



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

ROGÉRIO FERNANDES DOS SANTOS

O REFLEXO DE *HELENA*

Modelos literários e nacionalidade em Helena (1876), de Machado de Assis

São Paulo

2009



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

O REFLEXO DE *HELENA*

Modelos literários e nacionalidade em Helena (1876), de Machado de Assis

Rogério Fernandes dos Santos
rfs@usp.br

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador:

Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães

São Paulo

2009

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO – A ARMADILHA INTERPRETATIVA DE HELENA	9
<i>Helena</i> e a crítica	14
CAPÍTULO 1 – EXPECTATIVAS: DUAS VISÕES DO UNIVERSO FICCIONAL EM 1876	17
Independência e verdade: <i>A Ilustração Brasileira</i>	20
Retórica e Nativismo.....	24
Repúblicanos e folhetinistas: <i>O Globo</i> (1874-1883)	36
Os folhetins no jornal <i>O Globo</i> : A internacionalização do romance	38
<i>Helena</i> e a transgressão do folhetim: Conciliação e ruptura.....	49
Solidez e flexibilidade.....	54
CAPÍTULO 2 – UMA LUZ AMBÍGUA: OS MODELOS LITERÁRIOS EM HELENA ..	57
O recuo de Manon.....	64
<i>Paulo e Virgínia</i> como objeto de ficção: aproximações e distanciamentos	69
CAPÍTULO 3 – HELENA: O TEATRO DA AMBIGÜIDADE	79
O Medalhão de opereta	96
Mito, Natureza e fortuna	112
Testamentos, cartas e bilhetes	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
ANEXO	139
BIBLIOGRAFIA	141

AGRADECIMENTOS

Este trabalho contou com a gentileza e a dedicação de muitos e a eles gostaria de agradecer: Prof. Erwin Torralbo Gimenez, pela leitura generosa e pelas sugestões preciosas; Profa. Verónica Galindez Jorge, pela generosidade da leitura e pelo diálogo constante desde a graduação; Hélio de Seixas Guimarães, pela orientação atenta desde a Iniciação Científica e pela interlocução constante, fonte de meu aprimoramento intelectual; Funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes, pela presteza em meus pedidos urgentes e reservas constantes; Funcionários do Arquivo Edgar Leuenroth, pelo profissionalismo e dedicação; Instituto de Estudos Brasileiros da USP, pelo acesso ao acervo de obras raras; Cnpq, pela bolsa de estudos, sem a qual o trabalho não seria possível; Victor Pires, pela ajuda com o Abstract; Márlcio Barcelos e Mônica Ascitti, companheiros queridos de mestrado; Priscila Vieira, Melanie Grun, Thaís Waldman e David Terra, por me ouvirem falar, por me deixarem escutar, por participarem das alegrias; Bruno, pelas sugestões de leitura e os altos papos; Paulo e Mila Pires, pelas divertidas fugas de fim de semana; Grêmio Recreativo 204, na figura de seus ilustres fundadores, que viram tudo isso acontecer: Tegnus Lamas, o Almirante, Letícia Scarp, a revisora e Paulo Eduardo e Rafael Carvalho, os poetas; Éliava e Reinaldo Fernandes, mãe e irmão que suportaram a invasão de livros; Naiara Fernandes, irmã que compartilhou da invasão. A todos o meu carinho e agradecimento, e em especial a Paula Pires, parceira de aventuras.

A Paulinha,
música, letra e dança

RESUMO

Este trabalho busca desenvolver uma leitura "desautomatizada" do romance *Helena* (1876), de Machado de Assis. A proposta é realizar uma análise interpretativa em que não se tenha em perspectiva a produção posterior do autor, iniciada grosso modo com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881. Buscaremos apresentar uma leitura em que se resgate o horizonte de expectativas dos leitores, críticos e autores contemporâneos à publicação do romance. Com isso, veremos que a obra realiza dentro desse horizonte um movimento a contrapelo em relação a seus pares. Além disso, naquele momento se definem, e disputam espaço, dois projetos de literatura nacional: o primeiro, representado por *Helena*, estabelece uma literatura em sintonia com o romance popular e cosmopolita produzido na Europa; o segundo, representado por *O Cabeleira*, é parte de um processo de formação da identidade nacional por meio da literatura. Veremos também que há presente dentro do espaço ficcional de *Helena* uma tensão entre local e universal, representado tanto pela citação direta de romances como *Manon Lescaut* e *Paulo e Virgínia*, como pela incorporação dos arquétipos representados pelo romance-folhetim em seu tecido narrativo. Formalmente, ao condensar e retrabalhar referências literárias tanto nacionais como estrangeiras, a prosa machadiana desse período critica alguns princípios norteadores da produção literária brasileira, questionando modelos de literatura e refletindo sobre eles.

Palavras-chave: Machado de Assis, Romantismo, Literatura Comparada, Modelos Literários, Melodrama.

ABSTRACT

This master's thesis aims to develop a "non-automated" interpretation of the Machado de Assis romance, *Helena* (1876). The objective is to formulate an interpretative analysis independent of any subsequent work, which can be said to have initiated in 1881 with the publication of *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Also, it is envisaged the presentation of a novel interpretation that rescues the expectations of the public, critics and authors contemporary to the romance. As such, the thesis demonstrates that this masterpiece flows contrary to the movement characterized by its generation. Where, defined at that time, two distinct projects within the Brazilian literature struggle for popularity: the first, represented by *Helena*, establishes a literature movement in accordance with popular and cosmopolitan romance produced in Europe; the second, represented by *O Cabeleira*, is part of a national process of identity creation driven by the literature. In addition, it is established that within *Helena* there is a constant tension between local and universal, which is explained by both, the incessant references to pieces authored by *Manon Lescaut* e *Paulo e Virgínia*, as well as the incorporation of examples that represent the *roman-feuilleton* within its narrative structure. Formally, by condensing and reworking national and international references, it is noted that the Assis's prose criticizes some of the critical principles of the Brazilian literature, evidenced by regular questioning of literature's models and reflections upon them.

Keywords: Machado de Assis, Romanticism, Comparative Literature, Literary Models, Melodrama.

“Em tudo e em toda parte o homem não passa de um amálgama de peças
desengonçadas.”

Michel de Montaigne, *Ensaíos*, Livro II, Capítulo XX.

INTRODUÇÃO – A ARMADILHA INTERPRETATIVA DE HELENA

Nada mais curioso do que as etapas pela qual passa a recepção crítica de uma obra. Para ilustrar a questão, iniciemos por um comentário de Jean-Michel Massa, em seu livro *A Juventude de Machado de Assis*, de 1971.

A longa carreira literária do escritor se estende por mais de cinquenta anos (1855-1908) e forma um conjunto cujas nuances ainda não foram satisfatoriamente definidas. A evolução social do autor ainda não foi bem vivenciada nem demarcada. Ademais, só se projetou a luz sobre a face culminante de sua obra (1880-1890), passando-se ligeiramente pelos escritos da mocidade e os textos tidos como apressadamente secundários. Quantos estudos sobre a célebre trilogia *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*! A vida literária de Machado de Assis ficou artificialmente cortada em duas metades. Só há interesse pela segunda.¹

A crítica de literatura praticada nas décadas anteriores à publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, divisor de águas da obra de Machado de Assis, era difundida em jornais e revistas e escrita na maioria das vezes por diletantes da literatura. Antonio Candido, tratando de Macedo Soares, aponta que, para o autor, havia quatro tipos de crítica no Brasil de então:

A contemplativa, que se extasia perante a obra sem mesmo analisá-la, porque o faz em nome dum princípio infalível, aplicado a priori conforme as relações do crítico e do criticado; a administrativa, oriunda das cliques literárias, das sociedades de elogio mútuo; a noticiosa, destinada a fazer propaganda dos amigos; e a satírica, que visa, ao contrário, demolir por meio do insulto.²

Anos mais tarde, a profissionalização da crítica coube a homens como José Veríssimo³, Araripe Júnior e Sílvio Romero, que chegando ao Rio de Janeiro no final da década de

¹ MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971, p. 7.

² CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 36.

³ José Veríssimo aparece como crítico de Machado em 1892, quando do lançamento em volume de *Quincas Borba*, a partir daí a tríade está formada. Como demonstra Hélio Guimarães: “É justamente nesse momento que a crítica machadiana toma corpo, não só em termos numéricos, por ter sido esse o romance de Machado que produziu reação crítica mais volumosa, mas também em termos qualitativos, já que sobre o livro também escreveram Magalhães de Azeredo, José Anastácio (provável pseudônimo de Teófilo Guimarães) e Artur de Azevedo”. Apud. GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “Romero, Araripe,

70 e influenciados pela escola de Recife⁴, desenvolveram métodos de análise segundo os preceitos do cientificismo, naturalismo e positivismo⁵. Preceitos estes que calariam fundo no pensamento brasileiro da época. Regina Zilberman, cujo ensaio sobre *Helena* serve de ponto de partida para este estudo, aponta dois fatores fundamentais para o desenvolvimento dessa crítica atuante e metódica: 1) O uso de uma metodologia científica, baseada em premissas positivistas, fez com que os comentários não se pautassem mais por impressões apressadas do objeto e sim por conclusões calcadas em um método que qualifica o crítico como um perito e o distancia do leitor comum⁶; 2) A mudança das condições de trabalho intelectuais, “ensaiadas” desde a década de 70, ganha força a partir da proclamação da República. Com isso, o exercício crítico se fortalece com a maior oferta de veículos de imprensa, nos quais o aparato metodológico pode ser exercitado:

Veríssimo e a recepção crítica ao romance machadiano”. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, 2004, p. 270.

⁴ Sobre o tema ver o texto “A crítica Pré-Romeriana e o modernismo”, de Antonio Candido: “As coisas estavam, pois, neste pé, quando começaram os primeiros sinais de reforma, partidos do grupo de Recife. Sívio Romero, o seu principal representante em literatura, sentia fortemente a necessidade de uma orientação nova, que solvesse o problema da crítica brasileira. Até então, a pequena densidade intelectual do meio não era propícia ao desenvolvimento amplo dos estudos de literatura. Quando a produção começou a aumentar e a atmosfera a agitar-se foi se tornando evidente a sua falta – em vista da incapacidade dos retores e folhetinistas que deles se ocupavam.” CANDIDO, Antonio. “A crítica Pré-Romeriana e o modernismo”. In: _____. *O método crítico de Sívio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 39.

⁵ Machado de Assis vê com alguma reserva a utilização excessiva de doutrinas ainda não plenamente adaptadas ao nosso pensamento por parte da nova geração de autores. A ressalva parece cair mais sobre Sívio Romero, que aparentemente nunca perdoou Machado pelas críticas que fez à sua poesia no famoso ensaio “A nova geração”, de 1879. Diz Machado em um de seus mais importantes ensaios críticos: “A nova geração freqüenta os escritores da ciência; não há aí poeta digno deste nome que não converse um pouco, ao menos, com os naturalistas e filósofos modernos. Devem, todavia, acautelar-se de um mal: o pedantismo. Geralmente, a mocidade, sobretudo a mocidade de um tempo de renovação científica e literária, não tem outra preocupação mais que mostrar às outras gentes que há uma porção de coisas que estas ignoram; e daí vem que os nomes ainda frescos na memória, a terminologia apanhada pela rama, são logo transferidos ao papel, e quanto mais crespos forem os nomes e as palavras, tanto melhor.” ASSIS, Machado de. “A nova geração”. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1962, vol. III, p. 836.

⁶ A utilização desses métodos deve ser relativizada. Hélio Guimarães demonstra em ensaio sobre a recepção crítica ao romance machadiano feita por Sívio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo “que determinismo, evolucionismo, positivismo, romantismo e naturalismo” foram de fato as balizas para a atividade crítica no Brasil. Porém, “a freqüentação dos grandes sistemas e a invocação dos grandes nomes – Taine, Darwin, Comte, Chateaubriand e Zola – contribuiu tanto para imprimir o tão decantado rigor científico ao estudo da literatura quanto para levantar cortinas de fumaça em torno da pura opinião, da interpretação impressionista, da mera e velha disputa das vaidades, que alimentaram célebres polêmicas, com suas acusações, réplicas, tréplicas e ódios mortais”. GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica ao romance machadiano”. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, 2004, p. 269.

O aparecimento de revistas, o aumento do número de jornais e a diversificação do público leitor, fatos observáveis na última década do século passado, [século XIX] forneciam os meios de o crítico exercer sua atividade, facultando ao especialista o desempenho de seu papel de um modo relativamente próximo a seu ideal.⁷

Notemos que a obra machadiana é contemporânea ao desenvolvimento da grande crítica brasileira no século XIX. E quando esse desenvolvimento chega à chamada “profissionalização”, Machado de Assis está produzindo uma obra que se constituirá como o maior desafio interpretativo para estes novos especialistas: a célebre trilogia comentada por Michel-Massa, *Memórias Póstumas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*; os contos de *Várias Histórias* e *Papéis Avulsos*; as crônicas de *A Semana* etc.

O meio intelectual brasileiro passa, então, a compreender a obra de Machado sob uma perspectiva evolucionista, correspondendo esta linha evolutiva à trajetória intelectual do escritor. Araripe Junior, em artigo publicado na *Revista Brasileira* em 1895⁸, não se furta a vincular a evolução de Machado à evolução da história literária brasileira; articulando as diversas fases da literatura aos diversos gêneros e modos praticados por Machado, o crítico passa a encarar “a obra como totalidade homogênea, sem cortes, nem conflitos.”⁹ Diante da dimensão da obra do romancista, a crítica seguiu cega em sua tentativa de classificá-la. Para Zilberman, Araripe sugere que “se o artista foi se transformando, é porque passou por fases diversas, a posterior melhor que a anterior, razão pela qual esta pode se explicar por aquela, o passado pelo vir a ser do futuro.”¹⁰

A leitura evolucionista dá a entender que Machado seguiu uma trajetória paralela à das escolas e movimentos literários, amadurecendo seus frutos até o auge de sua forma em *Memórias Póstumas*, que seria, ainda, defendida por intelectuais como Sílvio Romero e Carlos Magalhães de Azeredo: “Consolida-se, assim, o modo de descrever a obra já encontrado em Araripe: a segmentação em fases, a articulação entre elas, sem ‘solução de continuidade’.”¹¹

⁷ ZILBERMAN, Regina. “Helena: um caso de leitura”. In: _____. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 2004, p. 89.

⁸ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: MEC; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963, vol. 03, p. 05-09.

⁹ ZILBERMAN, op. cit., p. 91.

¹⁰ Idem, Ibidem.

¹¹ Idem, Ibidem, p. 93.

É o que sugere a resenha sobre a segunda edição de *Iaiá Garcia*, escrita em novembro de 1898, na *Revista Brasileira*, por José Veríssimo. Nela, o velho amigo de Machado e um dos mais aparelhados críticos de literatura da época, avalia a “primeira maneira” do autor como um ensaio para a segunda fase, onde há “romanesco de menos e as tendências críticas de mais”.

O livro delicioso e honesto que tem este nome pertence à primeira maneira do autor. Entendamo-nos, porém, quando falamos em primeira maneira do Sr. Machado de Assis. No Sr. Machado de Assis, justifica-se mais uma vez o conceito crítico da unidade da obra dos grandes escritores. Todo o Sr. Machado de Assis está efetivamente nas suas primeiras obras; de fato ele não mudou, apenas evoluiu, para empregar uma expressão em voga. O mais individual, o mais pessoal, o mais “ele” dos nossos escritores, todo o germen dessa individualidade que devia atingir em *Brás Cubas*, em *Quincas Borba*, nos *Papéis Avulsos* e em *Várias Historias* o máximo de virtuosidade, acha-se nos seus primeiros poemas e nos seus primeiros contos. A sua segunda maneira, pois, de que estes livros são a melhor amostra, não é senão o desenvolvimento lógico, natural, espontâneo da primeira, ou antes não é senão a primeira com o romanesco de menos e as tendências críticas de mais. Digo expressamente “de mais” e não “a mais”, porque receio que estas últimas tendências possam talvez ser um dos senões – e as mais perfeitas obras os têm – da obra do Sr. Machado de Assis.¹²

Parece-nos evidente que a idéia de evolução na obra de Machado de Assis e o caráter “romanesco” atribuído pejorativamente aos primeiros romances estão consolidados no final do século XIX e constituirá um paradigma para as próximas gerações de críticos.

Resumindo o problema, podemos dizer que a obra de Machado foi lida pela crítica a partir da grande fase iniciada por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Papéis Avulsos* (1882). E, quando se ia aos textos iniciais, o intuito era o de vislumbrar chaves interpretativas que lançassem luz às leituras dos textos pós-*Brás Cubas*. O quanto desse problema não foi uma das “armadilhas” deixadas por Machado a seus leitores e críticos? Isso porque Machado, em advertências às reedições de seus livros da década de 70, parece endossar a divisão da sua obra em duas fases, condicionando, assim, sua leitura.

Regina Zilberman, no já citado ensaio sobre *Helena*, diz que a leitura do romance está condicionada a uma espécie de “*vir-a-ser*” da obra machadiana, isto é, a uma

¹² VERÍSSIMO, José. “Bibliografia”. In: *Revista Brasileira*, novembro de 1898, pp. 249-255. Atualização ortográfica nossa.

compreensão da obra que parte sempre da comparação com a obra posterior de Machado, obra esta que ele mesmo, em carta endereçada a José Veríssimo em 15 de dezembro de 1898, concorda estar dividida em duas maneiras: “O que você chama a minha segunda maneira naturalmente me é mais aceita e cabal que a anterior, mas é doce achar quem se lembre desta, quem a penetre e desculpe, e até chegue a catar nela algumas raízes dos meus arbustos de hoje.”¹³

Ao fazer a leitura das advertências às segundas edições dos livros da chamada primeira fase, a autora constata uma sistemática corroboração por parte de Machado de Assis à idéia de que sua obra sofreu uma espécie de evolução, aperfeiçoando-se paulatinamente até a maturação¹⁴ da segunda fase. Feita essa leitura “institucionalizada”, o romance machadiano da década de 70 ficou submetido a uma espécie de amarra interpretativa, predispondo o leitor à percepção “de frente para trás”, como se deu no caso da leitura de *Helena*:

Helena [...] ficou presa a uma imagem congelada: submeteu-se ao vir-a-ser do escritor, primeiro por a crítica compreender a obra de Machado de Assis da frente para trás, depois por ele a aceitar e referendar nas advertências que abrem o livro e preparam a leitura da narrativa, predispondo o sentimento do leitor.¹⁵

Sendo assim, a autora aponta para a necessidade de uma leitura emancipada de *Helena* no intuito de resgatar a “identidade da obra”. Ou seja, uma leitura que procure restabelecer a relação entre leitor e obra em seu contexto, dentro da história literária brasileira, rompendo assim com a leitura mediada pela inserção do livro no desenvolvimento literário de Machado de Assis. Esse é o objetivo principal desta dissertação.

¹³ ASSIS, Machado de. *Correspondência*. Coligida e anotada por Fernando Nery. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1938, p. 153.

¹⁴ Machado de Assis dividiu não somente a sua obra em duas fases, mas também a de outro grande autor do século XIX, José de Alencar. Pode-se mesmo pensar que ele, ao tratar da obra de Alencar, esteja se referindo a si mesmo e à própria obra. Em prefácio à edição de 1887 do *Guarani*, escreve: “Não pude reler este livro, sem recordar e comparar a primeira fase da vida do autor com a segunda. 1856 e 1876 são duas almas da mesma pessoa. A primeira data é do período inicial da produção, quando a alma paga o esforço, e a imaginação não cuida mais que de florir, sem curar dos frutos nem de quem lhos apanhe. Na segunda, estava desenganado. Descontada a vida íntima, os seus últimos tempos foram de misantropo.” ASSIS, Machado de. “José de Alencar: O Guarany”. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, vol. III, p. 922.

¹⁵ ZILBERMAN, op. cit., p. 96.

Helena e a crítica

Apresentado o problema, vejamos como se deu, sincronicamente, a recepção de *Helena*. Publicado em folhetins entre agosto e setembro de 1876 pelo jornal *O Globo* e reunido em volume no mesmo ano pelo editor Baptiste Louis Garnier, o romance foi agraciado com resenhas positivas, sendo elevado por alguns críticos ao patamar de “obra de nível internacional”, não devendo nada a seus pares estrangeiros.

Para os periódicos *A Reforma e Imprensa Industrial*, o romance “pode competir com os mais bem acabados no gênero¹⁶”. Exemplo de bom romance nacional e uma resposta ao que o escritor português Camilo Castelo Branco chamou de “livros sonolentos”, escritos numa linguagem “a suspirar mímicas de sotaque”, referindo-se às obras de José de Alencar em particular, e à literatura brasileira como um todo. A crítica fez do romance uma resposta à provocação de Camilo, num episódio que teve início com a publicação de *O Cego de Landim*, obra cuja ação se passa parcialmente no Brasil.

Em ensaio sobre os romances de Machado de Assis e seus leitores, Hélio Guimarães comenta que:

O motivo dos protestos era a alegada falta de reciprocidade dos portugueses que, além de ignorar solenemente a literatura produzida no Brasil, ainda se apossavam de ambientes e assuntos brasileiros para escrever literatura de exportação.¹⁷

A crítica ressaltava ainda a superioridade de *Helena* frente aos outros romances de Machado de Assis, na época já um escritor consagrado, constatando que “sem dúvida alguma o primeiro [*Ressurreição*] é superior ao segundo [*A mão e a luva*], mas *Helena*, o terceiro romance de Machado de Assis, é superior ao primeiro.”¹⁸

O próprio Machado nunca escondeu seu apreço por *Helena*, e nunca furtou-se a acompanhar a recepção dada a sua obra, como comprova a carta endereçada a Salvador

¹⁶ “A propósito de romances” In: *A Reforma*. Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1876, p. 1.

¹⁷ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2004, p. 155.

¹⁸ *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1876, p. 127.

de Mendonça, de 13 de novembro de 1876, em que comenta: “Vai por este vapor um exemplar da *Helena*, romance que publiquei no *Globo*. Dizem aqui que dos meus livros é o menos mau; não sei, lá verás. Faço o que posso e quando posso.”

Helena ainda servia, para os críticos que disso se ocuparam, de contraponto às produções estrangeiras, com as quais concorria diretamente nas páginas dos folhetins. Essa contraposição, embora sintoma de uma inclinação nacionalista por parte dos críticos, demonstra o quanto se esgotava o projeto romântico-nacionalista que vinha sendo adotado até então pela maioria dos escritores brasileiros, e explicita a urgência por parte da “inteligência” em se produzir uma literatura em sintonia, ou ao menos, com “padrões” semelhantes aos da literatura internacional.

Se a recepção de *Helena* constitui uma resposta à polêmica com Camilo Castelo Branco, o romance é também a síntese do que de mais moderno a literatura brasileira pôde produzir naquele momento. Moderno porque buscou conciliar, em sua composição, uma análise da configuração social com uma reflexão sobre literatura e suas possibilidades dentro do contexto literário nacional, através de uma trama confessadamente romanesca e de consumo rápido, mas sem ênfase nas descrições de cor local, objeto da provocação de Camilo Castelo Branco.

Machado compõe seu romance trazendo para o campo ficcional as expectativas dos leitores de folhetim e as relativiza, apresentando o descompasso entre as representações de mundo presentes no romance europeu e brasileiro, buscando com isso distanciar-se do temário nacionalista “que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local¹⁹”, exercitando assim o seu projeto literário explicitado em *Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de nacionalidade*, onde diz que é natural “uma literatura nascente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam.”²⁰ Machado de Assis demonstra, nesse movimento consciente de autonomia literária, que está não só dialogando com as literaturas nacionais e estrangeiras, mas produzindo obra nova, que reflete sobre o seu tempo e espaço, o que o situa, não só “entre os críticos abrangentes

¹⁹ ASSIS, Machado de. “Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade”. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, v. III, p. 803.

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 804.

da atualidade,²¹ mas também como um autor que reflete sobre o lugar da literatura brasileira dentro do campo literário universal. Além disso, como veremos no próximo capítulo, Machado de Assis contrapõe *Helena*, em grande medida, à literatura da cor local e à regionalista, que teve no romance *O Cabeleira* (1876) um dos seus grandes representantes.

²¹ SCHWARZ, Roberto. “A nota específica”. In: _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 153.

CAPÍTULO 1 – EXPECTATIVAS: DUAS VISÕES DO UNIVERSO FICCIONAL EM 1876

Para compreendermos melhor as dinâmicas existentes no cenário cultural e literário brasileiro à época de publicação de *Helena*, proponho um recorte sincrônico que nos possibilite uma aproximação do que ocorria de mais importante na cena literária em 1876, ano de publicação do romance. Para tanto, examinaremos dois periódicos representativos da época: a revista *Ilustração Brasileira* (1876-1878) e o jornal *O Globo* (1874-1883). A escolha deveu-se a algumas peculiaridades dos periódicos: a grande maioria da produção machadiana no período, segundo Galante de Souza em sua *Bibliografia de Machado de Assis*, é composta pelas crônicas publicadas na *Ilustração Brasileira*; pelo romance *Helena*, publicado no *O Globo*; e pelos contos publicados no *Jornal das Famílias*. Para a análise proposta, nos concentramos mais detidamente nos romances-folhetins publicados pelo *O Globo* e na relação entre Távora e Machado, ambos colaboradores da *Ilustração Brasileira*. Juntos, esses dois periódicos abrigaram 2/3 da produção machadiana do período referente à publicação de *Helena*, material de que me vali para mapear a produção de Machado e compor parte do *corpus* da pesquisa.

A revista *Ilustração Brasileira* representou em seu tempo uma tentativa de instaurar no Brasil uma publicação de opinião isenta de posições partidárias, tentando oferecer uma análise imparcial do cenário brasileiro. De acordo com o editorial de apresentação do primeiro número.

Não é política a nossa folha, isto é, não defenderá idéias nem sentimentos exclusivos de algum partido; tratará porém de política em um sentido doutrinário e geral, terreno em que todos os partidos podem dar-se as mãos. Imparcial no meio das lutas, aliás nobres e indispensáveis, das parcialidades que disputam o governo e o favor público, estaremos com ambas naquilo que houver comum entre elas. Seremos antes testemunhas ou juizes do que pelejadores; respeitaremos todos os sentimentos e interesses sem todavia comparti-lhos²². [sic]

²² *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, 1 de julho de 1876.

Apesar das intenções expressas nesse editorial, a orientação política da *Ilustração* sempre pendeu para o partido conservador. Isso fica demonstrado pela ampla atenção dada aos membros desse partido, e ao Imperador Dom Pedro 2º. Sua visita à feira de Filadélfia, duramente criticada por jornais oposicionistas como *O Globo*, *O Novo Mundo* e *O Mequetrefe*²³, foi saudada pela *Ilustração* como um salto do Brasil em direção ao progresso e aos valores universais.

A *Ilustração* acolheu dois autores de orientações estéticas distintas, Machado de Assis e Franklin Távora, que representavam diferentes vertentes literárias da época. Machado de Assis começou como cronista desse periódico em 1876, escrevendo a sua famosa coluna *História de Quinze Dias*, título depois modificado para *História de Trinta Dias*, quando a revista passou a ser mensal. Franklin Távora, por sua vez, também foi colaborador da *Ilustração* com sua coluna *Lendas e tradições populares do Norte*, na qual descreve as tradições sertanejas, recriando-as ficcionalmente em contos que são, junto com o seu romance *O Cabeleira*, as bases de seu projeto literário. Na *Ilustração* que foi publicada uma das resenhas mais significativas sobre *Helena*, na qual o romance é alçado à condição de romance de “padrão internacional”, resenha esta que também saudou o romance *O Cabeleira* (1876)²⁴, de Távora. O fato de dois romances de orientações tão diversas serem contemplados em um mesmo artigo, pode sugerir as duas possibilidades abertas na construção do romance no Brasil e ilustrar a tensão entre o romance da “cor local”, criticado por Camilo Castelo Branco, e o romance antenado com a produção européia, do qual *Helena*, segundo o resenhista, é exemplo.

Já a escolha por *O Globo* deu-se por ter sido nele que Machado iniciou a publicação seriada de *Helena* no espaço reservado aos folhetins²⁵, servindo ao autor para o exercício de um romance popular mais em sintonia com a produção estrangeira, também

²³ Sobre o assunto veja-se: AZEVEDO, Sílvia Maria. *Brasil em Imagem: Um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878)*. Tese de livre-docência. ASSIS: Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 2006.

²⁴ Távora teria ainda nas páginas da *Ilustração* um poema, “Canto do Cabeleira”, de Angêlo Pai, dedicado ao seu livro. Isso ocorreu em 1878, dois anos depois da publicação do livro, o que demonstra a longevidade da repercussão d’ *O Cabeleira*. No mesmo número Machado receberia um pequeno comentário sobre *Iaiá Garcia*, não tão entusiasmado quanto fora o comentário a *Helena*. Veja: *Ilustração Brasileira*. Abril de 1878, n. 40, pp. 276-277.

²⁵ Sobre a diferenciação entre folhetim e romance-folhetim veja-se o item “Repúblicanos e folhetinistas”, presente neste trabalho.

publicada pelo jornal. Machado já havia publicado anos antes, na mesma seção, o romance *A mão e a luva*²⁶ (1874).

Espaço privilegiado para a difusão da literatura estrangeira em tradução, o jornal representou uma espécie de “vitrine” das tendências literárias presentes à época, publicando importantes ícones do romance-folhetim, como George Sand e Charles Nodier, bem como autores nacionais como o Visconde de Taunay, engajados no desenvolvimento da literatura brasileira de tom regionalista. A inserção desses dois gêneros tão diversos de literatura num veículo de imprensa ilustra, a meu ver, não só a relação, às vezes tensa, entre a produção local e estrangeira, mas também possibilita uma visão panorâmica do universo de leitura e difusão da literatura na década de 1870.

A julgar pelo número de romances que, logo depois de serem publicados em pedaços pelo *Globo*, ganhavam edições em livro, podemos supor que o jornal servia de termômetro do sucesso destas narrativas junto aos leitores. Identificamos, através de bibliotecas públicas, como a do IEB, e em coleções particulares, pelo menos cinco títulos reunidos em livro tão logo concluída a publicação nas páginas do jornal. *A mão e a luva*, publicado em partes em 1874, e reunido no mesmo ano; *Flamarande*, de George Sand, publicado em partes entre 1875 e 1876 e reunido em 1876; *Dois irmãos*, de George Sand, publicado n' *O Globo* em 1876 e reunido em livro no mesmo ano; *Narrativas militares (scenas e typos)*, de Silvio Dinarte, pseudônimo de Visconde de Taunay, contos publicados ao longo do primeiro semestre de 1876 e reunidos em livro em 1878. E finalmente *Helena*, de Machado de Assis, publicado em partes em 1876 e reunido em livro no mesmo ano. Não há dados suficientes para crer que outros títulos não tenham sido editados em livro, o que é muito provável, devido ao enorme número de romances publicados aos pedaços n' *O Globo*.

Vejamos em detalhe cada um desses periódicos, cada qual inserido em seu contexto histórico e social, influenciando na produção de literatura e na concepção que dela se fez.

²⁶ Antes de *A mão e a luva*, Machado de Assis publicou *Ressurreição* (1872), romance estruturado, segundo o próprio Machado, no “contraste entre dois caracteres”. O lançamento de *A mão e a luva* e *Helena* no periódico *O Globo*, significou uma reorientação do projeto literário de Machado, que passa a flertar com uma literatura mais popular, na esperança de um diálogo maior com o seu leitor. Veja-se: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e público de literatura no século 19*. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2004, p. 138.

Independência e verdade: A *Ilustração Brasileira*

Machado de Assis, em crônica de 1893, relata que certa vez acompanhou um viajante amigo seu para conhecer os arredores do Rio e algumas velhas construções:

Sei que não são ruínas de Atenas; mas cada um mostra o que possui. O viajante entrou, deu uma volta, saiu e foi postar-se junto à muralha, fitando o mar, o céu e as montanhas, e, ao cabo de cinco minutos: “Que natureza que vocês têm!”²⁷

O sentimento “nativista” de Machado de Assis se ressentiu do fato de o olhar estrangeiro admirar apenas a natureza e não as realizações do homem. “Quando me louvam a casaca, louvam-me antes a mim que ao alfaiate...a casaca é minha; se não a fiz mandei fazê-la. Mas eu não fiz, nem mandei fazer o céu e as montanhas, as matas e os rios.”

A Natureza²⁸, no imaginário estrangeiro, estaria acima do Homem e de sua obra, legando à ação humana um caráter secundário. “A admiração de nosso hóspede excluía qualquer idéia da ação humana. Não me perguntou pela fundação das fortalezas, nem pelos nomes dos navios que estavam ancorados. Foi só a natureza.”

²⁷ ASSIS, Machado de. *A semana*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996, pp. 255-256.

²⁸ O tema da natureza está entranhado em nosso imaginário desde os tempos da colônia. Da carta de Pero Vaz até João Ubaldo Ribeiro, passando por Alencar e o romance de 30. Todos aqueles que pensaram o Brasil, de alguma forma, se debruçaram sobre a questão. Pessimista, José Murilo de Carvalho analisa a situação nos dias de hoje, apontando que o problema proposto por Machado perdura hoje entre os próprios brasileiros. O motivo básico seria a falta de credibilidade nas instituições públicas, o que faria com que os brasileiros se orgulhassem mais da natureza exuberante do Brasil do que de suas realizações. José Murilo de Carvalho conclui: “O povo não se vê como responsável pelo que acontece no país não apenas porque não participa mas ainda por não se considerar cúmplice da ação de seus representantes, mesmo quando os elege. Não se vê como agente direto nem indireto da política. Não se enquadra na democracia antiga nem na moderna. Desse modo, só lhe restam as belezas naturais, cada vez mais destruídas por ele próprio. No dia em que lhe faltarem as belezas, o último refúgio de orgulho talvez seja o samba e o futebol. “Nóis sofre” na política mas “nóis goza” no Carnaval e nas vitórias da seleção nacional de futebol. Hegel, em terrível avaliação, achava que a América, sobretudo a do Sul, estava condenada a ser prisioneira da natureza, a nunca se elevar à condição de história. A sobrevivência de nosso edenismo como substituto da participação se não dá razão ao filósofo, não deixa de ser um dado inquietante. É como inquietação que entendo o desabafo de Nelson Rodrigues ao dizer que o Brasil é uma paisagem. Consola, mas não muito, a existência, registrada também por Nelson Rodrigues, de uma pátria de chuteiras. “ Cf. CARVALHO, José Murilo de. “O motivo edênico no imaginário social brasileiro.” In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: ANPOCS, out./dez. 1998, vol. 13, n. 38, pp.63-79.

Essa mesma indignação está presente no editorial do primeiro número da *Ilustração Brasileira*. Nele é explícito o desejo de inserção urgente do Brasil na modernidade e a negação da imagem de país dos ananás. Podemos também observar no texto a obsessão por ícones da industrialização (caminhos de ferro, vasos de guerra) e pelo culto de personalidades que representam o ápice das realizações nacionais (os retratos de nossos “notáveis” da política, ciência, literatura e artes):

Geralmente esta terra é admirada fora pela magnificência assombrosa da natureza; uma paisagem com um selvagem no primeiro plano é ainda o emblema do império, aos olhos do estrangeiro. Certamente daremos algumas dessas páginas de eterna beleza [...] mas ao lado delas gravaremos outras que atestem o progresso e a civilização do país: os edifícios públicos, cidades notáveis, portos [...], caminhos de ferro [...] Os retratos dos nossos homens notáveis em toda a ordem de apreciação, política, ciência, comércio, literatura e artes.²⁹

Editada no Brasil e distribuída também em Portugal, a *Ilustração brasileira* substituiu a *Semana Ilustrada*, ambas de propriedade do alemão naturalizado brasileiro Henrique Fleiuss, e teve como inspiração editorial os magazines europeus e norte-americanos, abundantemente ilustrado com xilogravuras.

Porta-voz do “bando de idéias novas” – para falar com Sílvio Romero – (positivismo, evolucionismo, darwinismo, materialismo, naturalismo), que têm entrada no Brasil, por iniciativa dos “homens de ciências” da geração de 1870, a *Ilustração Brasileira* estará empenhada na exportação de uma imagem de Brasil (revista teve circulação externa) que correspondesse às concepções de “civilização e progresso” – particularmente caras ao círculo restrito das elites imperiais –, no sentido de o país seguir os passos das nações européias, tidas como mais civilizadas e progressistas.³⁰

Vinculada à crença na ciência e nas idéias novas (positivismo, materialismo e naturalismo), a revista buscava exhibir uma imagem de Brasil que correspondesse às concepções de “civilização e progresso”, alinhando os passos do país aos das grandes nações européias, num processo de conhecimento mútuo, revelado, por exemplo, no modo como a revista selecionava suas ilustrações.

²⁹ *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, 1 de julho de 1876, p. 01 – grifo nosso.

³⁰ AZEVEDO, Sílvia Maria. “As crônicas de Machado de Assis na *Ilustração Brasileira*”. In: GUIDIN, Márcia Lígia. GRANJA, Lúcia. RICIERI, Francine Weiss (Org). *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*, São Paulo, Editora Unesp, 2008, p. 282.

As gravuras serão de duas classes: as nacionais e as estrangeiras, de modo que pelas primeiras tenha a Europa conhecimento do Brasil, e pelas segundas conheça o Brasil o que há de mais interessante nas regiões de além-mar³¹.

A *Ilustração* apresentava-se não só como uma revista de caprichado projeto gráfico, mas dispunha também de grande diversidade de textos. Como um grande almanaque literário, a publicação lançava relatos de viagens, crônicas, perfis históricos, piadas, contos, romances, desafios de xadrez – alguns propostos, e resolvidos, pelo próprio Machado de Assis – etc., representando assim a miríade de tendências literárias do período³². A intenção da revista era oferecer entretenimento e informação, dando ao leitor da corte a impressão de participar das grandes nações civilizadas.

A palavra *Ilustração*, que serve de título ao periódico, pode ser entendida sob diversas chaves. *Ilustração* traz à baila uma série de referências do ideário iluminista do século XVIII, ideário caro à parcela letrada da população do século 19. Associa-se assim à convicção do caráter civilizador da ciência e da arte. Posto junto à palavra “Brasileira” que lhe dá especificidade, o termo *Ilustração* ganha outro brilho ao transferir-se para o Brasil da década de 1870, cujo “saber” e “modernidade” caracterizam um grupo posteriormente conhecido por “Geração de 1870”, composto por intelectuais que não só convergem, mas também divergem dos ideais positivistas que desembarcaram no Brasil nesse período³³. *Ilustração Brasileira* é, nesse sentido, um periódico empenhado em mostrar ao mundo e aos brasileiros o quanto é “civilizado” o Brasil. Para Silvia Azevedo, a intenção nesse momento de tensões intelectuais e de profunda transformação da inteligência a partir do ideário positivista era redefinir o Brasil e imprimir-lhe a imagem de país civilizado, em contraponto com sua herança de país atrasado e inculto. Nesta busca pela civilização algumas lacunas são percebidas – não há, por exemplo, nenhuma alusão ao movimento abolicionista³⁴ –, e outras são

³¹ *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, 1 de julho de 1876.

³² Um período, aliás, de grande efervescência, podendo ser resumido em três fatores básicos que colocaram em xeque as idealizações românticas sobre o Brasil. São eles: o final da Guerra do Paraguai que promoveu o encontro de brasileiros de várias localidades e origem social; o recenseamento geral do Império, feito em 1872, e a maior profissionalização e regulamentação da produção editorial. Sobre o assunto veja-se: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “A Guerra do Paraguai, o primeiro recenseamento e o ‘Bom Ladrão’ Garnier”. In: *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; São Paulo: Edusp, 2004, p. 85-96.

³³ AZEVEDO, Sílvia Maria. *Brasil em Imagem: Um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878)*. Tese de livre-docência. ASSIS: Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 2006, p. 13.

³⁴ Entretanto, na edição de 15 de fevereiro de 1877, há uma estampa intitulada “Família de Negros dos Estados do Sul, na exposição de Filadélfia”, única alusão aos negros na história da revista. Para Silvia

criticamente acentuadas por seus colaboradores, como na crônica de Machado de Assis, na qual ele discute, entre o debochado e indignado, o analfabetismo:

[...] publicou-se há dias o recenseamento do Império, do qual se colige que 70% da nossa população não sabem ler.[...] 70% dos cidadãos votam do mesmo modo que respiram: sem saber por que nem o quê. Votam como vão à festa da Penha – por divertimento.³⁵

O comentário de Machado de Assis é como um “balde de água fria” no programa civilizatório praticado pelo Império do Brasil na década de 1870, e endossado pela *Ilustração Brasileira*. Durante o romantismo, a idéia de civilização passara a ser produto de exportação das potências européias; agora era a vez dos trópicos devolverem ao Velho Continente o espelho da própria imagem; mostrava-se aos Europeus, por meio da *Ilustração*, o modo como o Brasil estava alinhado com as aspirações liberais e comprometido com o desenvolvimento da nação, no entanto, escondido no ímpeto civilizatório estão questões como a escravidão, o analfabetismo e o clientelismo, naturalizados profundamente nas relações e no modo de conduta, inclusive do cidadão letrado. O sentimento nativista e civilizatório encontrava-se com o peculiar contexto social brasileiro, entornando o caldo romântico.

Azevedo, com a publicação dessa gravura, a *Ilustração Brasileira* solucionava um difícil problema: “defender a bandeira da libertação dos escravos, condição básica de qualquer nação civilizada, sem ter de reproduzir imagem do negro brasileiro, porque representá-la seria expor a escravidão, a mancha negra que a intelectualidade brasileira, juntamente com o Imperador, estava empenhada em apagar, para que o Brasil, em futuro próximo, viesse a se mostrar como país branco, e não mestiço.” Cf. AZEVEDO, Sílvia Maria. *Brasil em Imagem: Um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878)*. Tese de livre-docência. ASSIS: Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 2006, p. 101.

³⁵ ASSIS, Machado de. “História de Quinze Dias”. *Ilustração Brasileira*, 15 de agosto de 1876, p. 59.

Retórica e Nativismo

Decorre que os escritores, conscientes pela primeira vez da sua realidade como grupo graças ao papel desempenhado no processo da Independência e ao reconhecimento da sua liderança no setor espiritual, vão procurar, como tarefa patriótica, definir conscientemente uma literatura mais ajustada às aspirações da jovem pátria, favorecendo entre criador e público relações vivas e adequadas à nova fase.

