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

ANA CAROLINA SÁ TELES

Personagens machadianas e suas constelações em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*

Versão Corrigida

São Paulo

2018

ANA CAROLINA SÁ TELES

Personagens machadianas e suas constelações em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*

Versão Corrigida

Tese de Doutorado 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, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T269p Teles, Ana Carolina Sá
 Personagens machadianas e suas constelações em
Ressurreição, Helena e Dom Casmurro / Ana Carolina Sá
Teles ; orientador Hêlio de Seixas Guimarães. - São
Paulo, 2018.
 213 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

 1. Personagens. 2. Romance. 3. Constelação de
Personagens. 4. Machado de Assis. I. Guimarães,
Hêlio de Seixas, orient. II. Título.

TELES, Ana Carolina Sá. **Personagens machadianas e suas constelações em *Ressurreição, Helena e Dom Casmurro***. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico esta tese à minha família, constelação da Chapada Diamantina – Isac, Jô, Creusa, Deni, Edson e Leonardo –, com gratidão, por todo o amor e apoio.

Eu não ando só
Maria Bethânia

AGRADECIMENTOS

À FAPESP e CAPES (Processo 2014/18486-0) e ao CNPq, pelo financiamento da pesquisa, fundamental para sua realização em regime de dedicação exclusiva, com materiais específicos e participação em eventos acadêmicos.

Ao Prof. Hélio de Seixas Guimarães, por ter me acompanhado com orientação diligente e generosa, ao longo da minha trajetória na pós-graduação, pela leitura atenciosa dos meus textos e pela disciplina “Herança portuguesa e relações coloniais na obra de Machado de Assis”.

Aos Profs. Cleusa Rios P. Passos, Jean Pierre Chauvin, José Luiz Passos e Pedro Meira Monteiro, por terem aceitado gentilmente o convite para a Banca de Defesa e por suas arguições, mais que excelentes.

Ao Prof. Pedro Meira Monteiro, pela generosa demonstração de apoio e acolhida à pesquisa, pela leitura instigante de textos meus, pela disciplina “A arte de furtar-se: cultura e (des)ordem” e pelo convite ao “X Encontro Relações Intertextuais na obra de Machado de Assis” na Universidade de Princeton.

À Profa. Cleusa Rios P. Passos, pelo apoio generoso e constante à pesquisa, por suas sugestões sempre sintéticas e por ter me comunicado entusiasmo no Exame de Qualificação quanto à abordagem de arranjos triangulares entre as personagens de *Dom Casmurro*, incentivando-me à análise do tema.

Ao Prof. Jaime Ginzburg, pelas questões no Exame de Qualificação que me levaram a refletir sobre aspectos do processo de escrita, procurando organizá-los e aclará-los, além de suas sugestões generosas. Em retrospecto, por ter orientado meus primeiros passos na pesquisa em Literatura Brasileira.

Ao Prof. Ivan Marques, por ter apoiado o projeto com ânimo, ao longo de seu desenvolvimento, e pelo convite para o III Seminário do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP.

À Profa. Lucia Sá, pela disciplina “Literaturas da floresta” e orientação em artigo sobre Gonçalves Dias. À Profa. Marta Peixoto, pela disciplina “Figurações da intimidade em Clarice Lispector” e pelo envio de um texto de sua autoria sobre *Dom Casmurro*. À Profa. Lucia Granja, pela disciplina “Literatura e Jornalismo no Brasil no século XIX: a crônica” e pelo ânimo quanto à escrita. Ao Prof. José Miguel Wisnik, pela disciplina “Jagunçagem, malandragem e marginalidade” e pela sugestão de referências bibliográficas. Ao Prof. João Adolfo Hansen,

pela disciplina “Práticas de representação luso-brasileiras dos Séculos XVI, XVII e XVIII” e pelo empréstimo de materiais, de outra forma inacessíveis.

Aos Profs. Cilaine Alves Cunha, Augusto Massi, Marta de Senna, Marta Peixoto, Juracy Assman Saraiva, Eliane Robert Moraes, Simone Rossinetti Rufinoni, Pedro Mandagará, Carlos Minchillo, Vagner Camilo, Mario Frungillo, Jefferson Cano, Marcos Flamínio Peres e Jean Pierre Chauvin pelos comentários em eventos acadêmicos. Ao Prof. Breno Battistini Sebastiani, de Estudos Clássicos, pela coincidência da conversa na FFLCH-USP enquanto eu pesquisava referências aos poetas latinos.

Aos funcionários do DLCV/USP, especialmente Rosely de Fátima Silva e Vera Mendes. Aos funcionários da FFLCH-USP, especialmente José Carlos Santos Amorim e Simonia Rodrigues dos Santos Rosário. À bibliotecária Colleen Burlingham, da Firestone Library/Princeton University. Aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes/USP, especialmente os bibliotecários Mariana Queiroz, Ana Cristina Guimarães e Charles Campos.

À Thaís Albernaz Guimarães e Tatiana Brochado, da Casa Cuca Ferramentas de Ensino, e Darren Mitchell e Simone Campos, da Mayfair Idiomas, pelo apoio quanto ao meu horário de realização de disciplina no início do doutorado.

Aos integrantes do Grupo Relações Intertextuais na obra de Machado de Assis/CNPq e do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP, pelos debates e sugestões.

Às amigas Flávia Catita Corrêa e Nina Maniçoba Ferraz, pelas reflexões criativas e companhia motivadora em eventos acadêmicos.

Aos amigos Ilma Guiderolli e Alessandro Carvalho Sales, pelas conversas sobre a literatura e a vida e pela gentileza de terem trazido *O romance que não foi lido*, de Eduardo Luz, diretamente da Universidade Federal do Ceará.

Ao poeta e amigo Marcelo Ariel, pelos livros e pela conversa.

À minha tia, Creusa Rosa Sá Teles, ao meu irmão, Leonardo Sá Teles, e à minha amiga, Sidnéa Miranda, pelo carinho e pela ajuda na organização das minhas notas no período final da pesquisa. À minha mãe, Deni Rosa Sá Teles, pelo incentivo e compreensão fundamentais, além da ajuda na ocasião de transferência de livros à Biblioteca Florestan Fernandes.

Aos amigos Amanda Rios Herane, Alexandre Marcussi, Adriana Batista, Vinícius França e Tatiana Cirio, pelas conversas salutares sobre a pesquisa e a escrita da tese. Aos amigos André Sanchez Astorino, Luzia Barros e Sabrina Moura Aragão, pelo diálogo constante e por terem sido os primeiros leitores deste trabalho, fazendo sugestões produtivas.

Novamente, à minha madrinha, à minha mãe, ao meu irmão e ao meu padrasto, Edson Sousa, por terem me assegurado um ambiente concentrado de trabalho. Aos meus tios, Jô e Isac Teixeira, por terem contribuído diretamente para o meu cotidiano de escrita. Às primas, Vanessa Rosa, Solange Teixeira, Gabriela Freitas, Vanessa Ariolli e Nilza Teles, pelas mensagens de incentivo.

Aos amigos, que ajudaram de formas tão diversas: Acauam Oliveira; Alessandra Lima; Aline Novaes de Almeida; Alline Serdeira; André Goldfeder; Artur Costrino; Artur Tomita; Bárbara Donato Rabaçal; Beatriz Blanco; Betina Leme; Bruna Macedo; Camila Grande; Camila Rodrigues; Carla Santana; Carolina Zuppo Abed; Cel Bentin; Ciro Lubliner; Dario Ferreira Neto; Davi Lopes Villaça; Eduardo Marinho; Elisabete Ferraz; Eric Omine; Fabio Salem; Fernanda Windholz; Flávio Soares Jr.; Gabriela Manduca; Giovanna Gobbi; Giovanna Ike Coan; Igor Pantoja; Ingrid Astasio; Kelly Csiz; Josilene Lucas da Silva; Juliana Cajado; Juliana Caldas; Juliana Muscovick; Lara Santos; Larissa Fontes; Larissa Higa; Lígia Balista; Luana Bárbara Smeets; Luana Siqueira; Luciana Schoeps; Maged ElGebaly; Manuella Miki; Marcos Lemos; Marcos Visnadi; Marcela Ferreira; Marcelo Maranichi; Maria Ângela Paschoal; Mari Cunha; Marialva Lima; Maysa Cunha; Mirian Gado Costa; Natalia Silva; Olavo Silva; Paulo Felipe; Priscila Rocha; Raquel Parrine; Raquel Vallerio Rios; Ravena Olinda; Rodrigo Sartori Monteiro; Rodrigo Trindade; Rogério dos Santos; Rutzkaya Queiroz dos Reis; Tânia de Souza; Tatiane Barbosa; Tiago Seminatti; Samira Orra; Silvia Sasaki; Vicente Castro; Vitor Araújo; e Vivian Kulpa.

Aos profissionais que contribuíram para que eu tivesse uma rotina de escrita que fosse, além de produtiva, saudável. Seria impossível nomear todos, dada a diversidade de seus trabalhos, mas menciono especialmente Ana Carolina Ariolli, Tatiana Oliveira, Déborah Rizzo, Luciana Roman Lopes, Ligia Conconi, Renato Siqueira e Wellington Valverde.

*Percorrendo a rua Matacavalos, pensei, com
saudades, naqueles cavalheiros que andavam de
tílburi, jogavam voltarete e tinham, sobre o mundo,
pensamentos sutis. Divisei a um canto, o vulto
amável de Sofia e tive dó de Rubião. A meus
ouvidos, mana Rita fazia insinuações (Cale a boca,
mana Rita...). Em certo bonde, que me pareceu
puxado por burricos, tive a meu lado Dom
Casmurro, e lobriguei, numa travessa, dois vultos
que deslizavam furtivos à luz escassa dos lampiões:
Capitu e Escobar.*

O amanuense Belmiro, Cyro dos Anjos

RESUMO

TELES, Ana Carolina Sá. **Personagens machadianas e suas constelações em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro***. 2018. 213 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A tese aborda os modos de composição e caracterização das personagens nos romances *Ressurreição* (1872), *Helena* (1876) e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, considerando seus aspectos relacionais. A partir da crítica e correspondência de autoria do escritor nas décadas de 1860 e 1870, mapeamos como ele concebe e analisa a questão da personagem de ficção. Machado de Assis prioriza a personagem em seus textos críticos, tendendo a analisá-la pelos critérios dos “caracteres” e dos “sentimentos”. Os caracteres são um costume retórico que visa ao desenho de tipos, remontando a Teofrasto (séc. VI a.C.) e a uma rede de letrados como os satiristas ingleses dos séculos 16 e 17 e La Bruyère (séc. 17). Por um lado, Machado mobiliza essa técnica para a concepção das personagens. Por outro lado, notamos a ironia no procedimento, dada a sua contradição com a figuração dos “sentimentos” e a diferença implicada no recuo temporal às letras antigas. A partir desse problema de tensão que concerne à personagem machadiana, analiso a referência aos caracteres e retratos antigos e a figuração de um mundo imaginário, que recorre a processos psicanalíticos, enquanto eixos que atuam na composição e caracterização. De forma coerente com a defesa de Machado de Assis em sua própria crítica, nos romances abordados as personagens são compostas de maneira contextual, relacionando-se com a estrutura da trama e com seu meio social no universo narrativo. Ou seja, com a sua *constelação de personagens*. Observamos que Félix, Estácio e Bento/Santiago/Casmurro/Dom Casmurro organizam em torno de si suas respectivas constelações de personagens, de forma hierárquica. No entanto, eles compõem heróis falhados para esses grupos, agindo não apenas para a própria aniquilação, como também para a anulação dos demais. Especialmente, eles se desenvolvem por meio de enganos e autoenganos quanto a serem excluídos e traídos pelo par amoroso. Assim, a constelação de personagens desses romances machadianos – *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro* – arranja-se, igualmente, por referência à organização social da família brasileira patriarcal, que persiste no oitocentos, bem como às dinâmicas de ciúme e inveja sistematizadas pela teoria psicanalítica. Ao considerar a trajetória de *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*, visualizou-se um processo de complexidade crescente na composição e caracterização das personagens, conforme a exploração de alguns temas-chave e a experimentação no âmbito de suas constelações.

Palavras-chave: Personagens. Romance. Constelação de personagens. Machado de Assis.

ABSTRACT

TELES, Ana Carolina Sá. **Character and character constellations in Machado de Assis' novels: *Resurrection*, *Helena*, and *Dom Casmurro***. 2018. 213 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This dissertation approaches characters' composition and characterization in Machado de Assis' novels *Resurrection* (1872), *Helena* (1876), and *Dom Casmurro* (1899) by considering characters' relational aspects. We map how Machado de Assis perceives characters in his own critics and letters from the 1860s and the 1870s. The writer stresses the issue of characters as he analyzes them by the criteria of "Theophrastian characters" and of "emotions". The Theophrastian character is a rhetorical genre for drawing types. It goes back to Theophrastus (IV BC) and to a network that includes English Theophrastian character books (16th and 17th centuries), La Bruyère (17th century), among others. On one hand, Machado evokes this technique for characters' composition and characterization. On the other hand, there's an irony to this stylistic gesture for its chronological misplacement. Moreover, for the eventual contradiction between Theophrastian characters and the picturing of particular emotions. With this tension in mind, I analyze Machadian characters' references to Theophrastian characters and to old portraits, as well as the imagination of these figures according to the literary figuration of psychoanalytical processes. Both orientations take part in the composition of Machado's characters. In a coherent relation with the writer's own critical essays, in the novels here approached characters are connected to their plots and societies. This means that their composition is entangled with their *character constellation*. We observe that Félix, Estácio, Bento/Santiago/Casmurro/Dom Casmurro constitute the central reference for their respective character constellation in a hierarchical way. Nonetheless, they prove to be fail heroes for their groups. Not only do they act for self-destruction, but also for the annihilation of others. Thus, each character constellation in these three novels – *Resurrection*, *Helena*, and *Dom Casmurro* – is equally arranged in relation with references to the Brazilian patriarchal family that remains in the eighteenth century, and to the dynamics of jealousy and envy systemized by psychoanalytic theories. By considering the trajectory of *Resurrection*, *Helena*, and *Dom Casmurro*, we have viewed a process of growing complexity in Machadian characters' composition and characterization, which is developed from the exploration of key narrative themes and from the literary experimentation concerning character constellations.

