os olhos de Capitu sintetizam seu caráter, em que a beleza, como o canto das sereias, atrai o homem, levando-o a destruir-se. Os olhos funcionam como chave alegórica não apenas da personagem que representa a perfídia feminina (na visão misógina do narrador), mas também do romance. A beleza do mar, que atrai o nadador, Escobar, esconde dentro de si a morte; os olhos não trazem, assim, a ambivalência da vida e da morte. Ao dizer que não é mais o mesmo, Bento insiste no estranhamento com sua identidade pretérita, como se fosse outro, representando de certo modo sua própria morte. Nessa leitura, ele teria caído no abismo, nas águas cavas, de dentro das quais constrói suas memórias.

Poder-se-ia objetar que há exagero ou supervalorização de uma imagem particular. Não me parece, caso se leve em consideração que o romance destaca apenas os momentos cruciais da história de Bento e Capitu, momentos intensos. Desse modo, a visão dos olhos de Capitu dá-se no início quando Bentinho descobre seu amor por ela, marcando a luta contra o seminário e pelo casamento. A sua repetição, enquanto duplicação, anuncia a destruição do casamento,

57 Hegel, G. W. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993. p. 93.

da saudosa amizade de Bento pelo defunto, a perda do filho, enfim, a desarticulação pela morte da vida construída até aí.

– E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; – que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção...⁵⁸

Quando Bento assiste ao drama de Otelo, está decidido a morrer. A alegoria da ópera, como origem do mundo, volta aqui pelas mãos de seu “plagiário”, Shakespeare, na versão operística, já que seria uma reatualização do drama escrito por Deus e musicado pelo diabo. Essa alegoria traz agora a força explicativa. Desse modo, o drama de Otelo serve de mediação entre a história alegórica (teoria da ópera) e a vida de Bento. Pela ópera assistida, a morte não deve ser sua, mas de Capitu, pois, assim como Desdêmona, inocente, teve de morrer (sob os aplausos do público), também Capitu, culpada, merece ser destruída pelo fogo e levada à “eterna extinção”. Como ciumento, Bento enxerga no drama apenas aquilo que quer, não vê o erro de Otelo, mas a traição de sua Desdêmona.

O desejo de queimar Capitu realiza-se não enquanto gesto fático, mas no discurso do narrador, desde o princípio, ao dar ênfase à pobreza, à dissimulação e à maturidade de sua amiga. Na primeira leitura, no afã de se conhecer o desfecho da história dos amantes, talvez o leitor acompanhe a descoberta amorosa, sem levar em conta a forma de narração. Na releitura, encontra-se um outro sentido, a expressão intencional de um narrador preso em sua própria subjetividade, amargurado. Dói-lhe a perspectiva de que no beijo de amor escondia-se a dissimulação da traição.

Talvez a imagem mais forte, em termos de alegoria, seja a de Ezequiel. O menino, filho desejado e esperado para realizar o casamento feliz, traz no rosto, no entanto, a expressão da traição. Ele

58 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *In: op. cit.* p. 935.

revela o outro, o amigo desleal. Traz apenas o sobrenome Santiago, do pretense pai. O criador e a origem vêm do outro. A presença viva da criança, que o chama de pai, representa a morte, a perda do ideal, a destruição do amor.

Esse narrador, não confiável, dominado pela paixão do ciúme, diz uma coisa e significa outra. Assim como ele olha para o seu passado sob o filtro duplo da saudade e da suspeita, também o leitor retoma o romance desvendando a intenção alegórica da obra. O narrador prova a culpa de Capitu ao destacar sinais de um caráter dissimulado.

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. O que faço, em chegando ao fim, é correr os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então!⁵⁹

A estrutura desse romance não é apenas fragmentária como também elíptica, com poucos acontecimentos narrados e grandes lacunas. Entre a denúncia de José Dias (naquela tarde de novembro de 1857) – a conversa no passeio público, o penteado, o beijo – e a ida do seminário transcorreram meses. O tempo do seminário, a estada em São Paulo (quando Escobar serviu de pombo correio), o casamento são descritos em breves cenas. A escrita elíptica permite ao leitor imaginar fatos que confirmem o sentido geral do romance, que, assim construído, obriga o leitor a prestar atenção em seu funcionamento. A história narrada não é o único dado relevante, mas também o processo narrativo, a voz do narrador, a seleção dos fatos, as palavras usadas para descrevê-los importam para a análise do romance. O narrador não adula, nem agrada o leitor com uma história linearmente disposta, mas quer convencê-lo da correção de sua perspectiva.