A posição do escritor e a receptividade do público serão decisivamente influenciadas pelo fato da literatura brasileira ser então encarada como algo a criar-se voluntariamente para exprimir a sensibilidade nacional, manifestando-se como ato de brasilidade.

[...] Verifica-se, pois, que escritor e público definiram-se aqui em torno de duas características decisivas para a configuração geral da literatura: Retórica e nativismo, fundidos no movimento romântico depois de um desenvolvimento anterior.

Antonio Candido, “O escritor e o público.”³⁶

A guerra do Paraguai descortinou a imagem do Brasil para os seus habitantes. E, tão certo quanto a afirmação de José Veríssimo de que “pela primeira vez depois da independência sentiu o povo brasileiro praticamente a responsabilidade que a seus membros impõem estas coletividades chamadas nações”³⁷, é o fato de que também se descortinaram as diferenças entre as diversas regiões. Norte e Sul tomavam consciência de seus pares e suas diferenças acentuavam-se no campo das idéias. Para Sílvia Azevedo:

Se houve uma comunicação entre Norte e Sul, propiciada pela Guerra do Paraguai, mais evidentes ficaram também as diferenças entre os dois extremos do Brasil, quanto aos melhoramentos introduzidos pelo governo imperial com prioridade para as províncias do Sul, em detrimento das províncias do Norte.³⁸

De fato, a mudança do eixo econômico para o Sul proporcionou reações da parte do Norte, como se nota por exemplo no artigo de A. Bandeira sobre a obra *Ligeiro Estudo sobre o Estado Econômico e Industrial do Maranhão*, de Fábio Alexandrino de Carvalho Reis (1815-1890), publicado na seção “Bibliografia” da *Ilustração Brasileira* em 15 de dezembro de 1877.

³⁶ CANDIDO, Antonio. “O escritor e o público”. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 90.

³⁷ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998, p. 312.

³⁸ AZEVEDO, op. cit., p. 223.

O Norte tem ficado sempre menos beneficiado quando se trata de promover os grandes melhoramentos sociais; e se, como cremos, não há desígnio especial nessa espécie de abandono, a coincidência de se encontrarem sempre obstáculos a qualquer grande empreendimento para aquela parte do Império, quando para o Sul caminha o Governo à frente de seus desejos, dá muito que pensar aos homens do Norte, e quase que os faz persuadir de que há, na nossa política, duas bitolas: a da progressão geométrica para o Sul, e da progressão aritmética para o Norte.³⁹

Essas tensões entre Norte e Sul também se manifestaram no campo literário, principalmente na figura de Franklin Távora. Em uma polêmica em torno do romance *O Gaúcho*, de José de Alencar, Távora lançava suas propostas estéticas sobre literatura, estabelecendo as diferenças entre uma obra de feição etnológica e outra de inclinação romântica. Diz o autor de *O Cabeleira*:

Não sei, meu amigo, si já leste uma interessante historia intitulada – *O Guarany*– por Gustave Aimard? Aí se pode estudar o gaúcho com proveito. Encontra-se o tipo exato e não a fábula raquítica. O historiador francês estudou em pessoa os costumes da vida nômade do pampa. Escreveu como quem viu, e não como quem idéia. [*sic*]. Por isso os personagens, nessa verídica história, são de uma vitalidade eloqüente; têm toda a eflorescência da vida; e não são pálidas visões, criaturas disformes, descoradas, confusas e em contraposição à verdade natural e etnográfica.⁴⁰ [*sic*]

Estas formulações seriam exercitadas anos depois, em *O Cabeleira*, primeiro volume de “uma série de composições literárias”⁴¹ sobre o Norte. Verdadeiro libelo ao Norte, o romance teve como objetivo mostrar, aos que não conhecem, “a rica mina das tradições e crônicas das nossas províncias setentrionais”⁴². Desse modo, privilegiou o estudo “etnográfico”⁴³ e lingüístico como fontes preciosas para a produção literária⁴⁴,

³⁹ BANDEIRA, A. “Bibliografia”. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1877.

⁴⁰ TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato: estudos críticos de Semprônio sobre o Gaúcho e a Itacema, obras de Sênio (J. de Alencar), 2.ª edição, com extratos de cartas de Cincinato e notas do autor*. Pernambuco: J.-W. de Medeiros, 1872, p.04. *Apud*. RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte – Um lugar para a nacionalidade*. Dissertação de mestrado. IEL – UNICAMP, 2003, p.71. Curiosamente, *O Guarany* seria publicado aos pedaços no rodapé do *Globo* em 1876.

⁴¹ TÁVORA, Franklin. “Prefácio do Autor”. In: _____. *O Cabeleira*. São Paulo: São Paulo, 1988, p.7.

⁴² Idem, *Ibidem*, p. 8.

⁴³ Os estudos etnográficos contribuíram para o processo de descolonização da literatura brasileira na medida em que aqui, assim como na Europa, durante o romantismo, a pesquisa do folclore permitiu transformar a produção oral (contos populares, lendas) em literatura escrita. Tal procedimento levava em

destacando que a literatura do Sul teria já muitas vantagens em relação à do Norte, entre elas a produção pioneira de José de Alencar, um engenho de primeira grandeza. Assim, caberia ao Norte conscientizar-se de sua força e tornar conhecidas suas qualidades literárias e políticas.

Quando, pois, está o Sul em tão favoráveis condições, que até conta entre os primeiros luminares das suas letras este distinto cearense (José de Alencar), tem os escritores do Norte que verdadeiramente estimam seu torrão, o dever de levantar ainda com luta e esforços os nobres foros dessa grande região, exumar seus tipos legendários, fazer conhecidos seus costumes, suas lendas, sua poesia, máscula nova, vivida e louçã tão ignorada no próprio templo onde se sagram as reputações, assim literárias, como políticas, que se enviam às províncias.⁴⁵ [sic]

O projeto de Távora contrapõe a literatura do Norte à do Sul, estabelecendo as diferenças entre as duas; a literatura do Norte se destaca como expressão genuinamente nacional por apresentar as condições de renovação da literatura brasileira, nacionalidade essa esquecida por alguns autores do Sul, impregnados de literatura estrangeira.

As letras têm [...] um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul abundam os elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra.

A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro⁴⁶.

O prefácio de Távora⁴⁷ exerceu certa influência imediata. É o que demonstra a carta aberta escrita por Flávio de Aguiar⁴⁸ a Franklin Távora, publicada em 1 de dezembro de

conta a necessidade romântica de se resgatar o ‘gênio’ do povo. No Brasil, por exemplo, esse procedimento pode ser visto nos romances de Alencar e na figura idealizada do índio como herói nacional. O cientificismo recolocou esse dado em outra chave e iniciaram-se os estudos etnológicos, Távora lançou mão de conceitos científicos para retrabalhar esses elementos folclóricos e de costume e assim retratar as especificidades locais. “Em épocas e contextos históricos diferentes, são duas versões de uma mesma crença em uma identidade e em uma especificidade popular e originária. Segundo a mesma lógica de acumulação de uma riqueza literária e intelectual faltante, os escritores dos países egressos dos processos de descolonização no Magreb, na América Latina e na África negra iniciaram portanto um processo parecido, dessa vez a partir do modelo da etnologia.” Cf. CASANOVA, Pascale. *A República mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação liberdade, 2002, p. 106.

⁴⁴ Sobre o assunto veja-se: RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte – Um lugar para a nacionalidade*. Dissertação de mestrado. IEL – UNICAMP, 2003.

⁴⁵ TÁVORA, Franklin. “Prefácio do Autor”. In: _____. *O Cabeleira*. São Paulo: São Paulo, 1988, p.11.

⁴⁶ Idem, *Ibidem*, p. 27.

⁴⁷ Távora ao iniciar o seu projeto estava ciente de que no Sul havia um maior número de romancistas. No já citado *Prefácio do autor* ele diz: “Nos romances, porém, já não é assim. O Sul campeia sem êmulo nesta arena, onde tem colhido notáveis louros: Macedo, o observador gracioso dos costumes da cidade; Bernardo Guimarães, o desenhista fiel dos usos rústicos; Machado de Assis, cultor estudioso do gênero

1876 na *Ilustração Brasileira*. Nela, os mesmos apontamentos que caracterizavam a literatura do Norte estão presentes: o apreço geográfico e a descrição do folclore como diferenciador da cultura sertanista.

O Norte, tens razão, pode muito bem ter uma literatura sua.

Aquela enorme serpente d'água, que desenrola as roscas colossais por infindas regiões e majestosos sertões, e que se chama S. Francisco, não faz somente a divisão material de um grande território; ali encontram-se sem se confundirem dois climas diferentes, hábitos e costumes diversos, vegetações sem semelhança, tendências e aptidões diversas, histórias e tradições independentes.⁴⁹

Para Aguiar, a literatura do Sul era composta, salvo exceções, de personagens “naturalizados”, que nada tinham de brasileiro, e cujos temas eram simulacros do romance estrangeiro.

A literatura do Norte é mais brasileira do que a do Sul.

Gonçalves Dias em nada se parece com Magalhães e com Álvares de Azevedo; Castro Alves se diferencia de Casemiro de Abreu; isto, porem, não exclui as exceções, não impede que Maciel Monteiro parecesse tanto um poeta do Sul como Fagundes Varella parecia do Norte.

No romance e no teatro especialmente, que vão tão brilhantemente cultivados no Sul por B. Guimarães, Macedo, Machado de Assis, Q. Bocaiúva, Álvares de Azevedo, Pinheiro Magalhães e outros, a diferença é palpitante e profunda.

Em geral são tão das cidades, tão das salas, todas invadidas por hábitos e costumes estrangeiros, os assuntos em que no Sul se inspiram os literatos que os dramas, comédias e romances, naturalizados os personagens, podem figurar em literaturas estrangeiras.

Bernardo Guimarães constitui uma exceção brilhante, ao qual se podem juntar Macedo pela cor pronunciadamente local de seus trabalhos e Sylvio Dinarte [Visconde de Taunay] pelo ensaio que fez em *Inocência*. Deixo de apontar José de Alencar, porque este pela fertilidade e flexibilidade de seu talento é representante de ambas as escolas.⁵⁰

que foi vasto campo de glórias para Balzac; Taunay que se particulariza pela fluência, e pelo faceto da narrativa; Almeida, que a todos estes se avantajou na correção dos desenhos, posto houvesse deixado um só quadro, um só painel, quadro brilhante, painel imenso, em que há vida, graça e colorido nativo. Estes talentos, além de outros que não me lembram no momento, não tem, ao menos por agora, competidores no Norte, onde aliás não há falta de talentos de igual esfera.”

⁴⁸ Não foi possível localizar o perfil biográfico de Flávio de Aguiar nas enciclopédias literárias disponíveis.

⁴⁹ AGUIAR, Flávio de. “À Propósito do Cabelo”. In: *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, 1 de Novembro de 1876.

⁵⁰ Idem, *Ibidem*.

A citação é longa, porém ilustrativa. Machado de Assis, embora “cultor brilhante do romance”, não escapa da classificação – junto com o republicano Bocaiúva e Azevedo – de ser autor de temas estrangeiros. Daí não fazerem parte da literatura genuinamente brasileira. Exceção dada, não por acaso, a Bernardo Guimarães, Taunay e José de Alencar, ambos alinhados, pelo cunho regionalista, à escola sertanista. Talvez aí esteja a origem de um estigma que só iria desaparecer com o ensaio clássico de Roger Bastide “Machado de Assis, paisagista”, de 1940 – o estigma de uma obra desprovida de paisagens e imagens genuinamente brasileiras.

O caráter postiço da literatura brasileira que tanto incômodo parece ter causado a Flávio de Aguiar não seria solucionado pela geração sertanista, e talvez até hoje não o tenha sido. País periférico e de relações sociais muito próprias, o Brasil parece firmar sua identidade na transposição de culturas, o que coloca problemas identitários e dá caldo para a discussão intelectual. Roberto Schwarz define da seguinte forma esse sentimento de desconforto em seu ensaio *Nacional por Subtração*:

Desde o século passado existe entre as pessoas educadas no Brasil – uma categoria social, mais que um elogio – o sentimento de viverem entre instituições e idéias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local. Contudo, não basta renunciar ao empréstimo para pensar e viver de modo mais autêntico. Aliás, esta renúncia não é pensável.⁵¹

O descompasso existente naquele momento parece sem solução. Ou produz-se um romance independente do fluxo externo, abraçando as premissas positivistas – que por sinal não são premissas nacionais – no intento de produzir algo genuinamente brasileiro; ou nos entregamos aos “assuntos cosmopolitas” do romance escrito no Sul. Flávio de Aguiar finaliza sua carta deixando claro que suas idéias não são unânimes no cenário intelectual brasileiro, colocando mais que em evidência suas filiações estéticas, adensando a nossa reflexão sobre o local e o universal na literatura brasileira.

Que querem os que não concordarem comigo? São gostos. Prefiro aos romances em que são descritas[*sic*] nossos campos, nossas matas, nossas lavouras, nossos rios, nossas serras, nossas cidades, nossos hábitos, nossos costumes. Tudo o que é propriamente nosso e que é ainda tão pouco conhecido e estudado a esses em

⁵¹ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 39.

que a descrição se cansa com os salões, *as toilettes*, os bailes e tantos outros assuntos cosmopolitas como estes.⁵²

Se nos voltarmos à resenha sobre *Helena*, publicada na mesma *Ilustração Brasileira*, em 15 de outubro de 1876, veremos que *Helena* foi saudada como exemplo de literatura moderna, indo além da cor local e das paisagens exuberantes, quebrando o paradigma nacionalista da afirmação literária através das especificidades locais. Por outro lado, na recepção dada a *O Cabeleira*, um dos marcos do regionalismo, propõe-se o inverso: seria o “nacional”, as grandes paisagens, o elemento determinante da “verdadeira” literatura brasileira, em oposição à literatura do Sul, repleta de estrangeirismos, da qual *Helena* talvez fosse o exemplo mais acabado. A recepção dos dois romances expõe o contraste das expectativas de leitura e dos caminhos a seguir no projeto de aclimação do romance no Brasil.

Távora, apesar das boas críticas recebidas, não se furta a reclamar do aparente fracasso de seu projeto literário. Em carta de 1878, o seu amigo Rangel de S. Paio o aconselha:

O silêncio sobre seus livros é filho único e exclusivo da ignávia. Dê o apreço que ele merece.

Sei que a impressão aqui é cara; publique em folhetins seus romances. Serão mais lidos.

Um casamento no arrabalde, pequenino como é, está no caso de ser o primeiro a encetar publicação.⁵³

Ironicamente, seguir o conselho de Paio seria competir com os romances que Távora criticava, pois eram os “estrangeiros” do Sul que publicavam seus romances naquele espaço privilegiado. Além, é claro, dos romances de aventuras e entrecho amoroso importados da Europa. Anos depois, Távora escreve a José Veríssimo e relata a sua frustração com a impossibilidade de ver editada a sua obra:

Tenho-lhe roubado muito tempo, mas ainda direi, para completar esta ordem de idéias, que o meu *Lourenço*, conclusão de *O Matuto*, há quase três anos, dorme no pó da minha gaveta por não ter um editor, e eu ainda não me haver

⁵² AGUIAR, op. cit.

⁵³ PAIO, Rangel de S. “Carta a Franklin Távora”, Rio de Janeiro, Julho de 1878. In: TÁVORA, Franklin. *Um casamento no arrabalde*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903, p. 88.

desembaraçado das despesas feitas com a publicação de *O Matuto*. Eis o que são as letras no Brasil.⁵⁴

Helena e Machado teriam mais sorte. *Helena* ganhou uma segunda edição (1905), ainda em vida do autor. “Dos que então fiz, este me era particularmente prezado”, diria Machado no prefácio à segunda edição. Além disso, *Helena* teve um relativo sucesso, tendo produzido uma impressão duradoura. Em 1908, mais de três décadas depois da sua primeira publicação, o *Diário Popular* refere-se a Machado de Assis como “o festejado autor de *Helena*.”⁵⁵

O contraste entre *Helena* e *O Cabeleira* não se notava apenas na recepção da obra, mas era explicitado pelo próprio Machado de Assis. Em carta a José Veríssimo, datada de 18 de fevereiro de 1902, ele diz:

Toda aquela questão da literatura do norte está tratada com mão de mestre. Tocou-me o assunto ainda mais, porque eu, que também admirava os dotes do nosso Franklin Távora, tive com ele discussões a tal respeito, freqüentes e calorosas, sem chegarmos jamais a um acordo.

Machado elogia o artigo escrito por Veríssimo – “suculento, lógico, verdadeiro, claramente exposto e concluído” – sobre a obra de Távora e demonstra a impossibilidade de acordo entre as duas concepções de literatura. Machado pregava, como seu empenho na criação da Academia Brasileira de Letras nos faz crer, a unidade literária brasileira.

A razão que me levava não era somente a convicção de ser errado o conceito do nosso finado amigo, mas também o amor de uma pátria intelectual una, que me parecia diminuir com as literaturas regionais.⁵⁶

⁵⁴ “Carta de Franklin Távora a José Veríssimo”. In: AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e seu tempo*. Rio de Janeiro: ABL, 2005, p. 264.

⁵⁵ Cf. GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; São Paulo: Edusp, 2004, p. 157.

⁵⁶ ASSIS, Machado de. “Carta a José Veríssimo”. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962, v. III, p. 1059.

José Veríssimo havia escrito o artigo por conta da reedição dos romances de Távora pela Editora Garnier, romances que representavam, no dizer de Veríssimo,

...das mais exatas e mais belas representações em nossa literatura do velho Brasil, do Brasil tradicional, daquele que, sem embargo da bruteza da terra e da gente, e não obstante todas as razões acima, me parece, à minha alma apesar de tudo ainda romântica, enamorada do passado, o mais interessante, o mais pitoresco, o mais encantador, quase estou em dizer o mais amável.⁵⁷

As ressalvas de Veríssimo a Távora eram mais agudas quanto à concepção do que é o Brasil e o que configura o brasileiro, alcançando assim grande parcela da inteligência nacional da época, que acreditava ser brasileiro – e nacional – tudo aquilo que derivava diretamente da mestiçagem.

Segundo essa concepção romântica, só é Brasil e brasileiro o que, em qualquer de nossas feições nacionais, deriva imediatamente da mestiçagem, física e moral, do português com o índio e com o negro. Que o Brasil é um país mestiço e de mestiços é uma verdade por todos os que têm estudado reconhecida... mas se o Brasil foi, e ainda é isso... não pode ser só isso.⁵⁸

Esse comentário de Veríssimo remete às questões levantadas pelo próprio Machado de Assis no ensaio *Notícia da Atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade*, publicado em 1873, em que ele analisa a produção e as tendências literárias do período, explicitando as tensões entre o “nacional” e o “universal”. Esta tensão pode ser ilustrada através do contraste entre o projeto de literatura de Távora e o de Machado. Em *Instinto de Nacionalidade*, Machado comenta a influência do temário indianista, dizendo que “não está na vida indiana todo o patrimônio universal, [...] os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo.”⁵⁹ Ao dizer que “os costumes civilizados” oferecem também

⁵⁷ VERISSÍMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*. 5ª Série. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. São Paulo: Edusp, 1977, p. 78.

⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 76.

⁵⁹ ASSIS, Machado de. “Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade”. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, v. III, p. 803.

tema à literatura, Machado reivindica para si o direito de produzir obras universais, sem perder aquilo que o torna essencialmente brasileiro.⁶⁰

Com isso, tornam-se nítidas as suas ressalvas em relação ao romance “da cor local” representado por – e ele os cita – Bernardo Guimarães, Sílvio Dinarte, Franklin Távora etc.

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que se reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.⁶¹

É inútil, porém instigante, imaginarmos o quanto dessas palavras seriam uma resposta indireta de Machado a Távora. Podemos então estabelecer um diálogo entre estes dois autores, Machado e Távora, através das décadas? Creio que sim, através do seguinte movimento:

As cartas a Cincinato, de Franklin Távora, publicadas em 1872, reúne a série de cartas polêmicas em que são analisadas duas obras de Alencar, *O Gaúcho* e *Iracema*. Távora faz restrições à obra de Alencar por esse não compor os seus romances com o devido rigor científico e histórico. Machado de Assis muito provavelmente acompanhou essa polêmica, e meditou sobre ela, o que pode ser considerado, mesmo em viés, o início do diálogo entre ele e Távora. Em *Instinto de Nacionalidade*, de 1873, temos as ressalvas de Machado ao tipo de romance concebido unicamente a partir de paisagens e descrições da natureza, e a defesa do projeto literário de José de Alencar, combatido por Távora em 1872. Machado posiciona-se na polêmica ao dizer que “tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo”, ou seja, a imaginação literária não pode ser cerceada por “doutrinas absolutas”, e a literatura pode consorciar o que a “fatalidade histórica” divorciou. No *Prefácio do Autor*, escrito em 1876 por Távora, ele diz categoricamente – e cita Machado de Assis – que há duas literaturas, a do Norte e a do Sul, e a do Norte é a mais brasileira por reproduzir aquilo que o Brasil tem de mais genuíno, sua natureza. O diálogo se encerra com o balanço de José Veríssimo em 1902 e o endosso de Machado a este, em carta também de 1902.

⁶⁰ Creio que, ao lermos “Instinto de Nacionalidade”, temos que ter em mente que mais do que um ensaio literário, trata-se de um manifesto de um escritor em busca de autonomia artística.

⁶¹ ASSIS, op. cit.

A militância de Franklin Távora em favor da literatura do Norte como superior na representação das especificidades nacionais, instigada pelas “doutrinas absolutas” da crença cientificista e nacionalista, foi lembrada, anos mais tarde, por José Veríssimo como fruto de um momento de idealização na literatura. Em seu projeto literário Machado foi mais longe do que a representação etnográfica e a discussão nacionalista, requisitos colocados por críticos e romancistas para definir o que seria o “romance brasileiro”. Na contramão dessa corrente, Machado arregimentou para dentro do campo ficcional as questões definidoras do espírito nacional. Em outras palavras podemos dizer que a busca da “cor local” se deu no que há de específico no homem brasileiro, e não na natureza do Brasil.

A década de 1870 foi um período em que o regionalismo se intensificou com obras como as de Távora, *O Cabeleira* (1876); Taunay, *Contos e Narrativas Militares* (1878); e Bernardo Guimarães, *Maurício*⁶² (1877). Também começavam a surgir os primeiros autores influenciados, ainda que timidamente, pelo naturalismo, tais como Júlio Ribeiro, *O Padre Belchior de Pontes* (1876); e Inglês de Souza, *Contos Amazônicos* (1876)⁶³, *O Cacauleta (Cenas da Vida Amazônica)*⁶⁴ (1876), *História de um pescador* (1877)⁶⁵, *Coronel Sangrado* (1877)⁶⁶. Machado mostrava ser não só homem de seu tempo, mas

⁶² “O novo romance intitula-se *Maurício* e é uma curiosa narrativa histórica. [...] com aquele amor com que sempre trata das coisas do interior do Brasil nesse seu belo livro Bernardo Guimarães é o mesmo pintor que todos admiramos, o colorido prosador que tão lindas e verdadeiras descrições tem feito de nosso sertão.” Cf. “Bibliografia”. *Ilustração Brasileira*. 15 de fevereiro de 1877, p. 247.

⁶³ Um volume de contos exaltado pela *Ilustração Brasileira* como fruto de um autor que “tem paixão pelas coisas de seu país.” No texto, evidencia-se a opção pela cor local como qualidade desejável em um livro de literatura brasileira. “As descrições de lugares, de costumes e de fisionomias são tão apropriadas, há tanta verdade no colorido, tanta abundância de seiva em todos aqueles quadros, que, além de revelarem um belo e prometedor talento, formam um lindo álbum de paisagens amazônicas, com toda a cor e sabor local. Cf. “Boletim Bibliográfico”. *Ilustração Brasileira*. 15 de julho de 1876, p. 30.

⁶⁴ Sobre o romance de Inglês de Souza, publicou a *Ilustração Brasileira* em 1º de fevereiro de 1877: “*O Cacauleta* é devido à pena de um modesto filho do Amazonas, que usa do pseudônimo Luiz Dalzoni. Autor de vários contos de que já temos notícias nestas colunas, apresenta ele agora um conto de maior fôlego, e, como outros, cintilante de cor local, de engenhosidade, e de interesse. Não há no *Cacauleta* coisa que se pareça com essas [...] descrições da natureza equatorial: o narrador conhece os quadros que pinta, e por isso dá-lhes um colorido esplendor [sic] que tornam inteiramente novas as suas descrições. Acreditamos que Luiz Dalzoni será um dos mais opulentos escritores do Norte do Brasil, e que lhe está destinado um brilhante papel se persistir cultivando o romance nacional.” Cf. “Bibliografia”. *Ilustração Brasileira*. 1º de fevereiro de 1877, p. 230.

⁶⁵ “É uma obra de inquestionável merecimento, e que confirma a boa opinião que a imprensa tem formado do vigor, imaginação e sentimento com que Luiz Dalzoni (Inglês de Souza) trata, sob a forma amena do romance, das coisas do Norte do Brasil.” Cf. “Bibliografia”. *Ilustração Brasileira*. 15 de fevereiro de 1877, p. 247.

⁶⁶ *O Coronel Sangrado* foi saudado pela *Ilustração Brasileira* como “novo subsídio da literatura do Norte”. “A natureza esplêndida desta grande região aparece sobriamente reproduzida, não sem graça e

também dialético ao conjugar criticamente a produção romanesca européia com as especificidades locais, experimentando a possibilidade de compor um romance folhetinesco tendo como base as peculiaridades sociais e econômicas brasileiras. Motivo que explica o fato de *Helena* ter sido um corpo solitário entre as composições literárias do ano de 1876, assim como foi impregnada por silêncios e estranhamentos a recepção da maioria dos romances machadianos ao longo de sua trajetória literária.

Ao explicitar as disparidades entre a temática agitada dos folhetins e a cor local, Machado nos possibilita um vislumbre de composição sem paralelos entre outros romancistas do período. Esse vislumbre consiste em proceder ficcionalmente, de modo que a composição narrativa dramatize – e eu cito aqui John Gledson – “a estrutura social do Brasil e o problema da identidade nacional, na condição de que isso não fosse visto como uma questão de sabiás e índios, mas de um relacionamento dependente e conflituoso entre o Brasil e a ‘metrópole’ européia.”⁶⁷ Esse relacionamento conflituoso, cuja tensão está contida entre os modelos de literatura importados, sua circulação entre o leitorado do oitocentos e a sua configuração dentro de uma estrutura social escravocrata, faz da composição de *Helena* esta exceção a que nos referíamos, e demonstra a consciência de Machado enquanto artista inserido num quadro de dependência e tensão com a metrópole européia. Ao ver-se à frente desse pêndulo entre literatura local e literatura européia, Machado teve que optar por uma composição de romance que abraçasse toda essa problemática. John Gledson afirma que não se tratou de deixar simplesmente a tradição local de lado e abraçar uma composição nitidamente europeizada; a alternativa foi a de – por intermédio da paródia de enredos, estruturas narrativas e modelos literários – compor uma ficção que era indubitavelmente brasileira, sem no entanto cair no ingênuo e ufanista. Machado nunca foi ingênuo a ponto de imaginar possível a produção de literatura sem dialogar e “traduzir” os romances brasileiros, os romances-folhetins importados e a nossa realidade social.

interesse, em alguns pontos do trabalho de que estamos tratando. Cf. “Publicações da Quinzena”.

Ilustração Brasileira, 1º de dezembro de 1877, p. 181.

⁶⁷ GLEDSON, John. “1872: A parasita azul. Ficção, nacionalismo e paródia.” In: *Cadernos de literatura brasileira: Machado de Assis*: São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2008, pp. 194-215.

Nos manuais de história literária não fica tão clara a distinção de *Helena* em relação a seus contemporâneos. Para Nelson Werneck Sodré, por exemplo, o sertanismo de Távora é um movimento em oposição à prosa indianista. O conceito é interessante por vir de um recorte diacrônico, ilustrando o modo como, na história literária tradicional, o sistema literário vai se formando através da sucessão, em geral sem conflitos, de escolas e gêneros. Vejamos o procedimento num breve excerto da *História da literatura brasileira*:

[...] foi a vulgaridade folhetinesca de Macedo, acompanhando os moldes da escola mas adaptando o ambiente brasileiro apresentado como cenário a tais moldes, que possibilitou a aceitação do gênero. José de Alencar, utilizando o folhetim, lançaria as bases do romance brasileiro, sob todos os sentidos inclusive na intenção de realizar, com ele, em literatura, aquilo que a Independência realizara em política, extremado-se até no esforço por uma autonomia de linguagem que não estávamos em condições de suportar. O indianismo foi a forma literária em que a sociedade brasileira, logo após a separação, afirmou as suas características. Alencar, seguindo-o e dando-lhe forma, ampliou o quadro, na tentativa de transpor a variedade regional brasileira para a literatura. Distinguiu-se, nesse ponto, dos que se seguiram, porque não teve nenhuma restrição por assim dizer territorial, com todos os aspectos e todos os quadros, desde os do Norte aos do Sul, desde os urbanos até os sertanejos. Ora, o sentido dos que se seguem é diverso. Existe a preocupação fundamental do sertanismo, que vem, assim, substituir o indianismo, como aspecto formal e insistente na intenção de transfundir um sentido nacional à ficção romântica. Tal preocupação importa em condenar o quadro litorâneo e urbano como aquele em que a influência externa transparece, como um falso Brasil.⁶⁸

A visão diacrônica da história literária desenvolvida por Sodré não privilegia as tensões existentes entre os projetos literários produzidos à margem dessa historiografia. O recorte diacrônico exclui, segundo Jauss, “a relação dessa obra com o contexto literário no qual ela, ao lado de outras obras e outros gêneros, teve de se impor.”⁶⁹ Assim, ao apreendermos um determinado horizonte histórico em sua simultaneidade, é possível percebermos a obra em sua multiplicidade de recepções. Ou seja, é possível estabelecer seus elos “na unidade de um horizonte comum e significativo de expectativas”, onde a

⁶⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2006, pp. 368-369.

⁶⁹ JAUSS, Hans Robert. *A História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora ática, 1994, p. 48.

obra é percebida em sintonia com seus contemporâneos, e assim reavaliar seu papel no sistema literário.⁷⁰ Para Jauss:

[...] há de ser igualmente possível efetuar um corte sincrônico atravessando um momento do desenvolvimento, classificar a multiplicidade heterogênea de obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico.⁷¹

As questões presentes na história literária dizem respeito não só à substituição de um projeto nacionalista por outro; mas também à assimilação do público leitor da produção romanesca identificada por ele como tal. As tensões presentes no período não diziam respeito somente ao projeto literário por parte dos sertanistas. *Helena*, de Machado de Assis, é um exemplo da tentativa de se fazer romance “brasileiro” sem o viés retórico e nativista, visando, antes de tudo, um diálogo com seu público e suas expectativas. Hélio Guimarães defende que o caráter sentimental e movimentado presente na trama de *Helena* não pode ser visto como um desvio de rota de seu projeto literário, mas sim de

um registro não apenas reivindicado pelo público leitor contemporâneo como buscado pelo escritor, que o utiliza como estratégia para atingir o público leitor de folhetim, espaço para o qual a narrativa originalmente se destinava e que o romance de Machado de Assis passava a dividir com textos seriados de autores como Ponson du Terrail e Xavier de Montépin.⁷²

O movimento executado por Machado propõe uma leitura a contrapelo, contrariando aquilo que lemos geralmente nas histórias literárias. Como procuramos mostrar, *Helena* foi uma exceção no cenário literário de 1876.

Repúblicanos e folhetinistas: *O Globo* (1874-1883)

A primeira colaboração de Machado de Assis para *O Globo*, periódico fundado por Quintino Bocaiúva⁷³ em 1874, foi o romance *A mão e a luva* (1874). Machado e

⁷⁰ Idem, *Ibidem*.

⁷¹ Idem, *Ibidem*, p. 46.

⁷² GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; São Paulo: Edusp, 2004, p. 161.

⁷³ Quintino Bocaiúva, defensor do ideal republicano, foi também um dos mais engajados jornalistas de seu tempo. Colaborou em diversos periódicos, todos de inclinação liberal e republicana, tais como *O*

Bocaiúva já se conheciam desde 1860, quando ambos colaboravam no *Diário do Rio de Janeiro*. *O Globo* caracterizava-se, como a maioria dos jornais da época, por servir de arena para disputas e polêmicas literárias e políticas, como por exemplo as farpas trocadas entre José de Alencar e Joaquim Nabuco, em 1875. A polêmica originou-se no dia 18 de setembro de 1875, quando da estréia no Teatro São Luis da peça *O Jesuíta*, de José de Alencar, escrita em 1861 e até então inédita. A peça foi um fracasso de público, mas mereceu, no dia 22 de setembro, uma resenha crítica escrita por Joaquim Nabuco para *O Globo*. Alencar respondeu no mesmo jornal com uma série de quatro artigos intitulados “O teatro brasileiro”. No dia 3 de outubro Nabuco rebate com uma série de oito artigos intitulada “Aos Domingos”. Nabuco se propõe analisar a obra de Alencar sem respeitar “a convenção literária que o protege”. Alencar volta a responder em outra série de sete artigos, intitulada “Às Quintas”, de 7 de outubro a 18 de novembro. Nabuco publica o último artigo da contenda em 21 de novembro.

Essa polêmica ilustra o período de grandes transformações sociais e políticas em que nasceu *O Globo*. Questões prementes como, por exemplo, a questão servil, a do ventre livre, a eleitoral e a abolição, foram discutidas sob o viés liberal e republicano, espelhando em suas páginas o clima de crescente turbulência por que passava a parcela letrada da população brasileira. Para Nelson Werneck Sodré, as “questões e reformas refletiam-se na imprensa, naturalmente, e esta ampliava a sua influência, ganhava nova fisionomia, progredia tecnicamente, generalizava seus efeitos – espelhava o quadro que o país apresentava.”⁷⁴

Machado de Assis apoiava a efervescência de temas e debates que freqüentavam as páginas dos jornais cariocas, e dava ao *Globo* lugar de destaque em sua preferência, vinculando-se à imagem progressista de seu amigo Bocaiúva e saudando-o no mesmo mês em que circulava o folhetim de *Helena*.

Falando no sentido natural, direi que o *Globo* honra a nossa imprensa e merece ser coadjuvado por todos os que amam essa alavanca do progresso, a mais potente de todas.

Diário do Rio de Janeiro (1854); *A República* (1870); *Spectador Brasileiro*; *O País* (1884) etc. Foi senador e governador pelo estado do Rio de Janeiro. Apud. SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 223-258.

⁷⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 256.

Hoje a imprensa fluminense é brilhante. Contamos órgãos importantes, neutros ou políticos, ativos, animados e perseverantes. Entre eles ocupa lugar distinto o *Globo*, a cujo talentoso redator e diretor, Sr. Quintino Bocaiúva, envio meus emboras, não menos que ao seu folhetinista Oscar d' Alva, cujo verdadeiro nome anda muita gente ansiosa para saber qual seja.⁷⁵

Como não podia deixar de ser para um jornal do século 19, a página mais importante era a primeira, e em seu rodapé estava o pedaço mais aguardado, o espaço do folhetim.

Os folhetins no jornal *O Globo*: A internacionalização do romance

Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil.

Machado de Assis. “O folhetinista”⁷⁶

Começo explicando o porquê da internacionalização do romance. Para tanto recorro a Marlyse Meyer:

Em 26 de setembro de 1843 um anúncio do *Jornal do Comércio* dá o toque da presença da verdadeira grande novidade do momento, anunciador da erupção prestes a sacudir a imprensa cabocla: “Quem tiver a obra *Mystères de Paris*, por Eugène Sue, e quiser vendê-la, dirija-se a rua do Ouvidor, 87, loja de Mongie”. E lá em Paris está chegando a hora temida pelos leitores, a essa altura já internacionais, a hora da palavra FIM – encerrando definitivamente *Les Mystères de Paris* –, hora que soará em 15 de outubro de 1843.⁷⁷

A julgar por esta leitura quase simultânea entre Brasil e França do grande sucesso de Eugène Sue, a “república mundial das letras” já estava em franco desenvolvimento em meados do século dezenove. Romances de autores conceituados pelo público eram aguardados com grande expectativa, como mostra este anúncio sobre Octave Feuillet, um dos favoritos da época, publicado na revista *O Novo Mundo*, de outubro de 1875:

Depois de alguns meses de espera, e quando os admiradores do correto romancista francês começavam a rezear que o novo romance prometido pela *Revista dos dois mundos* ficasse na promessa [...] eis que nos três primeiros

⁷⁵ ASSIS, Machado. *Ilustração Brasileira*, 15 de setembro de 1876.

⁷⁶ ASSIS, Machado de. “O Folhetinista”. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962, v. III, p. 960.

⁷⁷ MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 281, grifo meu.

números de 1 e 15 de setembro e 1 de outubro aparece afinal *Um Casamento na alta sociedade*.

Rara obra sua terá deixado de ser traduzida em língua brasileira, e recebida com encanto⁷⁸.

A indústria internacional dos folhetins do século XIX tinha um grande abrangência e larga influência nos países periféricos como o Brasil, estabelecendo aqui tanto as bases do romance, quanto o fomento da discussão nacionalista. Lembremo-nos que foi por meio dos serões de leitura que Alencar, não sem uma boa dose de idealização romântica, teve a inspiração de tornar-se romancista⁷⁹; lembremo-nos também que o sertanismo encabeçado por Franklin Távora pode ser compreendido como uma resposta nacionalista ao romance praticado no Sul que, segundo Távora, estava embebido de influências estrangeiras. É curioso que ao responder à polêmica lançada por Camilo Castelo Branco, a crítica apontou, com alto grau de indignação cívica, *Helena* como representante do moderno romance brasileiro, e não qualquer outro romance regionalista. No ambiente interno, o romance “brasileiro” era o romance embebido de cor local; para o externo, e como resposta às provocações também externas, o romance “brasileiro”, e moderno, era aquele que se dedicava aos “assuntos cosmopolitas”, para ficarmos com a definição de Flávio de Aguiar. Esta ambigüidade demonstra a dificuldade da crítica da época em definir o que seria, de que temas trataria e o que representaria o chamado romance brasileiro; isso caracteriza a diversidade de opiniões e de expectativas literárias no acirrado debate em torno do que era, ou deveria ser, a literatura brasileira.

O fato é que tanto autores nacionais quanto estrangeiros disputavam espaço nos rodapés dos folhetins e exercitavam-se no gênero. E, cada qual a sua maneira, representava uma parcela do gosto do público.

Discutiremos a seguir a circulação de romances nos folhetins do jornal *O Globo* – periódico editado por Quintino Bocaiúva – no intuito de mapear e compreender a produção ficcional do período. *O Globo* nos interessa por dois motivos principais: 1) Foi em suas páginas que se publicou pela primeira vez *Helena*; 2) É espaço privilegiado para a difusão de romances, num momento em que os jornais têm vital importância para

⁷⁸ *O Novo Mundo*, nr. 61, outubro de 1875, p. 14.

⁷⁹ Veja-se: ALENCAR, José. *Como e por que sou romancista*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

a formação de um público de literatura e de uma maior profissionalização do escritor. Foi nos rodapés da imprensa carioca que se lançaram livros, se apresentaram as novidades e se formou o diminuto público leitor. Autores nacionais e estrangeiros disputaram espaço pela atenção do público. Para Nelson Werneck Sodré, o livro

... não é ainda o caminho apropriado para chegar ao público – o caminho é o jornal. E a ficção romântica deve atingir o leitor primeiro pelo jornal, depois pelo livro. É por isso que os escritores também são jornalistas, e é por isso que o livro é primeiro folhetim. O gênero, folhetim, é importado, sem dúvida – mas importado porque o meio exige, e logo lhe concede importância indiscutível. Vai ser veículo específico da ficção romântica, entre nós.⁸⁰

Comentando ainda a afirmação feita por Machado de Assis sobre a dificuldade de se produzir folhetim brasileiro⁸¹, Nelson Werneck Sodré comenta que o romance-folhetim,

⁸⁰ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 2006, p.365.

⁸¹ Machado de Assis definiu o folhetim como um híbrido entre o “útil e o fútil”, cujo assunto é todo e qualquer acontecimento e a liberdade de composição parece não ter limites. Importante peça do jornal, definido por Machado como “espírito moderno”, o folhetinista tem a “sociedade diante de sua pena, o público para lê-lo e os ociosos para admirá-lo”. Só tem a temer o “dia de escrever” e as tremendas pressões em sustentar uma coluna periódica, faminta por assunto. Daí o caráter híbrido, necessariamente vinculado ao cotidiano e ao bazar de assuntos que o espaço do folhetim comporta e exige. “O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política.” Cf. ASSIS, Machado de. “O folhetinista.” In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, v. III, pp. 958-959. Pela definição de Machado, o folhetim confunde-se com a crônica. E a crônica é apenas uma entre as muitas variedades literárias presentes naquele espaço privilegiado, na primeira página do jornal, também conhecido como rodapé. O folhetim comporta tudo: contos, piadas, receitas, panfletos políticos, artigos de opinião, e sobretudo romances. Originário da França, é lá que se desenvolve, segundo Marlyse Mayer, o romance-folhetim, gênero que nos interessa sobremaneira. O romance-folhetim representou a ascensão de um gênero típico da era moderna; como uma espécie de novela, brotando aos pedaços diários nos jornais e revistas literárias, o romance rocambolês ou “romance industrial”, segundo definição de Saint-Beuve, produzido às pressas, repleto de cortes e o indefectível “continua...”, sendo consumido aos poucos e depois reunido em romance. O próprio Machado se rende à produção romanesca, escrevendo romances nos pés de página do *Globo*, e desculpando-se daquilo que a pressa da “indústria” o forçou a produzir de maneira ligeira, “fora dos hábitos de composição do autor”, como escreveu em *A mão e a luva*: “Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor. Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados.” Cf. ASSIS, Machado de. “Advertência de 1874”. In: _____. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1988, p. 16. A produção de romances estava atrelada, tanto na Europa quanto no Brasil, ao espaço dedicado a eles em jornais e revistas. O sucesso acaba por generalizar o modo de produção de ficção, fazendo com que a produção seriada seja a regra. No entanto, nem todos carregam a característica de romance-folhetim, apesar de serem publicados nesse espaço. Vejamos a observação de Marlyse Meyer: “Romance-folhetim como gênero específico de romance: A década de 1840 consagra definitivamente o gênero. Eugène Sue publica no jornal *des Débats* entre 1842 e 1843. A invenção de Dumas e Sue vai se transformar em uma receita de cozinha reproduzida por centenas de

tal como praticado pelos franceses, constituía um gênero marginal, vinculando-se à evasão e futilidade.