Keywords: Characters. Novel. Character Constellation. Machado de Assis.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 A personagem por Machado de Assis: caracteres e sentimentos	11
1.2 A personagem machadiana relacionada à sua constelação e trama	16
1.3 <i>Ressurreição</i> , <i>Helena</i> e <i>Dom Casmurro</i>	25
2. RESSURREIÇÃO: OS CARACTERES E A IRONIA NAS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS	29
2.1 O prólogo de <i>Ressurreição</i> versus os prefácios contritos e singelos	29
2.2 A apresentação dos pares de opostos em <i>Ressurreição</i>	35
2.3 Félix desce rapidamente à prosa	37
2.4 <i>Ressurreição</i> e <i>Medida por medida</i> : considerações iniciais	41
2.5 A dissimulação na constelação de personagens de <i>Ressurreição</i>	45
2.6 O contraste de caracteres em <i>Ressurreição</i> , a dissimulação honesta de Lívia e o artifício do próprio infortúnio de Félix	51
2.7 A opinião pública e o juízo em <i>Ressurreição</i> : Félix remete a Ângelo de <i>Medida por medida</i>	58
2.8 Félix: a mobilização “muito menos sólida” dos caracteres e do retrato	70
2.9 “No tempo em que os mosteiros andavam nos romances”: <i>Ressurreição</i> e a ironia na relação intertextual com <i>Medida por medida</i>	75
3. HELENA: SUA FEIÇÃO E ESTRELA	83
3.1 O capítulo da história do espírito de Machado de Assis no ano de 1876	83
3.2 A morte do conselheiro Vale: a ironia quanto ao recurso do deus <i>ex machina</i> e das reviravoltas folhetinescas	88
3.3 “Ouro é o que ouro vale”: o conselheiro x Estácio x Salvador	93
3.4 O retrato de Estácio e seu reverso: olhos de pomba e olhos de águia	104
3.5 Helena e a revisão de Helena de Troia	116
4. MAL SECRETO EM <i>DOM CASMURRO</i>	133
4.1 O puro ciúme?	133
4.2 Dom Casmurro e José Dias	143
4.3 Dom Casmurro e tio Cosme	148
4.4 Dom Casmurro, d. Glória e Capitu	151
4.5 Dom Casmurro canta um <i>duo</i> terníssimo, depois um <i>trio</i> , depois um <i>quatuor</i> ...	160
4.6 A geologia dos campos-santos em <i>Dom Casmurro</i> versus <i>As Geórgicas</i> (Livro I)	177
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
REFERÊNCIAS	203

1. INTRODUÇÃO

São coisas que melhor se percebem do que se expõem. Citarei, todavia, um exemplo desse mesmo Luís XI. Lembras-te da cena entre Maria e o rei, no segundo ato? O rei olha para Maria, passa-lhe a mão pelo rosto e, pouco a pouco, com aquele belo gesto impossível de referir, impossível de estampar, traduz o despeito e a mágoa que lhe inspira tão viçosa juventude. Este gesto, tão característico, não está indicado na obra de Delavigne. Mas o ator leu estas primeiras palavras do rei e Marta, no seguinte ato – Comment faites-vous donc pour vous porter si bien? – leu-as e viu-lhes o sentido, a preocupação constante do velho rei que há de, no 4.º ato, pedir ao santo ermitão mais vinte anos de existência. Aquele gesto é, pois, uma pura invenção de Rossi, mas uma invenção lógica, natural, não estranha ao caráter, mas complemento dele; é uma colaboração do intérprete na obra original. Um artista que reproduzisse aquele gesto, com a mesma felicidade, mas por advertência do autor, seria digno do fervoroso aplauso; não seria, porém, tão criador como Rossi. “Carta a Salvador de Mendonça” (20/07/1871), Machado de Assis

1.1 A personagem por Machado de Assis: caracteres e sentimentos

Na crítica e correspondência de Machado de Assis, entre 1860 e 1870, o problema da personagem é abordado de forma recorrente. Quando Machado critica publicações de outros autores, em especial no caso de romances e peças teatrais, ele concede grande atenção ao delineamento das personagens em relação com o desenvolvimento da ação. Por sua vez, quando analisa as personagens, no geral ou em obras específicas, o escritor ressalta a importância do estudo de *caracteres* e *sentimentos*. Assim, na crítica a *Cenas do interior* (1865), de Luís José Pereira da Silva, questiona: “Que caracteres representam essas personagens? Que sentimentos as animam? Até que ponto respeitou o autor a verdade humana?” (ASSIS, 2013, p. 225).

Em “O passado, o presente e o futuro da literatura” (9 de abril de 1858), Machado critica a falta de uma produção teatral consistente na literatura brasileira, muito embora ele lembre as obras de Martins Pena, Joaquim Manoel Macedo e a boa acolhida destas pelo público. Diagnostica que a ausência do teatro no Brasil ocorreria por culpa das “direções e empresas”, que preferiam a tradução: “A arte tornou-se uma indústria e à parte meia-dúzia de tentativas bem-sucedidas sem dúvida, o nosso teatro é uma fábula, uma utopia” (2013, p. 67). Assim, sugere uma operação política com um tratado regulador e impostos sobre a tradução dramática. Conclui com a expectativa quanto a um programa literário de teatro nacional:

Removido este obstáculo, o teatro nacional será uma realidade? Respondemos afirmativamente. A sociedade, Deus louvado! é uma mina a explorar, é um

mundo caprichoso, onde o talento pode descobrir, copiar, analisar, uma aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias. Estudem-nas: eis o que aconselhamos às vocações da época! (2013, p. 67).

O crítico Machado de Assis defende, para a produção de teatro, a observação da sociedade e, nesta, principalmente o estudo – descoberta, cópia e análise – de tipos e caracteres. Uma vez que no excerto o escritor aborda o gênero dramático, compreendemos que ele prioriza a ação em literatura como engendrada pelo estudo das personagens. Além disso, inferimos que essa noção da personagem tem duas faces principais. Por um lado, ela é contextualizada em sua sociedade e tempo. Por outro lado, ela deve ser um constructo relativamente autônomo nas peças, seguindo uma lógica para a sua composição que é instigada por tipos e caracteres.

Façamos uma observação inicial de que os dois termos, tipos e caracteres, chegam eventualmente a se corresponder. A noção dos caracteres remonta ao gênero textual do caráter, desenvolvido desde Teofrasto, no séc. IV a.C., e praticado especialmente pelos satiristas ingleses nos séculos 16 e 17 e por La Bruyère no século 17. N’*Os caracteres*, de Teofrasto (1978), o caráter começa com um defeito moral, ou uma qualidade psicológica negativa (a “desconfiança”, por exemplo); passa então à exemplificação desse traço por meio de gestos concretos; e termina de forma impactante. Assim, o caráter resulta num texto condensado e cortante de um perfil a partir de um mote moral (como “O Desconfiado”). Ou seja, o costume retórico dos caracteres é geralmente instrumentalizado para a construção de um tipo. Não obstante, a depender da perícia do desenho verbal, em função de uma maior concretude do perfil, o caráter pode chegar à complexidade e particularidade de um retrato, que pretende à representação de indivíduos. Dessa forma, em algumas de suas execuções, o gênero do caráter permite ser tensionado paradoxalmente até o perfil individual.

Note-se que Machado emprega primeiramente o termo “tipo” e, em segundo lugar, aquele do caráter, subentendo a maior amplitude na execução do último. Além disso, o estudo dos tipos e caracteres segue uma gradação: descobrir, copiar e analisar. Dessa forma, ao desdobrarmos o argumento machadiano, entendemos que, pela análise de tipos e caracteres, abre-se a possibilidade de criação de uma personagem com gestos que passem a impressão de particularidade. Relacionamos a noção machadiana da importância de se analisarem tipos e caracteres, por exemplo, com o comentário do próprio escritor sobre o “o romance de análise” em “Instinto de Nacionalidade” (ASSIS, 2013, p. 434-35), que diz respeito ao estudo superior de caracteres e paixões na narrativa, conforme se desenvolverá adiante.

Assim, partimos do dado de que Machado de Assis tanto fez referência à rede de autores que praticaram o costume dos caracteres, quanto mobilizou esse recurso retórico em própria

sua ficção. Ivan Teixeira, em “Machado de Assis e o costume retórico dos caracteres”, defendeu amplamente a abordagem do exercício dessa técnica de composição de personagens na obra machadiana para uma melhor compreensão formal dos seus romances (2010, p. 89-90). Portanto, veremos a seguir como os caracteres são diretamente invocados desde a crítica de autoria de Machado de Assis.

Em 1863, no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado analisa de *Sombras e luz*, de Bernardino Pereira Pinheiro, escritor português emigrado para o Brasil. Trata-se de um romance histórico cuja ambiência é o reinado de D. Manuel. Primeiramente se nota o estabelecimento de uma rede literária pelo escritor brasileiro com os estrangeiros, em especial os portugueses, além de certa notação elogiosa do gênero: “Ele [Pinheiro] divide o tempo entre o estudo da história e o estudo dos modelos. Para descansar da consulta das crônicas vai ler Herculano e Waltter Scott, seus autores favoritos” (ASSIS, 2013, p. 146). Em seguida, Machado ressalta a prática de caracteres como indispensável à composição das personagens:

Disto resulta que os caracteres estão desenhados apressadamente, sem aquela demorada observação que o autor nos revela em muitas páginas. Tendo de ligar a ação imaginada à tela dos acontecimentos o autor cuidou menos dos sentimentos morais dos seus personagens, para tratar miudamente das situações e dos fatos. Em apoio desta observação citarei a visita que Eulália e Luís, de volta de Hamburgo, fazem a Duarte Pacheco. É evidente que esta visita tem por único fim apresentar em cena o herói da Índia; mas reparou o autor na inverossimilhança desta visita de dois jovens, raptados em criança para terra estrangeira, e voltando ao país natal não havia muitas horas? Eles que no exílio ocultavam-se para falar a língua pátria e que, pondo o pé em Lisboa, já vinham influenciados por uma simpatia mais terna, podiam acaso sentir aquela admiração e entusiasmo por Duarte Pacheco? (ASSIS, 2013, p. 146-47).

Machado destaca o problema dos “sentimentos morais” das personagens, bem como a defesa de sua verossimilhança no que concerne às suas ações (ASSIS, 2013, p. 146). Assim, os caracteres são defendidos por ele como um recurso retórico associado ao trabalho de adensamento moral das figuras. Inferimos que, a partir do desenho dos caracteres, com observação, tem-se caracterizado o mundo interno das personagens, com o efeito de uma melhor apresentação delas enquanto elementos que adquirem uma forma própria – uma *Gestalt*, nós poderíamos dizer hoje, a partir dos estudos da personagem (HEIDBRINK *Apud* EDER *et al.*, 2010, p. 95). Simultaneamente, para Machado, o processo de composição das personagens estaria em estreita relação com o desenvolvimento delas na trama.

Nessa crítica nota-se, ademais, que há o contraste entre as duas personagens fabuladas e o retrato histórico. Isto é, a visita por Eulália e Luís, “os nossos dous jovens” “do romance” (PINHEIRO, 1863, p. 151-52), a Duarte Pacheco é narrada com o fim de apresentar o retrato

histórico de um “Achilles português” (PINHEIRO, 1863, p. 150-51). Haveria, desse modo, uma intercalação entre a composição da vida das personagens no nível do romanesco e a apresentação de um retrato que se vale de preceitos dos universais (BORNHEIM, 1992, p. 254), conforme o gênero do romance histórico. Observa-se que já no início de sua carreira, Machado de Assis levanta o problema da contraposição entre fabulação e história no sentido de defender a coerência da obra literária. Prefere a construção ficcional, negando a narração de detalhes que obedeçam à risca os fatos históricos.

Contudo, não chega a ser essa ainda a principal crítica de Machado de Assis às personagens Luís e Eulália – a falta de coerência no contraste com o retrato histórico de Duarte Pacheco –, mas, antes, a falta de sentimentos morais. Machado questiona especialmente a caracterização da percepção e subjetividade de Luís. Assim, analisa o desenvolvimento do amor entre este e Eulália que, na visão do escritor brasileiro, passaria por cima da interdição do incesto, sem maiores consequências:

Ora, quaisquer que sejam as razões que se apresentem em contrário, eu tenho este amor por incestuoso. Não toma a educação grande parte nestas coisas? A fé em que estavam ambos do vínculo que os unia, não era um impedimento moral, não digo já à manifestação, mas ao nascimento de semelhante amor? Em duas almas bem formadas, não bastaria isso para repelir tal sentimento? É verdade que Luís, desde o princípio manifesta a desconfiança de que Eulália não é sua irmã; mas essa desconfiança não resulta de fato algum, é puramente uma desconfiança do coração, na qual sou forçado a ver menos involuntariedade do que parece haver. Acontece justamente aquilo que eu não quisera ver em uma obra, por muitos títulos recomendável como *Sombras e luz*. Este amor é a glorificação dos instintos; os sentimentos morais não intervêm nele por modo nenhum. O autor das *Sombras e luz*, quero acreditá-lo, há de convir comigo, que esta glorificação dos instintos, a despeito da vitória que lhe dê o favor público, nada tem a ver com a arte elevada e delicada. É inteiramente uma aberração, que, como tal, não merece os cuidados do poeta e as tintas da poesia (ASSIS, 2013, p. 147-48).