59 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *In: op. cit.* p. 870.

Assim, as leituras de Helen Caldwell⁶⁰, John Gledson⁶¹ e Roberto Schwarz⁶² desvelam um outro sentido do romance. Tiram o véu ao optarem por uma perspectiva parcial e interessada, centrada no principal envolvido. Assim, *Dom Casmurro*, um auto de acusação⁶³, representação realista da sociedade brasileira do século XIX, do movimento de classes, teve leituras variadas. Para Caldwell, Bento/Bentinho não é apenas um velho ciumento relembando o passado, mas a encarnação de Otelo que, cegado pelo ciúme, não vê o mundo à sua volta a não ser com os olhos da imaginação. Segundo o ponto de vista da crítica norte americana, “Santo” e “Iago”, bem e mal, Bento encarna dentro de si o confronto essencial da alegoria e, como Otelo, acusa sua mulher, inocente e submetida ao poder patriarcal. Capitu seria inocente, então. Para Gledson, o romance mostra alegoricamente o funcionamento da sociedade brasileira, escravocrata, colonial, em que o núcleo familiar funciona como uma metáfora do Segundo Império. Roberto Schwarz mostra Bento Santiago como típico representante da elite que não aceita a autonomia de sua mulher, metonimicamente, o esclarecimento de toda classe baixa, dos funcionários públicos e profissionais liberais.

As três leituras plausíveis são facultadas pelo romance, mas a questão levantada é verificar a forma de interpretação que as fundamenta. Nos três casos, o sentido literal (memórias de um velho traído) não basta e obriga a leitura alegórica. O ponto de partida é um dado solto do romance, cujo elo com o todo fica obscurecido, velado, a não ser pela interpretação figurada. O romance mais ambíguo

60 CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press, 1960.

61 GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

62 SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

63 SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1978. (Debates, 155)

da literatura brasileira, segundo Eugênio Gomes⁶⁴, pela dubiedade com que o narrador se expressa, abre-se para essas três leituras, sem fechar nenhuma.

A alegoria não teria surgido nunca, se a Igreja tivesse conseguido expulsar sumariamente os deuses da memória dos fiéis. Ela não constitui o monumento epigônico de uma vitória, e sim a palavra que pretende exorcisar um remanescente intato da vida antiga.⁶⁵

A alegoria surge da necessidade de disciplinar a memória do passado, transformando seu sentido. Não é aceitação, mas domesticação de imagens resistentes à ideologia que permanecem na memória do povo. O uso de Machado de Assis em *Dom Casmurro* encena na rememoração individual o processo geral acima descrito. A ambiguidade do romance está figurada na presença simultânea de dois sentimentos antagônicos, como a saudade e o ciúme. Pelo movimento saudoso, Capitu se presentifica na memória de Bento como a mulher amada ausente. De outro lado, o ciúme o leva a negar o valor dessa imagem. A formulação ambígua do romance traz os dois sentidos, sem conseguir provar nenhum, enquanto a alegoria religiosa afirma o sentido absoluto e definitivo. A cena das pernas nuas é exemplar. Depois de ver uma moça caindo na rua, Bento deseja ver todas as mulheres caírem para ver-lhes as pernas. À noite, sonha e, culpado, decide lembrar das pernas para purgar o pecado. Na imagem da perna sedutora, vive tanto o desejo sexual quanto a culpa, que transforma o dado físico em alegoria, penitência hipócrita.

A transcendência do homem moderno seria estar enterrado na sua história⁶⁶. Não há mais, então, o sentido transcendente absoluto e eterno, pois este se perdeu, quer dizer, o princípio que dava unidade

64 Cf. GOMES, Eugênio. *In: op. cit.*

65 BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 246.

66 BENJAMIN, Walter. Parque Central. *In: BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, 3)

para o sistema não existe mais, deixando o corpo da doutrina em decomposição. Lida-se com a condição moderna em que há necessidade de se construir os pressupostos e a referência a partir de si mesmo. Na intenção alegórica, o artista salva os elementos singulares, residuais do sistema. Pela expressão alegórica, destroem-se formas recebidas da tradição para dar-lhes novo sentido.