Não se enquadravam, e nisso Machado de Assis tinha razão, no modelo clássico do folhetim, a que pertencia a maioria dos autores publicados nos jornais, constituindo gênero marginal de literatura, aliás. Esses autores, franceses na maioria, sabiam dar ao folhetim o interesse que representava o segredo de seu sucesso entre o público, com o enredo complicado, a trama difícil, a ausência de compromisso com o verdadeiro e até com o verossímil. E tudo isso fazia parte daquele segredo do sucesso, aquilo que o público numeroso procurava, a sua ânsia de evasão.⁸²

Se levarmos em conta o enorme número de traduções em jornais e o número de citações dos autores do gênero entre nossos escritores, podemos constatar que o romance-folhetim gozava de relativo sucesso perante o público leitor do oitocentos. Pelas mãos de Machado de Assis essa característica da vida social da elite é retrabalhada na forma de pequenas citações irônicas em seu universo ficcional. Em *Helena* ele cita o incontornável *Saint-Clair das Ilhas*, mas também, em muitos outros textos, não se furta a integrar em suas citações (sempre tendo seus personagens em situação de leitura e evasão) personagens, autores ou obras do romance-folhetim, como o romance de Dumas, *Os Três Mosqueteiros* (no conto *Missa do Galo* e em *Quincas Borba*), de Ernest Feydeau, *Fanny* (no conto *O segredo de Augusta*), ou da escritora George Sand, (no conto *Miss Dólar*). Com isso Machado salienta ironicamente o processo de assimilação dos modos de leitura romântica e de evasão por parte da elite carioca e suas discrepâncias dentro do contexto social patriarcal. Quincas Borba sonha com as peripécias das aventuras de capa e espada dos romances de Dumas e com as condessas dos romances de Feuillet⁸³; Mendonça, de *Miss Dólar*, enfeixa sua carta em um romance de George Sand, fazendo com que a leitura do romance e da carta se misturem

autores. A fórmula tem outra consequência: uma nova conceituação do termo folhetim, que passa então a designar também o que se torna o novo modo de publicação de romance. Praticamente toda a prosa de ficção da época passa a ser publicada em folhetim, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume⁸¹. É um modo de publicação que será o de Alencar, Macedo, Machado, sem que no entanto tais romances sejam forçosamente romances-folhetins. Confusão muitas vezes praticada.” Cf. MEYER, Marlise. *Folhetim: Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 63 – grifo meu.

⁸² SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 280.

⁸³ “Aqueles cenas da corte de França, inventadas pelo maravilhoso Dumas, e seus nobres espadachins e aventureiros, as condessas e os duques de Feuillet, metidos em estufas ricas, todos eles com palavras mui compostas, polidas, altivas ou graciosas, faziam lhe passar o tempo às carreiras”. ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, v. III, p. 702.

no universo ficcional⁸⁴. Mais do que mera citação, o que fica evidente é o aprofundamento do estudo das referências literárias e seus desdobramentos críticos dentro da própria ficção.

A julgar por essas ocorrências, podemos supor que Machado não estava alheio ao fenômeno popular dos romances-folhetins. E com eles competiu em grande medida nas páginas de *O Globo*, para as quais escreveu dois romances seriados reunidos em livro logo depois, como de praxe na época. Mais do que consciência das peculiaridades desse gênero, Machado exerceu através da ficção o papel de crítico desse gênero importado. Percorrendo os romances publicados n' *O Globo* à época de publicação de *Helena*, tentaremos entender como isso se deu.

Entre dezembro de 1875 e janeiro de 1876 *O Globo* publica *Flamarande*, de George Sand⁸⁵, romance agitado e de grandes reviravoltas. Nele, tomamos conhecimento das agruras da família *Flamarande*, relatadas pelo “criado” da família. O romance, ou antes, o “*drama romanesco*” como prefere o narrador, possuía todos os ingredientes que o público leitor parecia apreciar: um enredo rocambolês e um tanto inverossímil, apimentado com traições, mentiras e adultérios. O trecho a seguir, com todas as complicações das relações entre as personagens, dá idéia da tônica do romance:

Nada impedia-me de ser o amigo discreto e dedicado de uma mulher excelente e encantadora, que, casada com um homem esquisito, cedera a um adolescente mais amável e o conservava como seu amante. O filho do adultério, exilado pelo marido, não chamado a casa por sua mãe, adotado pelo pai verdadeiro,

⁸⁴ “A carta foi escrita com febril impaciência; no dia seguinte, logo depois de almoçar, Mendonça meteu a carta dentro de um volume de George Sand, mandou-o pelo moleque a Margarida. A viúva rompeu a carta de papel que embrulhava o volume, e pôs o livro sobre a mesa da sala; meia hora depois voltou e pegou no livro para ler. Apenas o abriu, caiu-lhe a carta aos pés”. ASSIS, Machado de. *MISS DOLLAR*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, v. II, p. 37.

⁸⁵ Machado tinha grande admiração pela autora de *Flamarande*, é o que demonstra uma crônica publicada na *Ilustração Brasileira* de 1º de agosto de 1876: “Ora, expirou há pouco uma mulher, que me não de conceber tinha um gênio maior que o do soprano referido, mulher que ocupa um dos mais altos lugares entre os prosadores de seu século. Madame Sand nunca venceu tanto por mês. Rendeu-lhe menos *Indiana* ou *Mauprat* do que rendem ao soprano de que trato meia dúzia de sustentidos bem sustentidos.” Em outra ocasião, em virtude da inauguração do Busto de Gonçalves Dias, Machado volta a evocar Sand: “Se eu houvesse de dizer tudo o que este busto exprime para nós, faria um discurso, e é justamente o que os autores da homenagem não devem querer neste momento. Conta Renan que, uma hora antes dos funerais de George Sand, quando alguns cogitavam no que convinha proferir à beira da sepultura, ouviu-se no parque da defunta cantar um rouxinol. “Ah! eis o verdadeiro discurso!” disseram eles consigo. O mesmo seria aqui, se cantasse um sabiá. A ave do nosso grande poeta seria o melhor discurso da ocasião.” Cf. ASSIS, Machado de. “Gonçalves Dias.” In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, Vol. II, p. 720.

todos esses fatos podiam ser tolerados, e com eles nada tinha eu que ver. Eu havia receado que quisessem obrigar-me a proteger esta intimidade ilícita e a introduzir este filho na família legal. Nada de semelhante se deu.⁸⁶

O folhetim teve ainda uma seqüência intitulada *Dois irmãos*, publicada imediatamente após *Flamarande*, entre janeiro e fevereiro de 1876. Anos depois dos eventos de adultério e morte que levaram à desgraça a família Flamarande, um herdeiro surge para desestabilizar a todos. Vejamos um diálogo entre a Sra. De Flamarande e Carlos, narrador do romance, conselheiro da família, e principal testemunha dos eventos, sobre a chegada do novo herdeiro.

- Rogério nada mais me perguntará e há de adorar seu irmão. Oh! Não, não será por esse lado que jamais pesar algum me virá.
- Por certo que não; mas Rogério está muito moço; tem paixões, necessidades, e o hábito de aspirar a uma certa posição na sociedade. A partilha dos bens imensos que lhe tocam trará notável mudança...
- Mudança salutar talvez, Carlos! Tenho muito medo desta grande fortuna que cabe a Rogério, tão moço, tão atirado aos prazeres.⁸⁷

A base pela qual se sustentam as duas narrativas parece ser uma só: o romance sentimental e melodramático, propagador dos “valores burgueses, urbanos e democráticos”, típicos das produções francesas e inglesas do século 19 e que desembarcaram em várias regiões do mundo, ajustando-se à produção local. Hélio Guimarães mostra o desajuste dessas aspirações diante das especificidades locais, baseadas em concepções monárquicas e patriarcais:

De fato, os valores burgueses, urbanos e democráticos, que eram os do melodrama e da ficção popular inglesa e francesa do século 19, nos quais os escritores brasileiros se espelhavam e com os quais procuravam concorrer, definitivamente não vigoravam no Brasil oitocentista, caracterizado por uma sociedade monárquica, patriarcal e extensivamente rural, em que o acesso à produção cultural estava restrito uma pequena elite urbana. Os valores europeus – modernos e desejáveis em abstrato – funcionavam bem nas narrativas estrangeiras, mas não ornavam com as intenções realistas da produção local, a não ser à custa de muita mistificação.⁸⁸

⁸⁶ SAND, George. “Flamarande”. In: *O Globo*, 15 de janeiro de 1876, p. 01.

⁸⁷ SAND, George. “Os dois irmãos”. In: *O Globo*, 19 de janeiro de 1876, p. 01.

⁸⁸ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; São Paulo: Edusp, 2004, p. 161.

Fica fácil constatar esse desajuste nas páginas dos folhetins d'*O Globo*. As produções estrangeiras eram intercaladas por produções nacionais de composição muitas vezes desigual, sem o ritmo que caracteriza o romance-folhetim. Entre 16 e 17 de janeiro de 1876, Leopoldo de Siqueira, pseudônimo do Visconde de Taunay, publica o conto *Um dia de paixão*, depois reunido em suas *Narrativas Militares*. A história se passa durante as 24 horas de viagem em um navio a vapor. O narrador relata um encontro casual que teve com uma jovem viúva durante a viagem, e os meios que usou para seduzi-la. O tom é de um erotismo sutil, realçado por descrições da natureza como estas: “Calmo, fundo, largo e de límpidas águas era o rio; por entre verdejantes margens corria o vapor.”⁸⁹ O clima é o da anedota ligeira e de costumes, que para o leitor de hoje soa divertido, como se pode perceber na seguinte passagem, na qual o narrador se descreve enquanto prepara-se para seduzir a jovem viúva.

Não sou feio, e até tenho minha pretensão a elegante, mas, cumpre confessar, esse momento é sério para todo o homem, máxime nas circunstâncias em que eu me achava. Muitas vezes um Adônis esbarra onde qualquer outro menos ou em nada favorecido da natureza lá por um capricho, ou um palpite ou uma futilidade encontra estrada franca e coração rendido.

Não sou alto nem baixo, mais magro do que gordo; tenho 27 anos, bons dentes; uns olhos pretos bastante vivos; inclinação de espírito algum tanto folgazã; cabelos negros, lisos, quase acabocladados, tez morena, pouca barba, bigode bem arqueado e um ar de santinho que as vezes sei com muito jeito acomodar às ocasiões.⁹⁰

O tom de um realismo desajeitado, de dicção oral e anedótica, é exemplo de certo tipo de prosa muito popular no Brasil do século XIX, fazendo contraponto ao discurso carregado de teatralidade melodramática do romance de Sand. A típica figura da jovem viúva já se faz presente (ela seria central na prosa machadiana) como uma mulher emancipada e “dona do próprio nariz”, única maneira de uma jovem moça da sociedade transitar livremente em uma sociedade patriarcal.

A diversidade de estilos, quase que como em um bazar ficcional, presente nos folhetins cariocas, comprova que apesar da precariedade cultural e da escassez de leitores reais, a máquina editorial girava e era abastecida pelos folhetins. Alimentando o cenário cultural

⁸⁹ SIQUEIRA, Leopoldo. “Um dia de paixão”. In: *O Globo*, 16 de fevereiro de 1876, p. 01.

⁹⁰ Idem, *Ibidem*.

com romances melodramáticos estrangeiros e “romances brasileiros”, *Flamarande* seria reunido em livro pela Garnier no mesmo ano de 1876, com a mesma tradução do folhetim de *O Globo*, feita por Aristides Serpa. *Um dia de Paixão* e *A vingança de um recruta* (outro conto de Taunay que sairia n’*O Globo* entre abril e maio de 1876) comporiam, com algumas adaptações, as *Narrativas Militares*, de 1878, também editadas pela Garnier. *Helena*, de Machado de Assis, publicada entre agosto e setembro de 1876, também sairia em livro imediatamente após a publicação em pedaços. No caso específico de Machado, como já havia um contrato firmado com o editor Garnier em março de 1876, podemos supor que o romance fora concebido já no formato livro. O livro, nesse caso, poderia ter antecedido a sua publicação em folhetins n’ *O Globo*, o que daria a Machado a possibilidade de arquitetar a sua narrativa de uma maneira diversa daquela apontada por ele em advertência ao romance *A mão e a luva*, de 1874. Segundo Machado “as urgências da publicação diária” fizeram com que a narração e o estilo do romance padecessem, pois estavam “fora dos hábitos do autor”. *Helena*, ao ser iniciada meses antes da sua publicação em livro, não padeceria dessas urgências. Retomaremos esse assunto mais adiante.

O fato é que a diversidade reinava nos rodapés. E até mesmo o romance-folhetim estrangeiro, de tintas carregadas e apelo popular, concorria com outros gêneros importados. No pé de página d’*O Globo*, no dia 19 de fevereiro de 1876, o leitor teve à mostra um tipo de romance inusitado, satírico e impertinente. Acima do título do romance, a classificação orientava o leitor ao tipo de enredo que seria acompanhado diariamente: *Litteratura Philosófica*. Escrito pelo hoje desconhecido Eugène Noël (1816-1899), as *Memórias de um Sandeu, escriptas por seu punho e compiladas por Eugenio Noel*, aparentava uma filiação literária com outra biografia, não compilada, mas escrita e organizada pelo próprio defunto-autor:

Contarei já a nossa federação de Junho? Como o poderei fazer, meus amigos, se na hora em que escrevo, estamos ainda a 21 de Maio e portanto não foi ainda celebrada, e quem sabe se a poderei contar algum dia?

Assim, pois, notai bem, de agora em diante apenas referirei os acontecimentos a proporção que eles se forem sucedendo. Não é mais de um remoto passado, mas do presente que devo me ocupar. Esta circunstância mudará talvez a natureza

destas Memórias; mas que fazer? Este livro, bem o vedes, não é a imitação de nenhum outro.⁹¹

Essa citação, mais que a título de curiosidade, demonstra o trânsito das “traduções”, para usarmos o termo cunhado por Alcides Villaça⁹², e diálogos por que passou o romance desde o século XVIII, período de seu desenvolvimento. O caráter fragmentado, debochado e digressivo da narrativa nos traz à mente de imediato as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance que desorientou a crítica no momento de sua publicação em livro, em 1881. Não se pode afirmar que Machado tenha acompanhado o romance de Noël, muito menos afirmar que ele tenha sido influenciado por ele, embora seja inegável a semelhança do tom desabusado de seus narradores.

Ainda no folheto d' *O Globo* é interessante indicar a publicação dos seguintes romances e contos: *Um dia de paixão*, conto que fez parte das *Scenas e Typos Militares*, de Leopoldo de Siqueira, pseudônimo do Visconde de Taunay, publicado entre os dias 16 e 17 de fevereiro de 1876; *A vingança de um recruta*, outro conto da série *Scenas e Typos Militares*, de Silvio Dinarte, pseudônimo do Visconde de Taunay, publicado entre 6 e 7 de abril de 1876; *O sonho de ouro*, uma “fábula oriental” de Charles Nodier (1780-1844), publicado em 31 de maio e 1º de junho de 1876; *Nas Ardennas*, uma “novela”, por Eugênio Danglars, publicado de 9 a 13 de junho de 1876; *O cavalheiro D'Ag lure*, novela histórica de autor não mencionado, publicado entre 21 e 28 de junho; *Helena*, de Machado de Assis, publicado entre 6 de agosto e 11 de setembro; *A Herança*, de Jules Sandeau (1811-1883), publicado de 13 de setembro a 18 de outubro de 1876; *O Guarany*, romance que se passa nos pampas gaúchos, de Gustave Aimard (1818-1883), publicado de 23 de outubro a 15 de dezembro.⁹³

A desvantagem é nítida. Dos autores que publicaram ficção ao longo de 1876, apenas dois, Machado de Assis e Taunay, eram brasileiros. A julgar por esse levantamento, a concorrência é desigual: dois autores brasileiros, Machado e Taunay, contra sete estrangeiros.

⁹¹ NÖEL, Eugène. *Memórias de um Sandeu: que fez mais do que prometia*. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 de março de 1876, p.01.

⁹² VILLAÇA, Alcides. “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, jul. 1998, n. 51, p. 10.

⁹³ Para uma relação completa dos romances, contos, novelas, crônicas e artigos publicados no rodapé d' *O Globo* consultar o anexo.

Uma desigualdade que, segundo Franco Moretti, ocorre nos países fora do eixo produtor de romances (França e Inglaterra). Países periféricos como o Brasil e outros como Itália e Dinamarca, nem tão periféricos, mas assim mesmo satélites que circundavam o centro produtor de romances, sofreram esta desvantagem: liam e disputavam território com a literatura exportada pelos dois maiores produtores.

Com o romance, portanto, um mercado literário comum surge na Europa. Um mercado: por causa da centralização. E um mercado muito desigual: também por causa da centralização. Porque no século crucial, entre 1750 e 1850, a consequência da centralização é que, na maior parte dos países europeus, a maioria dos romances são, muito simplesmente, livros estrangeiros. Os leitores húngaros, italianos, dinamarqueses, gregos se familiarizam com a nova forma por meio dos romances franceses e ingleses: e, também, inevitavelmente, os romances franceses e ingleses se tornam modelos a ser imitados.⁹⁴

Moretti percebe que essas relações de poder estão presentes também fora da Europa. Para justificar essa percepção, cita o caso de Edward Said que diz “que a certa altura, os escritores em língua árabe se deram conta dos romances europeus e começaram a escrever obras iguais a eles.” No caso brasileiro, pensando em modelo e imitação, Marlyse Meyer aponta que é possível notar que no jornalismo do século dezanove há uma imitação servil do modelo francês.⁹⁵

No cenário cultural brasileiro, que representamos através da leitura da revista *Ilustração Brasileira*, vimos que sobeja entre parte da inteligência o desejo de uma revitalização do romance romântico, no sentido de dar traços específicos do “nacional”, à ficção romântica. A solução encontrada, através de uma perspectiva “etnológica,” foi o sertanismo representado por Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay etc. Trata-se de um sentimento nacionalista de adequação de um modelo europeu, que vimos que também disputou espaço nos folhetins do *Globo*, por meio da publicação das *Narrativas Militares*, de Taunay.

Assim, talvez possamos concluir que aquilo que Franco Moretti afirmou sobre o mercado mundial de livros comprova-se. Há uma metrópole (de onde o modelo é lançado) e há uma periferia onde esse modelo é adaptado às especificações locais. No

⁹⁴ MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 197.

⁹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 200.

caso de Machado de Assis, há mais um diálogo do que propriamente uma adaptação do modelo. Não se trata de escrever “romances brasileiros” e sim de escrever “romances”, no sentido mais amplo do termo⁹⁶, fato já observado pela crítica:

Machado retirava do frontispício dos seus livros o indefectível "Romance brasileiro" (ausência, aliás, bem notada por José Veríssimo). No seu lugar, colocava prólogos e prefácios que afirmavam o desvio dos romances de costumes e das narrativas edificantes e buscavam relativizar e ampliar as noções do que era, poderia ou deveria ser um romance produzido no Brasil. Com isso, rompia com as enormes limitações colocadas de início para o romance no panorama romântico local, recuperando de certa maneira as potencialidades associadas ao gênero nas origens do romantismo: o romance nem tanto como um gênero, mas como meio de expressão dos mais diferentes gêneros, forma literária aberta, reflexiva, fragmentária e crítica por excelência.⁹⁷

O flerte de Machado com a narrativa popular, cujo grande exemplo é *Helena*, tem como paradigma o romance europeu. Aqui, esse paradigma encontrou em Machado o seu grande cultor e em *Helena* um exemplo extraordinário da mistura de gêneros e do exercício crítico dentro do espaço ficcional; o romance clássico do século XVIII está lá representado através dos arquétipos literários evocados na leitura de *Manon Lescaut* (a *femme fatale*) e *Paulo e Virgínia* (o amor casto e puro), arquétipos fundamentais para a formação do romance burguês, e em certa medida, meio deslocados dentro da configuração social brasileira. E é nesse deslocamento que se dá o rearranjo entre forma importada e configuração social.

Como exemplo, podemos pensar nas relações de paternalismo que permeiam toda a família Vale e a situação desconfortável e cheia de constrangimentos por que passa a virginal e *agregada* Helena. Estácio, o filho pródigo atormentado por um ciúme não assumido, e que beira o incesto, luta contra a memória de um pai que mesmo depois de morto dita regras. Este embate de Estácio com a memória do pai – é preciso assumir o papel de “senhor” na nova vida dos Vale – talvez seja um dos momentos mais sutis do

⁹⁶ Trata-se de uma idéia proposta por Abel Barros Baptista em seu livro *A formação do nome*. Baptista defende que em *Instinto de Nacionalidade*, Machado de Assis define sua posição na literatura brasileira enquanto *romancista*. Buscando desassociar-se de qualquer projeto, programa ou intenção nacionalista. Cf. BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 81.

⁹⁷ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance*. Artigo publicado na revista eletrônica Machado de Assis em Linha. Endereço eletrônico: http://machadodeassis.net/rev_num01_artigo04.asp – Acessado em 12 de fevereiro de 2009. Grifo meu.

romance. É nessa relação que vemos representado, e de maneira enviesada, o poder sufocante do pai dentro das relações familiares brasileiras.

A disputa do filho com a memória do pai é por si só um grande tema da literatura, cujo exemplo mais acabado talvez seja *Édipo Rei*, de Sófocles. Porém aqui essa disputa diz respeito ao poder paternalista dentro de uma sociedade escravocrata. Grandes temas universais e a pequenez das instituições; romance sentimental conjugado com a retórica vazia dos pensamentos do marquês de Maricá⁹⁸; paternalismo e desajuste social são exemplos dos temas tratados por Machado e tornados procedimentos narrativos em *Helena*. A forma do romance mistura-se à “pequenez” de nossos espaços. Aqui o drama se passa no Andaraí e não nos “arrabaldes de Paris”, como em *Flamarande*, de George Sand, e dessa oscilação surge todo o interesse do romance.⁹⁹

Helena e a transgressão do folhetim: Conciliação e ruptura.

São diversas as relações que se pode estabelecer entre o modelo romanesco empregado por muitos dos autores que freqüentaram o rodapé d’*O Globo* e o romance de Machado de Assis, fazendo supor que a relação de Machado com o romance-folhetim não foi mera casualidade. Em *Flamarande* e *Os dois irmãos*, publicados em 1876, os temas e formulações próprios do melodrama e do rocambolesco estão presentes da mesma forma que em *Helena*. Contudo, nas reentrâncias do texto de Machado há pequenas fissuras onde se nota a subversão do gênero, como aliás, já observou Sônia Brayner:

Conciliação histórica, transação narrativa. Machado de Assis reuniu nesse enredo de amor impossível a matriz intelectual, política e retórica de um período brasileiro. Ofereceu ao folhetim jornalístico, de maneira despretensiosa, um olhar dos anos setenta sobre os anos cinqüenta. No momento da consolidação das classes proprietárias, sempre temerosas de alianças incertas, o

⁹⁸ Outro exemplo da retórica vazia e do pensamento tradicionalista que a memória do Conselheiro Vale evoca é o momento em que Helena e Estácio encontram, entre os pertences do morto, um exemplar das *Máximas do marquês de Maricá*, último livro lido pelo Conselheiro. Trata-se de um compêndio de frases e reflexões que exprimem, segundo Sonia Brayner, a retórica vazia dos medalhões e da elite do século XIX. Segundo Brayner, a narrativa de Helena estaria permeada desses dizeres e desta sabedoria de almanaque. Veja-se: BRAYNER, Sonia. “Helena ou na transversal no tempo.” In: *Travessia*. Florianópolis: n. 19, 2o semestre de 1989, p. 54.

⁹⁹ Estas questões são tratadas com mais vagar no capítulo 3 desta dissertação.

mito da sedução incestuosa que perseguiu o romance e o melodrama traveste-se em biografia política.¹⁰⁰

Sonia Brayner descreve na citação acima o quanto, em *Helena*, há uma espécie de movimento de conciliação e ruptura com o romantismo e o formato folhetinesco. Esse processo se dá através da modulação entre a experiência histórica do Segundo Reinado, a consolidação das classes proprietárias e os temas e procedimentos próprios do melodrama. Ainda não é

chegada a hora para o autor escancarar a verdade, desobrigada de pudores, pois o narrador é um defunto, como o será Brás Cubas. Por enquanto, a preocupação em emocionar com recursos óbvios serviu também para disseminar a sombra da dúvida: jogo do destino ou dissimulação política?¹⁰¹

De fato, o narrador em *Helena* é dado a desaparecimentos, deixando aos diálogos a tarefa de fazer avançar a história. Em outros momentos, sobretudo quando apresenta as personagens, não se furta em destilar considerações irônicas e cruéis. Como na maneira em que apresenta Eugênia, a filha do vilão Dr. Camargo, ao leitor:

Eugênia era uma das mais brilhantes estrelas entre as menores do céu fluminense. Agora mesmo se o leitor lhe descobrir o perfil em camarote de teatro, ou se a vir entrar em alguma sala de baile, compreenderá – através de um quarto de século, – que os contemporâneos de sua mocidade lhe tivessem louvado, sem contraste, as graças que então alvoreciam com o frescor e a pureza das primeiras horas.¹⁰²

A acidez com que o narrador trata algumas personagens funciona muitas vezes de modo enviesado. Quando quer desenhar o perfil de Dona Úrsula, o narrador ironiza seu objeto de entretenimento principal, atacando sutilmente um dos ícones do romance folhetim do dezenove, *Saint-Clair das ilhas*. As aventuras dos desterrados ganham a seguinte definição:

Boa gente e moralíssimo livro, ainda que enfadonho e maçudo, como outros de seu tempo. Com ele matavam as matronas daquela quadra muitas horas

¹⁰⁰ BRAYNER, op. cit., p. 54.

¹⁰¹ Idem, *Ibidem*, p. 55.

¹⁰² ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 75.

compridas do inverno, com ele se encheu muito serão pacífico, com ele se desafogou o coração de muita lágrima sobressalente.¹⁰³

Ao realçar a prática da leitura de Dona Úrsula, Machado não só está, de forma irônica, debochando da típica e ociosa leitora matrona, como singularizando o objeto livro, aliando a sua imagem à de uma determinada classe social que vive com o romance a experiência do passar o tempo; “com ele matavam as matronas muitas horas, se encheu muito serão pacífico e se desafogou o coração”. Este alinhamento entre livros e personagens, como veremos, é uma das forças do romance. O processo é complexo e exige certa adesão do leitor. A leitura está pontuada, como nos três beijos do Dr. Camargo, por evocações de leitura que “estranhamente” enfeixam o tecido narrativo. Ao tratar *en passant* de *Saint-Clair das ilhas*, o narrador define um tipo de folhetim – “enfadonho e maçudo, passatempo para as horas compridas do inverno” – bem como um tipo social, Dona Úrsula, velha solteirona e tradicionalista, que se mistura à imagem de enfado descrita pelo narrador.

Desse modo, o narrador comporta-se de maneira dual. Ora em “ruptura”, ao adotar um discurso irônico no modo de descrição das personagens; ora em “conciliação”, ao ausentar-se por completo em favor de longos diálogos dramáticos. O resultado é um efeito de “singularização” da narrativa, assim definido por Chklovski: “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção¹⁰⁴”. Com o expediente de ruptura e conciliação, como em ondas narrativas, quer-se despertar o leitor comum de romances-folhetins para a evidente artificialidade do recurso ficcional, “desautomatizando” a leitura e insistindo em novas formas de interpretação do objeto narrado. Essa forma de aumentar a percepção através da “singularização” do objeto, sugerida por Chklovski, talvez fique clara no modo como Machado articula sua narrativa através de modulações. Estas modulações, como no exemplo dado acima, proporcionam um efeito de estranhamento, ou de fruição da obra, que exige do leitor, como aponta Zilberman, um retrospecto, “obrigando o leitor a interpretar os acontecimentos.”¹⁰⁵ Apesar da linearidade da narrativa, há a necessidade de, no final do

¹⁰³ Idem, *Ibidem*, p. 65.

¹⁰⁴ CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: EIKHENBAUM, B; *et al. Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 45.

¹⁰⁵ ZILBERMAN, op. cit., p. 76.

livro, refazer o percurso dela, no intuito de compreender “o sentido e a coerência do relato”. Afinal, deve-se compreender o que já foi narrado, e interpretar a morte da heroína. Brayner chamaria esse movimento de recuo de “oscilação entre encobrimento e revelação”, permitindo a Machado analisar a rede social estabelecida, baseada no jogo de aparências.

Lidando com a oscilação entre encobrimento e revelação, *Helena* chega à beira de um tema que poria em causa a organização da sociedade, suas leis e instituições. Diante do abismo que se abre, ele recua: ainda assim, não deixa de questionar a aparência, fazendo-o por meio do modelo narrativo, do tipo prospectivo/ retrospectivo, e do comportamento das personagens, seguidamente preocupadas com o que os outros vão pensar e recebendo a confirmação de que essa atitude se justifica.¹⁰⁶

Essa necessidade de retrospecto e coerência no texto contraria, de certa maneira, o formato de um romance-folhetim e o distancia do modelo literário que lhe serve de casca. Na trama em capítulos, a ação quase ininterrupta despreza a necessidade de se conhecer a fundo o modo como a trama foi engendrada. O que importa é o crescendo de emoções; emoções que estão presentes em *Helena*, mas muito mais arranjadas do que se espera para uma narrativa em capítulos escritos ao calor da hora. Zilberman defende esta amarra coerente da trama lembrando que Machado, apesar de ter lançado o romance em rodapés, já o previa para o formato livro. O que acabou acontecendo poucos meses depois.

Este fato, determinante do vaivém da leitura, tem, de imediato, certa importância, na medida em que *Helena* foi publicada originalmente sob a forma de folhetim no jornal *O Globo*, saindo com regularidade entre agosto e setembro de 1876, só depois, mas no mesmo ano, sendo editada em livro, pela Garnier.¹⁰⁷

No entanto, apesar desse primeiro projeto, é possível pensar que

Machado de Assis programou o texto desde o início para aquela última forma [o livro]: não só porque, quando começou a lançá-la em capítulos em *O Globo*, já estava com o contrato assinado com a editora, mas também porque a narrativa

¹⁰⁶ BRAYNER, op.cit., p. 54.

¹⁰⁷ ZILBERMAN, op. cit., p. 76.

parece apresentar um esquema definido e organizado desde a página de abertura.¹⁰⁸

Machado não elaborou sua narrativa permitindo incongruências. Todo o encadeamento narrativo é executado de modo a formar um desenho de sentidos que exige do leitor a interpretação. A morte de dois personagens inicia e finaliza a narrativa. No primeiro, há o movimento que chamamos de “ruptura” em tom satírico:

O Conselheiro Vale morreu às 7 horas da noite de 25 de Abril. Morreu de apoplexia fulminante, pouco depois de cochilar a sesta, – segundo costumava dizer, – e quando se preparava a ir jogar a usual partida de voltarete em casa de um desembargador, seu amigo.¹⁰⁹

No segundo, o movimento é de “conciliação” com o folhetim, em tom operístico:

Um escravo veio chamar Estácio à pressa; ele subiu trôpego as escadas, atravessou as salas, entrou desvairado no quarto, e foi cair de joelhos, quase de bruços, junto ao leito de Helena. Os olhos desta, já volvidos para a eternidade, deitaram um derradeiro olhar para a terra, e foi Estácio que o recebeu, – olhar de amor, de saudade e de promessa. A mão pálida e transparente da moribunda procurou a cabeça do mancebo; ele inclinou-a sobre a beira do leito, escondendo as lágrimas e não atrevendo a encarar o final instante. Adeus! – suspirou a alma de Helena rompendo o invólucro gentil. Era defunta.¹¹⁰

Os dois trechos acima ilustram a oscilação com que Machado parece ter engendrado o seu enredo: a crítica social e de costumes através da tradicional acidez com que ele costuma retratar a elite; e o melodrama declamativo, teatral. Esses dois pontos, no entanto, dificilmente se unem, cabendo ao leitor, incomodado com as oscilações narrativas, reunir as pontas soltas.

Machado redigiu a intriga com planejamento e determinação, não largando ao sabor das circunstâncias a resolução da sorte de seus protagonistas. Traçou antes o destino deles, não se comovendo com a retórica sentimental com que ele mesmo os caracteriza.¹¹¹

¹⁰⁸ Idem, *Ibidem*.

¹⁰⁹ ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 53.

¹¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 231.

¹¹¹ ZILBERMAN, op. cit., p. 77.

Solidez e flexibilidade

Tentemos acrescentar algumas questões e retomar outras já enunciadas anteriormente. Henry James, já naturalizado inglês e fazendo como tema de sua literatura o distanciamento literário entre América e Europa, teria dito: “A flor da arte só pode desabrochar em um húmus denso[...]. É necessário muita história para produzir um pouco de literatura.”¹¹². James, como grande parte dos escritores do século XIX, sentia na pele a quase que desesperadora necessidade de um “ar mais antigo”, do tipo que só há na Europa, onde a cultura e o rumo das idéias já haviam proporcionado pasto para o crescimento literário. José de Alencar acrescentaria a James que não apenas história, mas todo um aparato editorial faltaria ao escritor em terras americanas, afinal, apenas em 1870 o autor de *Iracema* conseguiria um contrato de edição de suas obras com o famoso editor Garnier: “Deixe arrotarem os poetas mendicantes. O Magnus Apollo da poesia moderna, o deus da inspiração e pai das musas deste século, é essa entidade que se chama editor e o seu Parnaso uma livraria.”¹¹³

Franco Moretti colocaria a questão da seguinte forma:

Um romancista húngaro ou brasileiro quer escrever como Scott ou Balzac; excelente; mas e o lado técnico da questão? O que deveria ser conservado do modelo original, o que deveria ser alterado?[...] Em sua análise de um processo semelhante – “a redução da diversidade à unidade” no início da França moderna – Robert Muchembled encontrou uma resposta elegante: a difusão cultural funciona, diz ele, combinando *syntaxe savante et vocabulaire populaire*. Sintaxe cultivada e léxico popular; “molde europeu” e “matéria local”, como Schwarz escreve o caso do Brasil. A forma vem do centro e permanece inalterada; enquanto os detalhes são deixados livres para variar de lugar para lugar. Nos termos desse capítulo (e simplificando bastante): à medida que o romance histórico se difunde pela Europa e depois pelo mundo, seu enredo permanece constante (e “britânico”) – enquanto suas personagens mudam (e se tornam “locais”). Por um lado a solidez da hegemonia simbólica (uma forma inalterada que se difunde pelo globo); por outro, sua flexibilidade (detalhes, que

¹¹² Apud. CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 110.

¹¹³ ALENCAR, José. *Como e por que sou romancista*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

mudam com cada lugar diferente, tornam a forma reconhecível e atraente para cada público nacional).¹¹⁴

Solidez e flexibilidade. Pega-se um modelo importado e estampa-se no rodapé de um jornal situado distante do centro produtor de romances. O enredo desse modelo é recheado de reviravoltas, suspenses, identidades trocadas e moças de virtude. Coincide com o enredo de *Helena*, também marcado por reviravoltas e melodrama. Mas essa é a trama de *Flamarande*, de George Sand. A questão, e principal diferença, está na adaptação desses recursos melodramáticos a um público de brasileiros. Hélio Guimarães nos ensina que a estratégia de Machado foi a de aproximar sua produção romanesca a um hipotético público leitor de romances populares. Para tanto, o flerte com esse gênero foi necessário. Mas, em se tratando de Machado, a forma fundiu-se ao conteúdo, explicitando componentes românticos e clássicos para além da mera imitação. Por quê? Beatriz Sarlo talvez nos dê uma resposta. Resposta essa que talvez distancie Machado de James e o aproxime de Borges. Para a crítica argentina, o problema estava em escrever com o formato de uma cultura européia sem o ser de todo. Pois se tratava de uma cultura de país periférico, que passou a misturar-se ao mundo *crioulo*. Este hibridismo cultural seria a maior liberdade de Borges, e dos autores latino-americanos como um todo. A possibilidade de “sair e entrar de duas culturas a seu bel prazer.”¹¹⁵

Essa é a liberdade dos latino-americanos (assim Borges poderia ter respondido), construída sobre a consciência de uma falta. Ler toda a literatura do mundo em Buenos Aires e reescrever alguns desses textos é uma experiência incomparável à do escritor que trabalha no território seguro de uma pátria que lhe oferece uma tradição cultural menos problemática. Pode-se objetar que esse é, muitas vezes, o caso dos grandes escritores do século XX em toda a parte; mas aqueles que estão fora da tradição européia consideram que os europeus têm uma afinidade íntima com suas culturas “naturais”: no seio de uma cultura que, para eles, é “inevitável”, não estão obrigados à autêntica liberdade dos latino-americanos, para os quais a liberdade é um destino.¹¹⁶

Baseando-se na afirmativa de Sarlo, talvez possamos pensar que Machado também está produzindo em sintonia com a cultura européia e, ao mesmo tempo, está imerso em suas

¹¹⁴ MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 203

¹¹⁵ SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges: um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 70.

¹¹⁶ Idem, *Ibidem*.

próprias raízes. Escritor de seu tempo e lugar, Machado conjugou a cor local com toda a tradição que herdara de suas leituras. Narrou *Helena* utilizando dentro do enredo as marcas que remetem diretamente às suas fontes. *Manon Lescaut*, *Paulo e Virgínia*, as *Máximas e reflexões do Marquês de Maricá*, *Saint Clair das ilhas*, todos relativizados no romance, são exemplos disso. Machado de Assis, na periferia do *capital*, entre romances clássicos dos oitocentos, humoristas ingleses, Shakespeare e a Bíblia; mas também entre a escravidão, o desacordo social e o paternalismo, forjou o seu romance com a profunda consciência de estar inserido em um sistema literário periférico¹¹⁷ e, com isso, mostrou-se plenamente livre para criar obra própria. Sem a obrigação de prestar contas a um cânone, sentiu a plena liberdade latino-americana de ler desavergonhadamente de tudo. E se aproveitar de todos os cabedais literários como se fossem seus.

¹¹⁷ Sistema periférico, nesse sentido, remete à definição de Franco Moretti de um sistema literário uno e desigual, à maneira das formulações da história econômica, “onde o capitalismo mundial é um sistema simultaneamente uno e desigual: com um centro e uma periferia vinculados num relacionamento de crescente desigualdade.” O sistema literário nesse sentido possui um centro de onde emana a forma literária e uma periferia de onde essa forma é absorvida e retrabalhada a fim de adaptar-se às especificidades locais. “Essa era provavelmente a descoberta mais valiosa de todas, por mostrar que a literatura mundial era mesmo um sistema - mas um sistema de variações. O sistema era uno, não uniforme. A pressão do centro anglo-francês tentava deixá-lo uniforme, mas jamais poderia apagar de vez a realidade da diferença. (Notem, a propósito, como o estudo da literatura mundial é – inevitavelmente – um estudo da luta pela hegemonia simbólica ao redor do mundo.) E, em retrospectiva, é claro que assim havia de ser: se depois de 1750 o romance aflora praticamente em toda a parte como uma conciliação entre modelos europeus ocidentais e realidade local. [...] O sistema literário uno e desigual não é aqui uma simples rede externa, não permanece fora do texto: está bem aninhado em sua forma.” MORETTI, Franco. “Conjeturas sobre a literatura mundial.” In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, jul. 1998, n. 58, p. 178-179.

CAPÍTULO 2 – UMA LUZ AMBÍGUA: OS MODELOS LITERÁRIOS EM *HELENA*

Até aqui tentamos demonstrar que *Helena*, devido a suas especificidades temáticas e formais, foi uma espécie de contracanto no discurso nacionalista de seus contemporâneos. Primeiro, vimos que o romance não se encaixava no modelo literário da literatura regional, cujo intuito era resgatar a literatura sertanista através de uma metodologia científica, influenciada pelo positivismo europeu. Defendida por Franklin Távora e criticada por Machado de Assis, a literatura de configuração sertanista, que conjugava etnologia com rompantes românticos, deu o tom no ano de lançamento de *Helena*, que apesar de sua temática melodramática – e talvez por isso mesmo – foi alçada à condição de romance de padrão internacional, segundo a crítica da época. A crítica respondia assim ao comentário debochado de Camilo Castelo Branco ao referir-se à literatura brasileira como uma literatura da “cor local”, que suspirava “*mimices de sotaque*”. A crítica, ao buscar um romance que servisse de resposta a Camilo, não buscou exemplos na seara sertanista, o que nos faz supor que o comentário polêmico de Camilo Castelo Branco não atingia apenas Alencar.

Vimos também como a chamada “literatura internacional” chegou até a corte carioca – via folhetim. E o horizonte de expectativa evocado por esse espaço de difusão de literatura nos auxiliou na compreensão sobre o modo como Machado tratou em sua composição as questões do local e universal. A narrativa, como em uma corda, ora tesa, ora esgarçada, oscila entre a ruptura e a conciliação com os modelos folhetinescos e românticos, em uma atitude crítica de acúmulo das experiências narrativas do romance e das especificidades locais. Da experiência do modelo importado, estampado nos rodapés, distante da realidade do centro produtor forjou-se um romance consciente de sua inserção em um campo literário mundial. Essa consciência, veremos, é fundamental para compreendermos o modo como o romance é singularizado, pois deixa entrever a “realidade de sua diferença”¹¹⁸ em relação ao modelo do centro.

¹¹⁸ MORETTI, Franco. “Conjeturas sobre a literatura mundial.” In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, jul. 1998, n. 58, p. 178-179.

Nesse capítulo discutiremos duas referências internas do romance, *Manon Lescaut* e *Paulo e Virgínia*, e a maneira como esses dois modelos literários, ambos do século XVIII e ambos representantes de arquétipos femininos, estão dispostos no romance de modo a espelhar, e problematizar, o lugar destas representações dentro da configuração social brasileira, evocando a realidade histórica do patriarcado quando apresentados a um dos personagens, o jovem Estácio.