Para além do estudo de caracteres, com o fim de desenhar as personagens, Machado faz exigências à composição dos sentimentos e da percepção destas. Desse modo, o autor se afasta da trama de incesto, que reputa como sendo de apelo à recepção, ao demonstrar sua reserva quanto à “vitória” que “o favor público” dá a narrativas com esse argumento (ASSIS, 2013, p. 148). Em contrapartida, ele demanda tramas que se desenvolvam conforme a internalização da repressão pelas personagens. Entendemos que esses “sentimentos morais”, conforme sua expressão (ASSIS, 2013, p. 147), ocorreriam no romance de Bernardino Pinheiro, caso Luís e Eulália demonstrassem um conflito (interno) em relação à norma social, não fazendo uma

simples passagem ao incesto enquanto acreditam ser irmãos. Machado qualifica o argumento narrativo do incesto como “glorificação dos instintos” (ASSIS, 2013, p. 148).

Em 1864, Machado analisa *Diva*, de Alencar. Novamente sua crítica se direciona à personagem. Segundo Machado, nem “fatos” nem “sentimentos” seriam inteligíveis no romance, uma vez que o caráter da protagonista, Emília, seria incerto e vacilante (2013, p. 157). Ou seja, a apresentação desta personagem pelo narrador tencionaria, de forma declarada, à predominância de seu “pudor”. No entanto, Machado analisa como essa característica não prevalece nela e sua caracterização acaba tendendo principalmente para a qualidade da “altivez”, de forma imprevista: “sem suprimir-se o pudor, é a altivez que devemos atribuir muitas vezes a resolução do espírito de Emília” (2012, p. 157). Machado entra na discussão sobre seres ficcionais de exceção, opinando de forma contrária a estes:

Se esta mulher singular, é uma exageração, cuida o autor que pode fazer entrar as exceções no domínio da arte? As obras imortais de todos os séculos não devem sua imortalidade exatamente ao fato de tomarem seus caracteres entre os tipos gerais? (2013, p. 157).

Machado procura, mais uma vez, numa protagonista a ação cujo argumento recorre ao manancial de “caracteres” (2013, p. 157). Seu fim seria apresentar, por meio da personagem, um aspecto que se compõe como um todo autônomo e coerente na narrativa. Isto quer dizer que na crítica a *Diva*, ele gostaria que Emília agisse com verossimilhança, conforme as motivações dela, e que estas fossem desenhadas a partir do estudo de *caracteres* e *tipos* (termos que no mais das vezes se equivalem), e não a partir de condutas de exceção.

Justamente nesse ponto encontramos um impasse no debate e na criação da personagem por Machado de Assis. Por um lado, as personagens devem aludir aos caracteres e tipos. Por outro lado, esses dois termos próximos geralmente são acompanhados de outro: aquele dos *sentimentos*. Forma-se um binômio – caracteres e sentimentos – que é atuante na concepção de personagem machadiana e observável tanto na crítica, quanto na ficção do autor. Dito de outro modo, para a composição da personagem, Machado recorre a uma técnica antiga: os caracteres. No entanto, ele realiza esse gesto estilístico ao mesmo tempo em que se orienta para a figuração do contexto social e do mundo interno dos seres ficcionais.

Num primeiro momento, ao aludir ao costume retórico dos caracteres, Machado desloca a técnica para o contexto dele. N’“O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira”, o autor defende o estudo dos tipos e caracteres do teatro nacional e, portanto, dos *tipos e caracteres da sociedade brasileira* (2013, p. 67). Num segundo momento, o recurso aos caracteres por parte de Machado entra em choque com o estudo dos *sentimentos*. Além disso,

outra contradição se faz notar, quando Machado critica a excepcionalidade de Emília (2013, p. 157), uma vez que o estudo de *sentimentos* atende à figuração de particularidades na composição e caracterização das personagens.

Portanto, o trabalho parte deste problema que é composto como uma linha de tensão subjacente à personagem machadiana, aparecendo, desde a crítica do autor, e sendo desenrolado mais propriamente em sua ficção. Trata-se da tensão entre os “caracteres” e os “sentimentos”, nas palavras do próprio Machado de Assis. Aborda-se essa questão, considerando-se esses dois elementos como fundamentais para a concepção das personagens nos romances *Ressurreição* (1872), *Helena* (1876) e *Dom Casmurro* (1899). Ademais, atenta-se para como o autor desdobra esses dois termos, sem deixar de lado o intuito de ancorar a personagem em seu contexto, que é compreendido de forma tanto interna à obra literária, quanto em relação de permeio com seu tempo histórico. Desse modo, a tese enfoca como uma constelação de traços paralelos ou contraditórios servem de material à composição e caracterização das personagens machadianas. Enfoca, além disso, como a composição e a caracterização dessas figuras ocorre, por sua vez, segundo uma constelação de personagens, que é desenhada em relação com a trama e o contexto social.

O objetivo deste trabalho é analisar como na composição e caracterização, sobretudo dos protagonistas, desenvolve-se estilisticamente a proposta do binômio machadiano dos caracteres e sentimentos, inclusive, ao longo do tempo de publicação considerado. Partimos de que, em *Ressurreição*, Machado apresenta centralmente o problema dos caracteres; em *Helena*, há uma primeira incursão declarada quanto à figuração de processos inconscientes nas personagens; e em *Dom Casmurro*, há uma proliferação da mobilização de caracteres, retratos, e “sentimentos”, quase ao ponto da difusão da lógica desses termos. Por fim, tem-se como objetivo esquadriñar quais são os modos relacionais que atravessam a composição e caracterização das personagens nessas obras.

1.2 A personagem machadiana relacionada à sua constelação e trama

Em 1865, ao criticar *Cenas do interior*, romance de Pereira da Silva, Machado de Assis elenca as personagens e comenta a ação dupla que segue os amores de Maria e Pedrinho, Henriqueta e Ernesto. Segundo o escritor, essa concepção dupla apresentaria uma dificuldade à execução da narrativa. A saber, a relação entre as personagens se daria pela quantidade das figuras e pela interação destas em cena:

Disse que o autor [Pereira da Silva] tinha esta dificuldade com que lutar, e a luta é manifesta desde que o autor vê-se obrigado a passar de um para outro assunto, ligados entre si pelo encontro das pessoas, e nunca pela contiguidade da ação, do que resulta atenuar por vezes o interesse (2013, p. 225) [grifo meu].

Na visão machadiana a relação entre as personagens deve estar em consonância com o assunto da ação e não com a sequência em que elas aparecem na narrativa (2013, p. 225). Como nas críticas anteriores, a personagem – sua lógica e suas motivações – funciona como motor da trama. Dessa vez, a diferença é que Machado considera o aspecto relacional entre essas figuras como estando ligado ao argumento dramático. Mais uma vez, ele assinala que as ações da personagem (no caso, Henriqueta) deveriam ser motivadas por um caráter consequente e pela “lógica moral dos sentimentos” (2008, p. 226). A expectativa de Machado é que a personagem envolva o leitor, de modo que este tenha uma recepção emocional quanto aos seres ficcionais. O autor faz, por exemplo, as seguintes ressalvas: “Quando se chega àquele diálogo, já a bela situação de Henriqueta não inspira nossa piedade” (2008, p. 226); “Mas o caráter de Henriqueta tem ainda outra inconsequência” (2008, p. 226); “Todos esses atos da moça não estão de acordo com a lógica moral dos sentimentos” (2008, p. 227).

No final do romance, competindo pelo amor de Henriqueta, Ernesto mata Alfredo. Machado avalia que a “solução” não convence, visto que os dois eram amigos e o primeiro conhecia as intenções reparadoras do segundo:

Diz-nos o Sr. Pereira da Silva que a ação do seu romance é verídica, e que, por uma lutuosa circunstância, foi ele obrigado a precipitar o desfecho. Destas duas razões, a segunda é respeitável, mas eu sempre lhe lembro que podia precipitar o desfecho sem o duelo final. Quanto à primeira razão, a crítica severa não pode aceitá-la. Prefere-se a verdade à veracidade; e já alguém disse que é melhor ver sentimentos verdadeiros debaixo das roupagens impossíveis, do que sentimentos impossíveis com vestuários exatos. Condé chorava ouvindo os versos de Corneille, mesmo quando Paulina e Camila envergavam as roupas do tempo de Luís XIV. O autor das *Cenas do interior* era obrigado a tirar do episódio histórico aquilo que lhe desse os elementos da ação, tendo sempre presente que os caracteres verdadeiros e os sentimentos humanos estão acima da veracidade rigorosa dos fatos (2013, p. 227).

Dessa forma, Machado corrobora a noção poética que prefere “a verdade à veracidade” (2013, p. 227). Segundo seu argumento, importaria mais a verossimilhança na construção da ação e das personagens, de modo que ele retoma a dupla dos “caracteres verdadeiros” e dos “sentimentos humanos” (2013, p. 227). Esses dois eixos que atuam na concepção da personagem machadiana devem reger a ação. Além disso, os caracteres coerentes, bem como os sentimentos humanos, devem ser realçados de maneira a prevalecerem sobre os fatos.

Portanto, a referência à realidade externa – seja ela recuada no tempo histórico, seja ela síncrona ao século 19 – necessita de uma articulação em acordo com a lógica interna à obra.

No *Culto do dever* (1866), romance de Joaquim Manuel de Macedo, Machado considera as personagens pouco comoventes. Em especial, observa a falta de sentimento nas resoluções da protagonista Angelina (ASSIS, 2013, p. 247) e a execução do protagonista Teófilo que teria sido contrária à intenção declarada pelo autor do romance (ASSIS, 2013, p. 249). Machado conclui pela falha das personagens, que não contribuem para uma recepção emotiva: “como elas não comovem, o coração do leitor não conserva o menor vestígio de sensação, a menor impressão de dor” (ASSIS, 2013, p. 250).

Já em 1867, a pedido de José de Alencar, Machado critica a peça *Gonzaga* (1867), de Castro Alves, elogiando seus caracteres:

Apenas empregou aquela exageração artística, necessária ao teatro, onde os caracteres precisam de relevo, onde é mister concentrar em pequeno espaço todos os traços de uma individualidade, todos os caracteres de uma época ou de um acontecimento (ASSIS, 2008, p. 342).

Por sua vez, em “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade” (1873), Machado concede atenção ao que denomina como “romance de análise”, um tipo de narrativa que se voltaria justamente ao estudo dos “caracteres” e “sentimentos”:

Pelo que respeita à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns os exemplos que podem satisfazer à crítica; alguns há porém de merecimento incontestável. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores. Naturalmente exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha do maior número (ASSIS, 2013, p. 434-35).

Seus principais elementos [aqueles do romance brasileiro] são, como disse, a pintura dos costumes, a luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres, com esses elementos, que são fecundíssimos, possuímos já uma galeria numerosa e a muitos respeitos notável (ASSIS, 2013, p. 435) [grifo meu].

Nesta mesma crítica, Machado antecipa sua desaprovação quanto ao Realismo: “Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendência para adotar suas doutrinas, o que já é notável mérito” (2013, p. 435). O problema da negação do Realismo como escola por parte de Machado de Assis viria à tona na crítica a *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. Dois textos do escritor brasileiro sobre o novo romance do escritor português condensam, em fins da década de 1870, os critérios

machadianos para a crítica da personagem. Machado principia questionando a verdade moral do protagonista d’*O crime do padre Amaro*:

Das duas forças que lutam na alma do padre Amaro, uma é real e efetiva – o sentimento da paternidade; a outra é quimérica e impossível – o terror da opinião, que ele tem visto tolerante e cúmplice nos desvios dos seus confrades; e, não obstante, é esta a força que triunfa. Haverá aí alguma verdade moral? (2013, p. 468)

Ao analisar a relação que o romance de Eça estabelece com *La faute de l’abbé Mouret*, de Zola, Machado chama atenção para a falta de coerência na ação da personagem queirosiana. Observa, ademais, a mudança de contexto da personagem de Eça em comparação à de Zola. Amaro vive numa província que tolera o descumprimento do celibato, de maneira que, segundo Machado, a decisão do protagonista não estaria de acordo com seu universo narrativo. Na visão machadiana, este deveria compor um caráter verdadeiro, exibir a figuração de sentimentos, bem como ter esses elementos relacionados com sua ação. Esta última deveria, por sua vez, interagir com as práticas vigentes do meio social narrativo. Ou seja, a construção de Amaro e de suas ações deveria relacionar-se ao convívio dele com as demais personagens.