Não é só o fato de informação e ciência terem confiscado tudo o que é positivo, apreensível – incluindo a facticidade do mundo – que força o romance a romper com isso e a entregar-se à representação de essência e distorção, mas também a circunstância de que, quanto mais fechada e sem lacunas se compõe a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta esconde, como véu, o ser. *Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar.*⁶⁷

A nova forma do romance não segue a tradição realista, para não reproduzir apenas a fachada, a aparência de ordem da realidade, ou seu aspecto ideológico. A obra alegórica, como *Dom Casmurro*, representa “essência e distorção”. A construção da obra, mostrada ao leitor, simula o improvisado, tateia em busca de uma forma provisória. O sentido não se constrói pela totalidade orgânica, pela história representada, pelas ações das personagens, mas pelo discurso do narrador. De certo modo, o romance traz para dentro de si a interpretação alegórica, centra-se no que foge ao plausível, ao verossímil, ao esperado. No dado absurdo, discrepante, repetido, a exegese alegórica busca o apoio para a interpretação. No caso de *Dom Casmurro*, a alegorese é interiorizada, na medida em que o discurso digressivo fragmenta a ação, como fruto da busca de significação do narrador. As partes (como a teoria da ópera ou “os olhos de ressaca”) relacionam-se ao todo por associação arbitrária. A subjetividade do narrador impede

67 ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN et al. *Textos Escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores), grifos meus.

a certeza da informação, pois o sujeito fechado sobre si mesmo não afirma nada com segurança; caso o faça, não se torna confiável. Pela interpretação alegórica, necessária por causa da fragmentação e do hermetismo do discurso, o sentido se desenha pelos pontos discrepantes e extremos.

REFERÊNCIAS

Obras de Machado de Assis

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v.1.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. 2.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. 3.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Bons dias*. GLEDSON, John (Org.). São Paulo: Hucitec, 1990.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A semana*. GLEDSON, John (Org.). São Paulo: Hucitec, 1996.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A cartomante e outros contos*. Orientação pedagógica e notas de Douglas Tufano. São Paulo: Moderna, 1995. (Travessia)

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *A sereníssima república e outros contos*. Apres. Samir Saron. São Paulo: FTD, 1994. (Grandes Leituras)

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Cinco histórias do Bruxo do Cosme Velho*. Revisão e notas de Márcia Ivana de Lima e Silva. Porto Alegre: Projeto, 1995. (Gente Grande, 2)

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Contos de Machado de Assis*. Seleção e prefácio de Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Contos*. Org. de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Agir, 1963. (Nossos Clássicos, 70)

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Contos*. Sel. Deomira Stefani. 17ª edição. São Paulo: Ática, 1993. (Bom Livro)

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Machado de Assis: seus 30 melhores contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O alienista e outros contos*. Introdução M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985. (Prestígio)

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O alienista e outros contos*. Seleção e notas de Douglas Tufano. São Paulo: Moderna, 1988. (Travessias)

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Os melhores contos*. Seleção e apresentação de Domício Proença Filho. São Paulo: Global, 1984. (Melhores Contos, 6)

Sobre Machado de Assis

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

BOSI, Alfredo. *Céu e inferno*. São Paulo: Ática, 1992.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores Brasileiros, 1).

BRAYNER, Sônia (Org.) *O conto de Machado de Assis: antologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BRAYNER, Sonia. Metamorfoses machadianas: o laboratório ficcional. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores Brasileiros: Antologia e estudos, 1)

BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política: mais outros estudos*. São Paulo: Pólis; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1983. (Obras reunidas de Brito Broca, 14)

CADLWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press, 1960.

CÂMARA, J. Mattoso. *Ensaaios Machadianos: Língua e estilo*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1962.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1970.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Nacional; Ed. da USP, 1969.

CHAVES, Flávio L. *História e Literatura*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1988.

CHAVES, Flávio L. *O mundo social em Quincas Borba*. Porto Alegre: Movimento, 1974.

CHALOUB, Sidney e PEREIRA, L. de Miranda (Org.). *A história contada: capítulos de histórias social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1940.