Se a paródia e a “pirataria” de gêneros são escancaradamente ácidas e agressivas no momento das *Memórias*, no período da década de 1870 elas se fazem de maneira mais sutil, ainda entrevedendo certa linha de continuidade, sem deixar de questioná-la, com os perfis de mulher de Alencar¹¹⁹. O lugar das famílias está assegurado sob o manto da igreja, mas há aqui e ali, como em uma fissura pequena e intermitente, o olhar ácido e irônico de um narrador distante. Instituições sólidas e lapidares, definidoras das relações públicas e privadas, se mesclam a categorias como desejo e família. “Se nenhuma saudade partidária lhe deitou a última pá de terra, matrona houve, e não só uma, que viu ir a enterrar com ele a melhor página da sua mocidade”¹²⁰, diz o narrador sobre o Conselheiro Vale, que morre sem o tempo necessário para prestar contas com a igreja ou ser salvo pelas providências da medicina, revelando mais uma das muitas oscilações existentes no romance, e provavelmente a mais presente durante o dezenove: a oscilação entre religião /ciência e entre amor / desejo. Concepções típicas da vida burguesa e patriarcal, com pesos e medidas diferentes, mas regendo categoricamente cada centímetro da vida familiar e intelectual.

Até aqui, partimos do princípio de que a literatura brasileira está inserida em um sistema literário mundial, como um componente orgânico de relações sociais e históricas, como

¹¹⁹ A afirmação é de Ivan Teixeira, sobre o conflito entre o social e o natural em Machado: “Para viver bem com a *natureza social*, o indivíduo tem que saber orientar as manifestações da *outra natureza*, constituída de sentimentos espontâneos. Essa orientação dá-se pelo cálculo e resulta em mentiras, máscaras, simulações. José de Alencar introduziu o tema da mulher complicada na literatura brasileira, através de seus perfis femininos. Machado de Assis continuou suas experiências em *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, pois esses romances são também retratos de mulher. A psicologia de tais personagens é considerada resultante da mencionada complicação entre o social e o natural.” *Apud*. TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 17.

¹²⁰ ASSIS, Machado de. *Helena*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, v. I, p. 271.

defende Moretti, para acompanharmos e compreendermos as dinâmicas envolvidas em um modelo literário em formação na periferia do capitalismo. A seguir, tentaremos compreender como em *Helena* os “formatos” importados agem internamente na narrativa. E em que medida Machado os transforma livremente para compor a sua literatura. O termo proposto por Alcides Villaça para tratar da fatura literária, dos empréstimos e das alusões presentes na obra machadiana é “tradutor”. O termo surgiu de uma análise do conto *A Cartomante*, no qual o ensaísta confere as simetrias encontradas entre as grandes obras do repertório ocidental e o prosaico cotidiano da pequena burguesia carioca.

Creio que em *A Cartomante*, como em um sem número de outros lugares, o narrador machadiano instala-se nesse ângulo tão peculiar de “tradutor”: um tradutor das tradições que constituem seu repertório de cultura, que vem da Bíblia e de Homero, da antiguidade clássica e dos teólogos medievais, que passa por Dante, Maquiavel, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Pascal, pelos enciclopedistas, por Schopenhauer, pela literatura brasileira – e acaba caindo no colo da dama fluminense ou em um chapéu elegante da rua do Ouvidor.¹²¹

A tradução se dá, na maioria das vezes, por meio da paródia, ou seja, a transposição de uma forma ou estilo para outro conteúdo, dando-lhe um novo significado, “quase sempre rebaixado, servindo pelo avesso a uma outra posição crítica”. Extraíndo-se assim o efeito estético, que é o resultado do descompasso entre “o fato e a fatura literária, tão elegante e precisa esta, tão vulgar aquele.”¹²²

Ou seja, a relativização do modelo romântico em *Helena* seria uma maneira de adequar e “traduzir” o romance às especificidades locais e, com isso, apontar caminhos que o desassociem da temática nacionalista desenvolvida até então. Em *Helena*, a forma romanesca dialoga com a tradição literária européia, em especial a francesa, e traz à luz um dos aspectos da obra de nosso maior romancista: a capacidade de discutir, por meio das grandes questões universais, a cor local. O rebaixamento dos temas acentua na narrativa o caráter paródico, fazendo do texto uma espécie de espelho torto. O meio pelo qual se discute o universal para chegar ao local, e vice e versa, se dá na interlocução entre leitor e texto. Para Iser o texto é “esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo

¹²¹ VILLAÇA, Alcides. “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, jul. 1998, n. 51, p. 10.

¹²² Idem, *Ibidem*, p. 8.

e , por fim, a interpretá-lo”. A interpretação do texto por parte do leitor torna possível a transgressão do sentido do mundo representado, ou seja, a crítica está na interpretação, feita pelo leitor, da encenação da realidade contida no romance.

O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. Ora, como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas como se fosse realidade. Assim o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo mas apenas um mundo encenado.¹²³

Essa encenação é o que torna o texto um jogo. Helena é a mocinha exaurida em suas forças que busca constantemente desafogar-se dos constrangimentos do favor. Para isso ela lança mão de subterfúgios, mentiras e sedução próprias das heroínas fatais que têm em Manon Lescaut o seu protótipo. Mas, diferentemente de Manon, Helena tem com a mentira e o subterfúgio uma relação necessária, de vida e de morte. Os seus jogos a auxiliam a transitar em um mundo de favores e senões sociais. O leitor da época pouco pôde apreender desse jogo, no qual são evocadas as visões da angelical Virgínia e da sedutora Manon em um único parágrafo, a fim de se denotar a dualidade complexa da personagem, que tem de, a todo momento, metamorfosear-se, não inteiramente, em anjo e demônio. O lúdico está nesse jogo de mascaramento evocado pelas duas personagens, só apreensível ao retirarmos o romance da cronologia do “vir-a-ser” e interpretá-lo de acordo com a sua lógica interna.

Helena é o momento mais melodramático de Machado. A clássica história da mocinha pobre, virtuosa e repleta de predicados (fluente em francês, excelente pianista, prendada, cativante e linda) e suas agruras de órfã destituída de um lar e fortuna em busca de reconhecimento social. Sua ascensão ocorre quando da morte de seu suposto

¹²³ ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”. In: *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 107.

pai, o Conselheiro Vale – Helena teria sido fruto de um adultério – e ela é levada a morar com o irmão Estácio, um jovem avesso à política mas apaixonado pela ciência, e a tia, Dona Úrsula, uma senhora “eminente severa a respeito de costumes”¹²⁴, que tinha por hábito, segundo ela mesma, “descansar e ler.”¹²⁵ Encerra-se com Helena o triângulo familiar, composto pelo jovem patriarca e a velha matrona. A ascensão de Helena dependerá não só da aceitação da família Vale, mas de seus ajustes na intrincada teia de bajulações que permeiam as relações sociais no século XIX, e de seu trânsito – no dizer de Roberto Schwarz¹²⁶ – entre duas revelações. Uma, no começo, de que é filha do Conselheiro, e outra, no fim, de que não é. Com esse enredo repleto de chantagens, ambigüidades e obsessões (Estácio, numa alusão ao incesto, assedia a suposta irmã) Machado paga seu tributo ao romance de enredo popular. Vejamos o trecho a seguir, que nos servirá de bússola para as considerações deste capítulo a partir de agora; nele, a tradução se dá entre dois pólos constitutivos do arquétipo feminino da literatura romântica: o do anjo casto e o da mulher fatal, quase diabólica.

A notícia da volta de Mendonça encheu de contentamento o sobrinho de D. Úrsula. D. Úrsula estava então na sala de costura, relendo algumas páginas do seu *Saint-Clair*, encostada a uma mesa. Do outro lado, ficava Helena, a concluir uma obra de *crochet*.

– Titia, disse ele, dou-lhe uma novidade agradável para mim.

– Que é?

– O Mendonça chegou a Pernambuco; está aqui dentro de pouco tempo.

– O Mendonça?

– Luís Mendonça.

– O que foi para a Europa, sei. Há quanto tempo?

– Dous anos.

– Dous anos! Parece que foi ontem.

– Não lhe leio a carta que me escreveu por ser muito longa. Diz-me que devo ir também à Europa quanto antes. Querem ir?

– Eu? Disse D. Úrsula, marcando a página do livro com os óculos de prata que até então conservara sobre o nariz. Não são folias para gente velha. Daqui para a cova.

– A cova! Exclamou Helena. Está ainda tão forte! Quem sabe se não me há de enterrar primeiro?

– Menina! Exclamou D. Úrsula em tom de repreensão.

¹²⁴ ASSIS, Machado. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 59.

¹²⁵ Idem, *Ibidem*, p. 68.

¹²⁶ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 122.

Helena sorriu em tom de alegria e agradecimento; era a primeira palavra de verdadeira simpatia que ouvia a D. Úrsula. Bem o compreendeu esta; e talvez a mortificou aquela espontaneidade do coração. Mas era tarde. Não podia recolher a palavra, não podia sequer explicá-la.

– Que tal virá o teu amigo? Perguntou ela ao sobrinho. Era bom rapaz antes de ir; um pouco tonto, apenas.

– Há de vir o mesmo, respondeu Estácio; ou ainda melhor. Melhor decerto, porque dous anos mais modificam o homem.

Estácio fez aqui um panegírico do amigo, intercalado com observações da tia, e ouvido silenciosamente pela irmã. Vieram chamar para o chá. D. Úrsula largou definitivamente o seu romance, e Helena guardou o *crochet* na cestinha de costura.

– Pensa que gastei toda a tarde em fazer *crochet*? Perguntou ela ao irmão, caminhando para a sala de jantar.

– Não?

– Não, senhor; fiz um furto.

– Um furto!

– Fui procurar um livro na sua estante.

– E que livro foi?

– Um romance.

– *Paulo e Virgínia*?

– *Manon Lescaut*.

– Oh! Exclamou Estácio. Esse livro...

– Esquisito, não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá o pus outra vez.

– Não é livro para moças solteiras...

– Não creio mesmo que seja para moças casadas, replicou Helena rindo e sentando-se à mesa. Em todo caso, li apenas algumas páginas. Depois abri um livro de geometria... e confesso que tive um desejo...

– Imagino! Interrompeu D. Úrsula.

– O desejo de aprender a montar a cavalo, concluiu Helena.

Estácio olhou espantado para a irmã. Aquela mistura de geometria e equitação não lhe pareceu suficientemente clara e explicável. Helena soltou uma risadinha alegre de menina que aplaude a sua própria travessura.¹²⁷

O narrador evoca nesse trecho, como em muitos outros que citamos anteriormente, uma das práticas mais difundidas entre a elite do século XIX: a leitura de romances e romances-folhetins. Ao acenar para o leitor com as possibilidades de leitura romântica e de evasão clássica do período, representadas aqui pela certeza da leitura de *Saint-Clair*, clássico do romance rocambolésco, por Dona Úrsula, e pela oscilação de leitura entre *Manon Lescaut* e *Paulo e Virgínia*, por parte de Helena, Machado de Assis desperta no leitor a lembrança do já previamente lido, predispondo-o à leitura do romance por este

¹²⁷ ASSIS, Machado. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 80-81.

evocar obras das quais ele já tem conhecimento, tendo com isso suas expectativas vinculadas àquelas obras citadas. Imaginemos o potencial sugestivo, para o leitor contemporâneo, de romances como *Saint-Clair*, *Manon Lescaut* ou *Paulo e Virgínia*, livros que fazem parte da experiência de leitura da época e cujos sinais projetados em *Helena* têm grande significado.

Assim, evocados os horizontes dentro de um confortável arcabouço de leituras conhecidas, o leitor passa a ter suas expectativas pouco a pouco destruídas – Helena não corresponde o tempo todo ao perfil de leitor de *Manon Lescaut* ou *Paulo e Virgínia* – tendo que ajustar a leitura e readequar sua expectativa dentro da obra. Jauss dá como exemplo para esse procedimento o caso de Diderot e seu *Jacques, o fatalista*.

Assim é também com Diderot, com as perguntas fictícias do leitor ao narrador no princípio de seu *Jacques Le fataliste*, evoca o horizonte de expectativa do então em voga romance “*de viagem*”, bem como as convenções (aristotelizantes) da fábula romanesca e da providência que lhe é própria, fazendo-o apenas para, a seguir, contrapor provocativamente ao prometido romance de viagem e de amor uma *vérite de l’histoire* inteiramente não romanesca: a realidade bizarra e a casuística moral das histórias que insere, nas quais a verdade da vida contesta seguidamente o caráter mentiroso da ficção poética.¹²⁸

Com isso, ele acaba por traçar um paralelo entre o leitor e o texto, apresentando as expectativas de leitura do período. Os sinais do melodrama espalham-se assim pelo próprio universo ficcional: temos a leitora contumaz do opúsculo moral pré-romântico, *Saint Clair das Ilhas*; uma possível leitora do romance água com açúcar *Paulo e Virgínia*, que astuciosamente recua diante de *Manon Lescaut*, um romance que, no dizer da própria Helena, não é para moças.

Cada uma das obras indica uma expectativa de leitura e desvela criticamente uma faceta da personagem e do sistema patriarcal em que está inserida. O efeito poético desse procedimento é notável. Evoca-se, com a imagem de Manon, as potencialidades da *demi-mondaine*, possível desgraça da família Vale, ao mesmo tempo em que, à luz de *Paulo e Virgínia*, Helena cobre-se com as tintas da inocência clássica, ingênua e cristã,

¹²⁸ JAUSS, Hans Robert. *História da Literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p.28.

onde apenas a providência divina ou “as asas do favor” podem salvá-la. Vejamos mais detidamente esse procedimento.

O recuo de Manon

Je faisais semblant de travailler, mais je lisais lès *Memoires d'un homme de qualité* de l'Abbé Prévost, dont j'avais découvert un exemplaire tout gâté par le temps.
Stendhal, *La vie de Henry Brulard*, capítulo X.

Mas antes, uma digressão. Abbé Prevost,¹²⁹ autor de *Manon Lescaut*, escreve na advertência ao romance que em seu livro “o público verá na conduta de M. Des Grieux” um “exemplo terrível da força das paixões.”¹³⁰ No século XVIII era comum esse tipo de advertência. Prevost a utiliza, muito provavelmente, como um modo de se livrar da censura. Ao definir o seu romance como sendo um exemplo moralizante de como a libertinagem acaba por destruir e corromper os jovens, Prevost vai ao encontro das preocupações da época. Discussões acerca da educação de jovens e moças são um dos temas mais discutidos no século das luzes, merecendo inclusive um livro de Rousseau, *Emilio, ou da Educação*, no qual o autor trata, dentre outros temas, da educação por meio da literatura:

Meu principal objetivo ao ensiná-lo a sentir e a amar o belo em todos os gêneros é fixar nele seus aspectos e seus gostos, impedir que se alterem seus apetites naturais; e que um dia ele procure em sua riqueza os meios de ser feliz.¹³¹

E é o que o autor de *Manon Lescaut*, espera ao escrever a sua narrativa: demonstrar, por meio da literatura, os exercícios da virtude.

¹²⁹ Abbé Prevost foi um dos incentivadores do romantismo inglês na França. Traduziu entre outras obras: *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1747-1748), de Samuel Richardson. Livros em que a tensão sexual está disfarçada sob o manto da castidade. Para Otto Maria Carpeaux, “*Manon Lescaut* foi a primeira obra da literatura universal cujo tema é, objetiva, mas não pornograficamente, a força irresistível do sexo.” Cf. CARPEAUX, Otto Maria. “Prosa e ficção do romantismo”. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 160.

¹³⁰ PRÉVOST, Abade. *Manon Lescaut*. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1959, p. 3.

¹³¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, ou da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 475.

É precisamente para leitores desta ordem que obras como a atual podem ser de extrema utilidade, muito mais quando escritas por pena guiada pela honra e pelo bom senso. Cada fato narrado aqui é um facho de luz, uma lição instrutiva que supre a experiência; cada aventura é um modelo pelo qual nos podemos formar; falta apenas adaptá-los às circunstâncias em que nos encontramos cada um.¹³²

Se Helena está, por um lado, vinculada à imagem da mulher casta, pura e submissa, que é evocada pela leitura açucarada de *Paulo e Virgínia*, por outro, ela também está vinculada à imagem de mulher fatal, misteriosa e independente, da qual *Manon Lescaut* é símbolo.

Muito do mistério de Helena está associado ao seu passado. Não sabemos de seus amores, de sua vida anterior, de sua mãe. Esse mistério aumenta à medida que Helena é pega em contradições e pequenas mentiras, demonstrando para todos a sua volta que, talvez, ela busque autonomia para garantir seus desejos. Vimos no excerto acima que a ação transita entre a evocação da literatura melodramática e o desejo expresso em aprender a cavalgar. Veremos que o subterfúgio para alcançar o mínimo de autonomia é o da submissão inteligente diante do paternalismo. A chave do romance é a ambivalência de *Helena* (livro e personagem) em diversas esferas. Sobretudo na esfera literária. A “tradução” de diversos pólos ideológicos e literários constitui o tecido ficcional da obra. Ou, no dizer de Sidney Chalhoub:

A chave de Helena, o romance, é a ambivalência de Helena, a personagem: ela está no interior da ideologia senhorial porque possui gratidão e porque conhece e manipula bem os símbolos e os valores que constituem e expressam tal ideologia; ela está fora das relações paternalistas devido ao fato de que consegue relativizá-las e logo percebê-las claramente enquanto poder e, no limite, força ou imposição.¹³³

Se o leitor retornar ao longo trecho, exibido páginas atrás, verá que é exatamente esse conhecimento dos símbolos e dos valores que expressam a ideologia patriarcal que Helena manipula em busca de autonomia. Para ilustrar esse conhecimento Machado manipula, através das expectativas dos leitores de romances como *Manon Lescaut* e *Paulo e Virgínia*, os preconceitos naturalizados contidos nas figuras femininas que circulam o imaginário ocidental. Na verdade, ela sabia montar bem melhor do que o

¹³² PRÉVOST, op.cit., pp.5- 6.

¹³³ CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46.

próprio Estácio. O objetivo de Helena é fazer um reconhecimento da área para se encontrar futuramente com seu verdadeiro pai, que mora na região. Helena faz-se de boba e submissa para que o poder paternalista representado por Estácio não a atrapalhe. Fingir submissão e inocência, sem se sobressair em um universo patriarcal, é o modo encontrado pela personagem para realizar seus desejos.

A submissão e o mascaramento dos desejos se dão de maneira diferente em *Manon Lescaut*. Manon tem a necessidade de preencher a existência com aquilo que os prazeres da vida podem oferecer. Para ela a mentira não é um ato de sobrevivência dentro de um círculo social, como é em *Helena*, e sim um ingrediente do jogo sedutor entre ela e Dex Grioux. Sua vida é preenchida por sensações de gozo e de luxo, que só o dinheiro pode oferecer. A questão em *Manon Lescaut* não é a ascensão social ou a busca por um mínimo de autonomia. Em *Manon Lescaut*, a máscara existe para outro tipo de personagem, ela não representa, como se dá em *Helena*, a desfaçatez do proprietário diante de um mundo que se descortina, ou do subalterno que busca transitar por esse mesmo mundo. Ela funciona como engrenagem de uma sociedade em que a máquina social já está definida, e cada qual, por seu turno, representa o seu papel. Helena utiliza da máscara em busca de autonomia social, transita com isso em um mundo onde os papéis mudam, a versatilidade e a multiplicidade da máscara são necessárias para cada situação, diante das peripécias que a heroína irá enfrentar. Com a evocação de *Manon Lescaut*, Machado define o distanciamento entre a experiência histórica de Helena em relação à experiência histórica de Manon.

Do que trata então *Manon Lescaut*? Escrita como parte de um longo romance intitulado *Les Memoires d'un homme de qualité, a Histoire du Chevalier Des Grioux et de Manon Lescaut*, é o sétimo volume das memórias. Publicado em 1731 e em edições independentes em 1733, 1735 e finalmente em 1753, trata da paixão irresistível entre um jovem de boa família e caráter fraco por uma mocinha libertina completamente amoral. A beleza de ambos inspira simpatia imediata. Ruína e redenção de Des Grioux; Manon seduz, trai, rouba e mente.

Ela conhece a virtude, aprecia-a mesmo, e no entanto comete as mais indignas ações. Ama o cavalheiro Des Grioux com intensidade extrema: mas, o desejo de viver no luxo e na abundância, a vaidade de brilhar, levam-na a trair seu amor por esse homem com abastado financista. Quanta arte foi preciso desenvolver

para atrair a atenção do leitor e inspirar-lhe uma funda comiseração motivada pelos funestos infortúnios que se abatem sobre esta rapariga pervertida!¹³⁴

Manon termina morta. “Levei mais de um dia com os meus lábios colados ao rosto e às mãos de minha adorada Manon”¹³⁵, nos diz Des Grieux. Helena termina morta. “Fecharam féretro; ao moço pareceu que o encerravam a ele próprio”, nos diz o narrador acerca de Estácio.

Helena morre por não poder suportar o saldo amargo da honra ferida pelo paternalismo. Para garantir a sua ascensão, ela conquistou o coração de todos, sem pôr em risco a sua dignidade nem se queixar de injustiça. Há aqui uma linha tênue que separa o aceitável do servilismo. A força moral de Helena é a garantia de sua ascensão, sem contar com o trunfo do testamento do Conselheiro.

Ao ser interrogada sobre seus amores, Helena nos diz em dado momento do romance: “não é vã melindre, é a própria necessidade da minha posição. Você pode encará-la com olhos benignos; mas a verdade é que só as asas do favor me protegem¹³⁶”. Roberto Schwarz arremata: “O favor é a norma, o favor é insuportável, e fora do favor só existe miséria. Ou a morte.”¹³⁷

Para Manon, não existe o fardo pesado do favor. Sua conduta é vinculada unicamente aos seus desejos. A dinâmica entre *Helena/Manon Lescaut* aplica-se a uma discussão ficcional aberta, ou seja, uma metáfora do processo de aclimatação de um gênero importado como o romance – típico produto burguês – à especificidade de uma sociedade cujo processo de produção escravocrata influi nas relações sociais. Mas não é só isso. A evocação destes modelos pode sugerir que o Brasil também tem suas heroínas e heróis que sofrem de obsessões, ciúmes e desejos de liberdade, mas à brasileira, mediados por essa configuração específica. Machado parece operar, na borda de sua ficção, com os limites dessas duas possibilidades. Imagine o leitor que Helena é uma espécie de mural onde o olhar dirigido a ela, vê projetado uma imagem da moça, segundo os preconceitos do espectador. Aos olhos de Estácio a imagem esperada no

¹³⁴ PRÉVOST, op. cit., p. 6.

¹³⁵ Idem, *Ibidem*, p. 205.

¹³⁶ ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 116.

¹³⁷ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 127.

espelho é a de Virgínia, mas, o que Helena sugere, com o seu “furto”, é a figura de Manon. Ele recua, tomado pelos preconceitos de patriarca. Ora, o recuo se dá diante do que não é “suficiente claro e explicável”, e diante da travessura calculada de Helena, que depois de algumas páginas lidas, abre um livro de geometria.

Retomando o raciocínio, lanço mão de Georg Lukács para tentar ilustrar melhor a questão. Diz ele, sobre o romance do século XIX, em seu livro *A teoria do romance*:

[...] o tipo de relação necessariamente inadequada entre alma e realidade tornou-se mais importante: a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer.¹³⁸

No romance europeu, como quer Lukács, o descompasso se dá entre a interioridade e o mundo. E a inútil tentativa de equiparar esse descompasso resultaria na composição literária¹³⁹. Se seguirmos o desenrolar da trama de *Helena-livro*, podemos concluir que as ambições de Helena-personagem não vão muito longe, pelo simples fato de que encerrada na diminuta perspectiva do Andaraí e posta na condição de constrangida social, a morte é a única saída para uma alma que não suporta o embate moral e suas conseqüências. Sendo assim, a oscilação apontada por Lukács é de menor intensidade, porque a interioridade da personagem não pode ir além das amarras sociais; seus desejos são de outra ordem; não deseja aventuras, sublimação ou arroubos românticos e revolucionários como no romance europeu. Isso não quer dizer que a personagem não possui grande presença de espírito, ou aprofundamento psicológico. Quer dizer, apenas, que seu campo de ação é limitado por suas condições sociais. A realidade social brasileira no século XIX inibe em nossa heroína a transição necessária para a concretização daquilo que Lukács chamou de “*romance da desilusão*”. O fato é que a morte de Helena representa a total falta de ilusões quanto a seu destino. Na trama ela está inteiramente consciente de seu destino e de seu papel na sociedade. Não há ilusão. “Só as asas do favor me protegem”. E ponto.

Nos episódios em que Helena sai furtivamente para cavalgar, tendo o jovem escravo como cúmplice, ela não o faz para encontrar o amante e desfrutar horas de evasão, “à

¹³⁸ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 117.

¹³⁹ Idem, *Ibidem*, p. 118.

maneira de Madame Bovary”, e preencher a alma com os dispositivos da aventura. Ela vai ternamente visitar Salvador, o pai biológico. O destino final de Helena não está vinculado aos grandes amores frustrados ou à impossibilidade de se viver em um mundo cujo destino é menor que as razões do coração. Helena morre pois os constrangimentos do favor são insuportáveis e é preciso manter decoro religioso e tradição. O desejo de ascensão é um pecado maior que os voluntariosos desejos de aventura e liberdade.

Manon Lescaut, por sua vez, está livre destas amarras. Pode transitar livremente, tendo como limite de vida – e ficcional – apenas a incerteza do destino. Ela pode cruzar todos os devaneios e quiproquós que uma narrativa melodramática tem a oferecer. Ao recuar diante do romance *Manon Lescaut*, Helena não está recuando diante de um livro que não é para moças; ela recua diante da impossibilidade daquelas sensações e daqueles desejos. O narrador demonstra ironicamente e de maneira metalingüística¹⁴⁰ que há um modelo de romance onde está sugerida a inadequação entre alma e destino, como no romance *Manon Lescaut*¹⁴¹, mas na realidade dos romances brasileiros a inadequação traduz-se entre desejo de ascensão e constrangimento social. E parece não haver lugar para aventuras.

***Paulo e Virgínia* como objeto de ficção: aproximações e distanciamentos**

Os nossos poetas situaram demasiadas vezes os seus heróis à beira dos regatos, nos prados e à sombra das faias. Quis transportá-los para a beira-mar, junto dos rochedos, à sombra dos coqueiros, das bananeiras e dos limoeiros em flor.

Bernardin de Saint-Pierre, Prólogo a *Paulo e Virgínia*, 1788.

No prólogo da primeira edição (1788) de *Paulo e Virgínia*, Bernardin de Saint-Pierre escreve que procurou “reunir à beleza da natureza tropical a beleza moral duma

¹⁴⁰ Há uma personagem que evoca modelos literários a partir da simples oscilação entre um livro e outro na estante. O movimento é sutil, mas acredito que possa ser um movimento consciente de Machado de Assis. Haja vista o modo como ele sempre reagiu criticamente aos movimentos literários dentro e fora do Brasil – os ensaios “Notícias da atual literatura brasileira” e “O primo Basílio” são exemplos disso .

¹⁴¹ Para sairmos do exemplo de *Manon Lescaut*, cito o exemplo do personagem Julien Sorel, do romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal, cujo espírito é movido por um movimento grandioso da história, a era de Napoleão; no entanto, o papel que o destino reserva para ele é apenas o de testemunha de um tempo que não existe mais. E daí vem o conflito. Helena não pode desejar nada disso. Ela apenas tenta sobreviver num mundo patriarcal que parece imutável.

sociedade restrita,”¹⁴² com isso, Saint-Pierre busca demonstrar que “a felicidade consiste em viver conforme a natureza e a virtude.”¹⁴³ O prólogo aproxima-se do pensamento filosófico de Jean-Jacques Rousseau, que, a partir da observação da discordância entre os atos e as palavras dos homens, e mais profundamente, entre a diferença do ser e do parecer, traçou, no intuito de descobrir as causas da desigualdade, a sua crítica social. Para Rousseau a razão da desigualdade reside no fato de que a sociedade é “negadora” da natureza¹⁴⁴, mantendo com ela um conflito permanente; desse conflito nascem os males e os vícios dos homens. Rousseau faz a crítica da “negação da negação”, criticando a negação da natureza pelo homem social.

As “falsas luzes” da civilização, longe de iluminar o mundo humano, velam a transparência natural, separam os homens uns dos outros, particularizam os interesses, destroem toda possibilidade de confiança recíproca e substituem a comunicação essencial das almas por um comércio factício e desprovido de sinceridade.¹⁴⁵

Longe da sociedade, o homem da natureza vive em um mundo anterior à moralidade, não havendo, em sua consciência, o conflito entre o bem e o mal; em harmonia com a natureza, o homem vive em um equilíbrio consigo e com o mundo. Não conhecendo o trabalho que o colocará em oposição à natureza, e a reflexão, que o colocará em conflito consigo. “Nessa suficiência perfeita, o homem não tem necessidade de transformar o mundo para satisfazer suas necessidades.”¹⁴⁶

Esse é o alicerce filosófico de *Paulo e Virgínia*. Para ficar mais claro o vínculo, convém traçar em rápidas linhas o enredo do romance. A história é narrada por um velho a um viajante que, passando pelas ilhas Maurício, desfrutando “duma paisagem ampla e duma solidão profunda¹⁴⁷”, interessou-se por duas cabanas abandonadas. O velho hesita em contar a história, “qual será o europeu que possa interessar-se pela sorte de humildes

¹⁴² SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paulo e Virgínia*. Trad. Maria do Carmo Santos. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974, p. 5.

¹⁴³ Idem, *Ibidem*.

¹⁴⁴ Para tratar do pensamento de Rousseau, apóio-me na interpretação do filósofo belga Jean Starobinski, que analisa a sua obra “como se ela representasse uma ação imaginária” constituindo assim “uma ficção vivida”. Starobinski se empenha em compreender o modo como os símbolos e as idéias se organizam na obra de Rousseau. STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 11.

¹⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p. 35.

¹⁴⁶ Idem, *Ibidem*.

¹⁴⁷ SAINT-PIERRE, op. cit., p. 5.

peessoas, numa ilha situada a caminho da Índia?”¹⁴⁸, ao que o viajante replica dizendo que “o homem mais embotado pelos preconceitos do mundo tem prazer em ouvir falar da felicidade que a natureza e a virtude proporcionam.”¹⁴⁹ O velho conta que um jovem chamado Sr. De La Tour, vindo da Normandia, após tentar um emprego na França, acaba chegando à ilha acompanhado de sua esposa, uma jovem de família rica, que por ter se casado em segredo, acaba sem dote. O jovem morre vitimado de febres endêmicas, deixando a esposa grávida e “como única fortuna uma negra, num país onde não tinha nem crédito, e nem conhecimento.”¹⁵⁰ Com a escrava a viúva passa a cultivar um pedaço de terra, para a sua subsistência e conhece Margarida, uma filha de camponeses da Bretanha que se entregou a um fidalgo que a abandonou e engravidou. Margarida cultivava um pedaço pequeno de terra ao lado das terras da Sra. De La Tour, contando com a ajuda de um velho negro “que ela comprara com algum dinheiro que pedira emprestado.”

As duas tornam-se amigas e passam a dividir as terras em que vivem. O filho de Margarida se chamava Paulo, e a filha da Sra. De la Tour, Virgínia, nome escolhido por Margarida: “Será virtuosa”, “e será feliz. Eu só encontrei a infelicidade quando me afastei da virtude.” As crianças crescem juntas, sendo amamentadas indistintamente pelas duas mães, tendo como único desejo

[...] agradarem um ao outro e auxiliarem-se mutuamente. Quanto ao mais, eram tão ignorantes como crioulos, pois nem sequer sabiam ler nem escrever. [...] Nunca o estudo das ciências inúteis os fizera chorar; nunca as lições duma triste moral os encheram de tédio. Ignoravam o que fosse roubar, pois nas suas casas tudo era comum; desconheciam a intemperança, pois as suas refeições eram frugais; não sabiam o que fosse mentir, pois não tinham nenhuma verdade a esconder.¹⁵¹

Com o tempo, o amor fraternal de Virgínia começa a modificar-se, apresentando nuances de desejo sexual, o que a deixa confusa quanto aos seus sentimentos em relação a Paulo, que ainda mantém por ela o amor de irmão, embora esteja previsto o casamento entre ambos, arquitetado por suas mães.

¹⁴⁸ Idem, *Ibidem*.

¹⁴⁹ Idem, *Ibidem*.

¹⁵⁰ Idem, *Ibidem*, p. 9.

¹⁵¹ Idem, *Ibidem*, p. 15.

Entrevê reflectido na água, por cima dos braços nus e do seio, a imagem das duas palmeiras, plantadas quando do nascimento do seu irmão e do seu, que entrelaçavam os seus ramos verdes e os verdes frutos por cima de sua cabeça. Pensa na amizade de Paulo, mais suave do que os perfumes, mais pura do que a água das fontes e mais forte do que as palmeiras unidas; e solta um suspiro.¹⁵²

A providência faz com que a Sra. De la Tour receba uma carta de uma tia, solicitando a sua ida à França pois esta receava a morte solitária, “se a saúde não lhe permitisse fazer tão longa viagem, ordenava-lhe que lhe enviasse Virgínia, a quem destinava uma boa educação, um lugar na corte e a doação de todos os seus bens.”¹⁵³ Com a ida de Virgínia para a França fica garantida a estabilidade econômica para todos, temor de Sra. De la Tour, além de afastar a jovem do “mal desconhecido” que a acometia.

É do contato com a civilização que as agruras do casal afloram. Virgínia se vê submetida ao complicado jogo social; é obrigada a ler e escrever, é enclausurada em uma escola, perto de Paris, abdica do nome de seu pai e recebe o título de Condessa, é prometida a um “senhor de idade” que tem, segundo a tia velha, grande simpatia por ela. Paulo, por sua vez, sofre pela ausência de Virgínia e planeja fazer fortuna na Europa para reconquistar Virgínia. É quando mais uma vez a providência age, e a Sra. De la Tour recebe uma carta de Virgínia dizendo que após as “desconsiderações da tia, que quisera casá-la contra vontade e em seguida a deserdera, e por fim a mandara embora”, ela seria obrigada a voltar para casa na estação dos furacões. As previsões de Virgínia não poderiam ser mais certas: ela morre vítima de um naufrágio na costa da ilha, e o seu cadáver é encontrado na praia, “fechado e rígido”. O fim de Paulo não é menos trágico: dois meses depois da morte de sua adorada, cujo nome ele pronunciava sem parar, ele morre. Oito dias depois é a vez de sua mãe, Margarida. Deixando a Sra. De la Tour, que seguiria ao encontro deles um mês depois. O narrador encerra a sua história com lágrimas nos olhos, assim como o viajante que ouvia emocionado o seu relato.

Pelo relato fica nítida a influência das teses de Rousseau sobre a obra de Saint-Pierre. A natureza, esse sentimento interior, compreendido a partir da interioridade, é contraponto à concepção cartesiana dos enciclopedistas, que é tido como um equívoco. Assim, fica expresso que “natureza e cultura, segundo Rousseau, são mundos que se opõem, são

¹⁵² Idem, *Ibidem*, p. 41.

¹⁵³ Idem, *Ibidem*, p. 45.

termos antiéticos que se excluem reciprocamente.”¹⁵⁴ A natureza é sinônimo de virtude, enquanto que as engrenagens sociais, representadas pela vida mundana de Paris à qual Virgínia foi submetida, são opostas ao natural.

Paulo e Virgínia estabelece para a literatura do século XIX alguns dos paradigmas do romantismo, imbricando em chave temática a poesia pastoral, os conceitos românticos de natureza e virtude, a negação da racionalidade e a valorização dos sentimentos; Chateaubriand refaz o percurso idílico do homem com a natureza, e da jovem virtuosa, em *Atala* (1801), assim como George Sand em *Indiana* (1832), idílio amoroso e sentimental. Mas é como objeto de ficção, evocado por personagens leitores, que a citação do romance na obra ganha perspectiva moderna de intertextualidade, servindo para comentar características psicológicas, acentuar climas românticos ou demonstrar filiações estéticas e projetos literários.

José de Alencar foi dos autores que utilizaram esse recurso literário, “introduzindo nas entranhas de sua obra a explicitação dos modelos em que se apóia para realizar seu projeto de criação do romance nacional.”¹⁵⁵ A cena ocorre no romance *Lucíola*, de 1872:

O livro que ela trouxe era esse gracioso conto de Bernardin de Saint-Pierre, que todos lemos uma vez aos quinze anos, quando ainda não o sabemos compreender; e outra aos trinta, quando já não o podemos sentir. O que seduzira Lúcia foi o nome de Paulo que ela ao entregar-me o volume mostrara sorrindo. Quando eu lia a descrição das duas cabanas e a infância dos amantes, Lúcia deixou pender a cabeça sobre o seio, cruzou as mãos nos joelhos dobrando o talhe, como a estatueta de Safo de Pradier que por aí anda tão copiada em marfim e porcelana.¹⁵⁶

No momento em que transcorre a cena, Lúcia é uma ex-cortesã e vive, em sua casa no morro de Santa Teresa, um momento de idílio amoroso com Paulo, jovem por quem é apaixonada. O idílio sustenta-se na negação de Lúcia pelo seu corpo e seu passado de cortesã, e a conseqüente incompreensão de Paulo quanto a esta negação. O ambiente do morro, onde Lúcia se refugia em busca de uma nova vida, forma um contraponto à devassidão representada pela vida intensa na corte. Sandra Nitrini defende que os

¹⁵⁴ BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do romantismo” In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 81.

¹⁵⁵ NITRINI, Sandra. “Lucíola e romances franceses: Leituras e projeções” In: *Revista brasileira de literatura comparada*. São Paulo: ABRALIC, maio de 1994, p. 137.

¹⁵⁶ ALENCAR, José de. *Lucíola/Diva*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957, p. 147.

personagens “projetam sua experiência de vida na leitura, estabelecendo uma relação entre a ficção e a *realidade* por eles vivida¹⁵⁷”. Dessa forma, a experiência de vida de Lúcia se projeta no amor fraternal representado pelo romance *Paulo e Virgínia*. Através dessa adesão ao idílico, Lúcia pretende deslocar-se da perversão sexual para o registro do amor fraternal, e o convite que ela faz ao narrador Paulo para a leitura do romance, no isolamento do morro, busca recriar o ambiente de virtude próprio à narrativa de Bernardin.

A leitura de *Paulo e Virgínia* por Paulo e Lúcia sugere a filiação de Alencar com as idealizações amorosas e estéticas do romantismo francês, apresentando a

[...] oposição entre campo (natureza) e cidade, à qual acham-se atreladas as idéias do bem contra o mal, da simplicidade e pureza contra sofisticação e depravação dos costumes, entre outras adotadas como temário recorrente em romances da natureza, romances indigenistas e romances urbanos que anunciam ou incorporam o ideário romântico do século XIX.¹⁵⁸

Alencar pouco problematiza esses modelos, aderindo a eles na construção do romance nacional, num processo de conciliação da forma romanesca com a “cor local”.

O salto para a problematização do modelo se dá com Machado de Assis que utiliza *Paulo e Virgínia*, em seus primeiros anos como escritor, para discutir o processo de assimilação do ideário romântico. A transformação da obra de Saint-Pierre em objeto de ficção possibilita nova experiência de leitura, alertando para a disparidade na representação desses modelos. Quando um personagem lê o romance, é freqüentemente ridicularizado pelo narrador, devido ao descompasso entre a sua condição e o modelo no qual ele almeja fixar-se, ou simplesmente pela ironia com que a cena é construída. É no *Jornal das Famílias*, periódico destinado às moças ricas da corte carioca, com matérias sobre a última moda em Paris, as regras da boa conduta e receitas culinárias que o exercício se dá primeiro, ainda na década de 1860.

¹⁵⁷ NITRINI, op. Cit., p. 140.

¹⁵⁸ Idem, Ibidem, p. 147.

Em *O anjo Rafael*¹⁵⁹, conto publicado em 1869, no *Jornal das Famílias*, o Dr. Antero, atormentado por dívidas, decide cometer suicídio. Antes escreve uma carta a ser publicada no *Jornal do Comércio*, onde “os rimadores de ocasião encontrarão assunto para algumas estrofes”, já alfinetando os poetas de ocasião, diversos e esquecidos, que povoaram a imprensa brasileira em seus primeiros anos. Essa e outras alfinetadas nas expectativas românticas, e nos devaneios poéticos da escola, vão se avolumando: “Pobres estrelas! Eu bem quisera lá ir, mas com certeza não de impedir-me os vermes da terra.”

O acaso garante ao Doutor a chance de salvação na forma do personagem major, que propõe que ele se case com a filha em troca de uma fortuna. A evocação dos modelos é relativizada na medida em que vão aparecendo, passando pelos clichês de leitura até a ironia ao “estilo telegráfico”¹⁶⁰ do popular Ponson Du Terrail, autor que educou os hábitos de leitura do Dr. Antero, que cai no sono ao enfrentar um romance de Walter Scott, leitura mais exigente. Traçados os hábitos de leitura do Doutor, que se envolveu em uma trama amalucada, repleta de referências góticas como Hoffmann, o diabo e a loucura, o narrador arremata a salada de modelos:

Para matar o tempo o rapaz abriu um dos livros que estavam sobre a mesa. Acertou de ser *Paulo e Virgínia*; o doutor nunca havia lido o celeste romance; o seu ideal e a sua educação o afastavam daquela literatura. Mas agora tinha o espírito preparado para apreciar páginas tais; sentou-se e leu rapidamente metade da obra.¹⁶¹

A pastoral amorosa de *Paulo e Virgínia*¹⁶², após as experiências de suicídio e a imagem de seu corpo junto aos vermes, torna-se leitura palatável para o jovem doutor. Machado

¹⁵⁹ Além desse conto, outros três, todos publicados no *Jornal das Famílias*, tem *Paulo e Virgínia* como objeto de ficção. São eles: *O anjo das donzelas*, publicado entre setembro e outubro de 1864, *Questão de vaidade*, publicado em dezembro de 1864; e *Francisca*, publicado em março de 1867. Apud. SILVEIRA, Daniela Magalhães. *Contos de Machado de Assis: Leitura e leitores do Jornal das famílias*. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2005, p. 190.

¹⁶⁰ “O criado tinha-lhe posto à disposição um guarda-roupa, e meia hora depois serviu-lhe um banho. Satisfeitas essas necessidades de asseio, o doutor deitou-se na cama e tirou à vontade um dos livros que se achavam sobre a mesa. Era um romance de Walter Scott. O rapaz, educado com o estilo de telegrama dos livros de Ponson du Terrail, adormeceu logo à segunda página”. ASSIS, Machado de. “O Anjo Rafael”. In: _____. *Contos Esparsos*. Organização e prefácio de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1956, p. 29.