Esse método crítico que Machado percorre para argumentar sobre o protagonista d’*O crime do Padre Amaro* é expandido para o juízo que faz de Luísa d’*O Primo Basílio*. Primeiramente, ele compara a história da protagonista queirosiana à de Eugênia Grandet, do romance homônimo de Balzac. O defeito de Luísa seria ainda maior que o de Amaro, uma vez que ela não apenas deixaria de estabelecer uma interação coerente com sua ação e seu contexto narrativo, como também não exibiria o binômio de “caráter” e “sentimentos”:

Na Eugênia, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos prende; a Luísa – força é dizê-lo –, a Luísa é um caráter negativo, e, no meio da ação ideada pelo autor é antes um títere que uma pessoa moral (ASSIS, 2013, p. 470).

(...) não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência. (ASSIS, 2013, p. 470).

Que tem o leitor do livro com essas duas criaturas sem ocupação nem sentimentos? Positivamente nada (ASSIS, 2013, p. 470)

Em contraposição à “inabilidade de caráter da heroína” (2013, p. 471), Machado analisa Juliana, personagem na qual reconhece tanto o caráter manipulador, quanto o sentimento de fastio: “Intervém, neste ponto, uma criada, Juliana, o caráter mais verdadeiro e completo do livro. Juliana está enfiada de servir; espreguiça um meio de enriquecer depressa; logra apoderar-se de quarto cartas; é o triunfo; é a opulência” (2013, p. 471). Não obstante, o crítico-escritor

conclui pela falha na concepção d'*O primo Basílio*, visto que o artifício das cartas não seria central para a trama ou para o arranjo das personagens:

Releiam-me; lá verão que, depois de analisar o caráter de Luísa, de mostrar que ela cai sem repulsa nem vontade, que nenhum amor nem ódio a abala, que o adultério ali é uma simples aventura passageira, chego à conclusão de que com tais caracteres como Luísa e Basílio, uma vez separados os dois, e regressando o marido, não há meio de continuar o romance, porque os heróis e a ação não dão mais nada de si, e o erro de Luísa seria um simples parêntese no período conjugal (2013, p. 476).

Que o senhor Eça de Queirós podia lançar mão do extravio da carta, não serei eu que o conteste; era seu direito. No modo de o exercer é que a crítica lhe toma contas. O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens; o acessório não domina o absoluto; é como a rima de Boileau: *il ne doit qu'obéir*. Extraviem-se as cartas; faça uso delas Juliana; é um episódio como qualquer outro (2013, p. 477).

Para Machado, seria relevante que os protagonistas fossem compostos com caráter e sentimentos. Além disso, seria necessária uma articulação entre os protagonistas, suas motivações, a ação, as demais personagens e o meio social narrativo. Notemos que a “situação moral dos personagens” é compreendida de forma relacional (ASSIS, 2013, p. 477). Ou seja, não importa muito que Juliana componha um caráter “verdadeiro” e “completo”, se ela não se coloca como imprescindível para a narrativa. Enquanto o núcleo da constelação de personagens, Luísa, Basílio e o marido da primeira, não exibem “caracteres” nem “sentimentos”, eles não oferecem uma motivação que os ligue significativamente entre si, com os demais e com a trama.

A crítica de autoria de Machado de Assis em torno da questão da personagem encontra seu ápice neste texto intitulado “Literatura Realista”, em que reúne os critérios que vinha antes apresentando, de forma detalhada, mas fragmentária. Neste trabalho, considero o movimento de contato entre a crítica e ficção de autoria de Machado de Assis, que pode ser debatido, a partir dos ensaios “Jano, Janeiro”, de Silviano Santiago (2006), “Atualidade da crítica em Machado de Assis” (2015), de Marlene de Castro Correia (que comentarei no capítulo seguinte), e “Machado de Assis: o crítico como romancista” (2010), de José Luís Jobim. O último, aliás, analisa a polêmica entre Machado e Eça, dando relevo mais propriamente aos argumentos do escritor brasileiro que concernem à sua própria crítica e ficção, e não, à obra do escritor português.

A partir da relação entre o problema da personagem na crítica por Machado de Assis e em seus romances, levanto hipóteses de leitura para *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*. A primeira é que os caracteres em Machado de Assis sejam mobilizados de modo irônico, dada a

exigência do escritor pela criação de personagens que se relacionem ao seu contexto. Este diz respeito tanto ao meio social das narrativas, quanto à sociedade brasileira. A segunda hipótese se desdobra da primeira, ao pensarmos que haveria uma ironia nesses romances machadianos não apenas em relação aos modelos antigos, mas também, em relação aos modelos do século 19. Observamos nos textos críticos de Machado que ele reputa como não artísticas as narrativas que apelam ao gosto do público, como as que baseiam sua intriga no incesto ou adultério.

A terceira hipótese considera que a tematização da desconfiança e do ciúme em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro* apresente um padrão na relação entre as personagens e a frustração ação. Isto é, Machado desenvolve a figuração da desconfiança, do ciúme (e da inveja) em chaves moral, psicológica e social. Ao fazê-lo, essas narrativas voltam seu cerne de interesse à composição dos protagonistas, pois somos levados a analisar sua subjetividade, percepção e seu lugar no universo narrativo. Dito de outro modo, haveria um diálogo de Machado com as tramas de incesto e adultério, como notamos na crítica aos romances *Sombras e Luz*, de Bernardino Pinheiro, e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, respectivamente. Esse diálogo seria irônico, dado que os romances aqui abordados procurariam frustrar as expectativas do leitor quanto a entrecos desenvolvidos em torno dos temas do incesto e adultério.

A composição e caracterização das personagens em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro* são aqui abordadas, segundo a posição de cada uma destas em sua respectiva constelação. Como se pontua em *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in film, literature and other media*, organizada por Eder, Jannidis e Schneider, as personagens tendem a não aparecer sozinhas. Na maioria das vezes, elas fazem parte de uma constelação de, no mínimo duas, e frequentemente muitas mais figuras (EDER *et al.*, 2010, p. 26). Deve-se ressaltar que a constelação de personagens de uma obra narrativa deve ser compreendida por meio de um processo de abstração da parte do leitor:

Uma constelação de personagens é, contudo, mais que a soma de todas as personagens. Sua estrutura é determinada por todas as relações entre as personagens: relações de importância; correspondências e contrastes de propriedades e funções; interação e comunicação; conflito e concordância; ver e ouvir mutuamente; anseios e desejos; poder e sistema de valores; narrar e ser narrado; perspectiva e participação (EDER *et al.*, 2010, p. 26) [tradução minha].

A constelação de personagens pode ser apreendida pela sucessão de figurações cênicas (EDER *et al.*, 2010, p. 26). Trata-se, por exemplo, do mencionado “encontro das pessoas” em cena que Machado de Assis cita a respeito do romance de Pereira da Silva (2013, p. 225). No

entanto, como explicam Eder *et al.*, muitas vezes a quantidade de interações entre as personagens não dá a ver satisfatoriamente a configuração de uma determinada constelação:

Quem duvidaria, por exemplo, que a relação de amor em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, é o interesse central da peça? Eles aparecem juntos no palco, contudo, em apenas quatro cenas e alguns desses encontros são bastante curtos (EDER *et al.*, 2010, p. 27) [tradução minha].

Lembre-se que na crítica sobre o romance de Pereira da Silva, *Cenas do interior*, Machado gostaria justamente que o enfoque do assunto fosse dado pela “contiguidade da ação” (2013, p. 225). Não bastaria que as personagens do romance se encontrassem na trama. Elas deveriam exibir um caráter, sentimentos, relacionando-se por meio destes e pelo seu vínculo com a ação. Igualmente, a partir da análise da constelação de personagens, é possível investigar uma série de relações entre os seres de uma narrativa: relações sociais; sua posição quanto às normas; seus valores e questões morais; semelhanças e diferenças estéticas; hierarquia de relevância entre os atores centrais e os secundários; e, mais importante, as funções temáticas e dramáticas da cada agente dentro na narrativa (EDER *et al.*, 2010, p. 27).

Se abordarmos as narrativas de incesto e adultério – justamente o tipo de argumento que recebe a reprimenda por parte de Machado –, notamos que estas acionam um entrecho programático. Este esquema, por sua vez, implica em constelações de personagens que têm suas funções temáticas e dramáticas também previstas. Jannidis, Eder e Schneider, por exemplo, retomam modelos de personagens que estariam ligados a modelos de trama e constelação:

Modelos de personagens em geral são associados com constelações de personagens padronizadas como o corno, a esposa e o amante. Na cultura popular, a caracterização depende com frequência de modelos, e as variações criativas destes é altamente apreciada, enquanto na alta cultura há uma forte tendência a evitá-los (JANNIDIS, 2012, n.p.) [tradução minha].

Não se trata da simplicidade da personagem, mas do grau com que ela reafirma esquemas que a tornam num tipo. Personagens típicas também podem mudar, mas tendem a mudar de uma forma típica: o corno tende a perceber que foi enganado na cena final de uma comédia de costumes (...) (EDER *et al.*, 2010, p. 39) [tradução minha].

Analisarei como a criação machadiana em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro* frustra as expectativas do leitor quanto ao enredo de traição e incesto, que demonstra apelo ao público. Essa frustração toma forma por meio de arranjos peculiares da constelação de personagens e da trama. Quando lemos na “Advertência” de *Ressurreição* a defesa – “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres” (ASSIS, 2008, p. 236) –, compreendemos a frustração do público leitor quanto a uma narrativa

cuja constelação de personagens é liderada por um herói desconfiado e falho, e não necessariamente por um herói traído (como seria de se esperar pelos modelos em voga).

Félix somente acredita na probabilidade de ser traído. No capítulo final, ao invés de descobrir a traição por Lívia, o protagonista tem a oportunidade de se haver com uma prova que demonstraria a inocência dela. Assim, não haveria propriamente o momento de descoberta da traição, mas antes um herói agarrado à própria percepção enviesada, que não condiz com as informações comunicadas pelas demais personagens e pelo narrador.

Em *Helena*, após Estácio descobrir que a interdição do incesto não era válida entre ele e a protagonista (que, aliás, já tinha dado indícios nesse sentido), ele passa a se aferrar ainda mais a uma norma caduca. Assim, visa à manutenção e ao bom funcionamento do paternalismo. Ele se engana para não subverter a ambiência social do romance e sua constelação de personagens, que são arranjadas em torno de uma organização familiar patriarcal.

Em *Dom Casmurro*, é mais complexa a forma como o romance joga com as expectativas de um público leitor que se interessa por narrativas de adultério. Desse modo, no lugar de uma narrativa padrão em que se conta a história de traição conjugal descoberta pelo marido apenas final no da trama, nós leitores é que somos desafiados por um final em falso. Ou seja, somos induzidos pelo narrador-protagonista a descobrirmos, por nós mesmos, a dita história de traição de Capitu e Escobar. Além disso, temos que aceitar a ocorrência do adultério como certa, sob pena de quebrar o pacto com o autor ficcional do livro de memórias.

Os protagonistas de *Ressurreição*, *Helena*, e *Dom Casmurro* têm uma percepção da própria constelação de personagens funcionando por meio de um arranjo em *trio*. Isto é, eles enfocam a relação com a mulher amada e manifestam o receio quanto a serem traídos por esta e um terceiro. No entanto, esses protagonistas se desenvolvem na trama mais propriamente por este receio, e não exatamente pelo trecho de traição. A estrutura dessas narrativas machadianas acaba por tomar um desvio quanto ao tema da traição conjugal. Assim, abordam a lógica desta dinâmica triangular pelo ângulo da sua insuficiência.

De forma paralela, a percepção de Félix, Estácio e Dom Casmurro é composta para que analisemos suas falhas. O centro de interesse da ação se volta para os protagonistas (e contra eles): em sua caracterização; em seu autoengano; e na relação que estabelecem com os demais. A constelação de personagens em três é reorientada para um problema narrativo de dinâmica mais complexa, que se visualiza como um *quatuor*. Nesta relação entre quatro funções de personagens, pesa mais o lugar social dos protagonistas em oposição àqueles que vivem às suas margens ou à sua espreita. Assim, parte do problema dessas figuras masculinas é o de

constituírem uma referência hierárquica para as respectivas constelações de personagens. Simultaneamente, eles agem para a aniquilação de si e dos outros.

Margrit Tröhler analisa que na cultura ocidental tradicionalmente se observa a formação de constelação de personagens em torno de um herói que impõe uma hierarquia de valores como se fosse o centro de um sistema solar (*In EDER et al.*, 2010, p. 460). No entanto, como observa a autora, muito frequentemente essa estrutura pode ser articulada de forma invertida, na qual influi a figura de um anti-herói:

Isso [a hierarquia tradicional da constelação de personagens] não muda *a priori*, se a escala de valores é virada do avesso, como na forma moderna do anti-herói ou de um herói falhado que pode assumir a função do protagonista, uma vez que o espelhamento textual da crise do sujeito e dos valores sociais permanece orientado pelo sentido individual (TRÖHLER *In EDER et al.*, 2010, p. 460) [grifo meu].

Nesta leitura, aborda-se o problema da personagem em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro* por meio da consideração de suas respectivas constelações. Propõe-se analisar como a constelação de personagens de cada romance é arranjada e quais são os critérios para o estabelecimento de semelhança e diferença entre as figuras de cada narrativa.