- DIXTON, Paul. *O conto de Machado de Assis*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1990.
- EULALIO, Alexandre. *Escritos*. Org. de Berta Waldman e Luís Dantas. São Paulo: Ed. da UNICAMP; Ed. da UNESP, 1992.
- EULALIO, Alexandre. *Livro involuntário: literatura, história, matéria e memória*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993.
- FAORO, Raimundo. *A pirâmide e o trapézio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976.
- GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. (Documentos brasileiros, 131)
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- MERQUIOR, José G. *De Anchieta a Euclides*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- MEYER, Augusto. *A forma secreta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990
- MEYER, Marlise. De estação em estação com Machadinho. In: MEYER, Marlise. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Ed. da USP, 1986.
- MIGUEL-PEREIRA, L. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia, s/d.
- MIGUEL-PEREIRA, L. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção*. Belo Horizonte: Itatiaia, s/d.
- MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NUNES, Benedito. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993. (Temas, 35.)
- PAES, José P. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAES, José Paulo. *Transleituras: ensaios de interpretação literária*. São Paulo: Ática, 1995. (Temas, 45)

PESAVENTO, Sandra Jatthy. Com os olhos de Clio ou a literatura sob o olhar da história a partir do conto *O alienista*, de Machado de Assis. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 16, n. 31 e 32, pp. 108-118, 1996.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: UNICAMP, 1992.

SÁ REGO, Enylton J. de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. (Imagens do Tempo)

SANT'ANNA, A. Romano. *Análise estrutural da narrativa*. 2. ed. São Paulo: Vozes, 1974.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1978. (Debates, 155)

SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das Memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993.

SCHÜLER, Donaldo. *A palavra imperfeita*. Petrópolis: Vozes; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1979.

SCHÜLER, Donaldo. *Carência e Plenitude: formas da narrativa – I*. Porto Alegre: Movimento; Instituto Estadual do Livro, 1978. (Ensaio, 10)

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SUSSEKIND, Flora. Brás Cubas e a literatura como errata. *Revista Tempo Brasileiro*, Literatura e História, v. 81. Rio de Janeiro, abr.-mai. 1985.

Bibliografia geral

ADORNO, T. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. (Grandes Cientistas Sociais, 54)

- ADORNO, Theodor. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, Theodor. *Estética*. Lisboa: Ed. 70, 1992.
- ADORNO, Theodor. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1992.
- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. (Grandes Cientistas Sociais, 54)
- ADORNO, Theodor. *Palavras e sinais*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- ADORNO, Theodor. *Prisma*. São Paulo: Ática, 1997.
- ALENCASCRO, Luis Felipe. A vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASCRO, Luis Felipe (Org.). *História da vida privada no Brasil*: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALTER, Robert. *Anjos Necessários*: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- ANTUNES, Ricardo e RÊGO, Walquiria (Org.). *Lukács*: um Galileu no século XX. São Paulo: Boitempo, 1996.
- ARANTES, Paulo. *A ordem do tempo*. São Paulo: Polis, 1981.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Lisboa: Relógio D'Água, 1988.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- ARIËS, Philippe e DUBY, Georges (Dir.). *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v.3.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO. *Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- ARRIGUCI JR., Davi. *Enigma e comentário*: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 2. ed. Brasília: Hucitec, 1992.

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética - a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BALZAC, Honoré. *Eugênia Grandet*. In: BALZAC, Honoré. *A comédia humana*. Porto Alegre: Globo, 1969. t.4.
- BENJAMIN, Walter e SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates, 249)
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, 3) -
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Dois Ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *La dialéctica em suspenso: fragmentos sobre la historia*. Santiago, Chile: Lom ; Arcis, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Paidós, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1)
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BENJAMIN, Walter. O trabalho das passagens. *Cadernos de filosofia alemã*, São Paulo, n.3, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe Siècle: le livre des Passages*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1987.
- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.
- BOLZ, Norbert W. É preciso teologia para pensar o fim da História? *Revista da USP*, São Paulo, n. 15, set.-nov., 1990.
- BONFIM, Manuel. *A América Latina: males de origem*. 4. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.

- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. ver. e ampl. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BOSI, Alfredo (Org.). *Leituras de poesia*. São Paulo: Ática, 1997.
- BOTELLA, Juan Zaragoza. Introdução. In: LUCIANO. *Diálogo de los dioses*. Madrid, Alianza, 1987.
- BROCA, Brito. *A vida literária em 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-modernismo*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1991.
- BROCA, Brito. Raul Pompéia. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CALLIGARIS, Contardo. A voz de cada um. Folha de São Paulo, São Paulo, 2 ago. 1998. Caderno Mais, p. 11.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Alianza, 1989.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para um novo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 4. ed., 1992.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Fundamentos, 1)
- CANDIDO, Antonio. *Tese/antítese*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- CAREY, John. *Os intelectuais e as massas*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- CARPEAUX, Otto Maria. Teatro e Estado Barroco. *Rev. Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, set. - dez. 1990.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário na República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. *A literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia sobre a cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Col. tópicos)

CHARTIER, Roger. As práticas da escrita. In: ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges (Dir.). *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 3.

CHARTIER, Roger. Livro. In: BURGUIÈRE, André (Org.). *Dicionário das Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Diversos)

CHARTIER, Roger. Textos, impressões e leituras. In HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CORTÁZAR, Julio. *Válise de Cronópios*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF/ Universidade Federal Fluminense, 1986.

COUTINHO, Afrânio. *Do Barroco: ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

DARTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DARTON, Robert. *O grande massacre dos gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DASCAL, Marcelo (Org.). *Linguagem, ideologia e conhecimento*. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates, 213)

DAWSON, David. *Allegorical readers and cultural revision in ancient Alexandria*. Berkeley: University of California Press, 1992.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Col. Elogio da Filosofia)

DIDEROT, Denis. *Jacques, o fatalista*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

DIDEROT, Denis. *Romans et contes*. Paris: Libraire de la Bibliothèque Nationale, 1880. t. 2.

DUARTE, Rodrigo. *Adorno: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

DUARTE, Rodrigo. Seis nomes, um só Adorno. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*. London: Verso, 1994.

- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: *Teoria da Literatura II: Textos dos formalistas russos*. Lisboa: Ed. 70, 1988.
- ESCARPIT, Robert. *Sociologia de la literatura*. Barcelona: Oikos-tau, 1971.
- FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo? contribuição à teoria do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- FERNANDES, Anibal. Prefácio. In: LUCIANO. *O parasita ou o papa jantares*. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagens, s/d.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Muchail. 3. ed. São Paulo: Martins Fonte, 1985.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. Valtério e Rolando: do herói pagão ao herói cristão. In: FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Eva Barbada: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRISBY, David. *Fragments de la modernidad: teorías de la modernidad em la obra de Simmel, Kracauer e Benjamin*. Madrid: Visor, 1981. (La balsa de la Medusa, 51)
- FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. (Criação e Crítica, 9)
- GAGNEBIN, Jean Marie. *Benjamin: cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Encanto Radical).
- GAGNEBIN, Jean Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP : Campinas, 1994. (Estudos, 142)
- GAGNEBIN, Jeanne M. Lukács e a crítica da cultura. In: ANTUNES, Ricardo e REGO, W. Leão (Orgs). *Lukács: um galileu no século XX*. São Paulo: Boitempo, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne M. Por que o mundo nos detalhes do cotidiano? *Revista da USP*, São Paulo, n. 15, set. - nov. 1990.
- GAGNEBIN, Jeanne M. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, 1.).
- GAGNEBIN, Jeanne M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GAY, Peter. *O estilo da história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- GINZBURG, Carlo. *Micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1990.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Companheiros de viagem: Goethe e Schiller*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Máximas e Reflexões*. Lisboa: Guimarães, 1993.
- GOFF, Jacques Le e NORA, Pierre (Orgs.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- GOMES, Eugênio. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1958.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- HANSEN, João Adolfo. *A alegoria*. São Paulo: Atual, 1988.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia*. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- HEGEL, G. W. Estética.. Lisboa: Guimarães, 1993.
- HEGEL, Georg W. A filosofia da história. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1995.
- HELENA, Lúcia. *Uma literatura antropofágica*. 2. ed. Fortaleza: Ed. da Universidade Federal do Ceará, 1983.
- HELLER, Ágnes. *Aristóteles y el mundo antiguo*. Barcelona: Ediciones Península, 1983.