¹⁶¹ ASSIS, op. cit., p. 46.

¹⁶² Balzac também subverteu as expectativas do leitor ao dar outro significado ao romance. Em *O cura da aldeia*, romance escrito no rodapé do jornal *La Presse*, em 1839, e reunido em livro em 1841, a personagem Verônica encontra em *Paulo e Virgínia* “a revelação do amor, que é a vida da mulher”. Para ela “aquele livro foi pior do que um livro obsceno” pois despertou o seu desejo. “O calor dos trópicos,

contrasta a carga simbólica do romance de Saint-Pierre, edificante e virtuoso, com o ambiente sobrenatural do conto, imprimindo na narrativa o tom irônico do romantismo alemão.

Esse distanciamento diante do modelo conciliatório do homem e a natureza, de que *Paulo e Virgínia* é a síntese, encontra em *Helena* seu melhor exemplo. Se a personagem Helena recua diante de *Manon Lescaut* pela impossibilidade de autonomia e liberdade que o romance simboliza, o que dizer do distanciamento, não da personagem, mas de toda a narrativa, em relação a *Paulo e Virgínia*? Recordemos, uma vez mais, a passagem. Helena confessa ter furtado um livro da biblioteca de Estácio, ele imagina ser *Paulo e Virgínia*, mas na verdade trata-se de *Manon Lescaut*, romance que não é para moças, solteiras ou casadas. Poderíamos dizer que o livro, como objeto de ficção, cumpre a função de sugerir a projeção que Estácio faz sobre si e Helena, da mesma maneira que Lúcia, em *Lucíola*, projeta sobre si e o amante a força simbólica que *Paulo e Virgínia* representa. Acontece que em *Helena*, desde o início, a natureza não propicia possibilidade de conciliação, sendo ela mesma, muitas vezes, um antagonista, não servindo de refúgio para almas inquietas, aproximando-se assim, dos conceitos do romantismo alemão, onde “a mola impulsionadora da natureza e que esclarece o seu dinamismo é a força da Vida. Mais precisamente, a essência da natureza é constituída pelo antagonismo de forças que a impelem.”¹⁶³ Forças como paixão, interesse, ambição e vergonha, todas categorizadas como “naturais” no romance, embora dissimuladas em bom mocismo e sorrisos, são a verdadeira natureza. A virtude não está condicionada ao contato conciliatório do homem com o campo; aliás, virtude é um conceito que não está em jogo nesse sentido, o que se pretende recuperar é a articulação entre aparência e poder patriarcal, que foi perdida quando o passado devasso do Conselheiro vem à tona e Helena é recebida na chácara dos Vale.

Aos poucos, as cenas e situações dos dois romances vão se imbricando, e se repelindo devastadoramente pelo contraste. A cabana pobre, repleta de uma orgulhosa virtude, onde Virgínia fora criada, é substituída por um casebre miserável, feito para encontros

porém, e a beleza das paisagens, o candor quase pueril de um amor quase santo, tinham agido sobre Verônica. [...] Sonhou ter como amante um rapaz semelhante a Paulo. Seu pensamento acariciou quadros voluptuosos numa ilha perfumada.” Cf. BALZAC, Honoré de. “O cura da aldeia.” Trad. de Vidal de Oliveira. In: : _____. *A comédia humana*. Porto Alegre: Editora Globo, 1954, Vol. XIV, p. 23.

¹⁶³ BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do romantismo” In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 101.

furtivos, que pode abrigar Helena e algum “Romeu de ocasião”. O Doutor Camargo, talvez o personagem mais consciente do funcionamento das forças envolvidas, sentencia que a “natureza deve completar a natureza”, e sugere um casamento entre o jovem Estácio, rico e de elevada posição social, e sua filha voluntariosa. A maior virtude do arranjo é alçá-lo, através da filha, aos olhos da sociedade.

A origem das heroínas não deixa dúvidas quanto ao distanciamento de *Helena* frente ao modelo proposto por *Paulo e Virgínia*. Como vimos, Virgínia é fruto de uma relação proibida entre uma jovem de origem nobre e um rapaz, O Sr. De la Tour, sem título de nobreza. Como os dois se amavam “profundamente”, eles fogem para a colônia francesa nas ilhas Maurício. Ele “deixou-a em Porto Luís [...] e embarcou para Madagascar, na esperança de lá comprar alguns negros e voltar rapidamente [...] para montar casa”. Acontece que a estação em que o jovem desembarcara era a má, e ele acabou morrendo de uma doença tropical. “O dinheiro que levava consigo desapareceu”¹⁶⁴, e a pobre viúva achou-se grávida e sozinha. A salvação veio de sua virtude e resignação, e de um escravo que a ajudou a cultivar a terra. Virgínia cresceu igualmente virtuosa, sem ler e escrever, e completamente livre em comunhão com a natureza.

Helena também é filha de um amor proibido. Sua mãe, Ângela, “era filha de um nobre lavrador do Rio Grande do Sul” e teve em sua beleza a causa “a um tempo, da sua má e boa fortuna”, sendo cortejada por Salvador, jovem cuja família possuía alguns bens e ambicionava para ele uma posição elevada na sociedade. Quando a família de Salvador se opõe à união dos dois, ele a rapta. “Tinha vinte anos quando deixei a casa paterna; possuía alguns estudos poucos, meia dúzia de patacoões, muito amor e muita esperança.” O nascimento de Helena veio em um momento de grandes provações que só aumentaram com o tempo, até que Salvador recebe notícias de seu pai, ordenando que ele fosse vê-lo sem demora. Quando Salvador retorna não encontra nem Ângela e nem a filha Helena. Ela havia fugido. Tempos depois ela envia uma carta a Salvador dizendo “que uma paixão nova e delirante a havia guiado”. A paixão, e talvez um tanto de interesse, havia levado Ângela a abandonar Salvador, que a definia como alguém “capaz de suportar as maiores angústias, forte e risonha no meio das máximas privações” mas, que, ao deixá-lo, “esqueceu num instante as virtudes que tinha para correr atrás de uma fantasia de amor”. Ora, não tinha sido a mesma fantasia de amor que motivara Ângela a

¹⁶⁴ SAINT-PIERRE, op. Cit., p. 9.

aceitar a vida com Salvador? Machado já demonstra que o quadro de idealizações amorosas não sobrevive dentro das inquietações do desejo e das necessidades materiais. E que o ciúme, esse sentimento natural, inventa suas próprias desculpas para que continuemos no jogo amoroso. O que vem a seguir é conhecido. Salvador descobre que Ângela vive como amante do Conselheiro Vale, e que Helena vivia bem, estudando num Colégio de Botafogo. Ângela morre tempos depois, assim como o Conselheiro. Salvador se resigna em seu casebre, próximo à chácara dos Vale. E por lá fica, sem perspectiva maior do que receber as visitas da filha.

Assim, o que era amor virtuoso, que o destino selou em uma ilha paradisíaca torna-se, uma história de amor, ciúme e morte. O modo como Machado utiliza o modelo, apontando diferenças e conseqüências, já determina um distanciamento seu em relação ao projeto literário do romantismo.¹⁶⁵

¹⁶⁵ *Paulo e Virgínia* também é objeto de ficção em outros dois romances brasileiros, estes representantes do naturalismo, e a sua utilização, contrapondo-se ao tratamento dado por Machado em *Helena*, revela o distanciamento de Machado em relação aos naturalistas. Em *O Mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, o romance é usado como sinônimo de leitura para mulheres sonhadoras, sem maiores conseqüências para o enredo: “Com a aproximação da puberdade apareceram-lhe caprichos românticos e fantasias poéticas; gostava dos passeios ao luar, das serenatas; arranhou ao lado do seu quarto um gabinete de estudo, uma bibliotecazinha de poetas e romancistas; tinha um *Paulo e Virgínia* de *biscuit* sobre a estante.” In: AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. São Paulo :Martins Editora, 1974, p. 40. Já no romance *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, *Paulo e Virgínia* é evocado para marcar a recuperação da feminilidade da personagem, abalada com a morte do pai: “E Lenita sentia-se outra, femininizava-se. Não tinha mais gostos viris de outros tempos, perdera a sede de ciência: de entre os livros que trouxera procurava os mais sentimentais. Releu *Paulo e Virgínia*, o livro quarto da *Eneida*, o sétimo de *Telêmaco*. A fome picaresca de *Lazarillo de Tormes* fê-la chorar.” In: RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 77.

CAPÍTULO 3 – *HELENA*: O TEATRO DA AMBIGÜIDADE

Soltas as amarras de *Helena* de sua posição na série machadiana podemos empreender, através do conhecimento das condições de produção e circulação do romance em 1876, uma leitura interpretativa a partir dos resultados obtidos. Num momento de produção, e intensa divulgação por parte de Távora, da literatura da “cor local”, e de olho em alcançar um hipotético leitor popular, Machado empreende o seu romance aglutinando a discussão do local e universal dentro de sua ficção, num embate intertextual entre narrativa e leitor. A hipótese é de que a narrativa do romance dialoga com as questões levantadas até aqui, e isso talvez fique claro ao recordarmos os folhetins, de aventura, românticos, melodramáticos, que circularam antes e depois da publicação de *Helena* no rodapé d’*O Globo* e compararmos o modo como as mesmas temáticas são pulverizadas ao longo do romance.

Resumidamente podemos dizer que, na primeira parte deste trabalho procurei, desenvolver minha leitura a partir de um recorte sincrônico que permitiu compreender melhor *Helena* dentro de seu contexto histórico e literário, colaborando para a identificação das tensões presentes em sua recepção e identificar a existência, dentro do tecido ficcional, de modelos literários utilizados criticamente por Machado de Assis na construção de um romance que aliou ao mesmo tempo as tintas populares, no sentido de uma obra voltada ao diálogo com o grande público, e as cores realistas da representação social. Pretendo demonstrar que o resultado dessa experimentação é uma construção ficcional na qual os códigos do paternalismo e da especificidade histórica nacional são filtrados pelo melodrama e a ficção popular.

Antes tentemos delimitar o termo, caracterizando-o. O melodrama reflete a crise dos gêneros que se deu com o romantismo, acumulando em seus procedimentos matizes da tragédia (conscientemente exagerada) e do cômico grotesco; surgiu logo após a revolução francesa e de pronto tomou a cena cultural, em grande medida pela sua capacidade de diálogo direto com as camadas populares. O melodrama, produzido para “aqueles que não sabem ler”, afirmação de Pixérécourt, simboliza a expressão, também dada por Pixérécourt, de *mise-en-scène*, ou seja, possui nos gestos largos e grandiloquentes dos personagens, e na hipérbole dos diálogos, a sua força. Jean-Marie

Thomasseau o caracteriza como uma *escola do olhar*¹⁶⁶, expressão que sintetiza o gestual característico do gênero.

Na origem ele obedece a regras de composição estritas, polarizadas entre o bem e o mal, estruturando-se em três atos: abertura; na qual a ordem das coisas impera e não há desarmonia aparente; complicação, em que a ordem é quebrada; e restauração, na qual a ordem é restaurada, a virtude triunfa e o mal é punido. Os protagonistas são tipos que obedecem a um padrão: a vítima (em geral uma mulher), o vilão (amoral e egoísta), o herói (a virtude) e o bufão (encarregado da parte cômica). O que dá interesse à ação é uma sucessão de crises que envolvem identidades trocadas, separação, perda de posição social etc. Tudo recheado por chantagens, privações, suicídios, cartas anônimas, denúncias e ciúmes. As maiores vítimas são as mulheres, em geral órfãs e submissas, que sofrem diante de figuras obsessivas ou pais dominadores. Mas, invariavelmente, são resgatadas quando a virtude de seus atos vem à tona.

Devido a sua capacidade de comunicação direta, o melodrama pôde trafegar por diversos suportes, e em todos eles foi consumido pelo grande público, para o qual se dirige. O teatro¹⁶⁷ do século XIX atinge um público popular da mesma forma que o

¹⁶⁶ THOMASSEAU, Jean-Marie. “Les armes de Margot.” In: *Europe: Revue Littéraire Mensuelle*. Paris: Novembre/Décembre 1987, p. 3.

¹⁶⁷ Sobre o público do teatro no Brasil oitocentista, Ubiratan Machado nos informa que o teatro no Rio de Janeiro era um catalisador da vida literária e social. “O teatro era um caso à parte. Por essa época (meados de 1850), já começava a substituir a igreja como local de convívio, na preferência de jovens e mulheres. Desfrutava de um prestígio e de uma força social sem paralelo, com extraordinária repercussão na vida das pessoas. As canções apresentadas no palco popularizavam-se, literalmente, da noite para o dia, sendo marteladas sem parar nos pianos das iaiás.” Devido a essa grande influência junto ao público, o teatro passou a chamar a atenção de escritores e jornalistas para o seu potencial educativo e moralizante, em detrimento do entretenimento chulo. Como todo grande veículo de comunicação, as peças populares passaram a ser criticadas pelo seu conteúdo grosseiro e de gosto duvidoso. “O comportamento do público e a influência cada vez mais evidente do que acontecia no palco sobre hábitos e costumes da vida brasileira aumentaram a preocupação de escritores e jornalistas com o sentido educativo e moral do teatro. Símbolo da liberdade, como o definiu Quintino Bocaiúva, o teatro tinha o direito e o dever de expressar, na íntegra, a realidade social, de denunciar todas as podridões, sociais e morais, mas fazê-lo de forma tal que o público passasse a odiar o vício e admirar a inteireza moral. Em outras palavras, o teatro deveria contribuir para a correção dos costumes. Todos os autores e críticos insistiam nessa missão ética do teatro, “a mais extensa e concorrida escola pública de boa ou má educação do povo”, como frisava Macedo. Era uma cruzada dura. Apesar da progressiva aceitação das peças românticas sérias, do que havia de mais seletivo no palco parisiense, o teatro de fãncaria, com palavras de baixo calão e cenas grosseiras, continuava contando com a preferência da maior parte do público. Na década de 1850, Álvares de Azevedo denunciava como “uma miséria o estado de nosso teatro”, “escola de depravação e mau gosto”. Cf. MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001, pp. 285-286. É importante frisar o fato de que para a inteligência brasileira as formas de expressão literária no Brasil romântico têm a dupla responsabilidade de construir uma identidade definidora da singularidade nacional e ao mesmo tempo instruir o suposto público consumidor dessa literatura. No caso do teatro, e refletindo sobre as considerações de Ubiratan Machado, o problema pode

folhetim, consumido nos serões de leitura, alcança aqueles que não lêem. No jornal, sob a forma do romance-folhetim, conserva as mesmas características: mulheres sofrem sob o assédio de vilões inescrupulosos, crianças perdem os pais, identidades são trocadas, a virtude é recompensada. A diferença está na narrativa, que se adapta ao novo suporte; em substituição aos grandes cenários, a música e à *mise-en-scène* dos atores, insere-se “o gancho” para o próximo capítulo e a grandiosidade dos enredos e falas, que assegura a compra do jornal e a leitura de mais um capítulo. Assim, o romance-folhetim construiu-se a partir do melodrama, um modo de representação do mundo identificado primeiramente no teatro popular. É natural que o romance-folhetim seja adaptado para o teatro, suporte onde se identificou de início o “modo melodramático”. Alexandre Dumas adapta seus próprios romances, *La dame de Montsoreau*, *Viconte de Bragelonne*, acrescentando prólogos e cenas. Ponson du Terrail, escritor muito apreciado no Brasil oitocentista, adapta *La jeunesse du roi Henri*, melodrama histórico, condensando-o em uma peça de cinco atos e de grande sucesso.

Até mesmo Rocambole, personagem sinônimo de romance-folhetim, teve sua adaptação para os palcos. O espetáculo combinou todos os ingredientes do melodrama tais como a peripécia temperada com sangue, o terror entremeado de riso e interpretações dramáticas que deram novo fôlego ao personagem que surgiu nas páginas do periódico *La Patrie*, em 1859¹⁶⁸. Machado de Assis escreve sobre o personagem, não sem uma dose de ironia¹⁶⁹, em crônica publicada na *Ilustração Brasileira* de 15 de janeiro de

ser compreendido da seguinte forma: considerando o alcance do veículo, é possível utilizá-lo não apenas como meio de expressão, mas também na divulgação ideológica de um pensamento nacionalista e “moralizante”.

¹⁶⁸ Sobre a relação dos romances folhetins e o melodrama, veja-se: POLETTE, René. “Mélodrame e roman-feuilleton”, In: *Europe: Revue Littéraire Mensuelle*. Paris: Novembre/Décembre de 1987, nr. 703-704.

¹⁶⁹ Apesar da consciência, e dos comentários, de Machado sobre o fato de que Rocambole é o símbolo de uma época, a época do folhetim, ele não deixa de alfinetar o personagem, zombando de seu sucesso; a crônica faz uso de adjetivos característicos do movimento das tramas de Ponson du Terrail, para reclamar da falta do personagem nos rodapés dos jornais cariocas: “andávamos sorumbáticos, caquéticos, raquíticos, misantrópicos e calundúuticos”, mas com a volta do herói, o cronista o louva ironicamente “Eu o vi (não o li) vi-o com estes olhos que a terra há de comer; nas colunas do Jornal, a ele e mais as suas novas façanhas, pimpão, audaz, intrépido, prestes a mudar de cara e de roupa e de feitio, a matar, roubar, pular, voar e empalmar.” Mais a frente Machado se distancia do tipo de literatura, puramente de entretenimento, que é característico do personagem: “Vejam lá; eu que li os poetastros da *Fênix Renascida*, os romances de Ana Radcliffe, o *Carlos Magno*, as farsas de barbante, a *Brasilíada* do Santos e Silva, e outras mágicas, nunca jamais em tempo algum me lembrou ler um só capítulo do *Rocambole*. Inimizade pessoal? Não; posso dizer à boca cheia que não. Nunca pretendemos a mesma mulher, a mesma eleição ou o mesmo emprego. Cumprimentamo-nos, não direi familiarmente, mas com certa afabilidade, a afabilidade que pode haver entre dois boticários vizinhos, um gesto de chapéu.” Cf. ASSIS, Machado de. “História de 15 dias”, 15 de janeiro de 1877. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro:

1877, dizendo tratar-se de um herói moderno, ligado através de um “fio secreto” aos personagens de Homero, Virgílio e Cervantes. Uma vez desfeito os moinhos de Quixote, “Rocamble fez-se inverossímil; morre, vive, cai, barafusta e some-se, tal qual um capoeira em procissão.”

A ironia é clara e arrasadora ao sugerir que o herói que outrora cantava um povo e representava os seus ideais não é mais suficiente para a era do telégrafo, do jornal e do consumo; para substituí-lo surge das ruínas do palácio de Príamo e dos moinhos da Mancha o Rocamble, herói que se põe a lutar “com o código e com o senso comum”. No final, Machado relativiza, dizendo que os olhos que observam esse herói moderno são outros daqueles que olharam os heróis épicos, assim como é outro o quadro. “Ao cabo, tudo é admirar”, completa o cronista, comentando as transformações por que passou as representações do herói ao longo dos séculos, traçando uma filiação entre este herói e aquele que desemboca na era do folhetim como fruto do senso comum. Assim, evidencia-se a vocação da literatura moderna em dialogar tanto com um hipotético público consumidor quanto com os mais diversos modelos e gêneros narrativos. Em ensaio intitulado *O passado, o presente e o futuro da literatura*, Machado escreve:

Quando se aperfeiçoar o vapor, quando unido ao telégrafo tiver feito desaparecer as distâncias, não hão de ser só as mercadorias que hão de viajar de um lado ao outro do globo, com a rapidez do relâmpago; hão de ser também as idéias.¹⁷⁰

Com a velocidade imposta pela modernidade mudam-se os heróis, agora representados com as tintas do melodrama e potencializados para vários outros suportes. O melodramático pode ser flagrado tanto na linguagem dos jogos para computador quanto nas histórias em quadrinhos, contos, fábulas – e até mesmo romances –, filtrado em novos signos que vão se adequando à cultura de massa, que surgiu intermitente na simbiose entre suportes que despontava no século XIX, por entre o jornal, o livro e o

Aguilar, 1962, v. III, pp. 356-357. Anos antes, num conto chamado *O Anjo Rafael*, de 1869, Machado acena, não muito gentilmente, com o chapéu para o seu vizinho de botica. No conto, “um rapaz acostumado com o estilo de telegrama dos livros de Ponson du Terrail”, acaba pegando rapidamente no sono diante da dificuldade na leitura de um romance de Walter Scott. Cf. ASSIS, Machado de. *Contos Esparsos*. Organização e prefácio de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1956, p. 29.

¹⁷⁰ ASSIS, Machado de. “O passado, o presente e o futuro da literatura.” In: *Obra Completa*. Vol. 2. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, p. 787.

teatro, todos responsáveis por engrossar, e fazer reconhecer, o pecúlio do melodrama nos mais diversos gêneros. Notemos que essa mobilidade, própria do modo melodramático, está presente de maneira central em *Helena*, tanto na caracterização da personagem quanto na estrutura da narrativa, questão que venho tentando apontar até aqui. Resta tentar especificar o modo como estão dispostos os elementos do melodrama, as oscilações narrativas (conciliação e ruptura com o folhetim) e a mobilização constante de referências literárias (Manon Lescaut, Virgínia, o mito de Helena) dentro do romance. Mobilidade parece dar a tônica, e uma expressão cunhada pelo narrador do romance, logo após a visita de Helena e Estácio ao gabinete do Conselheiro, talvez exemplifique o problema. Na cena Helena assume um ar pesaroso e contemplativo; minutos depois, ao caminhar pela chácara, sua atitude se modifica, e a tristeza é substituída por um ar de jovialidade. Comenta o narrador:

Fosse influência do lugar ou simples mobilidade de espírito, Helena tornou-se logo outra do que se revelara no gabinete do pai. Jovial, graciosa e travessa, perdera aquela gravidade quieta e senhora de si com que aparecera na sala de jantar.¹⁷¹

Nesse excerto o narrador credita o comportamento da personagem a uma *mobilidade de espírito*, termo que designa as ambigüidades da personagem, ambigüidade que já havia sido identificada anteriormente, no primeiro dia de Helena junto à casa dos Vale. As primeiras impressões que temos da jovem nos são dadas pelo olhar de Estácio, que a persegue e identifica nela uma expressão de “curiosidade sonsa e suspeitosa”; logo depois, seduzido pela moça, passa a encontrar em seu olhar algo de “mavioso e repousado”. Suspeita e repouso são os dois pólos da ambigüidade contidos no olhar de Helena e flagrados pela focalização interna do narrador que diz que Estácio nunca conheceu as “corrupções de espírito e as influências deletérias da sociedade”, tendo, portanto, a “aparente” idoneidade para perscrutar. Sob o olhar de Estácio, vemos que Helena desde o início é julgada e observada pelo núcleo familiar principal, composto por ele e Dona Úrsula, alargando-se desde os escravos até os mais próximos da casa.

Esse estigma permeará toda a narrativa e pode nos servir como chave para a compreensão da obra. Pensemos no termo mobilidade como sendo uma derivação daquilo que é próprio ao ambíguo e volúvel, ou aquilo que nos dá a idéia de cinesia,

¹⁷¹ ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 70. Grifo meu.

movimento e mutabilidade, e veremos que no romance o termo ilustra ironicamente diversos níveis possíveis de relação intertextual, estrutural e de tipificação dos personagens. Ao pensarmos na mobilidade como modo de caracterização das personagens, da estrutura da narrativa e da composição das cenas, podemos vislumbrar uma compreensão do romance através da singularização do gênero romance e de seus modelos; em última análise o romance compõe-se, como veremos, de várias categorias móveis e ambíguas que se sustentam a partir das leis do paternalismo, único ponto fixo na seara de mobilidades que é o romance. Na caracterização das personagens a mobilidade exerce um efeito de deslocamento irônico, como ocorre nos excertos:

Dr. Matos era um velho advogado que, em compensação da ciência do direito, que não sabia, possuía noções muito aproveitáveis de meteorologia e botânica, da arte de comer, do voltarete, do gamão e da política.

O coronel Macedo tinha a particularidade de não ser coronel. Era Major.¹⁷²

As caracterizações funcionam a partir do deslocamento do parecer para o ser, exercendo um efeito irônico apoiado no jogo das identidades trocadas. A primeira caracterização, a do Dr. Matos, advogado que nada sabe de sua especialidade, especialista em anedotas e na boa mesa, cultor do discurso fácil e da mobilidade política, campo no qual transita tranquilamente, não fazendo distinção entre liberais e conservadores, demonstra este deslocamento; a verdadeira face do advogado é a do especialista em anedotas cuja riqueza fez-se “aplicando as regras do direito, que ignorou até a morte”. O coronel Macedo, por sua vez, não era coronel, e sim major, patente que lhe foi dada pelos amigos a título de “retificação”. O mesmo tipo de deslocamento ocorre com os personagens principais. Estácio, que se propõe um cientista, não produz ciência alguma, como nos lembra o narrador: “não sendo grande talento, deveu à vontade e à paixão do saber a figura notável que fez entre seus companheiros de estudos”. Não sendo cientista, Estácio criou a imagem de o ser a partir da construção de uma imagem de “vontade” e “paixão”; Mendonça, homem que para apreciar os prazeres “tinha a necessidade de os alternar freqüentemente”, buscava realizar “em miniatura” no Andaraí o seu “esvaído ideal parisiense”, posto que vivia “a disparidade entre os desejos e os meios”. Dr. Camargo, que nada possuía, mas com a expectativa de casamento de sua filha com Estácio, já se via “sogro do Estado e pai das instituições.” Do mesmo modo que a ironia

¹⁷² Idem, *Ibidem*. p, 73.

verbal, que trabalha sobre a oposição entre o sentido das palavras e o seu real significado, a ironia proposta por Machado trabalha no sentido de subverter a relação entre “o ser” e “o parecer” das personagens. A ironia está presente quando nossa visão geral de mundo é frustrada e esperamos que a identidade se assemelhe à aparência e à realidade, e no entanto a ironia faz com que essa “verdade” seja “mentira.”¹⁷³

Esse mecanismo de composição irônica, fincada no deslocamento, acaba implicando na possibilidade de rearranjo de um ou mais modelos literários e estruturas narrativas na composição do romance. Como dito anteriormente, o intuito de Machado era o de produzir um romance nacional que dialogasse com um público amplo, que já consumia romances folhetinescos e ansiava, sobretudo após as provocações de Camilo Castelo Branco, por um romance nacional “tipo exportação,” que não falasse apenas do exótico das paisagens brasileiras como elemento de singularização do Brasil. O diálogo com esse público, a meu ver, é estabelecido através dessa mobilidade irônica que atinge várias categorias do romance, visíveis na fragmentação da narrativa em pequenas cenas, elemento importante do procedimento melodramático, o que permite o reajuste de modelos e a introdução de novas tensões de modo a produzir um efeito, ora de reconhecimento do modo melodramático, ora de reconhecimento da ironia presente nestes procedimentos, sobre o leitor. Daí a autonomia de algumas partes do romance em detrimento do todo. Ivete Huppés observa que o valor estético nesse tipo de construção reside no modo como ele é reagrupado, deixando para segundo plano as motivações de verossimilhança.

Produzir arte é aproximar fragmentos: eis a conclusão que se pode encontrar. Deste modo, os critérios de qualificação estética passam a incidir principalmente sobre a maneira como o agrupamento se processa, passando para segundo plano aspectos tradicionais e importantes, como motivação interna e verossimilhança externa, por exemplo.¹⁷⁴

Esse interesse pelo fragmento e pela lacuna, em detrimento do conjunto, parece ser o modo de construção de *Helena*¹⁷⁵, pois o narrador a organiza em pequenas cenas, que poderiam ser divididas em atos de uma representação dramática. Estruturalmente

¹⁷³ Sobre a categorização da ironia e seus desdobramentos na literatura ocidental veja-se: SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du Seuil, 2001, p. 58.

¹⁷⁴ HUPPÉS, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, pp. 30-31.

¹⁷⁵ E será um modo de composição ainda mais explícito nas obras posteriores de Machado.

Helena parece caracterizar-se por essa modulação no modo de narrar, buscando, pela alternância entre diálogo e narração, dar a impressão crescente para o leitor de que se está diante de uma representação teatral, reforçando ainda mais o efeito irônico, já que estamos tratando de um gênero que busca essencialmente a representação do real. O narrador sugere essa teatralidade ao propor que a mobilidade de espírito é um mecanismo de trânsito no espaço patriarcal.

Dissera-se que a alma da moça era uma espécie de comediante que recebera da natureza ou da fortuna, ou talvez de ambas, um papel que a obrigava a mudar continuamente de vestuário¹⁷⁶.

Como em atos de uma peça teatral – e a citação acima reforça essa idéia – os acontecimentos desenvolvem-se para dar vazão ao crescendo de emoções e assim atender à expectativa do leitor de romances populares.

Vejamos, a partir de uma reflexão de Adorno, o funcionamento da engrenagem irônica. O romance burguês europeu do século XIX, que serviu de modelo ao romance brasileiro, sustenta-se no princípio de que o leitor compactua com a idéia da representação objetiva; nele o narrador ergue uma cortina e o leitor compactua dessa ilusão e assiste à ação como se estivesse presente. Machado lança mão desse modelo e rearranja a sua composição exagerando na objetividade, surgindo o efeito irônico justamente quando o narrador apresenta-se apenas para pontuar as falas das personagens e acrescentar às cenas os elementos de palco, demonstrando assim a artificialidade do enredo romântico popular construído a partir de características do teatro melodramático, mas sem deixar de discutir realisticamente a composição social brasileira, marcada pela escravidão e as relações de compadrio. Isso reforça a idéia proposta por Adorno de que a ironia torna-se compreensível a partir de sua função como recurso de construção de forma. Apesar da configuração teatral, e melodramática, do romance, que deixa entrever a artificialidade da narrativa e não se furta em ser grandiloquente, trata-se de uma obra realista, pois o “autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da

¹⁷⁶ ASSIS, op. cit., p. 70.

pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar.”¹⁷⁷

Esse movimento de fragmentação, de auto-reflexão e a aparente falta de unidade que decorre desse rearranjo, presente nas personagens/atores e no narrador que pontua as cenas, alegoriza as poucas possibilidades de acordo direto entre as diversas esferas que compõem a sociedade carioca de meados do século XIX, que vão se metamorfoseando de acordo com seus interesses e vaidades para garantir a superfície de uma aparente normalidade. A política torna-se algo enfadonho que apenas serve para reafirmar posições sociais, pouco importando as posições ideológicas representadas por luzias e saquaremas; a religião é antes um legitimador da vontade patriarcal; a ciência faz parte do anedotário do salão, servindo para entreter convivas e discutir o tempo. O único ponto que parece não sofrer dessa mobilidade é o sistema familiar baseado na figura patriarcal, pois sua confirmação e preservação, representada no início da trama pela vontade, expressa em testamento, do Conselheiro Vale, e consolidada no final do romance pela morte de Helena e pelo terceiro beijo de Mendonça, mantêm-se através da mobilidade do espírito e da mobilidade narrativa. O restante – personagens, enredo, tramas –, que vão e vêm no decorrer do romance, são escadas para a composição do melodrama. Dessa forma podemos dizer que os códigos do paternalismo e das relações de favor são filtrados pelo recurso melodramático, produzindo uma obra curiosamente ambígua, como o é, por exemplo, a figura do Dr. Camargo, personagem que representaria, segundo a norma do melodrama, o papel de vilão. Acontece que Camargo, representante da classe intermediária, entre o proprietário e o escravo, luta para garantir a ascensão social da filha, o que em certa medida é justificável dentro da teia de relações de Camargo e a família Vale.

Apesar de Helena representar a diminuição da parte da herança que caberia a Estácio e a sua pretensa noiva Eugênia, filha de Camargo, esse “grande excesso” “da disposição testamentária” não contraria de todo os planos de Camargo. O que impulsiona a trama é a disposição dos personagens em jogar o rígido jogo da assimetria social, constituído de dissimulação e máscara, conjugando desejo e interesse, sem o qual é impossível ascender socialmente, ou transitar com um mínimo de autonomia no ambiente do

¹⁷⁷ ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador sobre o romance contemporâneo” In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008, pp. 60-61.

patriarca. Daí surgir a violência moral imputada a Helena por Estácio através de seu ciúme possessivo, escondido sob as vestes de moço zeloso. É dele talvez a maior violência cometida contra a protagonista: o assédio moral, cuja violência é uma marca do mundo das aparências e da sutileza do clientelismo, e Helena, primeiro vista como filha ilegítima e depois suspeita de ser uma aventureira, é a personificação dessa relação ambígua. Ironicamente ela deveria representar a mocinha que sofre nas mãos de um vilão de bigodes longos e forma cadavérica, como reza a cartilha romântica e seus clichês, mas com Machado a realidade é outra, e o vilão torna-se a dificuldade de transpor barreiras sociais sem a mediação de compadrios, disfarces e dissimulação, transbordando no irracional desejo de Estácio, conjugação inconsciente de ideologia paternalista e romantismo. Machado com a sua ironia nos dá conta de um mundo complicado, no qual os “interesses do desejo”¹⁷⁸, para ficarmos na formulação de Alfredo Bosi, são saciados através da força da propriedade e da garantia dada pelo paternalismo; ou pela dissimulação e candura, dispositivo que nas mulheres machadianas, para ficarmos com a expressão bastante ilustrativa de Augusto Meyer, têm “um encanto a mais.”¹⁷⁹

Na tentativa de compreendermos a modulação no modo de narrar o romance, pensemos em como pode ser dividida, estruturalmente, a narrativa. Ela se organiza em vinte e oito capítulos, mas se a analisarmos de acordo com a sua mobilidade, veremos que ela pode ser dividida, creio, em quatro segmentos narrativos que se organizam como em uma

¹⁷⁸ Alfredo Bosi sugere que desejo e interesse, no universo social da ficção machadiana, são indissociáveis, fazendo parte da natureza humana. A posição social onde este desejo está colocado é que definirá a sua caracterização; assim sendo, podemos pensar que o proprietário irá fazer uso de sua posição garantida pelo paternalismo para atender a seus desejos, da mesma forma que o desvalido ou agregado fará uso da dissimulação para garantir autonomia dentro desse universo. Nas palavras de Bosi: “desejo e interesse não se dissociam. A natural candura e a perfeita dissimulação aparecem juntas, quando necessário e mais de uma vez no laboratório do analista. A força da paixão é um dado nuclear na construção dessas personagens. Desprovidos de seu ímpeto e garra, derivariam à condição unilateral de tipos interesseiros. Pois elas não têm apenas interesses: têm desejos, ou melhor ainda, têm os interesses de seus desejos; e assim como o narrador não cairá no naturalismo grotesco das caricaturas de Aluísio, tampouco retomará o estereótipo ultra-romântico da donzela frágil e assexuada peculiar à geração literária que precedeu à sua estréia de romancista.” BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 2000, p. 21. Resta saber, dentro da ficção machadiana, o que é próprio da natureza e o que faz parte da violência facilitada pela chancela patriarcal. Talvez seja esse o grande enigma proposto pelo romancista.

¹⁷⁹ MEYER, Augusto. “Da sensualidade na obra de Machado de Assis”. In: *Textos críticos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 217.

representação teatral: *prólogo* (capítulos I a V), *primeiro ato* (capítulo VI a XIV), *segundo ato* (capítulo XV a XXVI) e *epílogo* (capítulo XXVII e XXVIII). Essa divisão nos permitirá entender o modo pelo qual Machado estruturou o romance a fim de configurá-lo como uma peça melodramática, muito semelhante àquelas que se influenciaram pelas novas técnicas de serialização do romance-folhetim, analisadas pelo teórico francês Jean-Marie Thomasseau. Segundo ele, com as novas técnicas de narração apresentadas pelos folhetins e sua crescente adaptação para os palcos, os autores viram a possibilidade de estruturar suas peças de maneira diversa daquelas concebidas anteriormente por Pixérécourt, pioneiro do melodrama francês. Ao invés da rigidez dos três atos, a estrutura organizou-se em cinco atos fragmentados em diversos quadros. “Desse modo se propunha uma visão dramática fragmentária, impressionista, que apelava mais às recordações dos leitores de folhetins que a uma lógica dramática interna.¹⁸⁰” Os segmentos narrativos identificados por mim e nomeados como *primeiro e segundo ato*, por uma influência do modelo folhetinesco, comportam-se da mesma maneira que as peças melodramáticas analisadas por Thomasseau; elas possuem uma autonomia que proporciona a sensação do fragmento se vistas como um todo. Daí a necessidade de um *prólogo*, no qual se expõe “ante os olhos do público os acontecimentos que se necessitava conhecer para completar o desenvolvimento da ação¹⁸¹.” E de um *epílogo*, em que as peripécias dos dois atos se resolve.

No *prólogo*¹⁸² nos são apresentados os personagens e se insinua o drama. Podemos mesmo dizer que, com a abertura do testamento do Conselheiro Vale, uma equação, dada por Estácio, define o percurso pelo qual os destinos dos personagens irão se pautar. “A estricte justiça é a vontade de meu pai”, diz o filho do Conselheiro. Ou seja, para Estácio, justiça e vontade são equivalentes na ordem moral, e por conseguinte para todos ao seu redor a justiça equivale à vontade do Conselheiro, não sendo passível de revogação ou questionamentos. O testamento determina que seja aceita em família “uma filha natural, de nome Helena, havida com D. Ângela da Soledade.” Para D. Úrsula essa “disposição testamentária” fere os princípios básicos da sociedade, princípios maiores

¹⁸⁰ THOMASSEAU, Jean-Marie. *El melodrama*. México: Fondo de cultura econômico, 1984, pp. 76-77.

¹⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 77. Tradução minha.

¹⁸² O prólogo equivale às primeiras semanas de Helena na casa da família Vale, num período de observação recíproca. “Era, por assim dizer, um tempo de espera, de hesitação, de observação recíproca, um tactear de caracteres, em que de uma e de outra parte procuravam conhecer o terreno e tomar posição.” Cf. ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 71.

até do que os da lei. Notemos que esse raciocínio vem somar-se à questão da autoridade do pai, proposta por Estácio, fazendo crer que há acima da lei “jurídica” outra muito mais forte, que é a lei nem sempre pronunciada do pai. Introduzir Helena aos “castos afetos” da família é legitimá-la “aos olhos da sociedade”. Paradoxalmente estas duas leis que se complementam, a do patriarca e a da família, aqui se repelem, pois para aceitar a vontade do pai é preciso receber Helena no seio da família, e no entanto recebê-la em família e apresentá-la aos olhos da sociedade é ferir a lei da família, o que para D. Úrsula, “eminentemente severa a respeito dos costumes”, é algo imperdoável. Para ambos, irmã e filho do patriarca, o paradoxo é respeitado; a vontade do pai é irrevogável, a da sociedade é um pouco mais elástica, podendo adaptar-se sob a máscara da dissimulação e da aparência. Diríamos que a mobilidade é a regra, dentro de uma estrutura cujo eixo é o paternalismo, única constante da equação. A engrenagem social traçada por Machado mostra-se complexa, sem no entanto esconder a veia dramática que lhe serve de guia através da história da jovem apadrinhada que é alçada, por um decreto providencial, a um patamar acima do seu; nesse novo lar ela encontrará empecilhos que irão lhe testar as virtudes e lhe causar dissabores. Como por exemplo a sua origem envolta em mistério que contribui para o tom “romanesco” da trama, endossado pelo narrador.

A origem da moça continuava misteriosa; vantagem grande, porque o obscuro favorecia a lenda, e cada qual podia atribuir o nascimento de Helena a um amor ilustre ou romanesco, – hipóteses admissíveis, e em todo caso agradáveis a ambas as partes.¹⁸³

O Dr. Camargo, que esboçava um casamento de sua filha com Estácio, pressentiu com a morte do Conselheiro uma oportunidade de arrematar a empreitada; para tanto, era preciso vencer a hesitação de Estácio, cujo amor por Eugênia “tinha a particularidade de crescer e afirmar-se na ausência e diminuir logo que estava ao pé da moça.” Assim, apesar dos presságios desastrosos e das leis paradoxais do patriarcado, a presença de Helena é aos poucos assimilada: “Nos primeiros dias de Agosto a situação de Helena podia dizer-se consolidada. D. Úrsula não cedera de todo, mas a convivência ia produzindo seus frutos,”¹⁸⁴ o que não quer dizer que não haverá sobressaltos pois, ao

¹⁸³ ASSIS, op. cit., p. 74.

¹⁸⁴ Idem, Ibidem, p. 74.

final do prólogo, como convém ao melodrama, o narrador introduz um “gancho”, leve suspense antes do primeiro ato.

Nesse estado de espírito entrou em casa, onde o esperava um incidente novo.¹⁸⁵

O próximo segmento narrativo, *primeiro ato*, é onde estão representadas as marcas mais profundas do temário melodramático, girando em torno do mistério de Helena que se pronuncia, da chantagem de Camargo em torno desse segredo e da fixação de Estácio por Helena, que irá tomar colorações de constrangimento social. A ambigüidade presente em Helena se intensifica na medida em que sua imagem embaralha as expectativas relacionadas aos modelos de tipificação feminina encontrados na literatura¹⁸⁶, evocando num primeiro momento a literatura popular do século XIX, em que o modelo do ideal feminino é representado pela passividade perante o homem e a sua sempre exaltada feminilidade católica, representada pela Virgem, figura de obediência e resignação¹⁸⁷. Trata-se de uma imagem em que a submissão é quase como um ideal estético, e a exaltação da mulher é uma maneira de garantir a sua submissão. Seguindo este raciocínio, vamos ao encontro do modelo da heroína melodramática, sugerido por Thomasseau como a encarnação das virtudes domésticas – a esposa bela, sensível, com uma inesgotável aptidão para sofrer e para chorar¹⁸⁸. Do outro lado da balança, há também o modelo da mulher fatal, caracterizada por Gilberto Pinheiro Passos da seguinte maneira:

Já de há muito a literatura vinha cultivando o campo da magia destruidora feminina. Motivo desenvolvido também pelos românticos, tão ligados à idéia de marginalidade e êxtase, nos apresenta cortesãs famosas, ciganas deslumbrantes, representantes

¹⁸⁵ Idem, Ibidem, p. 80.