Por um lado, investigam-se os arranjos triangulares que dialogam com a temática do incesto e do adultério, a partir de instrumentos psicanalíticos. Se tivermos no horizonte escritos fundamentais de Freud como “Sobre as teorias sexuais infantis” (1908), “Análise da fobia de um garoto de cinco anos” (1909), “Romances familiares” (1909), “O eu e o id” (1933), “A dissolução do complexo de Édipo” (1924), “Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos” (1925), encontraremos a formação de arranjos triangulares na estrutura fundamental do complexo de Édipo. Quando os protagonistas são figurados em situações de impasse quanto à escolha do objeto amoroso e à angústia de serem traídos e excluídos pelas protagonistas, a caracterização deles é comentada, havendo no horizonte uma relação de diálogo com a leitura psicanalítica de arranjos triangulares, como aqueles do complexo edípico.

Em outra via, analisa-se a figuração ficcional que refere ao arranjo da família brasileira patriarcal, de estrutura dupla, com núcleo e periferia. Esta é articulada no sentido de denunciar a impossibilidade de uma formação familiar burguesa nos romances. Tanto as tramas, quanto a constelação de personagens de *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro* articulam-se, igualmente, segundo especificidades da dinâmica da família patriarcal no Brasil oitocentista. Essa questão será detalhada, no prosseguimento dos capítulos, com o aporte de materiais como os ensaios *Sobrados e mucambos* (1936), de Gilberto Freyre, “The Brazilian Family” (1951),

de Antonio Candido, e *Homens livres na ordem escravocrata* (1969), de Maria Sylvia de Carvalho Franco.

1.3 *Ressurreição, Helena e Dom Casmurro*

No capítulo “*Ressurreição*: a mobilização dos caracteres e a ironia nas relações intertextuais”, tem-se como ponto de partida a “Advertência”, lida enquanto programa estético, de Machado de Assis, para seu primeiro romance e para o contexto nacional de produção e recepção de literatura. Conforme citado, a análise das personagens de *Ressurreição* se volta ao problema do “contraste de dous caracteres” (ASSIS, 2008, p. 236). Assim, são abordados os opostos e a organização da constelação de personagens, de acordo com o posicionamento quanto: à dissimulação; à sexualidade; ao amor romântico; e ao casamento. Félix foi compreendido em relação irônica com seu antropônimo e com o título do romance. Tanto o nome do protagonista, quanto o do livro relacionam-se ao levantamento e à frustração de expectativas pela trama.

A dinâmica entre Félix, Lúvia e Viana foi pensada, segundo a citação de *Medida por medida*, de Shakespeare. Em *Ressurreição* os versos da peça shakespeariana são retomados como mote inicial e final. A partir do enfoque no romance machadiano e seu contraste com *Medida por medida*, avaliamos relações intertextuais mais profundas, que implicam na organização da constelação de personagens e da trama do romance de 1872. Enquanto em *Medida por medida* há o abandono do compromisso pré-marital e a restauração da ordem por meio da realização de casamentos paralelos, em *Ressurreição* ocorre o oposto.

Isto é, a narrativa machadiana arma expectativas quanto ao casamento de Félix e Lúvia para as frustrar. O abandono do noivado por Félix encerra a fábula, repetindo a noção de seu “caráter não inteiriço” (ASSIS, 2008, p. 237). Ele é caracterizado pelo receio quanto a constituir uma família nuclear e quanto às consequências implicadas na formação de uma família extensa. Portanto, defendo que a alusão a *Medida por medida* é realizada de forma irônica em *Ressurreição*, de modo a ressaltar problemas específicos da composição subjetiva das personagens e do arranjo de sua constelação, que é conforme ao contexto da sociedade brasileira na segunda metade do século 19.

Em “*Helena*: sua feição e estrela”, analisa-se a nota à última edição em vida do autor, de 1905. Considero que esta condense problemas em torno do romance como: sua forma fraturada entre melodrama e realismo; a experimentação quanto ao romance-folhetim; o lugar

de *Helena* na trajetória dos romances machadianos; e a composição da protagonista em relação com a trama. A forma de *Helena* é geralmente vista como fraturada pela crítica do século 20. Semelhantemente, compreende-se a constelação de personagens do romance como fraturada, segundo uma orientação dupla que faz referência: aos costumes e à moda, conforme expectativas do folhetim; e à organização social pertinente à família patriarcal brasileira, dividida em núcleo e periferia, que constitui uma célula de poder no universo narrativo.

De acordo com essa mencionada orientação dupla da constelação, as personagens de *Helena* são analisadas por meio de complementaridade, oposição e impasses. O retrato dos protagonistas, Estácio e Helena, é analisado em sua apresentação inicial, que o narrador se esmera em elogiar. Depois, estes são considerados à luz das reviravoltas na trama, com a consequência do reverso de Estácio e da frustração das qualidades de Helena.

Helena é analisada, inclusive, em alusão à Helena de Troia, na *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, em escritos filosóficos de Platão e Górgias, e na tragédia homônima de Eurípides. A forma fraturada da protagonista machadiana é, assim, abordada por alusão à revisão do mito da personagem grega que, no século V ateniense, constituiu um problema ontológico entre ser e parecer (que será detalhado adiante). A Helena, de Machado de Assis, por sua vez, é analisada pelo impasse entre “não ser” e “ser outra” (GOMES, 1996, p. 90). Inicialmente, ela parece compor uma nova integrante no núcleo da família Vale. Assim, sua condição de agregada, além de periclitante, seria encoberta. Há uma estrutura fraturada e uma figuração de “dialética rarefeita” (GOMES, 1996, p. 90) implicadas em sua composição.

No capítulo “Mal secreto em *Dom Casmurro*”, problematiza-se o viés do ciúme na autocaracterização do narrador-protagonista. A partir de teorias comunicativas da personagem (MARGOLIN In HERMAN *et al.*, 2005, p. 55-57), retoma-se o problema da não confiabilidade do narrador-protagonista de *Dom Casmurro*. Algumas noções apresentadas por ele são, então, questionadas: sua defesa do “puro ciúme” (ASSIS, 2008, p. 998) enquanto bloco monolítico de figuração de suas paixões e seus sentimentos; a dinâmica do *duo*, *trio* e *quatuor* (ASSIS, 2008, p. 941), que é enxergada por ele pelo viés da constelação de personagens padronizada, composta por marido traído, esposa e comborço; e, por fim, um sequestro da referência aos poetas latinos em seu discurso no suposto livro de memórias.

No caso da primeira noção do narrador-protagonista, a defesa de seu “puro ciúme”, procura-se analisar o componente da figuração da inveja – obnubilado por ele – como igualmente (ou até mais) relevante para sua caracterização e composição. No caso da segunda noção do narrador, a dinâmica do *duo* é investigada de acordo com a figuração de sua inveja. A dinâmica do *trio*, por sua vez, é abordada, segundo a figuração de seu ciúme. Por último, a

dinâmica do *quatuor* é compreendida como interação das dinâmicas anteriores, segundo especificidades do contexto brasileiro¹. Ou seja, para além da formação familiar entre três figuras no núcleo central – casal e filho legítimo –, o narrador-protagonista teria de contar com uma dinâmica familiar que envolvesse figuras que ocupam uma espécie de “quarto lugar”, como os agregados, os amigos e os escravos.

Na visão assombrada de Dom Casmurro, essas figuras deslizam para o espectro dos traidores, dos interesseiros e do filho ilegítimo. *Dom Casmurro* foi abordado considerando-se o problema da articulação (e oposição) entre autor implícito e narrador. Num nível anterior àquele do narrador, a instância do autor implícito cria a composição desta figura. A instância do autor implícito parece, então, armar um discurso que se faz em defesa própria, mas com dispositivos irônicos que se voltam contra si, incluindo: projeções; falhas; lacunas; além de percepções questionáveis quanto à própria vida, às reminiscências e a referências culturais.

A terceira forma de questionamento, a contrapelo do discurso do narrador-protagonista, é realizada por meio da investigação de um sequestro dos poetas latinos. Compara-se Dom Casmurro a Augusto, remetendo à figuração deste imperador nas *Geórgicas*, de Virgílio. No final do primeiro livro do poema latino, a invocação inicial é ressignificada por meio da inveja, a “*invidia*” (KASTER, 2002). Em função da motivação central da inveja, elegi essa caracterização de Augusto, no livro de Virgílio como uma das comparações inferenciais que Dom Casmurro estabelece entre imperadores e ele mesmo. O narrador-protagonista cita a personagem histórica romana. No entanto, ele não faz qualquer alusão aos poetas latinos, de forma que esses autores passam a constituir mais uma omissão em seu discurso.

Ao mesmo tempo em que Dom Casmurro não cita as referências da cultura latina que tratam centralmente do tema da inveja, ele amaina esse traço em sua caracterização. Como consequência, há um questionamento quanto à ênfase que o narrador-protagonista concede ao traço do ciúme. Pondera-se o quanto ele caracteriza a si e aos demais com vantagem para a própria defesa. Contudo, essa acaba não sendo sustentada. Dois problemas são colocados em *Dom Casmurro*: o engano do leitor pelo narrador; e o autoengano do narrador-protagonista. Nota-se a reestruturação mais complexa de um problema antes apresentado na composição da percepção de Félix e Estácio. O leitor é chamado a preencher as “lacunas” do protagonista (ASSIS, 2008, p. 995), enquanto é aliciado para um viés interpretativo com uma só solução, conforme o silogismo falso do narrador, no final do romance.

¹ Conferir “Modelo de família patriarcal”. In: SAMARA, E. de M. **A família brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 15.

2. *RESSURREIÇÃO*: OS CARACTERES E A IRONIA NAS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS

DUQUE

Ângelo;

A sua vida tem certo caráter

Que se revela ao observador

Medida por medida, Shakespeare

Pointed threats, they bluff with scorn

Suicide remarks are torn

From the fool's gold mouthpiece the hollow horn

Plays wasted words, proves to warn

That he not busy being born is busy dying

Bob Dylan

2.1 O prólogo de *Ressurreição* versus os prefácios contritos e singelos

Ressurreição, romance de estreia de Machado de Assis, foi publicado em 1872. Tanto na “Advertência da Primeira Edição”, quanto na “Advertência da Nova Edição” (1905), o ineditismo do escritor no gênero é realçado. Com frequência se lê a “Advertência” como uma carta aberta de Machado de Assis ao meio literário do tempo, que interpela a crítica e os leitores, além de fazer alusões à produção de então. As entrelinhas do prefácio comporiam um programa literário que se posiciona relativamente à distância de correntes críticas e literárias em voga.

Hélio de Seixas Guimarães observa que a busca pela inovação em *Ressurreição* é enfatizada desde o prólogo. A preocupação do autor com o “ensaio” no gênero romanesco e a recepção, apesar da “boa dose de retórica” (2004, p. 125), pode ser lida, segundo a chave da diferença, na medida em que procura fazer uma crítica ao discurso vigente da prosa romântica:

A preocupação, atribuível a uma boa dose de retórica, também se explica pela consciência de quanto a narrativa desafiava as expectativas do leitor do início da década de 1870, acostumado a histórias de forte apelo sentimental e carregadas de cor local, das quais *Sonhos d'ouro*, de Alencar, publicada no mesmo ano de 1872, serve de paradigma. O afastamento consciente do padrão vigente está expresso na intenção confessa de não fazer romance de costume, mas tentar “o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres”, o que está mais de acordo com a direção proposta para a prosa de ficção brasileira em “Instinto de nacionalidade”, texto em que Machado defenderia a superioridade da análise das paixões e caracteres à descrição dos quadros típicos da paisagem e da vida brasileira, motivos que até então dominavam a produção literária (GUIMARÃES, 2004, p. 125-26).

Ao anunciar “Não sei o que deva pensar deste livro” (2008, p. 235), Machado realça a singularidade de seu primeiro romance. No entanto, se a novidade advém de uma mudança no projeto literário do escritor, este não deixa de ser um projeto negativo. Se nos limitarmos à “Advertência”, observamos que o livro seria “um ensaio” (2008, p. 235). Depois, o exercício nos gêneros literários estaria restrito à condição da reflexão (ASSIS, 2008, p. 236). Por fim, se relacionarmos o prólogo ao contexto de produção literária no período, notaremos um desvio quanto ao projeto romântico da prosa de ficção nacional (GUIMARÃES, 2004, p. 126).

A “Advertência” de *Ressurreição* estabelece não apenas um programa geral de romance, que se posiciona criticamente em relação ao seu meio literário, mas também traça o programa estético da própria narrativa. As diretrizes da composição narrativa, e em especial das personagens de *Ressurreição*, parecem ser apresentadas, de forma indireta, desde o início do prólogo, e, de forma expressa, na sua parte final.

Na abertura o autor visualiza o leitor de forma especulativa. Por um lado, a especulação quanto à recepção está relacionada à singularidade do livro. Como afirma Guimarães: “a intenção de inovar e de se mover na contracorrente vem indicada pela ênfase na caracterização do livro como ‘ensaio’ e na sua dessemelhança, afirmada já a partir do prólogo, em relação a outros livros” (2004, p. 125). Por outro lado, as conjecturas quanto à recepção podem ser vistas como um dispositivo irônico, armado desde o início. Em *Ressurreição*, o narrador interpela os leitores, instaurando questionamentos, sem deixar, contudo, de manipular a percepção que eles possam eventualmente vir a ter da narrativa e das personagens. O autor conhece as expectativas virtuais do leitor e dialoga com elas, ao ponto de frustrá-las.