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 4. ed. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1963.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- JAMESON, Friedrich. *Aesthetics & Politics*: debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno. London: Verso, 1980.
- JAMESON, Friedrich. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994. (Temas, 36)
- JAUSS, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno*: estudios sobre las etapas de la modernidad estética. Madrid: Visor, 1995. (La balsa de la Medusa, 76)
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Stylus, 6)
- KOTHE, Flávio. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 72)
- LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Literatura e Teoria Literária, 36)
- LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, s/d.
- LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: Perspectiva, 1990. (Debates, 234)
- LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao Modernismo*: vozes da Literatura Brasileira. São Paulo: Ática, 1989.
- LUCIANO DE SAMÓSATA. *Diálogos*. Madrid: Alianza, 1987.
- LUCIANO DE SAMÓSATA. *Diálogo dos mortos*. Trad., int. e notas de Henrique Muracho. São Paulo: Palas Athena/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1996.
- LUCIANO. *Caronte o los contempladores e otros dialogos*. Madrid: Coloquio, s/d.
- LUCRÉCIO CARO, Tito. *Da Natureza*. In: EPICURO et al. *Antologia de textos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, Georg. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1967. V. 1 e 4.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa: Presença, s/d.
- MADSEN, Debora. *Rereading allegory: a narrative approach to genre*. New York: St. Martins Press, 1994.

- MANN, Thomas. *Ensaio*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Textos, 7)
- MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MATOS, Olgária. *Vestígios: escritos de filosofia e crítica social*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da Literatura Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. (Documentos Brasileiros, 182)
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1990. (Imprensa Universitária, 20)
- NIETZSCHE, Frederico. *Assim falava Zarathustra*: livro para todos e para ninguém. Lisboa: Presença, s/d.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PASTA JR., José Antônio. Tristes estrelas da ursa Macunaíma, In: AVANCINI, J. A. e LIMA E SILVA, M. I. *Mário de Andrade*. Porto Alegre: UE/ Porto Alegre, 1993.
- PAZ, Octavio. *Conjunções e disjunções*. Perspectiva: São Paulo, 1988.
- PAZ, Octavio. *Os signos em Rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- PÉPIN, Jean. *La tradition de l'allégorie: de Philon d'Alexandrie a Dante*. Paris: Études Augustiennes, 1987.
- PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: a situação colonial*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993.
- Pizarro, Ana (Org.). *Palavra, literatura e cultura: emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994.
- PLATÃO. *A República*. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- PLATÃO. *Diálogos*. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores)
- PLATON. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1993.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- POE, Edgar Allan. Nathanael Hawthorne. In: *Ensaístas americanos*. Rio de Janeiro: Jackson, s/d. (Clássicos Jackson, 33)
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesias e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- POE, Edgar Allan. *Poetry and tales*. New York: The Library of America, 1984.

- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997..
- RENAN, Ernest. *A vida de Jesus: origens do cristianismo*. São Paulo: Martin Claret, 1995.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994. t.1.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1995. t.2
- RIEDEL, Dirce C. (Org.) *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- ROLLINSON, Philip. *Classical theories of allegory and christian culture*. London: Duquesne University Press, 1981.
- ROMANO, Roberto. *O silêncio e o ruído: a sátira em Denis Diderot*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 7).
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto II*. São Paulo: Perspectiva; Ed. da Universidade de São Paulo; Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1993. (Debates, 254)
- ROSENFELD, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo: Edusp; Perspectiva; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. (Debates, 259)
- ROSENFELD, K. *A linguagem liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ROSENFELD, Kathrin. Figura e evento. In: ERICH Auerbach: 5. Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- ROSET, Clément. *Lógica do Pior*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.
- SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SERVA, Leão. O caos e o jornal. *Revista USP*, São Paulo, n. 32, dez.-fev., 1996/97.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- SPINA, Segismundo e Croll, Morris W. *Introdução ao Maneirismo e à Prosa Barroca*, São Paulo: Ática, 1990.
- STEINER, George. *Linguagem e Silêncio*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

STEINER, George. *No castelo de Barba Azul*: notas para uma redefinição da cultura. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras*: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SZONDI, Peter. *Introduction to literary hermeneutics*. New York: Cambridge University Press, 1995.

TIEDEMANN, Rolf. Introduction. In: BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe Siècle*: le livre des Passages. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.