¹⁸⁶ Estudamos detidamente dois modelos literários evocados explicitamente na narrativa, Manon Lescaut e Virgínia, no capítulo 2 desta dissertação. Ao tratar do segmento narrativo denominado por mim como *primeiro ato*, busco retomar algumas questões relacionadas às figuras femininas tratadas naquele capítulo, e evidenciar o expediente do narrador quanto ao modo melodramático de representação, permeado de desejo e tendo a mulher como figura desestabilizadora do universo familiar. O objetivo é associar o segmento inteiro como sendo parte de uma narrativa cuja estrutura remeta ao melodrama, e não apontar a problematização desses modelos dentro do romance, tal como tentei fazer feito no capítulo 2. As duas leituras, a meu ver, se completam.

¹⁸⁷ BURKE, Peter. *Cultura popular na arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 189.

¹⁸⁸ THOMASSEAU, op. cit., p.46.

oitocentistas do tema da Mulher Fatal, cujo erotismo estofava a trama e também fazia ressaltar o contraste com a regrada vida burguesa¹⁸⁹.

De fato, a presença de Helena vem desestabilizar o regrado universo dos Vale, cujos hábitos baseavam-se no descanso e na leitura de folhetins. Podemos mesmo pensar que os modelos embaralhados como estão, servem à personagem, que assim transita, de acordo com a necessidade, entre a mulher que sofre o mundo, tendo a submissão como principal virtude, e a que age sobre ele, interferindo, na medida do aceitável, na ordem estabelecida. Esse movimento pode ser detectado pelo leitor através de uma palavra, um gesto ou aceno colocado pelo narrador. São sinais que podem ser tanto de anjo ou de demônio, mas que, logo em seguida, são dispersos, contradizendo-se, movimentando-se entre essas duas significações. Em outras palavras; a personagem é construída como parte das expectativas projetadas por Estácio, com a adesão do leitor. A projeção é ambigualmente construída, passando a representar, e mover-se, entre a figura da travessa, caprichosa ou calculista e a encarnação da figura doméstica, repleta de predicados, símbolos presentes na figura feminina do melodrama. Este movimento pode ser visto em plena ação no pequeno diálogo entre Helena e Estácio.

- Não me dirá você, perguntou ele, por que motivo, sabendo montar, pedia-me ontem lições?
- A razão é clara, disse ela; foi uma simples travessura, um capricho... ou antes um cálculo.
- Um cálculo?
- Profundo, hediondo, diabólico, continuou a moça sorrindo. Eu queria passear algumas vezes a cavalo; não era possível sair só, e nesse caso...
- Bastava pedir-me que a acompanhasse.
- Não bastava. Havia um meio de lhe dar mais gosto em sair comigo; era fingir que não sabia montar. A idéia momentânea de sua superioridade neste assunto era bastante para lhe inspirar uma dedicação decidida...
- Estácio sorriu do cálculo; logo depois ficou sério, e perguntou em tom seco:
- Já lhe negamos algum prazer que desejaste?
- Helena estremeceu e ficou igualmente séria.
- Não! murmurou; minha dívida não tem limites.¹⁹⁰

Augusto Meyer dizia que pressentimos na obra de Machado de Assis uma *subterraneidade sensual*¹⁹¹. Com isso o crítico expõe a idéia de que a sensualidade está

¹⁸⁹ PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal. Análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin editorial, 2003, p. 26.

¹⁹⁰ ASSIS, op. cit., p. 86.

presente nas reticências e no recalçamento dos personagens, que insinuem, à beira da morbidez, suas paixões. Sem dúvida é a ambigüidade de Helena o motivo do fascínio de Estácio. A dissimulação e o cálculo são ferramentas de sobrevivência, mas também de sedução, ao passo que a dor dos constrangimentos não apaga o fulgor da existência de uma sensualidade escondida, “a dor, se a houve, e houve, parecia ter-se petrificado. O que restava ainda vivo na figura da moça, eram os olhos, que não perderam o fulgor natural.” A sensualidade naturaliza-se, e tudo aquilo que decorre dela é legitimado, inclusive pela Igreja, que perpetua e legitima o discurso do proprietário:

Esta foi a raiz do mal. Helena apareceu-te mulher, com todas as seduções próprias da mulher, e mais ainda com as de seu próprio espírito, porque a natureza e a educação acordaram em fazê-la original e superior.¹⁹²

“Original e superior”, logo *desejável* e digna de posse. Afinal, tratava-se de “afeição legítima” que por um acaso se tornou “afeição espúria”. Mas o mal já estava dentro de casa, na mulher sensual, na “intimidade de todos os dias”. Daí, conclui Padre Melchior, mentor espiritual da trama:

vieram os zelos, a suspicácia, um egoísmo exigente, cujo resultado seria subtrair a alma de Helena a todas as alegrias da terra, unicamente para o fim de a contemplanes sozinho, como um avaro.¹⁹³

O desejo escondido no cotidiano é passível destas tormentas, mas uma vez explicitadas, são relativizadas pela ideologia patriarcal, que adere e se naturaliza em todos os personagens.

Veja-se que tudo isso se insinua no trecho anteriormente citado: a submissão de Helena é calculada de modo a manipular o orgulho de Estácio, subterfúgio que o incomoda assim que descoberto, fazendo com que o jovem, *em tom seco*, a repreenda. Notemos que no diálogo estão dispostas as duas representações do imaginário feminino, naturalmente sedutores. Helena tanto age sobre o mundo, ao manipular a vaidade de Estácio, quanto sofre o mundo, ao submeter-se à reprimenda e reconhecer que sua

¹⁹¹ MEYER, Augusto. “Da sensualidade de Machado de Assis.” In: *Obra crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 214.

¹⁹² ASSIS, op. cit., p. 195. Grifo meu.

¹⁹³ Idem, *Ibidem*, p. 195.

“dívida não tem limites”. A morbidez repousa como marca de constrangimento ao colocar em primeiro plano os favores prestados à moça através de frases como “Já lhe negamos algum prazer que desejava?”, pronunciadas com um sorriso e encobertas pela boa vontade e preocupação, que fazem entrever o que realmente está em jogo: a propriedade, em seu sentido amplo. Páginas depois, quando Helena expressa o desejo de liberdade, Estácio diz ser responsável tanto pela *felicidade* da moça quanto por sua *vida*. Ou seja, o destino está marcado, tanto vida quanto felicidade, pela mão de Estácio; e o murmúrio de Helena, calculadamente submisso e dramático, finaliza a questão, restando do diálogo apenas lacunas, preenchidas pelo narrador, que constrói a cena entre a mobilidade da imaginação e do pensamento, entre “a sensibilidade romanesca” e a “reflexão da experiência prematura.”¹⁹⁴

O compadrio, os diálogos declamados e a *mise-en-scène* melodramática ganham espaço nas cenas de Camargo e Estácio e Camargo e Helena. A primeira cena, focada na retórica do medalhão, tem como objetivo persuadir Estácio a fazer valer a sua posição social e candidatar-se a deputado, expondo a ironia presente no discurso de classe e a retórica do compadrio e do desejo de “nomeada”. A segunda cena, outro grande momento de Camargo, sustenta-se nos diálogos grandiloqüentes e na forte marcação dos elementos de cena, que intensificam a dramaticidade e dizem aquilo que não pode ser dito com palavras. A consequência dessa cena é a desestruturação emocional de Helena, que cede à chantagem. O leitor ficará ainda mais preso ao suspense contido no segredo da jovem; afinal, qual a sua relação com a “casa velha e pobre, não tão pobre que a não adorne garridamente uma flâmula azul...” que ela visita freqüentemente, na companhia de seu pajem Vicente, às seis horas da manhã?

O ato termina com a vitória de Camargo e o sentimento de intensificação dramática. Intensifica-se o mistério em torno da casa da flâmula azul; intensifica-se a amizade de D. Úrsula, agora conquistada por Helena; intensifica-se a obsessão de Estácio por Helena. Todos esses elementos pedem conclusão, e o narrador, ciente da curiosidade do público, anuncia o próximo ato e promete um drama “intenso, funesto e irremediável”:

¹⁹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 87.

O que ele não podia prometer era conjurar o drama que se lhes preparava, drama que ia enfim desenvolver-se, intenso, funesto e irremediável, — do qual não o consolariam jamais nem as doçuras da paz doméstica, nem as glórias da vida pública.¹⁹⁵

As bordas do *segundo ato* são narradas em primeira pessoa, sugerindo uma confessionalidade que revela o lado obscuro da trama, impossíveis de serem ditas por um narrador em terceira pessoa. Com essa técnica Machado dá ao romance um tom trágico, já que virtude e moralidade são afrontadas pela obsessão, ciúme e abandono. Trata-se de duas confissões. A primeira deve ser lida de maneira enviesada, pois é nas entrelinhas que Estácio revela o seu desejo possessivo por Helena; e a segunda confissão, longa e dolorosa, é a de Salvador, pai biológico de Helena, um homem desconsolado, que perdeu o jogo da vida. A narrativa faz então um retrocesso temporal e esclarece o triângulo amoroso composto por Salvador, Conselheiro Vale e Ângela Soledade. Para Salvador resta preservar a honra da filha das suspeitas de leviandade e confessar que o Conselheiro Vale não é o verdadeiro pai de Helena, esclarecendo assim o mistério da casa da flâmula azul.

Somados os dois atos percebemos mais claramente a constante curva narrativa do romance, que faz com que os acontecimentos irrompam em crises e contradições que devem de algum modo ser resolvidas. O relato de Salvador equaciona estas contradições e restabelece uma ordem.

Helena veio mais vezes; o gosto de a ver fez olvidar o perigo, e eu bebi, em horas escassas e furtivas, a única felicidade que me restava na terra, a de ser pai e a de me sentir amado por minha filha.¹⁹⁶

Não se trata ainda de uma ação reformadora que apagará a imoralidade das ações levianas do Conselheiro Vale e de Salvador, pais das duas pontas sociais por onde transitou a personagem. A reforma ocorrerá com a morte de Helena no *epílogo*, momento em que a ordem estará definitivamente restaurada, e Estácio ocupará o lugar do Conselheiro. Partindo então desses pressupostos, convém agora analisarmos de perto os procedimentos empreendidos pelo autor em sua composição.

¹⁹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 139.

¹⁹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 218.

O Medalhão de opereta

Ao escrever o prefácio para seu *Ruy Blas*, obra publicada em 1838, Victor Hugo distingue melodrama de tragédia e de comédia. Segundo ele, a tragédia apela ao coração; a comédia, à mente; e o melodrama, aos olhos. Peter Brooks caracterizaria o melodrama como o texto da mudez (*the text of muteness*), “uma vez que nos momentos de clímax e nas situações extremas as narrativas de forte carga melodramática remetem a meios não-verbais para expressar estados emocionais e condições morais das personagens. Daí ser comum nas narrativas melodramáticas a inscrição nos olhares e nos corpos daquilo que não pode ser dito em palavras.”¹⁹⁷

O olhar seria então outra metáfora de apoio para a compreensão da obra. Poderíamos mesmo pensar que o narrador realça o olhar de alguns personagens para ressaltar situações de intensidade emocional ou sublinhar ironias que os diálogos não conseguem captar. O olhar determina a ação assim como a mudez exprime as sensações, repousando quase inteiramente sobre as situações e “interpretação” dos personagens. Esse olhar é uma rua de mão dupla, dirigindo-se uns aos outros, numa tentativa de apreensão de sentimentos e segredos ocultos. Dr. Camargo perscruta o ambiente com o seu olhar “fixo e metálico”, Estácio interpreta o olhar (e as ações) de Helena a seguindo com os olhos. O jogo cênico baseia-se na dinâmica do “ver e ser visto”, contribuindo com a ironia contida no “ser e parecer”. Olhar e interpretar, como um complemento dessa dinâmica, também ocorre entre a narrativa e o leitor, pois esse tem a sensação de estar “vendo” as interpretações das personagens e tenta, no decorrer das peripécias e cenas, interpretar a obra.

¹⁹⁷ Apud. GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e público de literatura no século 19*. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2004, p. 134 e p. 151. Mais adiante Hélio Guimarães conclui que “O diálogo entre Estácio e Helena são marcados por tal teatralidade que em certos momentos dão a impressão de que as personagens estão num palco declamando suas falas. O artificialismo é exacerbado pelo fato de Helena, obrigada a ocultar sua verdadeira identidade, expressar sua condição por meio de metáforas, definindo-se como “*uma pobre alma lançada num turbilhão*”, protegida pelas “*asas do favor*” e ameaçada no “*sacrário de sua alma*” pelo irmão que ama em silêncio. Tais frases, pronunciadas em alto e bom som, produzem o efeito paradoxal que Peter Brooks menciona como típico do modo melodramático – o desejo de dizer tudo numa narrativa baseada na mudez, onde “*as palavras, por mais livres e puras, por mais transparentes que sejam como veículos para expressão das relações e verdades básicas, parecem não ser inteiramente adequadas para a representação de significados*”. De fato, quando a crise se torna mais intensa e a verdade está prestes a ser revelada, os significados parecem emanar diretamente para o corpo das personagens.” Penso ser possível estender esta “teatralidade” à maioria dos diálogos, estruturando a narrativa como se fosse uma encenação teatral, onde o narrador age como uma espécie de “escada” para a atuação dos personagens, que representam os seus sentimentos e verdades ocultas.

Acresce que as cenas mais dramáticas, cuja tensão depende unicamente do diálogo entre as personagens, ocorrem quase sempre em locais fechados, onde o confinamento torna possível o uso de metáforas e expressões hiperbólicas para dizer o que não pode ser dito diretamente. Peter Szondi, ao analisar a crise do drama no século XIX, observa que um dos motores do drama são as forças que “tiram os homens da relação intersubjetiva, empurrando-os para o isolamento”¹⁹⁸ e a partir desse isolamento eles são “forçados por fatores externos a voltar ao dialogismo da relação intersubjetiva.” Helena insere-se no cotidiano da família Vale a partir da vontade do Conselheiro, desencadeador da história, e vê-se isolada na chácara, distante da vida da corte. A partir daí o que mais ocorre são diálogos cifrados, que precisam de interpretações, que são feitas através da observação do gestual, que complementam o que foi dito. Para Szondi,

[...] nas numerosas obras da dramaturgia moderna cujas personagens são transpostos, graças a um ato dramático que precede o drama, para uma situação de confinamento que de modo algum lhes é característica, mas indispensável para a possibilidade de sua apresentação dramática. São obras cujo palco é constituído por uma prisão, por uma casa aferroalhada, um esconderijo ou um posto militar isolado.¹⁹⁹

Não é complicado entender que Helena, isolada no Andaraí, vive em uma situação semelhante a essa descrita por Szondi; a privação da liberdade e a impossibilidade de diálogo fazem com que caminhe para o extremo da morte. É no confinamento que o olhar pode ser direcionado, e a relação intersubjetiva se dá por meio de diálogos cifrados, que se completam através do gestual. As belas frases declamadas pelos personagens parecem preencher o vazio existente naquilo que realmente importa e não pode ser dito, fazendo eco no claustrofóbico cenário onde se dão as falas: pobres casebres à margem da casa principal, saletas à margem da sala, bibliotecas que vão se reorganizando indefinidamente, pequenas capelas, também à margem. Enfim, os personagens tentam preencher o vazio das relações e dos silêncios impostos pela impossibilidade de expressão. Em última análise, a retórica das belas frases quer não apenas convencer, mas também preencher o vazio de uma existência problemática.

Tomemos o Dr. Camargo como exemplo. Suas relações com a família Vale eram estreitas e antigas, não sendo de todo sinceras e sim movidas pela conveniência, isso

¹⁹⁸ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 113.

¹⁹⁹ Idem, *Ibidem*, pp. 116-117. Grifo meu.

porque da parte do Conselheiro Vale não havia nenhum laço muito forte, pois para ele as amizades eram “antes resultado do costume que da consistência dos afetos²⁰⁰.” Camargo orbitava o universo da família Vale como parte de uma engrenagem social, representando a figura daqueles “que têm o que perder e pouco têm a ganhar²⁰¹”, segundo a caracterização de Raymundo Faoro. Essa figura “sem carruagens e sem casacas” vive uma vida de relativa independência a partir de seu trabalho como bacharel ou pequeno comerciante: seu patrimônio reduzido estaria à mercê do destino e da instabilidade que o incipiente mercado de trabalho proporciona. Por isso mesmo ele sonha

a esperança de outra vida, a vida dos lucros fartos e do palacete.[...] Em lugar da realidade, a expectativa da oportunidade, transferida na educação superior aos filhos, no casamento afortunado ou na proteção da camada superior [...] As águas escorridas de fontes diversas formam um conjunto heterogêneo, desde o mediano e próspero comerciante ao médico sem clientes, do circunspecto escrivão ao bacharel “proletaróide”.²⁰²

Camargo fazia parte desse conjunto à margem da camada superior, visto que ele não era proprietário – “Posto não fosse perdulário, eram poucos os haveres do médico, de modo que à filha não podia caber pecúlio suficiente a satisfazer todas as veleidades” –, fazendo parte da camada da população que trabalhava para garantir seu lugar na sociedade, sua ponte para o outro patamar social construía-se a partir da ambição em concretizar o casamento de sua filha com Estácio, o que faria com que os privilégios da fortuna recaíssem sobre ele.

Apesar de situar-se entre os trabalhadores, e muito em função disso, afinava o seu discurso com o do proprietário, fruto de uma difusa ideologia baseada no cálculo e na bajulação, aderindo sua opinião à do Conselheiro cuja sentença era não proferir opiniões e tolher as suas “nas fronteiras conservadoras e liberais, justamente no ponto em que os dous domínios podem confundir-se.”²⁰³ Assim também fazia Camargo. “Era difícil saber se Camargo professava algumas opiniões políticas ou nutria sentimentos

²⁰⁰ ASSIS, op. cit., p. 61.

²⁰¹ FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Editora Globo, 2001, p. 294.

²⁰² Idem, ibidem, p. 295.

²⁰³ ASSIS, op. cit., p. 53.

religiosos.”²⁰⁴ Na política mantinha-se neutro, na religião “era pontual no cumprimento dos deveres de bom católico. Mas só pontual; interiormente, era incrédulo.”²⁰⁵ Repetiam-se assim as premissas do Conselheiro cuja vida nunca foi “uma página de catecismo”: “E se fôssemos experimentar a têmpera do Conselheiro, o que nunca foi necessário, veríamos que a tinha mediana²⁰⁶.” Camargo reproduz a ideologia do proprietário sem ter a oportunidade de aplicá-la, o que nos leva a crer que a sua motivação é ascender socialmente e usufruir da ideologia do medalhão, cujos preceitos, veremos logo, ele domina. Para tanto é necessária uma boa dose de dissimulação e cálculo, não se permitindo nenhum sinal de emoção. Suas reações e sentimentos são flagrados através de expressões do olhar ou tiques. O olhar mostra-se necessário – e cabe a nós interpretar o que emana desse olhar que nos é posto. Ao chegar a sua casa no Rio Comprido, após uma caminhada no escuro onde “ninguém pode ver-lhe a expressão do rosto”, Eugênia surpreende-se com os olhos do pai, “amorosos e profundos, como ela nunca lhe vira”²⁰⁷. Esse olhar amoroso e profundo é fruto da conjectura sobre a morte do Conselheiro, que, apesar de não lhe ter arrancado lágrimas, ele “*sentiu deveras*”, pois com a morte vislumbrava a possibilidade de ascensão através do casamento de sua filha com o herdeiro Estácio. Moeda de troca no negócio, Eugênia estranhou o carinho repentino lido na frente de Camargo.

A frente sombria pareceu alumiar-se de uma irradiação interior. A moça sentiu-se enlaçada nos braços dele; deixou-se ir. Mas a expansão era tão nova, que ela ficou assustada e perguntou com voz trêmula:

– Aconteceu alguma coisa?

– Absolutamente nada, respondeu Camargo, dando-lhe um beijo na testa.

Era o primeiro beijo, ao menos o primeiro de que a moça tinha memória.²⁰⁸

A expectativa de ver seus desejos realizados conflui para o primeiro beijo, deixando entrever a única obsessão de Camargo: a felicidade de Eugênia. Atender a essa obsessão é também atender a um desejo íntimo e pessoal, pois com a ascensão de Eugênia, ele mesmo teria para si um pouco da glória da família Vale.

²⁰⁴ Idem, *Ibidem*, p. 57.

²⁰⁵ Idem, *Ibidem*.

²⁰⁶ Idem, *Ibidem*, p. 61.

²⁰⁷ Idem, *Ibidem*.

²⁰⁸ Idem, *Ibidem*, p. 58.

Dá que essa obsessão se desdobra em egoísmo tomando contornos físicos para melhor exprimir a personagem: a voz de Camargo é de um “tom seco e sentencioso, que tão natural e sem esforço lhe saía”,²⁰⁹ sem simpatia e brilho, “tinha as feições duras e frias, os olhos perscrutadores e sagazes, de uma sagacidade incômoda para quem encarava com eles, o que não o fazia atraente.” Tinha todos os visíveis sinais de um grande egoísta.²¹⁰

Egoísmo explicitado na relação com a filha, cujo viço e capricho o enchiam de orgulho. Amor “violento, escravo e cego”, era antes uma manifestação de vaidade, e uma maneira de “amar a si próprio.” “Ele contemplava-a com o mesmo orgulho com que o joalheiro admira o adereço que lhe saiu das mãos”. “Amava-se na própria obra.”²¹¹

Camargo personifica a figura do vilão? Seus traços são a hipocrisia, a ambição e egoísmo. Inebriado pela possibilidade do casamento, ele não consegue esperar o desenrolar dos acontecimentos, que demandam um tempo considerável, e tem na hesitação de Estácio um sério fator de risco. Para acelerar o pedido de casamento ele apela para a influência de Helena junto ao irmão, aproveitando-se da fragilidade da moça, que furtivamente sai quase que todas as manhãs para encontrar-se com o morador da casa da flâmula azul. Por temer a revelação de seu segredo, e com isso ter a sua honra colocada em questão, Helena cede à chantagem de Camargo. Essa chantagem mostra-se desnecessária, pois Estácio já havia decidido pedir a mão de Eugênia fazendo com que a dor moral de Helena e a impossibilidade de felicidade proveniente dessa dor não tenham origem unicamente nas ações de Camargo; ele representa mais o efeito do que a causa do mal, que emana do vexatório paternalismo e do desajuste entre leis sociais e desejos.

No melodrama, a figura do vilão representa a mácula da sociedade e seus vícios. Sendo geralmente desprovido de uma moral cristã, ele representa o oposto moral do herói/heroína. Pulverizada esta polarização entre o bem e o mal, temos a figura patética de um vilão que mais do que simples perversidade ou ganância, pratica a sua desajeitada vilania pela sede de nomeada e a ilusão de fazer parte, e assim reproduzir o discurso que sempre conheceu, da elite proprietária. Como bom candidato a medalhão, ele não se via

²⁰⁹ Idem, *Ibidem*, p. 61.

²¹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 56.

²¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 136.

como mau, justificando-se através da razão: “Não me tenho por homem mau; contudo, entendo que a sensibilidade não pode usurpar o que pertence à razão.”²¹²

O vilão então seria a razão que não dá espaço à sensibilidade exprimir-se? As regras da sociedade são antes entraves do que facilitadores da felicidade. E Camargo é a marca da razão e do decoro social, parte importante para o aumento da tensão narrativa no que chamamos de *primeiro ato* de nosso melodrama e assim revelar criticamente o modo de funcionamento da sociedade carioca. Machado alia ao melodrama aquilo que ele chamou em *Ressurreição* de “contraste de caracteres”, analisando ironicamente as relações entre os personagens, contrastando razão e sentimento, contrapondo egoísmo à generosidade. Mas veremos a seguir que esses contrapontos são nuançados pela ironia com que Machado realiza a sua obra. No final, não há ponto fixo que salve o leitor da ambigüidade.

Camargo sabe, como dissemos, o espaço ocupado na sociedade pelo medalhão. Por não ser proprietário²¹³, irá se projetar na imagem de Estácio, legítimo herdeiro do posto deixado pelo Conselheiro Vale. Mesmo assim, dando como certo o casamento de Estácio e Eugênia, ele prepara o terreno para o futuro medalhão Estácio. Na cena do capítulo VII, já em pleno primeiro ato de nosso drama, o médico chama Estácio para uma conversa. A ironia reside no fato de Camargo espelhar-se em Estácio, numa relação de contrastes e ajustes sociais.

Uma vez sós, Camargo pousou a mão no ombro de Estácio, fitou-o paternalmente, enfim perguntou-lhe se queria ser deputado. Estácio não pôde reprimir um gesto de surpresa.²¹⁴

Paternalmente, como em substituição ao Conselheiro, Camargo inicia uma conversa que garantiria, sempre de maneira espelhada, a glória e o brilho que o colocaria longe da obscuridade. O principal argumento é que, dada a posição social de Estácio, é

²¹² Idem, *Ibidem*, p. 61.

²¹³ A profissão de Camargo é distinta da figura do bacharel e corrobora a idéia do sujeito que, apesar de dominar toda a teoria inerente ao cargo de medalhão, encontra dificuldades em concretizar sua ambição, diferentemente do advogado ou bacharel, que está imerso no mundo político e da retórica, que são as duas das principais portas de entrada para o mundo do medalhão. De acordo com Faoro, “os médicos que circulam na obra de Machado de Assis se equiparam ao advogado com banca, sem os fumos políticos, inerentes ao bacharel, reflexo de um mundo, cujas portas lhe estão, senão franqueadas, pelo menos entreabertas.” FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Editora Globo, 2006, p. 326.

²¹⁴ ASSIS, op. cit., p. 94.

imperativo que ele ocupe o lugar que lhe cabe no sistema, independente de aptidão. Deve-se acentuar o papel e assumi-lo de vez, através da política. “A política é a melhor maneira para um homem em suas condições; tem instrução, caráter, riqueza; pode subir a posições invejáveis”, pontua Camargo, que analisando a falta de talento – e vontade – de Estácio para qualquer atividade, não vê posição melhor.

A ciência é árdua e seus resultados fazem menos ruído. Não tem vocação comercial nem industrial. Medita alguma ponte pênsil entre a Corte e Niterói, uma estrada até Mato Grosso ou uma linha de navegação para a China? É duvidoso. Seu futuro tem por ora dous limites únicos, alguns estudos de ciência e os aluguéis das casas que possui. Ora, a eleição nem lhe tira os aluguéis nem obsta a que continue os estudos; a eleição completa-o, dando-lhe a vida pública, que lhe falta. A única objeção seria a falta de opinião política; mas esta objeção não o pode ser. Há de ter, sem dúvida, meditado alguma vez nas necessidades públicas, e...²¹⁵

A ciência é menos ruidosa, e o comércio não estabelece tantos laços de influência. Assim como Janjão do conto *A teoria do medalhão*, Estácio está preparado para assumir o cargo por não ter talento para mais nada, por faltar-lhe vocação para qualquer outra coisa. E com o futuro garantido através das propriedades que possui, pode dedicar-se tanto aos estudos (sabemos vagamente tratar-se de matemáticas e ciências) quanto à vida pública. Adensa-se assim o circuito do “ser e parecer”. A cena prossegue, Estácio retruca, mera retórica, alertando para o caso de haver de sua parte compromissos com a oposição. Segundo a lógica do medalhão, professada por Camargo²¹⁶, ser da oposição não é problema, mas deve-se entrar pela porta dos fundos. O fato é que ele presente que Estácio não possui ainda “opiniões feitas”. Nesse caso, o médico dá uma lição de pragmatismo:

²¹⁵ Idem, *Ibidem*. p. 95. Grifo meu.

²¹⁶ Camargo demonstra a mesma consciência das engrenagens sociais que o pai de Janjão, do conto *Teoria do Medalhão*. No entanto, há diferenças que devem ser apontadas: diferentemente do pai de Janjão, Camargo ainda espera conseguir alguma glória, através do casamento de sua filha com Estácio, o que lhe tira um pouco da melancolia do personagem do conto, que diz “Ser medalhão foi o sonho de minha mocidade; faltaram-me, porém, as instruções de um pai, e acabo como vês, sem outra consolação e relevo moral, além das esperanças que deposito em ti.” Cf. ASSIS, Machado de. *Contos: Uma antologia*. Introdução, seleção e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 329. Essa declaração, segundo Alcides Villaça, “é riquíssima em desdobramentos”, pois entre outras, pode sugerir “o lugar-comum das esperanças paternas de que o filho seja mais do que o pai” e também sugere “um quê de melancolia, constatada no malogro de toda uma vida.” No caso de Camargo, fica nítida a sua intenção em substituir o Conselheiro Vale, apontando para Estácio os caminhos do medalhonismo e a “complexa articulação entre *status* e meio social.” Sobre o conto *Teoria do Medalhão*, veja-se: VILLAÇA, Alcides. “Janjão e Maquiavel: A Teoria do Medalhão”. In: GUIDIN, Márcia Lígia. GRANJA, Lúcia. RICIERI, Francine Weiss (Org). *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*, São Paulo, Editora Unesp, 2008, p. 46.

Que importa? Grande número de jovens políticos seguem, não uma opinião examinada, ponderada e escolhida, mas a do círculo de suas afeições, a que os pais ou amigos imediatos honraram e defenderam, a que as circunstâncias lhe impõem. Daí vem algumas legítimas conversões posteriores. Tarde ou cedo o temperamento domina as circunstâncias da origem, e do botão luzia e saquarema nasce um magnífico lírio saquarema ou luzia.²¹⁷

Estácio, assim como Janjão, tropeça na retórica ao esboçar uma filosofia, mas é logo auxiliado pelo experiente Camargo.

- Entra-se na política, disse ele, por vocação legítima, ambição nobre, interesse, vaidade, e até por simples distração. Nenhum desses motivos me impele a dobrar o cabo Tormentório...
- Da Boa Esperança, emendou Camargo rindo; não suprima três séculos de navegação.²¹⁸

Apesar de sentir-se um “proprietário do campo”, o que implicava ter consigo um “bom pecúlio, a família, alguns livros e amigos”, Estácio ouve o discurso apaixonado de Camargo.

Camargo discursou apaixonadamente sobre as vantagens da vida pública; uma vida de “glórias, pompas e satisfações” O taciturno desabrochou tagarela. Para falar tanto e com tal força era preciso que o animasse um grande sentimento ou um grande interesse.²¹⁹

Nesse palco da retórica, Camargo invoca a mobilidade contida em todas as camadas do romance, no qual sentimento e interesse são os pilares do discurso flagrado pelo narrador. Ao defender apaixonadamente a causa da vida pública, Camargo não deixa de demonstrar o quanto suas “razões” são movidas por sentimentos muito íntimos, de cálculo e expectativa de vitória. Contudo, a retórica funcionou, atingindo a vaidade de Estácio, que manteve a representação fingindo modéstia. “A política, na sua opinião, era uma noiva importuna; mas se todos conspirassem a favor dela, não seria ele obrigado a desposá-la?” Seria. Dando como certa a transformação do jovem em medalhão tardio, e atendendo às expectativas de classe, a frase final de Padre Melchior, ao final da cena, é reveladora: “– Venha cá, senhor deputado; quando teremos o seu primeiro discurso?”

²¹⁷ ASSIS, op. cit., p. 96.

²¹⁸ Idem, Ibidem.

²¹⁹ Idem, Ibidem. p. 97. Grifo meu.

Tanto liberais quanto conservadores, *luzias* e *saquaremas*, ilustram na realidade aquilo que Machado encenava na ficção, deixando clara a ironia dos lugares trocados e da mistura presente na composição literária que compõe a cena a partir do lugar comum presente na máxima, muito difundida na época, de que “nada é mais parecido com um luzia do que um saquarema”. Machado não está pensando em fidelidade partidária, e sim na oscilação ideológica, no sentido de que tanto faz o partido ou a bandeira que ele levanta; no fim das contas o cargo público serve apenas para confirmar uma posição social, quase como um título de nobreza que coroasse o proprietário²²⁰. Este espelhamento é mais uma prova da mobilidade, agora entre realidade e ficção, presente no romance. Dentro do campo ficcional podemos ver essa engrenagem em funcionamento no momento em que Camargo espelha-se na figura do pai de Estácio, simulando o papel do medalhão. Ele quer ser visto dessa forma, cumprindo o imperativo da ascensão de classe.

O casamento era muito, mas não bastava. Camargo cuidara na carreira política de Estácio, como um meio de dar certo relevo público ao da filha, e, por um efeito retroativo, a ele próprio, cuja vida fora tanto ou quanto obscura. [...] Vimo-lo apresentar a Estácio a maçã política; recusada a princípio, foi-lhe de novo apresentada, e

²²⁰ Vale citar as considerações de Faoro: “Na aparência, no palco nacional, as grandes questões, com algum cunho universal; na província, no contacto com a fábrica de fazer votos, o favor, a perseguição eleitoral, às vezes o negócio. Num plano, a urbanidade, a educação refinada, o gosto pelas maneiras de salão; atrás delas, a navalha do capoeira, o bacamarte da Guarda Nacional nos casos extremos, e, em geral, o agrado pessoal, ao parente, ao amigo dedicado, ao hábil aliciador de lealdades, a retórica em lugar do estudo das realidades, a teoria em lugar do conhecimento empírico, os chavões parlamentares em lugar do pensamento, da reflexão.” Cf. FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Editora Globo: São Paulo, 2001, p. 185. O universo da retórica antes esconde do que revela o que realmente está em jogo. Notemos que a máquina de dominação está disposta em todos os lugares da composição e o nosso medalhão Conselheiro Vale, figura divertida no modo como é descrito, era o centro deste universo patriarcal, onde a vontade é garantida muitas vezes pela força, outras pelo agrado do compadrio. O campo não é mais, como no ideário romântico, o lugar da redenção e da inocência tomada pela cidade. A Guarda Nacional é um elemento conservador e de controle que lido sob chave irônica, reflete a constante vigília à qual Helena é submetida. A presença do Coronel Macedo, membro da Guarda Nacional, é um dos sinais de que Machado trabalha com evocações das mais diversas para acentuar a atmosfera de violência e dominação que veladamente rege o romance. O personagem, ironicamente chamado pelo narrador de coronel-major, está presente intermitentemente, participando de pequenas reuniões e festas da chácara. Os seus comentários, geralmente irônicos, denunciam a sua consciência quanto ao que realmente está em jogo, como exemplo cito o episódio em que Estácio retorna do interior após visitar uma parente rica do Dr. Camargo, Estácio diz: “a doente não pode escapar, mas ainda a deixei com vida”, ao que o coronel-major responde filosoficamente, “Imagino a impaciência dos herdeiros”. Em outra passagem, mais emblemática, Mendonça está no teatro, e o filho do coronel, cinicamente chamado de “espectador”, pergunta se a moça (Helena) que está no camarote é a “andorinha viajante”, alcunha que “como as mofinas, não têm autor”, este comentário acaba por induzir o leitor a desconfiar das boas intenções de Helena, e aumenta a sensação de vigília. Note-se que o medalhão, figura “redonda” e “bonachona”, dispõe de amplo aparelho de repressão e controle, causando um riso amarelo e desconfiado em quem acompanha suas páginas “longe do catecismo”, ocultando no florear de seu discurso a ideologia paternalista.

finalmente aceita com a noiva. Esta dupla vitória foi o momento máximo da vida do médico. Ele ouvia já o rumor público; sentia-se maior – antegostava as delícias da notoriedade – via-se como que sogro do Estado e pai das instituições.²²¹

Mordida a maçã política, Camargo finalmente havia ganho a luta contra a obscuridade.

A marca projetada por Camargo se concretiza na medida em que deixa em evidência as tensões de classe, o desacordo velado entre elas e a cordialidade necessária para continuar orbitando o núcleo familiar dos Vale. A repetição da retórica do medalhão, explicitada no diálogo com Estácio, deixa clara a ironia do espelhamento. Mais complexo do que os vilões de melodrama que lhe serviram de modelo, e talvez por isso mesmo, ele ainda possui a ambigüidade própria de um personagem machadiano. O núcleo do primeiro ato é a chantagem feita em Helena para que ela convença o inerte Estácio a desposar Eugênia. Para tanto seria capaz de aplicar, “se necessário fosse, a violência, a perfídia e a dissimulação.”²²² A dissimulação é o prato onde todos os personagens se alimentam; necessidade social inquestionável, o disfarce e os subentendidos estão presentes ao longo de toda a narrativa, mobilizada em vários momentos pelo narrador através da grandiloqüência com que pontua as falas dos personagens, que encenam, com seus diálogos, um embate de cinismo e tentam preencher, com a palavra, os vazios deixados pela precariedade das relações configuradas na dissimulação.

Esse procedimento está presente no capítulo XII, onde Helena e Camargo travam um duelo verbal. O capítulo abre com a cena da valsa de Mendonça e Eugênia, pares invertidos se pensarmos que o romance sempre jogou com a idéia do par constituído por Estácio e Helena. A plasticidade da cena, construída pela mobilização dos gestos e do que é dito através deles, é digna de nota:

A alma da festa era Mendonça, cujo espírito havia já recebido e colhido o sufrágio universal. Eugênia dera-lhe, antes de todos, o seu voto. Havia entre ambos tal ou qual afinidade de índole, que naturalmente os aproximava. Mendonça lisonjeava os caprichos de Eugênia, aplaudia-a, compreendia-a, obedecia-lhe sem constrangimento nem reparo.

²²¹ ASSIS, op. cit., p. 137.

²²² Idem, *Ibidem*.

Quando Mendonça valsava com Eugênia, todos os olhos se concentravam neles. Eram valsistas de primeira ordem. As ondulações do corpo de Eugênia, e a serenidade e segurança de seus passos adaptavam-se maravilhosamente àquela espécie de dança. Era belo vê-los percorrer o vasto círculo deixado aos movimentos; vê-los enfim parar com a mesma precisão e sem o menor sintoma de cansaço. Eugênia punha toda a atenção no gesto de braço com que, logo que interrompia ou cessava de todo a valsa, conchegava ao corpo a saia do vestido.²²³

Na cena mesclam-se o movimento da valsa e o espírito caprichoso da jovem Eugênia. A sensualidade da cena simboliza a maneira pela qual Eugênia e Mendonça estavam aparelhados para a diminuta vida social do Andaraí. No texto do jornal *O Globo*, publicado em 19 de agosto de 1876, a sensualidade é mais acentuada: “As ondulações voluptuosas do corpo de Eugênia e a serenidade e segurança de seus passos, adaptavam-se maravilhosamente àquela espécie de dança, – a única que nossos costumes formalistas possuem.” Provavelmente Machado suprimiu esse trecho, muito mais condizente com a temática do folhetim, que tem no contraste entre sensualidade e moralidade um dos seus pontos altos, para deixar no livro, um suporte que requer uma leitura mais atenta, a insinuação de que Mendonça está sendo conduzido por Eugênia. Na versão do livro a dança tem contornos sensuais; no entanto, o que interessa para o capítulo é compreender que Mendonça é um instrumento da vaidade de Eugênia. A valsa propicia o “ser visto” dentro do círculo de relações e influências. Como bem pontua o narrador: “A dança não era para a filha de Camargo um gozo ou um recreio somente; era também um adorno e uma arma.”²²⁴ O narrador deixa claro tratar-se de “a filha de Camargo”. Ao nomeá-la assim, deixa claro que esse prazer em exhibir-se é compartilhado pelo pai, que tem na filha uma extensão de si. Súbito, o narrador corta a cena da valsa e flagra Camargo, cuja alma “apertava a cintura de Eugênia, não regressando ao domicílio senão quando a moça parava. Então volvia Camargo um olhar em torno de si, como pedindo igual admiração.” O espelhamento entre Eugênia e Camargo, cuja alma só se completa nas ocasiões em que a filha destaca-se caprichosamente, sugere que a obsessão pelo “parecer” em detrimento do “ser”, como no caso do alferes do conto *O espelho*, onde o papel social é formador da percepção e da consciência²²⁵, domina a sua subjetividade. Este é o modo pelo qual Camargo faz sentir-se no mundo. Fora dessa projeção, não há nada. Assim, soma-se à motivação de

²²³ Idem, *Ibidem*, p. 121.

²²⁴ Idem, *ibidem*, p. 121.

²²⁵ BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda.” In: *O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 200, p. 99.

ascensão através do casamento a motivação espiritual: Camargo completa-se através da filha e da repetição do discurso do medalhão que ele não é. Diferentemente do alferes, Camargo não necessita do espelho para mirar-se e ter espelhado o olhar que irá substituir os olhos da opinião. A sua farda, representada por Eugênia, está visível a todos. Como aponta o narrador que o flagra com a alma enrolada nas pontas da fita que aperta a cintura de Eugênia durante o baile, condicionando sua consciência ao mundo exterior, o mundo do “ver e ser visto.”²²⁶

Com a intensificação dramática sendo orquestrada através dos gestos de Camargo, o narrador conduz a cena através de seus “longos e mortais silêncios”, não perdendo de vista Helena, com quem trocou apenas duas palavras triviais. Por volta da meia-noite, momento que propicia as conspirações e os segredos, Helena “retirara-se por alguns instantes para a sala contígua à principal; ali sentou-se num sofá, e derreou levemente o corpo, deixando cair os cílios, não sei se pensativos, se pesados de sono²²⁷.” É nesse estado de sono que Camargo surge com sua voz cujo som produzia uma impressão de desagrado. A moça sorriu sem entusiasmo:

e vendo que ele se dispunha a sentar-se no sofá, não arredou o vestido, como se quisesse deixar entre ambos larga distância.” Camargo, por sua vez “agitou entre as mãos os perendengues do relógio” depois “pegou familiarmente no leque da moça, abriu-o, contou as varetas, tornou a fechá-lo e restituiu-o com um elogio.”²²⁸

As intervenções do narrador marcam a cena, chamando atenção aos gestos e objetos que a compõe. Cada objeto carrega em si uma carga de significados, simbolizando as forças antagônicas envolvidas. O vestido de Helena opera a distância entre os dois, colocando-os claramente como antagonistas; os perendengues do relógio, espécie de penduricalho, denotam a vulgaridade presente em Camargo; a desenvoltura com que Camargo brinca com o “leque” da moça intensifica a tensão, pois sugere uma intimidade que não existe

²²⁶ Segundo Faoro, fora da dinâmica do “ver e ser visto”, pouco sobra no indivíduo proposto na obra machadiana: “A consciência tornou-se um fio da vida exterior, fio esfarrapado, composto de letras de jornal e da opinião das gentes. Fora da nomeada, do nome soprado à força de clarins, existe o nada, a vil obscuridade. A obscuridade, o temor da obscuridade, o abismo da obscuridade é um dos motivos-chaves de Machado, coerentemente com a concepção da sociedade como alma exterior, animada de glória e brilho.” FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Editora Globo, 2001, p. 542.