O primeiro parágrafo da “Advertência” remete a uma das temáticas importantes no romance. Por meio de uma relação complexa entre autor e leitor implícitos – e, posteriormente na narrativa, entre narrador e leitor ficcionais –, alude-se à dinâmica de embate entre os pares. No plano da enunciação, interpretamos que esse embate se desenrole entre obra e público. Assim, arma-se uma oposição entre autor implícito e leitor virtual, entre narrador e leitor, de forma que o último vivencie os desencontros de uma dinâmica de “contraste de caracteres” (ASSIS, 2008, p. 236). Esta se constitui pela experiência de leitura, que visa a uma aprendizagem ou formação. Simultaneamente, no plano temático de *Ressurreição*, o contraste de caracteres é arranjado em torno do casamento como traço distintivo entre as personagens. Enquanto estas experimentam o contraste de caracteres e a frustração dele advinda, os leitores passam por uma experiência paralela, ao lerem uma narrativa e um narrador que se apresentam antagônicos às suas expectativas a respeito dos paradigmas românticos.

Nesse ponto é interessante lembrar que o embate entre dois sujeitos em *Ressurreição* – “o contraste entre caracteres” – está intimamente relacionado ao desconhecimento do outro. No desdobramento do primeiro comentário, aliás, o autor afirma: “ignoro sobretudo o que pensará dele o leitor” (ASSIS, 2008, p. 235). O problema do desconhecimento do outro (inclusive, do outro que habita numa mesma pessoa) implica em temáticas recorrentes na obra de Machado de Assis, como a dissimulação e os impasses da confiança. No campo temático da confiança em *Ressurreição*, inclui-se tanto a falta de confiança no sentido da hesitação, quanto o exercício pleno da desconfiança, que chega a situações narrativas extremas na história de Félix.

Machado dá continuidade ao prólogo, tocando justamente no tema da desconfiança:

A crítica desconfia sempre da modéstia dos prólogos, e tem razão. Geralmente são arrebiques de dama elegante, que se vê ou se crê bonita, e quer assim realçar as graças naturais. Eu fujo e benzo-me três vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos, que trazem os olhos no pó da sua humildade, e o coração nos píncaros da sua ambição. Quem só lhes vê os olhos, e lhes diz verdade que amargue, arrisca-se a descair no conceito do autor, sem embargo da humildade que ele mesmo confessou, e da justiça que pediu.

Ora pois, eu atrevo-me a dizer à boa e sisuda crítica que este prólogo não se parece com esses prólogos. Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam – em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele volverei cuidados e esforços. O que eu peço à crítica vem a ser – intenção benévola, mas expressão franca e justa. Aplausos, quando os não fundamenta o mérito, afagam certamente o espírito, e dão algum verniz de celebridade; mas quem tem vontade de aprender e quer fazer alguma cousa, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia (2008, p. 235).

Nesse trecho Machado insinua técnicas de caracterização que são igualmente articuladas na composição das personagens de *Ressurreição*, antecipando traços marcantes do estilo da narrativa, de maneira mais pronta do que talvez pareça numa primeira abordagem da “Advertência”. Assim, ao refletir sobre os demais prefácios e a crítica do seu tempo, lança mão de uma caracterização breve, justapondo os “arrebiques de dama elegante” e a “modéstia dos prólogos” (2008, p. 235). No caso dos prefácios, há uma dissimulação que se desenrola tanto pela dualidade entre “humildade aparente” e “ambição oculta”, quanto pela ambivalência entre “olhos” e “coração” (2008, p. 235).

O autor personifica um tipo de texto que se presume observável em sua comunidade literária. Trata-se da caracterização de um tipo de prólogo que parece “contrito e singelo”, mas que, enquanto traz os olhos no pó da humildade, traz o coração nos píncaros da ambição (ASSIS, 2008, p. 235). A imagem propõe um contraste entre o baixo e o alto: entre o pó, que possivelmente alude ao rés do chão realista, e os cumes que aludem a uma esfera fantasiosa. A ideia se relaciona à parábola do astrólogo e da velha, dos astros e poços, que é articulada na

trama para a caracterização de Meneses e Livia por contraste a Félix no capítulo V, “Fico” (ASSIS, 2008, p. 255). Além disso, figura uma ambivalência entre externo e interno. Segundo essa ambivalência, os olhos são uma zona limítrofe que, ao mesmo tempo em que veem o mundo externo e se dão a ver aos demais, estão impregnados da perspectiva do sujeito. Ou melhor, estão impregnados do seu coração.

A dissimulação dos prólogos parece seguir até o momento de crise que se dá no contato com a alteridade, retornando, portanto, ao tema do desconhecimento do outro. Os prólogos que se creem ou se apresentam como modestos, mas são ambiciosos, encontram um limite na crítica que não encena seu jogo de dualidade e ambivalência. Se a crítica seguir apenas os olhos, que representam uma face pública desses prefácios, corre o risco de “descair no conceito do autor” (ASSIS, 2008, p. 235). Este autor representaria, portanto, os olhos implicados de um coração parcialmente escondido, de tal forma que a crítica franca poderia facilmente lhe desagradar.

Apesar da dinâmica complexa que a “Advertência” desenha para dramatizar o embate entre prefácios e crítica, a caracterização dos primeiros converge para a figuração de um tipo de prólogo e, por extensão, de um tipo de autor. Para tanto, o modo de caracterização dos prefácios se vale de recursos sintéticos, igualmente mobilizados na composição das personagens de *Ressurreição*. Em especial, no que diz respeito às personagens cuja construção alude ao costume de caracteres (questão que será abordada com detalhes adiante).

No entanto, tão importante quanto a caracterização desse tipo de prefácio e de crítica é o movimento estilístico de Machado, ao propor que seu prólogo se diferencie dos que são simulados, por falsearem a humildade, e dissimulados, por esconderem a ambição: “Ora pois, eu atrevo-me a dizer à boa e sisuda crítica que este prólogo não se parece com esses prólogos” (ASSIS, 2008, p. 235). Ademais, o autor compara duas críticas, uma “boa e sisuda” e outra lisonjeira (ASSIS, 2008, p. 235). Notamos que Machado alinha seu prólogo à crítica “boa e sisuda”, enquanto alinha os prólogos de modéstia simulada a uma crítica lisonjeira.

As formulações sobre a literatura e a crítica na “Advertência” são paralelas a conceitos trabalhados pelo autor em textos críticos de 1860 e 1870. Uma proposta do fazer literário que caminha ao lado de um ideal de crítica é observada nas décadas iniciais da obra machadiana. Portanto, a aliança que *Ressurreição* pede à “boa e sisuda” crítica não apenas converge para o estabelecimento de um projeto estético do romance, mas também faz parte de um quadro que é coextensivo à carreira de Machado de Assis como escritor e à sua atuação como crítico literário.

No ensaio “Atualidade da crítica de Machado de Assis”, Marlene de Castro Correia (2015) demonstra a fluidez na produção crítica e literária do autor, defendendo que, embora ele tenha interrompido a prática do gênero textual da crítica, jamais teria abandonado o tema do

fazer literário na ficção. A autora analisa narrativas de Machado que tematizam o processo de criação artística, a questão do estilo e o problema da recepção. Em geral, trata-se de narrativas em torno de personagens-artistas, como “O homem célebre” (1888). Para Correia, os “valores do código estético” machadiano formulam uma síntese entre valores clássicos e românticos, com relevo tanto à noção de “decoro”, quanto à de “inspiração” (2015, p. 17).

No prefácio de *Ressurreição*, observamos que o fazer literário, o papel da crítica e a figura do escritor guardam relação de continuidade com os valores do código estético machadiano, tal como interpretado por Correia:

No extremo verdor dos anos presumimos muito de nós, e nada ou quase nada, nos parece escabroso ou impossível. Mas o tempo, que é bom mestre, vem diminuir tamanha confiança, deixando-nos apenas a que é indispensável a todo o homem, e dissipando a outra, a confiança pífida e cega. Com o tempo, adquire a reflexão o seu império, e eu incluo no tempo a condição do estudo, sem o qual o espírito fica em perpétua infância. Dá-se então o contrário do que era dantes. Quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito, posto que isso mesmo nos esperte a ambição não já presunçosa, senão refletida. Esta não é talvez a lei dos gênios, a quem a natureza deu o poder quase inconsciente das supremas audácias; mas é, penso eu, a lei das aptidões médias; a regra geral das inteligências mínimas (ASSIS, 2008, 235-236).

Portanto, no prólogo de *Ressurreição*, a defesa das leis do gosto convive com a noção romântica de genialidade. Em “O ideal do crítico” (1865) Machado propõe que a crítica sirva de “farol às musas”, exercendo uma tarefa decisiva na orientação da literatura nacional (ASSIS, 2013, p. 236). A análise judiciosa defenderia a produção literária de vagar ao vento da opinião. As condições da consciência, coerência, imparcialidade, tolerância, urbanidade e perseverança seriam necessárias ao ideal do crítico (ASSIS, 2013, p. 236-40). Como se nota, defesa semelhante é desenvolvida na advertência de *Ressurreição*, cujo apelo à crítica “boa e sisuda” (ASSIS, 2008, p. 235) ecoa os conceitos do ensaio de 1865.

Em “O ideal do crítico” são relevantes os temas da opinião pública, do capricho, da volubilidade, dos interesses e do amor-próprio, que se opõem ao exercício de uma crítica conscienciosa, coerente e imparcial (ASSIS, 2013, p. 237-38). Semelhantemente, na “Advertência” de *Ressurreição*, os prólogos que simulam modéstia e os aplausos não fundamentados andam de mãos dadas, segundo um comércio de imagens no qual pesam os mesmos temas. Aliás, a imagem do “verniz de celebridade” (ASSIS, 2008, p. 235), presente na “Advertência”, relaciona-se à opinião e ao amor-próprio como em inúmeros textos posteriores de Machado de Assis. Sugere-se que Félix, o protagonista de *Ressurreição*, guarde relação com essa imagem, uma vez que se descreve como ele teme a opinião e é investido de amor-próprio.

Na primeira parte da “Advertência”, Machado não apenas insinua um modo de caracterização das personagens típicas de *Ressurreição*, mas também propõe o desenho de um perfil pela diferença. Existem os prólogos modestos, mas dissimulados, e com eles, um tipo de crítica não conscienciosa. Por oposição, Machado desenha seu próprio prólogo ao lado de uma crítica “boa e sisuda” (ASSIS, 2008, p. 235). A estratégia lembra o recurso de caracteres e retratos, mobilizado para a caracterização das personagens machadianas. Segundo essa técnica, melhor se realça o desenho de um perfil por meio do contraste com outro. Trata-se de mais uma inserção do contraste de caracteres. No fundo, os prefácios são caracterizados mobilizando caracteres. Além disso, o próprio texto machadiano é destacado pela singularidade. O autor defende um projeto literário excêntrico que, sem deixar de se relacionar com seu ambiente, não se enquadra nos constrangimentos de um tipo de prólogo, livro ou escritor.

Em resumo, o prólogo de *Ressurreição* constitui uma carta aberta ao público e à crítica, tangenciando os temas: do desconhecimento do outro; do contraste de dois paradigmas de produção literária e crítica; e do problema da dúvida subjetiva que advém da falta ou do excesso de confiança. Como debatemos, os modos de composição da narrativa e os temas-chave do romance aparecem codificados profundamente na breve discussão do autor que, na superfície, comenta sua carreira e aspectos gerais do fazer literário e da crítica.

Quando explicita a ideia do livro, Machado parece promover um corte:

Minha ideia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

*Our doubts are traitors
And make us lose the good we oft might win
By fearing to attempt.*

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela.

É o que lhe peço com o coração nas mãos (ASSIS, 2008, p. 236).

No entanto, trata-se de uma continuidade. A partir do mote de Shakespeare, sabemos que a trama gira em torno de uma situação pautada pela dúvida subjetiva, advinda em grande parte dos impasses da confiança na interação com o outro. Quando o autor especula sobre como seu livro será recebido pela crítica, sobre não saber o que o leitor irá pensar dele e, ainda, sobre a desconfiança da crítica, ele insinua o tema da dúvida. Além disso, um dos propósitos declarados do livro é “o contraste de dois caracteres”, que o autor promove, portanto, desde a comparação entre os dois tipos de prólogo e crítica. Ademais, na “Advertência”, sub-repticiamente se insinua o contraste entre narrador e leitor, desenvolvido ao longo na narrativa.

2.2 A apresentação dos pares de opostos em *Ressurreição*

Na passagem à narrativa, a apresentação das personagens de *Ressurreição* é dada pela contraposição de caracteres nos três primeiros capítulos. A apresentação dos pares de opostos ocorre de forma sequencial: Félix *versus* Viana; Félix *versus* Cecília; Félix *versus* Meneses; Meneses *versus* Cecília; sugestão da contraposição entre Félix e Lívia; Félix *versus* Raquel; Lívia *versus* doutor Batista; Félix *versus* Moreirinha; e, finalmente, Félix *versus* Lívia.

No meio da apresentação das personagens há o casal coronel Moraes e D. Matilde, anfitriões do baile onde os protagonistas interagem. Localizados estrategicamente, eles compõem um ápice quanto aos relacionamentos. Seu posicionamento na sequência da entrada das personagens de *Ressurreição* reforça a leitura de que o coronel e Matilde representem um modelo de casamento bem-sucedido na sociedade arquitetada pelo romance, conforme observa Silviano Santiago (2008). Amanda Rios Herane analisa o mesmo significado representado pelo casal coadjuvante (2011, p. 87). Contudo, ela nota os comentários do narrador sobre como a exemplaridade da paz matrimonial é alcançada às custas da “cegueira” da esposa e da substituição da paixão pela estima (HERANE, 2011, p. 88).