TODOROV, T. Os limites de Poe. In: TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, Tzvetan (org.). Teoria da literatura I e II: textos dos formalistas russos. Lisboa: Ed. 70, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Ed. 70, 1979. (Signos, 22)

TOLEDO, Dionísio (Org.). *Círculo Lingüístico de Praga*: Estruturalismo e Semiologia. Porto Alegre: globo, 1978. (Literatura: teoria & crítica)

VALÉRY, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990. (Balsa de la Medusa)

VASCONCELOS, S. (Org.). *Gêneros de Fronteira*: cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira a Machado de Assis. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

VERISSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*: 2ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

Voltaire e Diderot. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores)

WATT, Ian. *A ascensão do romance*; estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WHITE, Hayden. *Meta-história*: a imaginação histórica no século XIX. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1992.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: Ensaios sobre a crítica da Cultura. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1994. (Ensaios de Cultura; 6)

WISNIK, José Miguel. *Iluminações Profanas*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

WITTE, Bernd. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin. *Revista USP*, São Paulo, n. 15, set. -nov. 1992.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Barcelona: Gedisa, 1990. (Esquinas, 1).

ZILBERMAN, Regina. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1994.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história literária*. São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos, 41)

ÍNDICE REMISSIVO

A

A causa secreta 212
Adão e Eva 251, 252, 253, 254, 255, 258
A desejada das gentes 223
A igreja do diabo 217, 252
A mão e a luva 166
Americanas 117, 133, 134, 135
A mosca azul 145, 146
A mulher de preto 203
Anedota pecuniária 175
A nova geração 124, 125, 129, 133, 167
A semana 153, 155, 156, 157, 158, 159
Aurora sem dia 206
A visão de Jaciúca 134

B

Balas de estalo 160, 161
Bons dias! 150, 152, 153, 164

C

Cantiga de esponsais 244, 246, 247
Casa velha 153
Círculo vicioso 133, 148
Confissões de uma viúva moça 204, 205
Conto alexandrino 185, 186, 189, 191, 193, 202, 210, 258
Conto de escola 196, 199, 202
Contos fluminenses 203, 205

D

Dom Casmurro 233, 287, 303, 304, 306, 306, 307, 309, 310, 311, 315, 316, 318,
320, 324, 327, 328, 329
Dona Benedita 182, 183, 196, 202

E

Esau e Jacó 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 269, 270, 271, 274, 277, 278, 280,
283, 284, 287, 314, 315
Evolução 160

F

Frei Simão 203, 205

G

Gazeta de Holanda 151

H

Histórias da meia-noite 166, 203, 205, 206

Histórias de quinze dias 157, 159

Histórias sem data 166, 174, 175, 177, 178, 179, 184, 188, 245, 252, 282

I

Instinto de nacionalidade 124, 128, 133, 180

M

Memórias póstumas de Brás Cubas 9, 67, 69, 119, 131, 133, 152, 156, 214, 215, 216, 261, 263, 282, 315

Miss Dollar 203, 205

Mundo interior 133, 140, 142

N

Na arca 171, 248, 249, 254

No alto 145

Noite de almirante 184

O

O alienista 153, 202, 207, 208, 209, 211, 212, 217, 218, 219, 220

O almada 175

O anel de Polícrates 160, 223, 241, 242, 244

Ocidentais 117, 133, 135, 141, 145, 146, 210

O empréstimo 234

O enfermeiro 218

O espelho 170, 239, 240, 241, 258

O ideal do crítico 119, 120, 121, 124

O segredo de Augusta 203, 204

O segredo do Bonzo 191, 218, 237, 238, 248

P

Papéis avulsos 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 179, 182, 191, 202, 211, 212, 217, 226, 234, 237, 249, 262

Primo Basílio 124, 126, 129

Prometeu 135, 147

Q

Quincas Borba 214, 216, 233, 277

S

Singular ocorrência 223

Suavi mari magno 142

T

Teoria do medalhão 160, 171, 235, 236, 237, 238, 239, 240

To be or no to be 141

Trio em lá menor 184, 275

U

Uma criatura 133, 135, 140, 141, 148, 210

Uma senhora 184

Um homem célebre 245, 246, 247

V

Várias histórias 171, 196, 212, 226, 230, 245, 252, 253, 275

Verba testamentária 170

Viver 223, 255

SOBRE O AUTOR

Antônio Sanseverino é professor associado de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e pesquisador do CNPq. Realizou mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1994), doutorado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1998) e pós-doutorado pela Brown University (2018). É membro do GT-Literatura e Sociedade, da ANPOLL, e do grupo de pesquisa Ficção de Machado de Assis: sistema poético e contexto.