²²⁷ ASSIS, op. cit., p. 122.

²²⁸ Idem, *Ibidem*. Grifo meu.

e, para Helena, “essa mudança de maneiras e de tom é que lhe fazia medo²²⁹”. Ao mesmo tempo em que simbolizam as forças envolvidas na cena, as marcações feitas pelo narrador dão conta do estado de ânimo das personagens. Assim, enquanto Camargo exercia sua *mise-en-scène*, “Helena mordida a ponta do lenço;” receosa em ser pega em flagrante com ele “Helena deu três pancadinhas no joelho com a ponta do leque, e enfiou os olhos pela porta de comunicação entre aquela e a sala principal.” A cena é composta por gestos, sussurros e subentendidos. Fechados naquela pequena sala, à margem da sala principal, os dois personagens também marginais discutem os mecanismos da sociedade, sem ousar dizer diretamente o que está subentendido e oculto nas metáforas. Para Camargo a união entre Estácio e Eugênia cumpre uma função natural da sociedade sendo justo que o legado de ambos, Conselheiro Vale e Camargo, se perpetue no casamento de seus filhos, afinal “a natureza completa a natureza”. Mais uma vez a repetição do discurso do medalhão se faz presente nessa situação de espelhamento; a relação estabelecida entre o Conselheiro e Camargo não só se perpetuaria através do casamento como se fortaleceria. A retórica repleta de cinismo de Camargo esconde uma intenção velada: com o casamento a relação de compadrio é fortalecida pelo contrato.

“A natureza,” tal como sugerida por Camargo, pede interpretação, e um jogo de leitura se estabelece através do olhar de um sobre o outro. Helena procura então ler no rosto do interlocutor o pensamento verdadeiro e oculto, posto que tudo o que é dito é sob a forma de reticências e lacunas. Camargo, por sua vez, lança mão de metáforas para se fazer claro.

– Estácio, disse ele, pode amar Eugênia com idéias matrimoniais; mas também pode não passar isso de um capítulo de romance, como o que se lê em uma viagem da Corte a Niterói. O caracter é sério; o coração tem leis especiais. Confesso que o procedimento de Estácio nada me afirma a tal respeito. Há nele umas mudanças pouco explicáveis. O tempo decorrido é mais que muito suficiente para que... Está refletindo?²³⁰

A mobilidade contida na expressão “mudanças pouco explicáveis”, ditas por Camargo sobre Estácio, soam ameaçadoras. Camargo lança mão de metáforas que estabelecem o lugar da cena dentro do universo romanesco, acentuando a artificialidade do

²²⁹ Idem, *Ibidem*, p. 123.

²³⁰ Idem, *ibidem*, p. 125.

procedimento, o que intensifica a sensação de espelhamento, agora sendo sugerida pela mobilidade entre as intenções matrimoniais de Estácio e a página de algum romance. Se a natureza completa a natureza, o romance pode muito bem completar o romance. E a vida em sociedade pode equivaler a uma boa página de melodrama, desses que se lêem em uma viagem. Assim, a relação estabelecida entre o Conselheiro Vale e Camargo se perpetuará – não sem conflitos – na relação entre Eugênia e Estácio; e um casamento arquitetado para perpetuar o compadrio equivale a uma página romanesca. Por meio de Camargo o narrador parece se dirigir ao leitor, assim como um ator canastrão se dirige para a câmera, e arremata o raciocínio: “está refletindo?”

Helena reflete. Seja pela precariedade dessa representação de opereta ou pelo descompasso entre o que é discurso e o que é efetivamente próprio da natureza, o fato é que a retórica constitui boa parte do modo de ser dos personagens, e a palavra parece ter o papel de mascarar as ações. Helena justifica-se:

Não repudio uma só das minhas recordações de outro tempo. Sei e sinto que a sociedade tem leis e regras dignas de respeito; aceito-as tais e quais; mas deixem-me ao menos o direito de amar o que morreu. Minha pobre mãe!²³¹

Apesar do respeito e submissão às regras da sociedade, expresso no discurso indignado e hiperbólico, Helena sabe que para garantir a dignidade dos afetos essas leis devem ser subvertidas. Daí suas fugas e segredos, seu temperamento ambíguo decorrente de um passado cuja responsabilidade não é dela. Em última instância, ela responde pela quebra das regras morais realizada por outros. Como mulher e agregada, com limitado poder de ação no mundo do patriarcado, é dela a dívida a ser paga para que a virtude seja restabelecida.

Em seu estudo sobre o melodrama, Peter Brooks²³² analisa o papel que a virtude desempenha. É em torno do que ele chama de “retórica da virtude” que o melodrama se estrutura, utilizando não só a virtude perseguida como tema, mas também a virtude menosprezada e por fim reconhecida. Estopim da ação, a moralidade é posta em funcionamento, sendo que o momento em que a moral se impõe equivale ao clímax do melodrama. Para tanto, a virtude almejada no presente deve equivaler à virtude do

²³¹ Idem, *ibidem*, p.124.

²³² BROOKS, Peter. “Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame” In: *Revue des Sciences Humaines*. 1976. Nr. 162.

passado. Ou seja, a punição se estende aos crimes anteriores, e enquanto a chaga da virtude não cicatrizar, é impossível prosseguir. A chaga é exposta e a desgraça, morte ou banimento, limpa as feridas morais para que a virtude prevaleça, contribuindo para que o mundo anterior ao conflito volte a funcionar.

Assim, a chantagem de Camargo baseia-se no fato de que para Helena as leis da sociedade devem ser respeitadas, e a virtude que emana desse respeito não pode ser questionada, sob a pena de constrangimentos e dor moral. Esse é o ponto fraco de Helena. Ela convive com um segredo que a força a dissimular, mentir e mobilizar-se; em resumo, ela subverte as leis da sociedade que diz respeitar. Camargo, exímio leitor das leis sociais, vale-se disso para convencer a talentosa Helena a intervir junto a Estácio em prol do casamento e assim “continuar a afeição dos pais”. Manobrando as regras sociais, Camargo não quer ferir sua dignidade moral.

[...] é preciso respeitar a dignidade paterna. Acresce que Estácio é rico, e tal circunstância podia supor de minha parte um sentimento de cobiça, que está longe de meu coração. Podia falar a D. Úrsula; creio, porém, que ela não tem a sua habilidade, e... por que o não direi? a sua influência no espírito de Estácio.²³³

Com a já conhecida habilidade em subverter as leis da sociedade e respeitando a dignidade e a moral, que o impede de jogar abertamente, Camargo parte para a chantagem, estabelecendo o jogo entre aqueles que têm o que perder.

Ambos eles viam que se detestavam cordialmente; mas, se em Helena havia cólera abafada, em Camargo havia tranqüilidade e observação. Ele contemplava a moça, com o olhar fixo e metálico dos gatos; a mão esquerda, pousada sobre o joelho, rufava com os dedos magros e peludos. Nada dizia; todo ele era uma interrogação imperiosa.²³⁴

Estabelecidas as posições – Helena em sua cólera abafada, Camargo com sua tranqüilidade, observação e expressão corporal, olhar fixo, mão esquerda pousada sobre o joelho que rufa sobre os dedos magros e peludos, note-se como a cena é descrita plasticamente pelo narrador, de modo a representar os tipos e a presença de cada um deles dentro do quadro – cabe a Camargo chamar para a dança, dando à cena o seu clímax:

²³³ ASSIS, op. cit., p. 125.

²³⁴ Idem, Ibidem, p. 127.

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

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

– Cale-se!

– Falo entre nós e Deus, disse Camargo.²³⁵

Entre a fala de Camargo e a resposta de Helena impera um silêncio que é preenchido pela expressão corporal de Helena. Seu corpo reage à ameaça, fazendo funcionar o mecanismo melodramático, dando a impressão de que alguns segundos se passaram até a sua resposta entre dentes: “Cale-se”. Nesse diálogo entre iguais, no sentido de que cada qual a sua maneira sobrevive num mundo de violência dissimulada, os acontecimentos colocam em evidência o modo de funcionamento daquele pequeno núcleo patriarcal e busca com isso legitimá-lo. Na aparente placidez das relações entre empregados e proprietários, entre agregados e herdeiros, em uma sala à margem da sala principal, ambiente que os isola momentaneamente, “o discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra o seu confinamento e o força à réplica”²³⁶, as máscaras se fixam e a dissimulação propõe o acordo entre iguais; a natureza completara a natureza.

²³⁵ Idem, *Ibidem*. p, 127.

²³⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 114. Helena, no início da cena, “retirara-se para a sala contígua à principal”, na tentativa de isolar-se e assim “encadear duas idéias ou esboçar um sonho”. Nesse estado de espírito, pronta para o silêncio e a reflexão, é que Camargo a interpela. Para Szondi, trata-se de um dispositivo desencadeador da ação; o confinamento se rompe com violência através de um discurso que força o dialogismo da relação intersubjetiva. Esses diálogos, cifrados para os próprios personagens, só se completam através da observação, e interpretação, do gestual dos personagens na cena, proposto pelo narrador. Em vários momentos do romance *Helena*, como nessa cena com Camargo, ou com Estácio na Biblioteca, ou com o Padre Melchior na paróquia, vê-se questionada, interrogada e forçada a agir. Nesse sentido, além do gestual e dos diálogos, o local onde se passa a cena – em geral ambientes fechados – é característico do beco sem saída em que se encontra a personagem.

Mito, Natureza e fortuna

Patriarcalismo, escravidão e religião. Estes são os pontos que estabelecem os princípios da ordem burguesa fluminense no século XIX. Na Europa, França especificamente, o diapasão afina-se a partir dos princípios da família, do trabalho e da pátria, e o melodrama se encarrega de colocar em cena a ordem do patrão e do empregado, do pai e do filho, colocando em evidência a moral burguesa. Esse modelo de representação, como acontece com a maioria dos modelos importados, demanda por reajustes, de maior ou menor ordem, de acordo com a consciência que o autor tem do problema implícito contido na representação de ideologias. Machado, como vimos tentando demonstrar, está consciente desses artifícios e dessas mobilidades de modelos. Assim, o melodrama atende a uma intenção de dialogar com o suposto leitor de romance-folhetim, mas também alerta para a precariedade de um modelo que, posto a prova, revela-se insuficiente. Se o melodrama grita em alto e bom som a busca pela virtude através das agruras morais, Machado irá demonstrar ironicamente que essa lógica, transposta para outra realidade, é passível de conflito, pois sobrevive sob a sombra da escravidão, do patriarcalismo e da violência, sendo impraticável a ascensão social por meios que não dialoguem com estes três vértices. O burguês machadiano²³⁷ não almeja a ascendência social e a revolução; a realização completa-se por meio de cargos políticos e títulos herdados de um passado que remonta à colônia.

O Conselheiro, posto não figurasse em nenhum grande cargo do Estado, ocupava elevado lugar na sociedade, pelas relações adquiridas, cabedais, educação e tradições de família. Seu pai fora magistrado no tempo colonial, e figura de certa influência na corte do último vice-rei. Pelo lado materno descendia de uma das mais distintas famílias paulistas.²³⁸

Veja-se que, com isso, a burguesia ergue-se sobre o passado violento do dominador colonial, fazendo ecoar os mesmos métodos e sustentando as mesmas estruturas sociais, colorindo-se com um passado que o justifica como fundador da nação. A virtude que se

²³⁷ Sustento-me aqui nas considerações de Faoro sobre o burguês machadiano: “O burguês machadiano [...] respira o mesmo ar dos burgueses de Molière. Ela circulará, nas suas páginas de ficção, sem consciência de missão revolucionária, inovadora e transformadora, mesclada, ora em tom leve, ora em cores pesadas com a tinta do desdém e do ridículo.” Cf. FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Editora Globo, 2001, p. 17.

²³⁸ ASSIS, op. cit., p. 53.

quer resgatar, seguindo o raciocínio do melodrama, talvez não seja tão tentadora, pois reafirma o mando e a brutalidade, daí a subversão deste modelo, que ironiza os discursos através da hipérbole e aponta para o patriarca como princípio e fim de tudo, até mesmo no momento de sua morte.

Partindo desse raciocínio, não é de se estranhar o quanto Helena agradece as bênçãos do reconhecimento, “minha dívida não tem limites”, pois ela sabe o funcionamento desse universo, e o desejo e a vontade do patriarca devem ser observados: o trabalhador, Dr. Camargo, obedece ao pai; a esposa, mulher do Conselheiro Vale, obedece ao pai; a igreja, Padre Melchior, obedece ao pai; os escravos, última categoria entre as propriedades do senhor, obedecem ao pai. A presença do pai em todos os lugares, enclausurando a todos com os seus caprichos, faz com que pequenas manobras sejam necessárias para a autonomia do sujeito, seja no intuito de visitar o pai no casebre próximo, seja para arquitetar o casamento da filha com um rico herdeiro, seja para fumar um charuto às costas do senhor.²³⁹ Em maior ou menor grau, as alianças são estabelecidas, sussurradas entre portas fechadas como no episódio da chantagem de Camargo sobre Helena ou em casebres sinalizados com bandeiras, subterfúgios que os subalternos utilizam para encenar liberdade. Chantagem e ocultação são elementos romanescos que servem à ficção popular, mas dão conta também de uma situação específica e real do modo de funcionamento da vida social no dezenove.

Helena inscreve-se no rol das minorias. Primeiro porque é mulher no século XIX, segundo porque sobrevive graças aos favores de uma família proprietária, e à mentira imposta em testamento. Léon Métayer, em um ensaio sobre a figura da heroína no melodrama, diz com ironia que

²³⁹ Refiro-me a três episódios específicos: o primeiro diz respeito às artimanhas empregadas por Helena para visitar o pai verdadeiro em um casebre nos arredores da chácara dos Vale, o segundo alude aos planos de chantagem de Camargo, cena que se passa em uma sala ao lado da sala principal da casa, o terceiro trata da cena em que o pajem de Helena, o Vicente, está ao lado dela em nítida adoração e ao mesmo tempo, fumando um charuto roubado. Reproduzo o trecho de Vicente, menos conhecido: “O pajem levava os olhos na moça com um ar de adoração visível; mas ao mesmo tempo, com a liberdade que dá a confiança e cumplicidade fumava um grosso charuto havanês, tirado às caixas do senhor.” ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 141. Todas as cenas dizem respeito a acontecimentos que funcionam às escondidas, nas bordas dos espaços de poder do senhor, e entre personagens marginais, ou subalternos, na sociedade patriarcal: o médico, a mulher e o escravo.

Durante uma boa parte do século 19, a mulher é o centro das preocupações dos moralistas e dos políticos, apesar de seu lugar baixo na hierarquia social. Desde o princípio do romantismo, vemos os fornecedores da “literatura de prostituição” atacar os princípios sem os quais a família não é nada. Eles criticavam as leis que fazem a mulher uma figura menor; submissa ao seu pai, depois ao seu marido, sem nem mesmo ter o direito de dispor de seus próprios bens. [...] Contra esses ataques, a burguesia reagiu apoiando os autores que apresentavam uma imagem idealizada da mulher: adornada com todas as virtudes, ela é aquela pela qual o mundo pode e deve ser salvo. Se ela se deixasse corromper, nada do que faz uma sociedade forte poderia existir. A continuidade da família, o direito à propriedade, a estabilidade dos regimes, a religião, tudo seria ameaçado.²⁴⁰

Métayer defende que por trás das peripécias rocambolescas repousa de maneira dissimulada o verdadeiro tema do melodrama: a mulher como elemento desestabilizador da sociedade.

A maioria das intrigas gira em torno da mulher: porque um homem a deseja, porque um homem a desonra, porque querem se apoderar de sua fortuna, porque seqüestraram seus filhos, porque seu pai quer casá-la contra a sua vontade, estes são os movimentos que dão sentido aos episódios.²⁴¹

Cito Mètayer para estabelecer um percurso que ilustre a maneira pela qual Machado de Assis subverteu o modelo de representação melodramático ao conduzi-lo à especificidade local. Na franja do paternalismo a mulher está sob controle, embora desfrute de espaço para manobra, ainda que esse espaço seja a cena doméstica da vida social, onde se mesclam desejo e autoridade, numa relação de ambigüidades afetivas, como sugere Roberto Schwarz.

Ora, se o próprio do paternalismo é a falta de fronteira clara, no pólo forte da relação, entre autoridade social e a vontade pessoal, e se esta última é um conjunto mais ou menos contraditório de desejos inadmissíveis, de cegueira e de justificações infundadas, a situação do inferior ganha outra dimensão. A integração social deste se faz pela subordinação direta às servidões e confusões afetivas – que fazem autoridade e seria ingratitude não respeitar – da parte superior.²⁴²

²⁴⁰ MÉTAYER, Léon. “La leçon de l’héroïne”. In: *EUROPE: Revue Littéraire Mensuelle*. Paris: Éditions Europe, nov/déc., p. 39. Tradução minha.

²⁴¹ Idem, *ibidem*.

²⁴² SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 143.

Admitindo que o que motiva Estácio é o “desejo inadmissível”, originado do terreno ambíguo entre autoridade e vontade pessoal, estando condicionado ao esvaziamento das relações ao nível da propriedade, forte componente desse mundo, o que resta como desestabilizador da sociedade? A escravidão, que é evocada através do modo como o desejo de Estácio condiciona o percurso de Helena. O escravo²⁴³, último na hierarquia social e principal pilar da estrutura econômica naquele momento, é o sujeito onde recaem os temores de levante contra a ordem pública e social. Em última análise, tanto o escravo quanto a mulher são minorias vistas como propriedade e alvo dos caprichos e desejos da ideologia patriarcal, havendo certa simetria entre essas duas situações sociais. Naturalizado o poder sobre o outro (o escravo), ele se estende a outras minorias, como a mulher e o agregado, ambos dependentes do senhor patriarcal, fazendo com que o desejo seja expresso como um sentimento de posse, extensão das propriedades de Estácio.

Uma mentalidade de posse que reduz as relações a operações de comércio, como no caso de Eugênia, que serve de moeda de troca na negociação cifrada de Camargo. Ou, mais explicitamente, no caso da obsessão de Estácio por Helena, o sentimento de posse que Estácio nutre por ela é a maneira pela qual podemos compreender o pensamento senhorial. Em resumo, tudo é propriedade, tudo serve de afirmação para o poderio do senhor. É através do olhar de Estácio que flagramos o mecanismo, expresso através de seu ciúme mal disfarçado, abafado pela imagem do bom moço cuja superfície composta pela tradição e responsabilidade para com a família e a sociedade não fazem supor, numa primeira leitura, o quanto, em seu olhar, estão contidas as marcas do preconceito do patriarca. Veja-se, no trecho abaixo, que ao fixar o olhar em Helena, movimento que implica uma interpretação daquilo que se está vendo, Estácio, através da focalização interna do narrador, nos dá o seu desenho da moça.

Era uma moça de dezesseis a dezessete anos, delgada sem magreza, estatura um pouco acima de mediana, talhe elegante e atitudes modestas. A face, de um moreno-pêssego, tinha a mesma imperceptível penugem da fruta de que tirava a cor; naquela ocasião tingiam-na uns longes cor-de-rosa, a princípio mais rubros, natural efeito do abalo. As

²⁴³ Alfredo Bosi chama a atenção para o fato de a escravidão ser a base do Segundo Reinado, mantendo com isso, “a estrutura de base herdada pela colônia”, com isso “as relações de assimetria social e as manhas do preconceito” são tratadas ficcionalmente nos romances e contos machadianos, tendo como variação as “reações morais à assimetria; reações dispostas em um escala que vai do típico, pesadamente típico, ao diferenciado; da peça humana que reproduz os mecanismos do sistema à consciência pessoal que se nega a fazê-lo.” BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 2000, p. 58.

linhas puras e severas do rosto parecia que as traçara a arte religiosa. Se os cabelos, castanhos como os olhos, em vez de dispostos em duas grossas tranças lhe caíssem espalhadamente sobre os ombros, e se os próprios olhos alçassem as pupilas ao céu, disséreis um daqueles anjos adolescentes que traziam a Israel as mensagens do Senhor. Não exigiria a arte maior correção e harmonia de feições, e a sociedade bem podia contentar-se com a polidez de maneiras e a gravidade do aspecto.²⁴⁴

O olhar de Estácio percorre todo o corpo de Helena. Um olhar que transita entre o erotismo da “face cor de pêssego” e a imperceptível penugem da fruta; a hiperbólica retórica religiosa, e também de teor sensual, pois tenta reconstruir o rosto, substituindo as tranças por cabelos soltos espalhados pelos ombros; e as convenções da sociedade “que bem podia contentar-se com a polidez de maneiras e a gravidade do aspecto”, esta expressão “bem podia” já nos traz um dado irônico, pois sabemos que para movimentar-se nas leis da sociedade é preciso bem mais do que polidez e gravidade do aspecto. Há certas regras de origem e dissimulação que devem ser observadas, mas “bem podia” ser diferente. A ressalva insinuada nesta expressão pode muito bem estar representada no olhar de Helena.

Uma só coisa pareceu menos aprazível ao irmão: eram os olhos, ou antes o olhar, cuja expressão de curiosidade sonsa e suspeitosa reserva foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno.²⁴⁵

Na descrição, a sensualidade descrita pelo narrador através do olhar de Estácio deságua no olhar sonso e de suspeitosa reserva de Helena, o que desagrada ao jovem. Se nos lembrarmos de como se deu a sua infância e adolescência, “virgem das primeiras sensações” e protegido pela mãe, não é de se estranhar o olhar tão detido na figura da suposta irmã. E não é de se estranhar que, num gesto de recusa do desejo, ele veja um defeito justamente no olhar, a única coisa que não lhe foi *aprazível*, palavra carregada de significados, sugerindo aquilo que dá prazer e deleite e proporciona fruição intelectual e estética. Ou seja, apesar da descrição hiperbólica, de um tom que remete ao *cântico dos cânticos* do antigo testamento, o olhar da jovem destoou do todo, sendo-lhe menos prazeroso, “o que não era pouco”. Ao negar a totalidade do prazer possível através da observação estética, Estácio antes confirma o seu desejo. Dias depois, o olhar de Helena modifica-se, perdendo a expressão suspeitosa e tornando-se “mavioso e

²⁴⁴ ASSIS, op. cit., pp. 66-67.

²⁴⁵ Idem, *Ibidem*.

repousado”. O aprazível está consolidado, e a oscilação no olhar de Estácio acaba por mobilizar na narrativa as possibilidades de construção da personagem feminina segundo o imaginário romântico; ora se apresenta como perigoso, demoníaco, de suspeitosa reserva e curiosidade sonsa; ora se apresenta como casta, angelical, naturalmente mavioso e repousado. Machado parece com isso brincar com as expectativas de interpretação desse olhar, não frustrando inteiramente, mas pulverizando as expectativas entre esses dois pólos.

Não são apenas os modelos femininos do romantismo e o modo melodramático de representação que Machado mobiliza na composição de *Helena*. O tema do amor trágico e do desejo, ligados à literatura de tradição clássica,²⁴⁶ é acionado na narrativa como uma espécie de reminiscência literária.

O mito de Helena narrado na *Ilíada* nos dá conta do seqüestro da rainha por Páris, que a fez sua mulher com o consentimento de Afrodite. Na obra, Helena termina aos pés do cadáver de Heitor lamentando seu infortúnio, comparando-o à sorte do morto.

Choro-te pois e a mim, que, odiosa a todos,
Não tenho quem me ampare e me perdoe.²⁴⁷

A partir daí várias versões deram conta do trágico mito. Para Jean-Louis Backès,

Toda a questão está em saber até que ponto Helena aceitou a sorte que lhe foi destinada. Agiu por sua própria vontade? Seguiu Páris porque quis? A nuance é importante. Se a resposta for negativa, pode-se dizer que, de qualquer modo, Helena deu motivo a uma guerra – o que já basta para torná-la detestável; mas se for positiva, ela é responsável pela guerra e deve ser detestada não apenas como se detestam os flagelos mas condenada e estigmatizada moralmente.²⁴⁸

O mito de Helena, desde o princípio, levanta a questão da convivência da personagem nas ações em que é suspeita. Helena teria seguido Páris por vontade própria, na

²⁴⁶ Essa sugestão está presente no trabalho de Helen Caldwell. Veja-se CALDWELL, Helen. Machado de Assis. *The brazilian master and his novels*. Berkeley: University of California Press, 1970.

²⁴⁷ Homero. *Ilíada*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, Canto XXIV.

²⁴⁸ BACKÈS, Jean-Louis. “Helena (e a guerra de Tróia)”. In: *Dicionário dos mitos literários*. Org. Pierre Brunel. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1998, p. 440.

Odisséia? Até que ponto ela foi conivente com a vontade de seus dois “pais”, Conselheiro Vale e Salvador, que insistiram na mentira da paternidade, fato central em *Helena*, de Machado de Assis? Em Eurípedes, Helena é desenhada com ambigüidade; pendendo tanto para a mulher com características de inocência caluniada e sofrimento, quanto para a astuciosa e dissimulada que, junto com Menelau, aspira viver na “famosa pátria espartana”, enganando Páris. Em outras obras, Eurípedes seguiria o caminho contrário; sua Helena seria retratada como coquete e desavergonhada. “De qualquer modo, a redescoberta dos autores gregos do século XVI [...] tende a trazer de volta ao primeiro plano a imagem de uma Helena odiosa, criminosa consciente de seus atos, e responsável por uma guerra implacável²⁴⁹.” No classicismo europeu o nome Helena era sinônimo de uma mulher perigosa e leviana. Backès chama a atenção para o fato de que na peça *Mary Stuart*, de Schiller, um dos adversários da rainha “não encontra nada melhor para dizer dela do que “é uma Helena.”²⁵⁰ Goethe, no segundo Fausto, cujo terceiro canto produz o enlace do clássico e do romântico, retoma a ambigüidade da personagem: Helena é envolta entre o mistério sedutor e a moralidade escondida, vitimada pelo poder do Fausto. Em *Helena*, a situação proposta por Homero é invertida; vitimada pela desgraça patriarcal, ela morre. Aos pés de Melchior, Estácio lamenta a perda de seu objeto de desejo. “– Perdi tudo, padre-mestre!”²⁵¹

Machado trabalha o mito de Helena de maneira paródica, imprimindo-lhe a singularidade do registro local, mobilizado entre os olhares de interpretação dos personagens. O olhar, assim como o exercício de ver e ser visto, é parte da narrativa, imprimindo-lhe ritmo. Se Camargo tem o olhar claramente determinado pelo narrador, “o olhar fixo e metálico dos gatos”, Helena, componente fundamental do drama, não tem um ponto fixo onde podemos nos apoiar e interpretá-la confortavelmente. É através de Estácio que temos a descrição do olhar. Ou seja, Helena se caracteriza pelos diversos ângulos de outro olhar, o do jovem proprietário. Mas o narrador também auxilia no embaralhar das pistas; distante do olhar de Estácio, ele adensa a sugestão de mobilidade ao observar e relatar o que é visto pelo olhar do rapaz, que observa Helena. Essa sugestão, embora remeta a uma espécie de pêndulo na personalidade de Helena, nos faz supor que essa mobilidade é essencial para a sobrevivência de quem vive a tensão de

²⁴⁹ Idem, *Ibidem*, p. 444.

²⁵⁰ Idem, *Ibidem*, p. 441.

²⁵¹ ASSIS, *op. cit.*, p. 232.

um segredo que, descoberto, redefiniria a sua posição dentro da casa e aos olhos da sociedade. O lugar de Helena na casa dos Vale é determinado pela dissimulação, seu *status* de herdeira depende da manutenção do segredo de sua origem, a opção à manutenção do segredo por sua vez implica depender dos “sentimentos de generosidade e confiança” da família, termos que mascaram o favor e o constrangimento. Situação de risco, em que a flexibilidade de espírito deve ser praticada para se obter o mínimo de autonomia, Helena deve exercitar a ambigüidade; lembremos uma vez ainda o exemplo da mobilidade flagrada por Estácio e revelada ao leitor pelo narrador. “Fosse influência do logar ou simples mobilidade de espírito, Helena tornou-se logo outra do que se revelara [...] Helena era esse elemento complementar.”²⁵²

Helena era esse elemento complementar, que parece ajustar-se às situações. Predicado desejável dentro do jogo familiar, ou pelo menos não de todo estranho, pois Estácio não se “impressionou mal”. Mais adiante, o narrador pondera que essa “mobilidade” é antes de tudo um quesito que a faz superior.

O que a tornava superior e lhe dava probabilidade de triunfo, era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda a casta de espíritos, arte preciosa, que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres. Helena praticava de livros ou de alfinetes, de bailes ou de arranjos de casa, com igual interesse e gosto, frívola com os frívolos, grave com os que o eram, atenciosa e ouvida, sem entono nem vulgaridade.²⁵³

Ou seja, a probabilidade de triunfo no jogo social está assegurada através do domínio das ambigüidades, que faz com que a alma de Helena seja uma espécie de “comediante”, como no trecho citado páginas atrás, e que aqui reproduzo novamente para que o leitor acompanhe o caminho que quero sugerir:

Estácio entrou pensativo; Helena mudou completamente de ar e maneiras. Alguns segundos antes era sincera a melancolia que lhe ensombrava o rosto. Agora regressara à jovialidade de costume. Dissera-se que a alma da moça era uma espécie de comediante que recebera da natureza ou da fortuna, ou talvez de ambas, um papel que a obrigava a mudar continuamente de vestuário.²⁵⁴

²⁵² Idem, *Ibidem*, p. 70.

²⁵³ Idem, *Ibidem*, p. 71.

²⁵⁴ Idem, *Ibidem*, p. 92.

Antes dessa cena Helena havia confessado a Estácio ser “uma pobre alma lançada num turbilhão” Estácio, aturdido com o enigma contido nessa revelação, persegue Helena exigindo explicações, ao que a moça retruca com o “coração a bater-lhe violentamente” e dizendo que não seria prudente a “confissão inteira”, devendo Estácio contentar-se com as “meias confissões” apresentadas. Depois disso, enquanto os dois sobem a escada, atravessam a varanda e entram na sala de jantar,²⁵⁵ o espírito de Helena toma outra coloração, e a melancolia dá lugar à jovialidade, confundindo Estácio e envolvendo o leitor no emaranhado de dúvidas que surge da ambigüidade das “meias confissões” de Helena. Fica expressa a intenção do narrador de sugerir que o drama vivido por Helena é do domínio do palco, assim como também fica expressa a precariedade da compreensão de determinadas reações de seu espírito, que reage no calor das emoções e se apóia na dissimulação. A partir de conceitos como “Natureza” e “Fortuna”, sugeridos pelo narrador para explicar a ambigüidade de Helena, colocam-se as questões: é da natureza humana o mascaramento ou é fruto de um destino social? Sobre o assunto Alfredo Bosi argumenta que em estruturas sociais assimétricas, como as representadas na ficção de Machado, o cínico e o hipócrita acabam recebendo um tratamento psicológico que os singulariza e leva “ao menos à complacência de um olhar ambivalente²⁵⁶”, colocando a todos dentro do molde humano, “que mesmo se colocadas sob o signo do realismo histórico, não se deixam enrijecer em suas categorias. Barro sim, mas barro comum à humanidade e do qual todos somos feitos.²⁵⁷” Problematizando o tipo social que reage à assimetria de classe, Machado produz uma intersecção entre duas pontes, a social e a psicológica, legando o problema do comportamento ambíguo da personagem ao leitor, que acompanha o questionamento do narrador e se vê com um problema de interpretação que, segundo Bosi, “adensa até o limite do enigma, até o sentido do olhar do autor, que é sempre um problema e requer uma interpretação.”²⁵⁸

²⁵⁵ O espírito de Helena muda de tom ao mesmo tempo em que o narrador percorre os cenários em que ocorre a ação; a revelação de que Helena é uma “pobre alma lançada num turbilhão” é feita enquanto ambos estão passeando a cavalo, nos arredores da chácara. À medida que os dois vão se dirigindo para casa, e o cenário vai mudando, Helena toma uma outra feição. O percurso é flagrado pelo narrador e vai do quintal até a sala, passando pela escada e pela varanda até chegar à presença de D. Úrsula, que está nesse momento “dando a ordem daquele dia a dous escravos”. A cena termina com Helena entrando risonha e saudando a velha senhora com dois beijos. Em resumo, a mobilidade é flagrada na narrativa, que vai do campo à sala, e na caracterização psicológica da personagem, que vai da melancolia ao riso.

²⁵⁶ BOSI, op. cit., p. 18.

²⁵⁷ Idem, *Ibidem*.

²⁵⁸ Ao tratar dos primeiros romances de Machado, e de *Helena* especificamente, Bosi fala de uma intersecção de modelos narrativos, “o realismo convencional e o realismo resistente ou estóico,” que

Esse enigma denso, de que fala Alfredo Bosi, é acionado por Machado também quando este lida com as categorias da narrativa popular, transformando-as metaforicamente em paródia dos modelos sociais, isso se manifesta através do expediente de fazer com que os personagens evoquem uma experiência de leitura e utilizem dessa experiência para explicar, ficcionalmente, o comportamento de seus pares e validar o discurso senhorial. Como na passagem em que Estácio, impressionado com a misteriosa angústia de Helena, divide suas impressões com D. Úrsula. Para ele, a relação entre as duas é mera aparência e cordialidade. D. Úrsula ainda mantém certas “repugnâncias” em relação a Helena. Repugnâncias que também eram sentidas por Estácio até o momento em que ele ouve a confissão de que ela seria “uma pobre alma lançada num turbilhão.” A marca do melodrama é nítida na frase grandiloquente, cuja carga remete a uma experiência de tragédia esperada, sugerindo uma alma atormentada por razões de grande alcance metafísico, afinal trata-se de uma alma lançada em um turbilhão. Diante de tais inquietações, Estácio se comove, e com a comoção as repugnâncias deixam de existir. Para D. Úrsula, leitora de folhetins, essa frase tem um sentido específico, colhido nas páginas de um romance: “A frase de Helena é achada em algum dos muitos livros que ela lê. Helena não é tola; quer prender-nos por todos os lados, até pela compaixão.”²⁵⁹

É clara a ironia construída por Machado através do espelhamento metalingüístico: um personagem está representando um melodrama, dentro do campo da ficção, que é o romance, e interpreta as falas de outra personagem a partir de sua experiência como leitora de romances. Para D. Úrsula, Helena recorre a subterfúgios romanescos para angariar simpatia. Para o desavisado leitor da época faz todo o sentido, afinal, seguindo o raciocínio de D. Úrsula, não há por que ter angústias espirituais diante de uma herança: “Mas que dor? Que amargura? A dor de ser legitimada? A amargura de uma herança?”²⁶⁰

A ironia presente na insuficiência dos mecanismos românticos – e romanescos – em dar a exata medida do conflito entre as diversas categorias sociais é exposta sutilmente pelo narrador por meio da ambigüidade. Estácio insiste em ver em Helena a tola envolta em angústias femininas; D. Úrsula, por sua vez, elimina e destrói a dramaticidade de

propiciou ao realismo machadiano, “uma amplitude e uma diversidade de modulações psicológicas que tornam problemática qualquer definição unitária e cortante da sua perspectiva.” Idem, *Ibidem*, p. 58-59.

²⁵⁹ ASSIS, op. cit., p. 93

²⁶⁰ Idem, *Ibidem*, p. 93.

são desencadeados todos os dispositivos para que prevaleça a vontade do patriarca. Espécie de autor defunto, o Conselheiro não utiliza o arsenal de deboches e impropérios do falecido Brás Cubas para destilar seus caprichos, preferindo laconicamente ditar suas regras do além-túmulo por meio de um tradicional testamento, numa bem comportada narrativa, mas repleta de implicações.

As disposições gerais nada tinham que fosse notável: eram legados pios ou beneficentes, lembranças a amigos, dotes a afilhados, missas por sua alma e pela de seus parentes.

Uma disposição havia, porém, verdadeiramente importante. O Conselheiro declarava reconhecer uma filha natural, de nome Helena, havida com D. Ângela da Soledade. Esta menina estava sendo educada em um colégio em Botafogo. Era declarada herdeira da parte que lhe tocasse de seus bens, e devia ir viver com a família, a quem o Conselheiro instantaneamente pedia que a tratasse com desvelo e carinho, como se de seu matrimônio fosse.²⁶¹

A disposição do Conselheiro inspira sentimentos contrários nos diversos integrantes da família. Para D. Úrsula o caso fora de “usurpação e um péssimo exemplo”, inspirando-lhe no espírito o tédio e a irritação. Mas como desobedecer a uma ordem expressa? O narrador insiste em dizer que se trata da vontade do “pai”, expressa em testamento, utilizando diversos termos e alusões para designar esta vontade: disposição testamentária, cláusula testamentária, vontade do pai. A vontade do Conselheiro se expressava da maneira própria a alguém de sua posição, através de dispositivos legais, que lhe garantem o poder; sendo assim, Estácio não regateia, trata-se da vontade suprema de seu pai. O narrador nos leva pela mão, reiterando esta idéia exaustivamente, lançando mão do vocabulário jurídico, próprio dos medalhões:

...uma vez que seu pai assim o ordenava [...] ele a aceitava tal qual, sem pesar, nem reserva.²⁶²

A estricta justiça é a vontade de meu pai.²⁶³

– Não quero saber, disse ele, se há excesso na disposição testamentária de meu pai. Se o há, é legítimo, justificável pelo menos; ele sabia ser pai; seu amor dividia-se inteiro. Receberei essa irmã, como se fora criada comigo. Minha mãe faria com certeza a mesma coisa.²⁶⁴

²⁶¹ Idem, *Ibidem*, p. 58.

²⁶² Idem, *Ibidem*, p. 59.

²⁶³ Idem, *Ibidem*, p. 60.

²⁶⁴ Idem, *Ibidem*, p. 61.

Na situação criada pela cláusula testamentária do Conselheiro, Estácio aceitou a causa da irmã [...] mostrou que, ao cabo de tudo, tratava-se de cumprir a derradeira vontade de um morto.²⁶⁵

Os universos se misturam: a vontade do pai, figura doméstica, do convívio familiar, confunde-se com a figura das cláusulas, dos dispositivos, da justiça, demonstrando o quanto é tênue o fio que separa uma coisa da outra. Ao final, veremos que se trata de pura retórica para justificar algo inquestionável, a lei do patriarca. Há também a questão da herança dividida, que embora não apareça explicitamente, é a preocupação central dos envolvidos. Para convencer D. Úrsula a agir em prol de Helena, Estácio diz que, apesar de tudo, a herança não se dividiu, o que não deixa de ser vantajoso. A comunhão dos afetos é algo passível de discussão; a divisão de bens, essa deve ser discutida. “Vivamos na mesma comunhão de afetos; e vejamos em Helena uma parte da alma de meu pai, que nos fica para não desfalcar de todo o patrimônio comum.”²⁶⁶

O legado do pai deve ter continuação, cabendo a Estácio passar pelo ritual de passagem que o colocará no centro do universo, dispondo de seu tempo para rearranjar o mundo deixado por seu pai.

Durante dois dias não saiu ele de casa. Tendo recebido alguns livros novos, gastou parte do tempo em os folhear, ler alguma página, colocá-los nas estantes, alterando a ordem e a disposição dos anteriores, com a prolixidade e o amor do bibliófilo. Helena ajudava-o nesse trabalho, — um pouco parecido com o de Penélope, — porque a ordem estabelecida ao meio-dia era às vezes alterada às duas horas, e restaurada na seguinte manhã. Estácio, entretanto, não ficava todo entregue aos livros; admirava a solicitude da irmã, a ordem e o cuidado com que ela o auxiliava. Helena parecia não andar; o vulto resvalava silenciosamente, de um lado para outro, obedecendo às indicações do irmão, ou pondo em experiência uma idéia sua.²⁶⁷

Estácio folheia livros e altera a ordem da biblioteca, em outra imagem de mobilidade e volubilidade. A partir daí, Helena pacientemente tenta estabelecer o seu lugar no mundo dos livros para, após as intervenções e novos rearranjos de Estácio, recomeçar todo o trabalho. O novo é feito e desfeito, contando apenas a vontade do senhor. A idéia de continuidade e destruição fica evidente se pensarmos que a escrita do Conselheiro impunha o “vulto” de sua afilhada a resvalar silenciosamente nos ditames da casa. Cabe

²⁶⁵ Idem, *Ibidem*, p. 63.

²⁶⁶ Idem, *Ibidem*.

²⁶⁷ Idem, *Ibidem*, p. 100.

a Estácio continuar o legado e apoderar-se dessa nova prenda. O que pesa é a sua vontade e desejo, na tentativa de tomar para si o que foi de seu pai, fazendo de Helena uma Penélope dos livros. Machado usa da memória da literatura para rearranjar os modelos, enfeixando a narrativa destes ecos femininos – Penélope, Manon, Virgínia – numa Helena desencantada a criar mecanismos para circular no sufocante universo do patriarca.

E do que é feito o universo de Estácio? De livros efetivamente não lidos, de interpretações erradas e de vontades mais ou menos disfarçadas. Onde até então havia o sentimento de posse, surge um novo componente, o da posse ameaçada, ou simplesmente o ciúme. Ao longe Estácio observa Helena, e lança o seu olhar, que influi sobre a percepção do leitor.

Estácio abriu uma das janelas do quarto e relanceou os olhos pela chácara. A alguns passos de distância, entre duas laranjeiras, viu Helena a ler atentamente um papel. Era uma carta, longa de todas as suas quatro laudas escritas. Seria alguma mensagem amorosa?

Esta idéia molestou-o muito.[...] Estácio sentiu-se movido de imperiosa curiosidade, à qual vinha misturar-se uma sombra de despeito e ciúme. A idéia de que Helena podia repartir o coração com outra pessoa desconsolava-o, ao mesmo tempo que o irritava.[...] a curiosidade pareceria impolidez, se não era talvez tirania.

Quando ali chegou, Helena passeava lentamente, com os olhos no chão. Estácio parou diante dela.

— Já fora de casa! exclamou em tom de gracejo.