O excerto sobre o coronel e D. Matilde é seguido por uma passagem em que Félix busca um par para dançar e olha para Lívia. Segundo o narrador, como Félix era indiferente, lembra-se de procurar Raquel – a filha dos anfitriões –, gesto do qual se pode inferir ou cordialidade, ou bajulação. Nesse momento, é “abalroado” por um casal de valsantes (ASSIS, 2008, p. 244). O incidente, desestabilizador, faz com que o protagonista “pareça” reconhecer Lívia:

Conquanto fosse navegante prático daqueles mares, não pôde evitar o turbilhão. Susteve o equilíbrio com rara felicidade e foi procurar melhor caminho, costeando a parede. Nesse momento os valsantes pararam perto dele. Pareceu-lhe reconhecer Lívia, irmã de Viana. Com as faces avermelhadas e o seio ofegante, a moça pousava molemente o braço no braço do cavalheiro. Murmurou algumas palavras, que Félix não pôde ouvir, e depois de lançar um olhar em roda de si, continuou a valsar (ASSIS, 2008, p. 244).

Dois aspectos importantes da caracterização de Félix encontram-se na forma como ele vê Lívia nessa cena. O narrador menciona que lhe “pareceu” reconhecer a irmã de Viana (ASSIS, 2008, p. 244). Trata-se de uma primeira descrição que coloca dúvidas quanto à percepção dele. Ademais, os detalhes do corpo de Lívia sugerem a focalização pelo olhar de Félix, segundo a antecipação do desejo por ela. O posicionamento do casal coadjuvante na sequência narrativa, Moraes e Matilde, seria estratégico, por sugerir o logro dos protagonistas.

Félix se contrapõe a D. Matilde, ao brincar com a suposta infidelidade do coronel (ASSIS, 2008, p. 244). Assim, conhecemos o protagonista não apenas pela descrição do

narrador, mas também por ele dizer gracejos. Num extremo, Félix provoca a desconfiança da senhora quanto à “fama” de seu marido. Noutro, D. Matilde tem uma confiança inabalável e ri dos “esforços inúteis” dele (ASSIS, 2008, p. 244). O contraste entre os dois decorre da figuração de uma atitude psicológica quanto à confiança, também relacionada aos papéis de gênero. Além disso, enquanto Félix tem “duas faces diversas” não harmônicas (ASSIS, 2008, p. 237), D. Matilde concilia os extremos em si (ASSIS, 2008, p. 244).

Do outro lado da quadrilha, comparam-se o coronel e Livia em função, mais uma vez, dos gêneros. No modelo da família patriarcal brasileira, importaria pouco a infidelidade de um homem do núcleo. Aliás, o narrador de *Ressurreição* insinua esse dado por meio do doutor Batista, que trai a esposa supostamente por capricho, enquanto ela permanece resignada (ASSIS, 2008, p. 266). Na passagem sobre o casamento de Luís Batista e Clara, o narrador conclui que a “paz doméstica” permaneceria inalterada (ASSIS, 2008, p. 66), independentemente da situação do casal. A expressão “paz doméstica” (ASSIS, 2008, p. 66) em *Ressurreição* refere-se, portanto, a uma situação social, não tangenciando o campo amoroso. Embora Clara tivesse idealizado um “paraíso no casamento”, não existiria qualquer possibilidade “feliz” no âmbito do amor ou da sexualidade para ela (ASSIS, 2008, p. 66). A “felicidade” é circunscrita a termos pragmáticos, ligados à função oficial do casamento e à reputação da mulher.

Como analisa Antonio Candido em “*The Brazilian Family*” (1951), a família patriarcal na colônia se articulava tanto à organização social, quanto às funções política e econômica num país extenso e sem governo fiscalizador constante (1951, p. 294). Segundo Candido, a família patriarcal assumia uma estrutura dupla: no núcleo legalizado, havia o casal branco com filhos legítimos; na periferia, havia um menor delineamento do grupo, com a presença de escravos, agregados, índios, negros e mestiços. Enquanto o primeiro plano da família tinha funções oficiais, na periferia, era possível incluir as amantes do chefe de família, bem como seus filhos ilegítimos (CANDIDO, 1951, p. 294). O ensaio de Candido demonstra que, conforme os fluxos de modernização no Brasil, do século 19 ao 20, a família patriarcal perderia sua configuração e função. No entanto, ainda nos anos 1950, persistiam seus aspectos imaginários quanto ao adultério e à sexualidade de padrão duplo, conforme os gêneros (1951, p. 309).

O problema da reputação do coronel Moraes, com que Félix graceja, não poderia passar de esforço inútil, inclusive, pela falta de verossimilhança. Por contraste, caracterizada como viúva, Livia engendra dúvidas. Como se observa ao longo da obra machadiana, a personagem viúva se movimenta numa zona instável – e possivelmente “suspeita” – quanto à sua figuração social e sexual. Nesse sentido, Antonio Candido comenta que, a despeito da estrutura dupla de comportamento para os gêneros, desde a colônia, as esposas não se restringiam à indolência ou

resignação, havendo exemplos de viúvas que assumiam liderança. Candido cita o exemplo posterior de Dona Josefa Carneiro de Mendonça, que teve uma posição política na revolução liberal de Minas Gerais em 1842. Ele especula que, nas camadas sociais mais privilegiadas, teria sido possível observar o poder da senhora – enganosa, segundo o imaginário –, proporcionando material à composição de um estereótipo social (1951, p. 296).

A ordem de aparição das personagens converge para o contraste entre Félix e Lívia. Como citado, o coronel e d. Matilde figuram o meio da apresentação, bem como seu ponto alto. Trata-se de uma ironia porque a narrativa sugere que o ápice do casamento deva ser figurado por um relacionamento limitado. Após esse modelo, a trama passa ao olhar de Félix para seu par romântico, caindo gradualmente até a interação dos dois. Deve-se observar que, na apresentação das personagens, trata-se na maior parte das vezes da contraposição entre Félix e os demais. Embora Lívia ganhe relevo como heroína, o protagonista masculino sobressai no que se refere ao número de referências feitas a ele. Na constelação de personagens de *Ressurreição*, as demais figuras são pautadas a partir de Félix, resultando num delineamento do seu perfil. Dessa forma, o romance pode ser lido como o “esboço de uma situação” e “o contraste de dois caracteres” (ASSIS, 2008, p. 126), mas também como um retrato moral do protagonista: um esboço de sua situação subjetiva; e o contraste entre ele e os que se lhe afiguram “outro”. O título do romance, portanto, joga mais luz (e sombra) sobre Félix, apontando para as expectativas frustradas de ressurreição em sua história.

2.3 Félix desce rapidamente à prosa

No capítulo inicial de *Ressurreição*, “No Dia de Ano-Bom, há um *flashback* de dez anos. Do primeiro dia do ano, a narrativa insinua as expectativas de ressurreição que cercam a data, bem como a frustração das mesmas. Semelhantemente, desenvolve-se o motivo do contraste na paisagem. No primeiro parágrafo, Félix é associado ao sol. A metáfora remete à organização das personagens do romance a um molde tradicional. Ou seja, como o sol, o protagonista organiza em torno de si as demais personagens numa constelação (TRÖHLER, 2010, *In*. EDER *et al.*, p. 406).

A ocasião do ano novo é marcada por uma reflexão do narrador, que suscita pensamentos opostos. Por um lado, os mais velhos podem se lembrar do “fervor” com que os mais novos saúdam o dia (ASSIS, 2008, p. 236). Por outro lado, o narrador critica a qualidade ilusória dessa esperança, chamando atenção para a temporalidade, que não teria outro sentido que a morte. Embora a constelação de personagens de *Ressurreição* remeta a narrativas

tradicionais do Ocidente, que têm o seu herói como estrela central e força aglutinadora do grupo, os valores de Félix e sua função hierárquica como protagonista iniciam, de forma problemática. Enquanto o sol de ano bom é colocado sob suspeita por um narrador que nos lembra da passagem do tempo, o protagonista contribuirá não apenas para a ruína de si, como para a dos demais, sendo em parte responsável pela “não ressurreição” de Livia.

No capítulo I, repete-se a imagem da infância como presa a uma perspectiva ilusória à semelhança do tema da “perpétua infância” no prólogo (ASSIS, 2008, p. 235). Novamente, a oposição a ela se faz por meio de um exercício de reflexão, uma “ideia” que talvez tenha passado pelo espírito de Félix, talvez não (ASSIS, 2008, p. 236). O narrador insere uma pergunta na caracterização do protagonista, mas não a responde. O que se declara é que uma nuvem “parece” toldar-lhe a frente, levando-o a pender, portanto, para o lado da morte (ASSIS, 2008, p. 237). Ademais, Félix revolve passado e futuro. No final do trecho, o narrador esboça um gesto decisivo em sua caracterização: a recusa da “contemplação interior” e da “quimera”; seguida pela possibilidade da “vergonha” de se deixar levar pela imaginação; e, então, uma rápida “descida à prosa” (ASSIS, 2008, p. 237).

Gestos em detalhe – fumar um charuto e esperar o almoço – caracterizam Félix, simultaneamente de forma social e psicológica. Segundo seu papel social, ele é um herdeiro que tem apenas “ocupações elegantes” (ASSIS, 2008, p. 237). Ou seja, não tem ocupação a não ser pelas distrações de classe: um “repouso ativo”, segundo o narrador (ASSIS, 2008, p. 237). Há também uma marca em seu perfil psicológico, quando fuma charutos como forma de “descer à prosa”, depois de recusar a “contemplação interior”, (ASSIS, 2008, p. 237).

No capítulo V, Meneses se opõe a Félix por ter uma percepção quimérica. Assim, confessa com lágrimas que descobriu ter sido traído. O narrador descreve: “Félix pareceu condoer-se da situação do rapaz, e disse-lhe algumas palavras de animação, que ele ouviu com reconhecimento” (ASSIS, 2008, p. 253). O uso do verbo “parecer” para se referir a uma compaixão apenas possível da parte de Félix atribui a ele traços de dissimulação. Ao mesmo tempo, Meneses enfrenta um tema que é sensível à composição do protagonista: o abalo da confiança em frente à dissimulação no relacionamento amoroso. Meneses diz: “– Mas quem pode adivinhar o mal, quando nos apresentam uma fisionomia risonha? Eu confiava em ambos” (ASSIS, 2008, p. 253). A resposta do amigo, contudo, é uma evasiva: “Félix encolheu os ombros. (...) – Fuma; eu já observei que o fumo impede as lágrimas, e ao mesmo tempo leva ao cérebro uma espécie de nevoeiro salutar” (ASSIS, 2008, p. 253).

O movimento em detalhe de Félix caracteriza sua fuga quanto a uma esfera que pode ser da imaginação, dos afetos e dos desdobramentos morais. No caso da imaginação, Félix

figura um antirromântico. No que diz respeito à esfera afetiva, ele declara não ter sentimentos. No campo moral, por sua vez, ele enfrenta impasses da dissimulação e simulação: a que lhe é própria; e a que é articulada pelos demais. Esses impasses engendram a desconfiança, que o leva ao debate ético. Em resumo, na apresentação do protagonista, desenha-se o movimento de descida à prosa como escape, no qual está implicado o drama que ele enfrenta ao longo da narrativa. Dois aspectos se mostram usuais nos modos da caracterização de Félix: um decorre da indeterminação que o narrador imprime à descrição de seus pensamentos e suas intenções; outro, da mobilização de caracteres, como o da “desconfiança” e o da “dissimulação”.

A reflexão sobre a ilusão do ano novo contraposta à morte é descrita como talvez inacessível a Félix (ASSIS, 2008, p. 236). Se ele fosse caracterizado como uma personagem que pensasse sobre o assunto, teria um aspecto vitalista. Não é o caso. Ainda que Félix se entregue à “contemplação anterior” momentaneamente, sua reação é *parecer envergonhado e descer à prosa* (ASSIS, 2008, p. 236). Desde o primeiro vislumbre que temos dele, são pontuados seu autoengano e sua dúvida. Estes, contudo, demonstram não ser contornáveis pela simples recusa. O tema se relaciona aos versos de *Medida por medida*, citados no prólogo e no fim do romance:

Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: “perdem o bem pelo receio de o buscar”. Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões (ASSIS, 2008, p. 314).

O problema da dúvida que trai apresenta desdobramentos para a composição de Félix e da trama. No entanto, a formulação contém um deslizamento, uma vez que na obra machadiana a citação de “*Our doubts are traitors*” – ou ainda, a tradução da primeira edição, “São as nossas dúvidas uns traidores”² – ressoa o significante da traição, que permanece espectral. Portanto, desde a citação de Shakespeare, o romance de Machado desloca o enfoque da temática do adultério (figurado no romance de costumes) para o problema da falha do protagonista (expresso como autoengano).

Note-se que na tradução dos versos na primeira edição, as dúvidas são tidas como “uns traidores” (ASSIS *Apud* HERANE, 2011, p. 14). Há a substantivação do predicativo, além da não concordância em gênero com o sujeito da oração, que é feminino. Segundo essa tradução,

² ASSIS, 1977, p. 61 *Apud* HERANE, 2011, p. 14.

pode-se igualmente pensar no problema da traição feminina como um espectro que é lembrado e negado. Por fim, a edição final de *Ressurreição* retoma o texto original como citação, reforçando o efeito espectral do dizer por meio da inserção da língua estrangeira.