Helena tinha a carta na mão esquerda; instintivamente a amarrotou como para escondê-la melhor. Estácio, a quem não escapou o gesto, perguntou-lhe rindo se era alguma nota falsa.²⁶⁸

Enquanto Helena lê uma carta, logo após a cena da biblioteca, Estácio a observa de longe. A leitura da carta, longa, de quatro laudas escritas, inicia o processo obsessivo que desencadeará nas mais diversas formas de constrangimento. A obsessão proveniente do ciúme, como diz com todas as letras o narrador, era uma forma não só de impolidez como também de tirania. A partir dessa desconfiança Estácio passa a contemplar e julgar a ambigüidade presente no comportamento de Helena. “A inocência não teria mais puro rosto; a hipocrisia não encontraria mais impassível máscara²⁶⁹.” Suas desconfianças avançam. “Já não era só o passeio de Helena que o mortificava; ao

²⁶⁸ Idem, *Ibidem*, pp. 101-102.

²⁶⁹ Idem, *Ibidem*, p. 102.

passeio juntava-se a carta. Teria razão a tia em suas primeiras repugnâncias? Como ele fizesse essa pergunta a si mesmo, ouviu atrás de si um passo apressado e o farfalhar de um vestido.²⁷⁰

O narrador, dando voz aos pensamentos de Estácio, narra o processo de construção do comportamento obsessivo do jovem. Cada movimento passa a ter um significado escondido, oculto e vil. Em outra cena, no final do capítulo IX, Helena confessa, após insistente olhar acusatório de Estácio, que amava. A confissão surge a partir de um pedido de Estácio. Vejamos a cena.

— E se eu lhe pedir que não saia nunca sem mim?

— Não sei se poderei obedecer. Nem sempre você poderá acompanhar-me; além disso, indo com o pajem, é como se fosse só; e meu espírito, gosta às vezes, de trotar livremente na solidão.

— Naturalmente a pensar de coisas amorosas... acrescentou Estácio cravando os olhos interrogadores na irmã.

Helena não respondeu; tomou-lhe o braço e os dois seguiram silenciosamente uns dez minutos. Chegando a um banco de madeira, Estácio sentou-se; Helena ficou de pé diante dele. Olharam um para outro sem proferir palavra; mas o lábio de Estácio tremera duas ou três vezes como hesitando no que ia dizer. Por fim, o moço venceu-se.

— Helena, disse ele, você ama.

A moça estremeceu e corou vivamente; olhou em volta de si, como assustada, e pousou as mãos nos ombros de Estácio. Refletiu ela no que disse depois? É duvidoso; mas a voz, que nessa ocasião parecia concentrar todas as melodias da palavra humana, suspirou lentamente:

— Muito! Muito! Muito!

Estácio empalideceu. A moça recuou um passo, e, trêmula, pôs o dedo na boca, como a impor-lhe silêncio. A vergonha flamejava no rosto; Helena voltou as costas ao irmão e afastou-se rapidamente. Ao mesmo tempo, a sineta do portão era agitada com força, e uma voz atroava a chácara:

— Licença para o amigo que vem do outro mundo!²⁷¹

A cena, estopim para o ciúme de Estácio, é o começo do fim para Helena. Ela abre com um pedido expresso e categórico, não deixando dúvidas de que Estácio quer Helena para si: “E eu se lhe pedisse que não saia nunca sem mim?” Essa fala de Estácio é na verdade uma imposição velada, adocicada no discurso pelo “se” cordial. A resposta é um pedido de liberdade, expresso sutilmente na palavra livremente: “não sei se poderei

²⁷⁰ Idem, *Ibidem*, p. 111.

²⁷¹ Idem, *Ibidem*, p. 112.

obedecer” pois “meu espírito, gosta às vezes, de trotar livremente na solidão”. Estácio insinua interrogativamente se esse desejo de sair tem a ver com um namoro, o que o leitor também supõe, em uma primeira leitura da cena, a segunda leitura nos dirá outra coisa: trata-se da visita da filha ao pai verdadeiro. A conclusão de Estácio, atrapalhada como sempre, é de que ela ama. Helena concorda vivamente, afinal ela ama ao pai Salvador. Mas arrepende-se em seguida de ter revelado um segredo amoroso a uma pessoa – e ela bem sabe – possessiva como Estácio. “A moça recuou um passo, e, trêmula, pôs o dedo na boca, como a impor-lhe silêncio. A vergonha flamejava no rosto; Helena voltou as costas ao irmão e afastou-se rapidamente.”

A confissão de Helena só fez aumentar as desconfianças de Estácio, que usa da justificativa paternalista para envolvê-la.

Era forçoso esperar uma noite inteira, demora que o afligia, porque, dizia ele consigo mesmo, cumpria-lhe velar pela sorte de Helena, como irmão e chefe de família, indagar de seus sentimentos, e ordenar o que fosse melhor. Uma noite não era muito; contudo, a preocupação retardou-lhe o sono. A confissão súbita, lacônica e eloqüente da irmã ficara-lhe no espírito, como se fora o eco perpétuo de uma voz extinta.²⁷²

Interessante notar o mecanismo do ciúme, e do amor desencontrado, funcionando plenamente no trecho acima; a confissão de Helena, este “eco perpétuo de uma voz extinta”, lança em Estácio a primeira pontada do ciúme, que escondido atrás dos cuidados de irmão e chefe de família, não se deixa revelar por inteiro. Uma “poesia inesperada”, que para Roberto Schwarz nasce na “conjunção da forma romântica e do conflito paternalista.”²⁷³ Desse conflito nasce a insistência de Estácio em arrancar de Helena a verdade, escurecendo o sentimento amoroso e dando-lhe um contorno sombrio.

Um dia, a insistência de Estácio teve tal caráter de autoridade, que pareceu constranger e molestar Helena. Ela replicou com um remoque; ele redargüiu com uma advertência áspera.²⁷⁴

²⁷² Idem, *Ibidem*, p. 115.

²⁷³ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 149.

²⁷⁴ Idem, *Ibidem*, p. 115.

O comportamento autoritário chega ao ápice quando finalmente ele encontra Salvador, supondo ser este um “Romeu de contrabando”.

– Não, dizia Estácio, não é este o asilo de um Romeu de contrabando. Mora aqui alguma família pobre, que a caridade engenhosa de Helena vem afagar de longe em longe.

A solução do enigma pareceu-lhe tão natural que o moço resolveu parar a meio da aventura, e chegou a dar alguns passos para trás. Mas a suspeita é a ténia do espírito; não perece enquanto lhe resta a cabeça. Estácio sentiu o desejo imperioso de indagar o que aquilo era, e voltou sobre os passos. Para entrar ali era necessário um motivo ou pretexto. Procurou algum; a aventura dera-lhe o melhor de todos. Olhou para a mão ferida e ensangüentada, e foi bater à porta.²⁷⁵

Estácio adentra o casebre e trava o primeiro contato com Salvador. Ao entrar, tem novamente o sentimento de repugnância, despertado pela pobreza do local, “pois seus olhos estavam saturados de abastança”. Lembremos da cena em que o Dr. Camargo tentava convencer Estácio a seguir a carreira política. Lá, como aqui, os diálogos refletem o modo de funcionamento do paternalismo. O discurso de Estácio, que nunca foi bom “caçador” e que, no entanto, “teima em atirar aos pássaros”, alude à situação estabelecida entre ele e Salvador e, em última instância, entre ele e Helena. Alfredo Bosi vê nessa cena um exemplo da assimetria social que permeia o romance. Nela, a ideologia liberal estaria impregnada de parcialidade, pois

...é argumento de rico. Foi inventado por ele e para ele, valendo-se cabalmente como sua defesa e auto-elogio. Mas só para ele. Não vá o pobre fiar-se nessa filosofia que, ao cabo, o desmerece enquanto presume explicar a lógica da situação.²⁷⁶

Salvador atribui sua penúria “ao erro de teimar em cousas estranhas à minha índole e aptidão, estranha e totalmente opostas...”; ao que retruca Estácio, carregado de ideologia senhorial: “eu creio que um homem forte, moço e inteligente não tem o direito de cair na penúria”. A resposta é mal digerida, e Salvador arremata: “Sua observação, disse o dono da casa sorrindo, traz o sabor do chocolate que o senhor bebeu naturalmente esta manhã antes de sair.”

²⁷⁵ Idem, *Ibidem*, p. 177.

²⁷⁶ BOSI, *op. cit.*, p. 60.

Notemos que destino e natureza se confundem. É de maneira “natural” que o herdeiro bebe de manhã um chocolate ao sair, assim como é por conta do destino, ou do caiporismo, a penúria das classes menos favorecidas. Apesar do protesto de Salvador, tudo sem encaixa no discurso patriarcal. Seja destino ou seja natureza, o fato é que a ideologia corrente é a ideologia dos privilegiados, e o discurso liberal de Estácio só é valido para manter a “boa consciência” do proprietário.

O liberalismo econômico funcionou muito bem, espessa e compactamente, como ideologia e boa consciência, para os herdeiros das oligarquias vitoriosas com a Independência e consolidadas pela preservação da escravatura. O seu êxito durável criara nas elites conservadoras a certeza da sua necessidade e a pretensão da sua validade moral. Mas, para os outros, restaria o recurso à noção popular e tradicional de destino, mau fado ou caiporismo.²⁷⁷

Estabelecidas as diferenças, e não tendo extraído nada além de mistério do encontro, Estácio deixa o casebre. A passagem, aberta pelo narrador por uma citação à *Divina Comédia* de Dante, não poderia ser mais clara; tomado pelo ciúme e pela desconfiança, e tal como um Dante – como diz o narrador – desordenado, Estácio “achava-se no meio de uma selva escura, a igual distância da estrada reta, – *diritta via*²⁷⁸ – e da fatal porta, onde temia ser despojado de todas as esperanças. Nada sabia, nada conjecturava; eram tudo novas dúvidas e oscilações.”²⁷⁹

A partir desse momento, as dúvidas e oscilações presentes no espírito de Estácio deverão ser esclarecidas em um tribunal familiar, ou melhor dizendo, num tribunal composto pelos patriarcas. Como é comum no melodrama, o tribunal permite a representação das relações sociais desejadas, e as ambigüidades sugeridas por Helena deverão ser esclarecidas no intuito de se apresentar claramente os imperativos morais que movem a sociedade.²⁸⁰ Antes, Estácio vai ao olhar de Helena para interpretar e dar argumentos às suas desconfianças:

Estácio contava recolher-se ao quarto para pôr em ordem as idéias, compará-las, extrair uma conjectura, pelo menos, e verificá-la ou desmenti-la. [...] Estácio procurou observar

²⁷⁷ Idem, *Ibidem*, p. 61.

²⁷⁸ Alusão a Dante e os primeiros versos da *Divina Comédia*. No meio do caminho da nossa vida/Perdido o caminho verdadeiro/Encontrei-me numa selva escura...

²⁷⁹ ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 185.

²⁸⁰ BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995, p. 42.

Helena. [...] Nos olhos parecia estampada a ignorância do mal, e o sorriso era o das almas cândidas. Poder-se-ia atribuir àquela criatura de dezessete anos corrupção e hipocrisia? Estácio envergonhou-se de tal idéia; sentiu as vertigens do remorso.[...] desfeita a visão, voltou a suspeita.²⁸¹

A dúvida de Estácio é reveladora do modo como a obsessão cria mecanismos para justificar os seus atos vexatórios e suas atitudes egoístas. O ponto de vista do narrador, nos leva a crer que toda a razão pertence a Estácio, afinal os seus pensamentos são filtrados pelo narrador, e esse nos parece convincente e isento, pois o seu distanciamento assim sugere. Mas não é bem assim. Dentro da narrativa melodramática, como aponta Lèon Métayer, as relações de poder são fixadas pelo direito do personagem masculino perdoar ou punir. “A segurança da mulher é garantida apenas pela boa vontade dos homens.” Assim, a importância simbólica do perdão segue o raciocínio de que a mulher é por natureza indulgente e leviana, enquanto o perdão masculino é a vontade da sociedade. A analogia do tribunal é interessante por representar ficionalmente uma situação possível; Helena é julgada num tribunal cujos integrantes pensam como homens, endossando o ponto de vista do patriarca. Acusada a partir de suspeitas e conclusões tomadas por um possessivo desejo – já não mais amor – oligárquico.

O mecanismo narrativo que demonstra essa analogia consiste em uma modulação entre narrador e personagem. O papel do narrador, como dissemos, é o de marcar as cenas por onde os personagens irão interpretar seus diálogos, suas missivas, suas narrativas e experiências, e é exatamente isso que ele faz. No entanto, ao dar voz ao pensamento de Estácio, ao participar de sua subjetividade, ele está endossando uma ideologia: a do oligarca ciumento, que luta contra a memória do pai e busca ocupar seu lugar. Para tanto, Estácio constata um mal dentro de seu universo, composto de obediências e compadrios, ou de “culposa leviandade”, restando então instaurar um tribunal doméstico. O vocabulário jurídico é acionado, como no início do romance, onde ele era utilizado para interpretar a vontade do Conselheiro Vale, para descrever as oscilações de sentimento. Temos assim sugerida uma espécie de hermenêutica do ciúme.

Se, em vez de um ato leviano, fosse aquilo um simples estratagema de caridade, Helena não mereceria menos uma advertência; mas a pureza da intenção salvava tudo, e a paz

²⁸¹ ASSIS, op. cit., p. 185.

da família, não menos que o seu decoro, se restabeleceria inteira. Estácio examinou um por um todos os indícios de culpabilidade e de inocência; buscou sinceramente os elementos de prova; não esqueceu um só argumento de indução. Nesse trabalho despendeu longo tempo, sem resultado apreciável, pela razão de que, se a sentença era difícil de formular, o juiz era incompetente para decidir; entre a dignidade e a afeição balouçava incerto.²⁸²

Helena merece, no mínimo, uma advertência pelo ato leviano. Estácio examina os indícios de culpabilidade e de inocência, busca os elementos de prova e os argumentos de indução. No entanto, diante da dificuldade em formular a sentença, que oscila entre a dignidade e afeição, ele opta em instaurar uma corte. No capítulo XXII o tribunal é aberto, e Helena é posta à prova. Há uma tentativa de iludir os escravos a crer na harmonia das relações.

O jantar foi um simulacro; era um meio de iludir a perspicácia dos escravos, que aliás não caíam naquele embuste. Eles conheceram perfeitamente que algum acontecimento oculto trazia suspensos e concentrados os espíritos. As iguarias voltavam quase intactas; as palavras eram trocadas com esforço entre a sinhá velha e o senhor moço. A causa daquilo era, com certeza, *nhanhã Helena*.²⁸³

O ambiente doméstico é modificado, e com essa modificação ficamos sabendo por reflexo o funcionamento dele. Os escravos participam da cena e nos dão conta dos modos de tratamento, que podem aferir o modo como se dão as relações entre eles e a família Vale. D. Úrsula é a “sinhá velha”, tratamento pouco carinhoso; Estácio é o “senhor moço”, aquele que ocupa o lugar do velho senhor, o Conselheiro; e Helena, a causa dos conflitos, é a “nhanhã Helena”, tratamento gentil e diferenciado, que os torna quase cúmplices dela. Logo depois, o Padre Melchior é chamado para compor o tribunal, e Estácio explicita o que antes apenas se nuançava: o tribunal estava aberto oficialmente.

Referir o que se passara naquela fatal manhã era mais fácil de planejar que de executar. No momento de expor a situação e as circunstâncias dela, Estácio sentiu que a língua rebelde não obedecia à intenção. Achava-se num tribunal doméstico, e o que até então fora conflito interior entre a afeição e a dignidade, cumpria agora reduzi-lo às proporções de um libelo claro, seco e decidido. Inocente ou culpada, Helena aparecia-lhe naquele momento como uma recordação das horas felizes, — doce recordação que os sucessos presentes ou futuros podiam somente tornar mais saudosa, mas não

²⁸² Idem, *Ibidem*, p. 186. Grifo meu.

²⁸³ Idem, *Ibidem*, p. 189.

destruiriam nunca, porque é esse o misterioso privilégio do passado. Reagiu, entretanto, sobre si mesmo; e, ainda que a custo, referiu minuciosa e sinceramente o que se passara desde aquela manhã.²⁸⁴

O intuito desse tribunal em última análise é restabelecer a ordem patriarcal e explicitar sua ideologia, tão veementemente repetida ao longo do romance. Para tanto é chamado um juiz, Padre Melchior: “Eu tomarei nesta colisão o lugar que me compete, se mo não contestam... mas desejo que desde já se compenetrem bem de que, se a dignidade pede uma cousa, a caridade pede outra, e que o dever estricto é conciliá-las.”²⁸⁵

Estácio endossa a autoridade da igreja, mantenedora da virtude, anunciando, no entanto, que a sentença já está dada. Neste tribunal de isenções e dignidades, as provas são colhidas nos olhares, e tomadas como provas definitivas.

— Oh! ela confessou tudo! interrompeu Estácio. Vi-lhe a expressão da culpa nos olhos. Mas, enfim, estou pronto para tudo, continuou ele erguendo-se. Não foi o senhor um dos melhores amigos de meu pai? Não o é ainda nosso? Ajude-nos, aconselhe-nos; faremos o que lhe parecer melhor. Na situação em que nos achamos, nenhum de nós tem o espírito bastante senhor de si para colher os elementos da verdade, apurá-la e resolver. Esse papel é seu.²⁸⁶

O que podemos supor do discurso repetido ao longo do romance é que o castigo é duro para aqueles que desobedecem às regras da sociedade, ditadas pela ideologia patriarcal. Há certo masoquismo catártico por parte do leitor de folhetins, que busca no melodrama um final onde a virtude é recuperada através da expiação e da morte. Mas para a tragédia de Helena, esse masoquismo tem um sabor melancólico que o distancia da catarse. Talvez seja aí que resida a singularidade da tragédia romântica de Machado em relação ao modelo melodramático. Machado utiliza da ironia para expor o desencanto da existência de uma desfavorecida, que tenta autonomia e ascensão, e ao mesmo tempo para expor as conseqüências desse desencanto melancólico no quadro da natureza humana. Trata-se da natureza ou do destino? E aí vem a distância; no sentido de que no melodrama a catarse final, com a restauração da virtude, recupera uma moral que é legítima dentro do quadro burguês. A tragédia de Helena não tem nada de catártico, pois apreende não a restauração da virtude, e sim a restauração da impossibilidade de

²⁸⁴ Idem, *Ibidem*, p. 190.

²⁸⁵ Idem, *Ibidem*, p. 191.

²⁸⁶ Idem, *Ibidem*, p. 192.

felicidade por parte daqueles que tem o que perder, e a restauração do desacordo de classe, baseado na dissimulação. Em última análise, o que podemos comemorar, se o que foi restaurado é a lei do patriarca e a confirmação de seu lugar central no mundo? Machado escreve sua obra “romanesca”, para usarmos o adjetivo que ele mesmo utiliza na Advertência à segunda edição de *Helena*, no intuito de estabelecer uma comunicação com aqueles que, como no teatro popular, esperam exatamente esse tipo de entretenimento. Assim, podemos interpretar a narrativa como sendo uma espécie de espelho do paternalismo, dos vícios e expectativas de uma sociedade em que os favorecidos se movimentam a partir das relações de mascaramento e capricho. O romanesco, no entanto, não se abstém de complexidade na composição narrativa e na construção dos personagens. O que faz com que o leitor inicie uma segunda leitura que, invariavelmente, exigirá uma nova interpretação.

Favorecidos que se movimentam em um mundo marcado pelo patriarcalismo e que orbita em torno da corte fluminense, como fica claro no capítulo XV, início do *segundo ato*. Nele Estácio tem que acompanhar a família de sua voluntariosa noiva à casa de um parente à beira da morte. Tratava-se de uma velha senhora rica e viúva, cercada por “duas sobrinhas solteiras, uma cunhada, um primo, dous filhos destes e uma vintena de afilhados”. O incômodo da viagem poderia render frutos para Camargo, afinal “todo o incômodo é aprazível quando termina em legado”. Notemos que na fazenda da madrinha há um microcosmo que reproduz a ordem social do Segundo Reinado, com os mesmos vícios e protocolos. A moribunda tem ao seu redor uma gama de familiares, agregados e outros que tais que aguardam o desenlace do drama da velha senhora, um drama que pode ser tanto *afetuoso* quanto *pecuniário*. Estácio, antes de sair, deixa algumas instruções para Helena.

– Escreve-me; eu escreverei logo que chegar. Não faças imprudências; não saias a passeio enquanto eu estiver ausente.²⁸⁷

Na verdade quem vai escrever e revelar-se é Estácio, que deixa escapar nas entrelinhas de sua narrativa não só os vícios de sua posição social como sua obsessão em relação a Helena. A narrativa, agora em primeira pessoa, dá conta dos primeiros dias de Estácio

²⁸⁷ Idem, *Ibidem*, p. 140.

longe de casa. Lá, a saudade o faz lembrar dos seus. “Nasci para os meus, para a minha casa, os meus livros, os meus hábitos de todo o dia,”²⁸⁸ desculpa-se o rapaz.

O testamento do Conselheiro dá início à narrativa; a carta de Estácio deixa entrever o seu discurso de proprietário; o relato de Salvador elucida as desconfianças sobre Helena; em comum o direito de dar voz aos atos do Homem e dos que agem a partir do pensamento paternalista, direito que é negado a Helena, devido à sua tentativa de atuar acima dessa lei. Os envolvidos diretamente na complicação da trama têm garantido o seu relato, que apesar de explicitar a sensação do vexatório, da violência moral e do caiporismo, não deixa de ser a oportunidade de explicar-se. O que cabe a Helena? Apenas um esboço de carta, uma tentativa de ordenar as coisas e justificar os acontecimentos. Isso se dá logo quando ela, após ter sido chantageada por Camargo, passa a noite em claro, destruída pela possibilidade de ser desmascarada e ter a sua virtude questionada.

Esteve à janela cerca de meia hora; depois entrou, sentou-se e escreveu uma carta.

A carta era longa, escrita a golfadas, sem nexos nem ordem;[...] dizia que para ela a própria felicidade era um germe de morte e dissolução, — idéia que repetia três vezes, como se tal observação fosse o transumpto de suas experiências certas. A carta falava também de um homem, cujo egoísmo de pai não conhecia limites, e que a todo o transe queria que a filha desposasse uma grande riqueza e uma grande posição.[...] No fim dizia que havia naquelas linhas muito de obscuro e incompleto, que oportunamente contaria tudo, mas que desde já podia dar a triste notícia de que lhe era forçoso abster-se de sair.²⁸⁹

Após escrever a carta ela relê algumas vezes e a destrói. Volta a escrever outra carta. E novamente a rasga. “Como arrependida, voltou a escrever outra carta, mas não chegou a acabar seis linhas; rasgou-a como fizera à primeira.”²⁹⁰ Seu destino estava selado no cerco que o paternalismo lhe fazia.

²⁸⁸ Idem, *Ibidem*, p. 142. Grifo meu.

²⁸⁹ Idem, *Ibidem*, p. 129.

²⁹⁰ Idem, *Ibidem*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Busquei trazer à tona as possibilidades de leitura do romance machadiano dos anos de 1870 quando desvinculado da fase iniciada nos anos de 1880. A leitura, como não poderia deixar de ser, mostrou um autor coerente com os seus princípios estéticos, pautados na independência artística, sem as amarras absolutas dos “ismos” característicos do período. E também apresentou um autor pronto a repensar suas estratégias, no calor das discussões literárias e da recepção à sua obra.

Dessa forma, não é de estranhar a opção pelo melodrama em *Helena*, assim como não é de estranhar a maneira “machadiana” na utilização do modo melodramático em sua obra.

Roberto Schwarz, por exemplo, vê naquilo que Machado chamou de “mobilidade de espírito”, o “movimento profundo”²⁹¹ do romance, e as oscilações²⁹² contida em personagens como o Dr. Camargo, que “ora é um temeroso vilão, ora um bom fiel amigo”, seriam, para Roberto Schwarz, aquilo que tornam instáveis os fundamentos do livro²⁹³, da mesma maneira que estas inversões e vacilos dão a sensação de que “a virtude está sempre em fuga, indo para casa”. As mesmas ressalvas são feitas à diversidade de estilos e modelos narrativos:

[...] a reputada imparcialidade crítica de Machado, que em todas as escolas queria colher a melhor parte, aparece em outra luz. Tratava-se do ecletismo a que estávamos condenados, que Machado praticava com apetite e destreza excepcional, e que só mais tarde deixaria de ser um defeito de literário.²⁹⁴

Nada mais certo se pensarmos na revolução que foi *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881, e compreendermos *Helena* como um ensaio, mais ou menos bem sucedido, do que viria depois. Mas se mudarmos a perspectiva e pensarmos na dinâmica de produção e recepção no momento de publicação de *Helena*, e no modo como o

²⁹¹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 119.

²⁹² “A intenção morigerada e civilizatória alterna com a turbulência das personagens, que inopinadamente abandonam tudo, faltam ao bom-senso e à obrigação, e chegam a ser abjetas – sempre temporariamente, sem que a cinta do decoro e da moral se rompa de uma vez.”

²⁹³ SCHWARZ, op. cit., p. 134.

²⁹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 147.

romance serviu de contraponto aos romances sertanistas, e dialogou com os romances que acompanharam a sua publicação seriada, veremos que a nota do romance popular talvez ilumine as oscilações e fissuras encontradas.

Se pensarmos no melodrama como um meio de representação que faz com que os acontecimentos narrados coloquem em evidência o modo de funcionamento da sociedade e com isso os legitime, veremos que o romance ganha uma dimensão inesperada de crítica. As oscilações do texto ocorrem devido ao expediente melodramático, que ao longo da narrativa, em alta e baixa velocidade, aproxima-se do momento do assombro, momento em que a moral se impõe e se faz reconhecer.²⁹⁵

E é aí que Machado se distancia dos modelos. Ao recusar a polarização do bem e do mal, Machado demonstra a dificuldade em representar a complexidade das configurações sociais e históricas brasileiras através do modo melodramático. Assim, ele relativiza o mecanismo; seja pela subjetivização do mal (a virtude que se quer restaurar é a virtude do patriarca, logo uma virtude questionável); seja pela alegorização do teatro exposta pela estrutura narrativa. Machado usa da estética melodramática para questioná-la e compreender os seus limites, que vão se estendendo até se esgarçar na morte de Helena, onde pela última vez, já exausto, o olhar de Estácio repousa. Assim como, pela última vez, Melchior, o pai espiritual, lamenta as “generosas ilusões” da morta. Nos últimos parágrafos, pouco a pouco, os atores vão saindo de cena, restando apenas Melchior e Estácio. O capelão olha para a fotografia do Conselheiro na parede em sinal de que a “virtude” do patriarca estava restabelecida. No final, não há reabilitação da heroína, como aponta Brooks, apenas um silêncio constrangedor e o beijo de Camargo em sua filha.

Como exercício crítico, ou num segundo passo em busca das simetrias e assimetrias entre o romance machadiano e seus pares, estrangeiros e nacionais, nos rodapés dos jornais, seria proveitoso compreender mais a fundo as relações entre os romances em série escritos por Machado de Assis – *A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* – e este espaço de difusão de literatura tão pluralista que é o rodapé dos jornais e revistas do século XIX. Qual o caminho

²⁹⁵ A expressão é utilizada por Peter Brooks. Veja-se: BROOKS, Peter. “Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame” In: *Poétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1974, nr. 19, p. 341.

percorrido pelos romances machadianos nos jornais ao longo de sua carreira literária? Esse caminho se aplica aos outros romances publicados diretamente em livro? Um caminho poderia lançar luz sobre o outro? São questões que talvez dêem subsídios para a compreensão do modo de construção do romance machadiano.

Outro ponto que, a meu ver, deve ser ressaltado, e que ilustra o modo como Machado fez a sua crítica em *Helena*, é a maneira pela qual as personagens, “a cor local” e a ideologia senhorial se manifestam através dos diálogos estruturados melodramaticamente. Roger Bastide dizia que

Não é impunemente que a rua representa nos romances do nosso escritor um papel considerável: é que ela constitui o ponto de ligação das casas, une entre si as salas de visitas, significa o fim do isolamento colonial. Ora, a sociedade urbana cria forçosamente uma arte de diálogo e de análise psicológica; diálogo por causa da importância preponderante que assumem os salões e as conversas, galantes ou de negócios; análise psicológica porque esta é uma conversa que continua depois da outra, uma conversa que cada um tem de si para si, em que o eu se divide em várias personagens que porfiam, se criticam mutuamente, dialogam umas com as outras.²⁹⁶

Mas, entretanto, em *Helena*, essa conversa a que se refere Bastide, é cercada de cifras e subentendidos que se configuram em um “jogo sutil de observações” que “condiciona o impulso de negar com a necessidade de afirmar, ainda negando²⁹⁷.” É por isso que os diálogos do romance devem ser compreendidos como uma construção em duas camadas. A primeira refere-se ao discurso entabulado para preencher as lacunas de tempo que o convívio, e o ócio, exigem. É dentro da construção desse discurso que repousa outra camada, onde se opera o que de fato está em jogo na relação dos personagens. É onde se completa o sentido das relações de poder, na dissimulação e na ambigüidade.

A técnica reside então em dizer, desdizendo, e o local onde se diz é de fundamental importância. Retomemos Roger Bastide: “a rua representa [...] o ponto de ligação das casas, une entre si as salas de visitas, significa o fim do isolamento colonial”. No entanto, o local onde se passa a trama e se desenvolvem os diálogos é completamente distante das ruas que deveria ligar os ambientes, as salas e as pessoas. É sempre o

²⁹⁶ BASTIDE, Roger. “Machado de Assis, paisagista”. In: *Teresa, revista de literatura brasileira*. São Paulo: Editora 34; Imprensa Oficial, 2006, p. 419.

²⁹⁷ MEYER, Augusto. De Machadinho a Brás Cubas. In: *Teresa, revista de literatura brasileira*. São Paulo: Editora 34; Imprensa Oficial, 2006, p. 410.

mesmo e reduzido espaço. O *isolamento colonial ainda impera*, sendo intuído na grande chácara que liga as pequenas células que compõem o universo da família Vale. Trata-se de um mundo isolado da modernidade, e com suas próprias leis, que devem ser lidas nas entrelinhas por aqueles que por elas operam.

Fica intuída nessa construção uma resposta de Machado aos seus contemporâneos, que diziam que romance nacional era apenas aquele que trazia o específico da paisagem e do pitoresco. Mais uma vez retomando Bastide, que dizia que a natureza em Machado “está em toda a parte, isto é, mesmo onde não aparece à primeira vista, nos conflitos dos homens e no íntimo das almas,”²⁹⁸ podemos bem dizer que está acionada no romance a especificidade histórica, bem como a realização daquilo que é próprio a todos os homens, como o ciúme e o desejo. Convergem para a ficção duas potências: a dimensão da experiência pessoal e a dimensão da experiência histórica específica, que alimentam a produção de Machado de Assis em sua *Helena*.

²⁹⁸ BASTIDE, op. cit., p. 422.

ANEXO

Os folhetins d'O Globo em 1876			
Título	Autor	Data de publicação	Gênero
<i>Flamarande</i>	George Sand	Dezembro de 1875 a janeiro de 1876	Romance
<i>Os dois irmãos (continuação de Flamarande)</i>	George Sand	20 de janeiro a 14 de fevereiro de 1876	Romance
<i>Confissões de Nova Friburgo</i>	Não creditado	13 de fevereiro de 1876	Reportagem
<i>Um dia de paixão</i>	Leopoldo de Siqueira (Visconde de Taunay)	16 e 17 de janeiro de 1876	Conto
<i>Litteratura Filosofica. Memórias de um sandeu, que fez mais do que promettia, escriptas por seu punho e compiladas por Eugenio Noel</i>	Eugène Noël	19 de fevereiro de 1876 a 21 de abril de 1876	Romance
<i>Scenas e typos militares – A vingança de um recruta</i>	Sylvio Dinarte (Visconde de Taunay)	6 de abril a 19 de abril de 1876	Conto
<i>Recordações da mocidade</i>	Não creditado	23 de abril de 1876	Conto
(Título Ilegível) – Trata-se de uma resenha do livro “Histoire de la musique moderne et des musiciens célèbres en Italie, en Allemagne et en France depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours”, de François Marcillac	Victorin Jancières	24 de abril de 1876	Resenha
(Título ilegível) – Trata-se de um artigo sobre a relação dos árabes com a música moderna	Varella Silvari	25 de abril de 1876	Reportagem
<i>A capella de S. João Baptista na igreja de S. Roque, em Lisboa</i>	I. de Vilhena Barbosa	3 a 6 de maio de 1876	Reportagem
<i>O rei de Baviera</i>	Não creditado	21 de maio de 1876	Conto
<i>Pedro Ivo – O sello da roda</i>	Ilegível	28 de maio de 1876	Crítica Literária
<i>O sonho de ouro – Fábula oriental</i>	Charles Nodier	31 de maio a 1º de junho de 1876	Conto

<i>Da condição da mulher na família atheniense</i>	E.R. Ballier	4 a 6 de junho de 1876	Reportagem
<i>O último concerto da Philarmônica</i>	Não creditado	7 de junho de 1876	Reportagem
<i>Nas ardennas (1776-1793)</i>	Eugênio Danglars	9 a 13 de junho de 1876	Novela
<i>O cavalheiro de D'aglure</i>	Não creditado	21 a 28 de junho de 1876	Novela
<i>Monumentos religiosos do Minho – O convento de Santa Clara em Vila do Conde</i>	I.de Vilhena Barbosa	29 a 30 de julho de 1876	Reportagem
<i>Theatro Gymnasio Helena</i>	Não creditado	31 de julho	Crítica teatral
	Machado de Assis	6 de agosto a 11 de setembro de 1876	Romance
<i>Um baile brasileiro em Londres</i>	Um seu assignante	19 de agosto de 1876	Reportagem
<i>Páginas sem nome</i>	Oscar D'alva	12 de setembro de 1876	Crítica teatral
<i>A Herança</i>	Jules Sandeau	13 de setembro a 18 de outubro de 1876	Romance
<i>Luiz D'Alva (Luiz de Alvarenga Peixoto)</i>	Luiz Guimarães Junior	20 de setembro de 1876	Perfil biográfico
<i>Pedro Luiz</i>	Não creditado	21 de setembro de 1876	Perfil biográfico
<i>Salvador Rosa – A ópera de Carlos Gomes</i>	Não creditado	28 de setembro de 1876	Reportagem
<i>Chronica Parisiense</i>	Ilegível	29 de setembro de 1876	Crônica
<i>A propósito de Ainda</i>	Não creditado	30 de setembro de 1876	Reportagem
<i>A legenda de S. José – Como se conseguiu iluminar Napoles</i>	Alexandre Dumas	19 a 21 de outubro de 1876	Conto
<i>Os dentes de um turco</i>	Paul de Musset	22 de outubro a 5 de novembro	Conto
<i>O Guarany</i>	Gustave Aimard	23 de outubro a 15 de dezembro de 1876	Romance
<i>Joaquim Serra</i>	Luiz Guimarães Júnior	11 de novembro de 1876	Perfil biográfico
<i>Castro Alves</i>	Luiz Guimarães Júnior	15 de novembro de 1876	Crítica literária
<i>Na Itália – Florença a vôo de pássaro</i>	Luiz Guimarães Júnior	1º de dezembro de 1876	Crônica
<i>Na Itália – A batalha de Avahy, por Pedro Américo</i>	Luiz Guimarães Júnior	2 de dezembro de 1876	Crônica
<i>Na Itália – Raphael e Michel Angelo</i>	Luiz Guimarães Júnior	4 de dezembro de 1876	Crônica
<i>Theatro</i>	Não creditado	5 de dezembro de 1876	Crítica teatral
<i>Na Itália – Barberi e Mocoli</i>	Luiz Guimarães Júnior	11 de dezembro de 1876	Crônica
<i>O Montonero (Continuação de O Guarany)</i>	Gustavo Aimard	16 de dezembro de 1876	Romance

BIBLIOGRAFIA

Obras de Machado de Assis.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962.

_____. *Helena*. Edição crítica da Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977.

_____. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.

_____. *Correspondência*. Coligida e anotada por Fernando Nery. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1937.

_____. *A semana*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Contos Esparsos*. Organização e prefácio de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1956.

Periódicos consultados.

O Globo – 1º de janeiro de 1876 a 31 de dezembro de 1876.

Ilustração Brasileira – julho de 1876 a dezembro de 1877.

Jornal das Famílias – janeiro de 1875 a dezembro de 1876.

O Mequetrefe – janeiro de 1875 a dezembro de 1876.

Bibliografia geral.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. Rio de Janeiro: ABL, 2005.

ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958.

_____. *Como e por que sou romancista*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

ALIGUIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2001.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: MEC; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963, vol. 03.
- AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. São Paulo: Martins Editora, 1974.
- AZEVEDO, Sílvia Maria. *A trajetória de Machado de Assis: do jornal das famílias aos contos e histórias em livro*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1990.
- _____. *Brasil em Imagem: Um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878)*. Tese de livre-docência. ASSIS: Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 2006.
- _____. “As crônicas de Machado de Assis na *Ilustração Brasileira*”. In: GUIDIN, Márcia Lígia. GRANJA, Lúcia. RICIERI, Francine Weiss (Org). *Machado de Assis ensaios da crítica contemporânea*, São Paulo, Editora Unesp, 2008.
- BACKÉS, Jean-Louis. “Helena (e a guerra de Tróia)”. In: *Dicionário de mitos literários*. Pierre Brunel (org.). Brasília: Editora UNB; Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988, pp. 440-447.
- BALZAC, Honoré de. “O cura da aldeia.” Trad. De Vidal de Oliveira. In : _____. *A comédia humana*. Porto Alegre: Editora Globo, 1954, Vol. XIV.
- BARGUILLET, Françoise. *Le Roman au XVIII siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.
- BASTIDE, Roger. “Machado de Assis, paisagista”. In: *Teresa, revista de literatura brasileira*. São Paulo: Editora 34; Imprensa Oficial, 2006.
- BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do romantismo” In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- _____. *O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- BRAYNER, Sônia. “Helena ou na Transversal do Tempo”. In: *Travessia*. Florianópolis: UFSC, 1989, p. 39-55.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- _____. “Une esthétique de l’étonnement: le mélodrame”. In: *Poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974, n. 19.
- CALDWELL, Helen. *The Brazilian master and his novels*. Berkeley: University of California Press, 1970.

- CAMILO, Vagner. “Mito e história em Iracema”. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, jul. 2007, n. 78.
- CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. São Paulo: Martins Editora, 1958.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Prosa e ficção do romantismo”. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARVALHO, José Murilo de. “O motivo edênico no imaginário social brasileiro.” In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: ANPOCS, out./dez. 1998, vol. 13, n. 38.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHATEAUBRIAND, François René de. *Atala/René*. Trad. Vergílio Godinho. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.
- EIKHENBAUM, B; et al. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.
- FARIA, João Roberto. “Machado de Assis, leitor e crítico de teatro”. In: *Revista de Estudos Avançados*. São Paulo: IEA/USP, maio/ago. 2004, vol. 18, n. 51, p. 299-333.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. Trad. Sônia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. *Machado de Assis: Impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. “O machete e o violoncelo”. In: ASSIS, Machado de. *Contos: Uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. “1872: A parasita azul. Ficção, nacionalismo e paródia.” In: *Cadernos de literatura brasileira: Machado de Assis*: São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2008.

- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial; EDUSP, 2004.
- _____. “Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica ao romance machadiano”. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, 2004.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- _____; et al. In: LIMA, Luís Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- _____. *A leitura rarefeita*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- LIMA, Luís Costa. “A questão dos gêneros”. In: _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v.1, p. 237-274.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- MACHADO, Ubiratan. *Bibliografia Machadiana 1959-2003*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- _____. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.
- MASSA, Jean-Michel. *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.
- _____. *A juventude de Machado de Assis*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.
- METAYER, Léon. “La leçon de l’héroïne”. In: *Europe: revue littéraire mensuelle*. Paris: Éditions Europe, nov/déc. 1987.
- MEYER, Augusto. “De Machadinho a Brás Cubas”. In: *Teresa, revista de literatura brasileira*. São Paulo: Editora 34; Imprensa Oficial, 2006.
- _____. *Textos críticos*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaaios*. Trad. Sérgio Milliet. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Hucitec, 1987.
- MORETTI, Franco. “Conjeturas sobre literatura mundial”. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nov. 2000, n. 58.
- _____. *Atlas do romance europeu*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OVÍDIO. *As Heróides*. Trad. Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy Editora, 2003.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin editorial, 2003.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: Estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; EDUSP, 1988.
- _____. *Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*. Rio de Janeiro: J. Olympio Editora, 1957.
- PICCHIO, Lúcia Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- POLETTE, René. “Mélodrame et roman-feuilleton sous le second empire”. In: *Europe: revue littéraire mensuelle*. Paris: Éditions Europe, nov/déc. 1987.
- PRÉVOST, Abbé. *Histoire du Chevalier dès Grioux et de Manon Lescaut*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1952.
- _____. *Manon Lescaut*. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1959.
- RIBEIRO, Cristina Betioli. *O Norte – Um lugar para a nacionalidade*. Dissertação de mestrado. IEL – UNICAMP, 2003.
- RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: Dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SÁ REGO, Enylton de. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SAND, George. *Flamarande*. Versão de Aristides Serpa. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1876.
- _____. *Os dous irmãos*. Versão de Aristides Serpa. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1876.
- SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paul et Virginie*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1958.

- _____. *Paul et Virginie*. Préface et commentaires de Jean Delabroy. Paris: Pocket Classiques, 1998.
- _____. *Paulo e Virgínia*. Trad. Rosa Maria Boaventura. São Paulo : Ícone Editora, 1986.
- _____. *Paulo e Virgínia*. Trad. Maria do Carmo Santos. Lisboa : Publicações Europa-América, 1974.
- SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. “A viravolta Machadiana”. In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, jul. 2004, n. 69, p. 16-34.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- SGARD, Jean. *Prévost Romancier*. Paris: José Corti, 1968.
- SILVEIRA, Daniela Magalhães. *Contos de Machado de Assis: Leitura e leitores do Jornal das famílias*. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2005.
- SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.
- _____. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.
- STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- STENDHAL. *Ouvres Intimes*. Paris: Éditions Gallimard, 1982.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Ática, 1988.
- TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *El melodrama*. México: Fondo de cultura econômica, 1989.

_____. “Les armes de Margot.” In: *Europe: revue littéraire mensuelle*. Paris: Éditions Europe, nov/déc. 1987.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 5ª série. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977.

_____. “Bibliografia”. In: *Revista Brasileira*, novembro de 1898, pp. 249-255.

VILLAÇA, Alcides. “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, jul. 1998, n. 51.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989.