Dessa forma, podemos imaginar que, caso um protagonista como Félix, com perfil desconfiado, fosse confrontado diretamente com a máxima, ele provavelmente ressaltaria o elemento da “traição”, deixando em segundo plano a advertência a respeito do autoengano. Ao mesmo tempo, ele cairia no engano, dramatizando o mote da dúvida subjetiva. Trata-se de uma especulação ilustrativa, como paralelo ao capítulo “Otelo”, de *Dom Casmurro*, em que Santiago, ao assistir à peça de Shakespeare, desloca a percepção do erro trágico do herói e da inocência de Desdêmona para a culpa e punição da própria esposa (ASSIS, 2008, p. 1062).

Desde *Ressurreição*, é preponderante na composição da personagem machadiana a forma como ela estabelece seu ponto de vista. O problema da percepção de Félix é narrado como uma “luta de vida e morte”, ainda que em registro metafórico. Na abertura, lemos como ele é passivo (ou até mesmo incapaz) no que diz respeito a perscrutar a temporalidade da vida e seu mundo interior. No final do romance, por sua vez, lemos que seu coração ressurgiu, mas não ressuscitou, dado que estavam sepultadas a “confiança” e “a memória das ilusões” (ASSIS, 2008, p. 314). Se no começo Félix se envergonha da quimera e foge dela, em sua última caracterização, não obstante, ele é “pusilânime e visionário” (ASSIS, 2008, p. 314). O desfecho retoma a inferência inicial de que uma negação das fantasias por parte de Félix não o defenderia de se tornar vítima de ilusões que ele não assume por ser “pusilânime”, nem de uma imaginação que ele não controla por ser “visionário” (ASSIS, 2008, p. 314).

A recepção imediata do romance observava a não correspondência do título de *Ressurreição* com seu desenlace. Raquel Campos pondera que a crítica coetânea provavelmente não tinha instrumentos para aceitar a arbitrariedade no emprego, pela obra machadiana, do nome próprio e do exercício da homonímia (2014, p. 225-26). Segundo Campos, a obra de Machado de Assis teria trabalhado com o nome como problema literário central (o que, aliás, constituía lugar comum para a época). No entanto, o autor teria diferenciado o exercício da onomástica por meio da homonímia, pela arbitrariedade e ironia (CAMPOS, 2014, p. 210). O nome de Félix contradiz tanto a etimologia do antropônimo, quanto a expectativa levantada pelo título (CAMPOS, 2014, p. 217). Félix nega a conotação de fecundidade e felicidade que a raiz de seu nome contém, além da perspectiva de ressurreição, a partir do relacionamento com Lúvia. Ademais, Campos analisa que a antipatia do narrador recai justamente sobre o protagonista. Segundo ela, trata-se de mais um nível de ironia da obra, uma

vez que num romance contestador de “clichês românticos”, a “luz favorável incide antes sobre as personagens quiméricas”, como Livia, Meneses e Raquel (2014, p. 217).

Portanto, os dois momentos limítrofes da trama de *Ressurreição* figuram uma metáfora da linha entre a vida e a morte, conotando (ao mesmo tempo em que frustram) a expectativa contida no título. Tanto a noção de ressurreição é circundada, quanto o mote shakespeariano aparece no início e final. Trata-se de uma teia complexa de relações intertextuais que a narrativa machadiana estabelece com a peça de Shakespeare. Assim, *Medida por medida* é referida não apenas pela máxima sobre a dúvida subjetiva, mas também pela tópica da ressurreição.

2.4 Ressurreição e Medida por medida: considerações iniciais

A negação do nome em Félix lembra-nos a relação intertextual de *Ressurreição* e *Medida por medida*. Estabelecemos uma associação entre Félix e Ângelo, personagem da comédia que contradiz o antropônimo. As alusões de uma obra a outra podem ser desdobradas, se considerarmos elementos da constelação de personagens do romance em diálogo com parte da constelação de personagens da peça. Essas relações podem ser vistas de ângulos diferentes, caso se reflita sobre a proposta irônica da não coincidência entre o enredo do romance de Machado e o enredo da peça de Shakespeare. Ao fim, a dissonância exposta na referência intertextual de uma obra a outra ressoa como sendo calculada pela estrutura de *Ressurreição*.

Barbara Heliodora comenta o *status* de “peça-problema” de *Medida por medida*:

Medida por medida, datada provavelmente de 1604, é uma das “comédias sombrias” ou “peças-problema” que Shakespeare escreveu durante o período em que criou suas maiores tragédias (1601-1608). As outras duas são *Bom é o que acaba bem* e *Troilus e Crésida*. Os problemas, levantados nessas três obras, são sempre éticos, sempre muito centrados na responsabilidade de cada um por suas ações e em comportamentos sexuais contrastando com o que genericamente chamamos de “amor” (HELIODORA *Apud* SHAKESPEARE, 2015, p. 7).

A comédia problemática suscita questões éticas que concernem aos costumes (no sentido moral) e ao contraste entre comportamentos sexuais e amorosos. Em *Ressurreição*, há um eco dessas temáticas, especialmente porque o contraste das personagens tem como lastro a posição que cada integrante assume nas seguintes áreas: a sexualidade; as noções de amor romântico; e as contingências do casamento.

Um dos problemas no enredo de *Medida por medida* que pode interessar ao leitor de *Ressurreição* é o do compromisso verbal estabelecido antes do casamento:

Para melhor entender como a plateia elisabetana compreenderia a peça, é preciso esclarecer em detalhe, por falta de tradução exata de uma palavra, *betrothal*, que será chamada “noivado”. É possível até que, em outros tempos, o nosso noivado tenha tido também sentido parecido: como *troth* é um compromisso, a palavra dada, o *betrothal* era uma espécie de pré-casamento, um compromisso que passaria a valer como casamento sob uma de duas condições: a benção da igreja ou a consumação (HELIODORA *Apud* SHAKESPEARE, 2015, p. 7).

No enredo duplo ou triplo de *Medida por medida*, como afirma Heliodora, são mobilizadas as seguintes matrizes literárias: o governante que se disfarça para verificar o encaminhamento da justiça, desmascarando corruptos; o engodo da substituição da virgem;³ e a barganha da virgindade de uma moça, como Ângelo a impõe a Isabela, em troca da salvação de Cláudio (HELIODORA *Apud* SHAKESPEARE, 2015, p. 6).

A ação de *Medida por medida* se passa em Viena. O duque Vicentio se disfarça com o intuito de observar o cumprimento da lei. Assim, transfere o governo a Ângelo. O último, de caráter publicamente severo, recrudescer a repressão dos costumes. Como exemplo, ele prende os “noivos” Cláudio e Julieta, que tinham engravidado antes do casamento, condenando-os à morte. Isabela, a irmã de Cláudio que logo se ordenaria freira, intercede em favor do irmão, fazendo súplicas a Ângelo, sem obter respostas, a não ser por uma extorsão. Ou seja, Ângelo se apaixona por Isabela e exige que ela ceda a virgindade a ele, caso queira livrar o irmão. Em contrapartida, o duque, sob o disfarce de frei, desmascara as intenções tirânicas de Ângelo, ao ouvir as confissões de Isabela ao irmão.

Como parte da solução, o duque propõe que Isabela aceite a chantagem de Ângelo, enviando, contudo, Mariana em seu lugar. Descobre-se que, assim como Cláudio em relação a Julieta, Ângelo tinha um compromisso de “pré-casamento” com Mariana. Ele abandonara a moça em função da perda do dote dela num naufrágio, que custou, além de tudo, a vida de seu irmão. Ângelo encontra Mariana no lugar de Isabela, mas não percebe o truque. Ainda assim, mantém a pena de morte de Cláudio. No entanto, o duque havia tramado uma solução também para Cláudio, ao enviar a cabeça de outro prisioneiro como prova falsa para Ângelo. Quando o duque finalmente revela sua identidade, pretende aplicar a mesma lei – a mesma medida – que Ângelo impusera a Cláudio: a decapitação. Na solução do enredo, ocorre a *quase ressurreição*, quando se revela que Cláudio ainda vivia. Os dois, Ângelo e Cláudio, são libertos e devem

³ Como se lê na introdução de Heliodora: “Em *Medida por medida*, Shakespeare torna a usar o truque da substituição da virgem na cama, que aparece em *Bem é o que acaba bem*, e uma outra matriz, que vinha de muito longe na história, a do bom governante disfarçar-se para verificar se o país está sendo bem-servido, se a justiça está sendo devidamente ministrada em seu governo, e para denunciar os corruptos que até então se apresentavam como figuras exemplares” (HELIODORA *Apud* SHAKESPEARE, 2015, p. 7).

cumprir o casamento com Mariana e Julieta, respectivamente. Como epílogo, o duque propõe casamento a Isabela.

Para desdobrar relações intertextuais que *Ressurreição* estabelece com *Medida por medida*, podemos nos ater a quatro pontos do enredo da peça: a matriz da identidade disfarçada; a moral quanto à sexualidade; a ética nos relacionamentos, que depende da confiança e de contratos mútuos (como o pré-casamento); a aparência pública; e, por fim, o tropo da ressurreição. Se pensarmos em *Ressurreição*, tendo como referência esses pontos de *Medida por medida*, encontraremos, além da citação como mote, dados mais complexos na relação intertextual que a obra machadiana estabelece com a peça. Esses dados fornecem chaves na leitura do romance de Machado no que concerne, por exemplo, à ironia do título.

Faz-se necessária a ressalva de que o diálogo da obra de Machado com Shakespeare tende a rebaixar a referência. Cleusa Rios P. Passos observa o rebaixamento nas relações intertextuais do conto “A cartomante” (1884), no qual se alude a Hamlet – o nobre que questiona “ser ou não ser” –, ao mesmo tempo em que a personagem principal é um funcionário público que “preferiu não ser nada” (2009, p. 61). Na obra machadiana citam-se referências clássicas, articulando-se o efeito de estranhamento por meio do recuo temporal, enquanto se visa ao desenvolvimento de questões pertinentes ao século 19.

É possível defender que na relação intertextual mais aguda que o romance estabelece com a peça de Shakespeare a ressignificação da matriz literária da identidade disfarçada seja expressa por meio da dissimulação. Em *Ressurreição*, esta estratégia é desenvolvida especialmente na composição de Félix e Lívia. Contudo, não deixa de comparecer nas demais personagens, como Cecília, Viana, Luís Batista, Raquel e Meneses. Além disso, a dissimulação no romance está relacionada aos seguintes pontos citados por referência a *Medida a medida*: uma moral quanto à sexualidade; e uma ética nos relacionamentos amorosos. Em *Ressurreição*, as estratégias de dissimulação se relacionam aos seguintes termos na composição da personagem: a descrição de seus comportamentos sexuais; o imaginário que ela nutre quanto ao amor romântico; e a posição social relativa ao casamento.

Félix é caracterizado pelo perfil dissimulador, desde cedo. Um comentário do narrador no capítulo XII, “O ponto negro”, beira o cômico quanto ao aspecto forçado dos subterfúgios que o protagonista emprega para que os demais desviem o foco de atenção sobre ele:

Félix despediu-se de ambas e dirigiu-se para a porta.

– Volta? – perguntou Lívia.

– Talvez não, minha senhora – respondeu Félix, cuja intenção positiva era ir lá tomar chá (ASSIS, 2008, p. 277).

Em seguida a essa fala, retoma-se o registro sombrio da narrativa, explicando-se como a relação entre Félix e Livia tinha mudado, com a hospedagem de Raquel na casa da última:

A presença de Raquel veio de algum modo alterar as relações dos dous namorados. Já não podiam ser frequentes as entrevistas solitárias em que ambos se esqueciam do mundo e de si. Mais que nunca, procurou Félix recatar o seu amor das vistas alheias, por modo que, apesar da convivência que tinha com os dous, Raquel nada suspeitou entre eles. Alguma cousa adivinharia se reparasse que a viúva, quando estava com ela, quase que só falava do médico; mas, como ela também não falava de outra pessoa, parecia-lhe que era antes a viúva quem a imitava (ASSIS, 2008, p. 277).

Para melhor análise do excerto, devemos lembrar dois pontos da trama. Um é o ocultamento do noivado a pedido de Félix. O compromisso é estabelecido sob a condição de ser revelado apenas nas vésperas do matrimônio. Segundo o narrador, a motivação do protagonista para o segredo seria a “vacilação do seu espírito” (ASSIS, 2008, p. 272). Livia chega a observar a atitude desconfiada de Félix, ao mesmo tempo em que se opõe ao namorado: “– Se eu tivesse o teu coração – disse ela –, desconfiava desta exigência; mas, vê lá, eu creio em ti” (ASSIS, 2008, p. 272). O segundo ponto diz respeito ao contraste de caracteres entre Livia e Raquel. Comentarei este, ao considerar as personagens femininas em relação com o todo da obra. Abordarei a constelação de personagens de *Ressurreição*, inclusive, segundo o critério dos papéis de gênero tal como eles são figurados no romance.

Livia, por um lado, ostenta ter atributos de uma personagem experiente. É viúva e tem uma percepção relativamente assentada sobre a infelicidade no casamento anterior, conforme o capítulo XI, “O passado”. Acima de tudo, conhece a dissimulação (e a simulação) e, apesar de não a utilizar de forma isenta de deslizes, consegue manejá-la. No capítulo VI, “Declaração”, a protagonista sabe que provavelmente ouvirá uma confissão de Félix. Dessa forma, “simula” os seus gestos com o fim de manipular o encontro: “Encostada ao parapeito do terraço que dava para a chácara, a viúva simulava contemplar os esplendores do ocaso; na realidade, afiava o ouvido para escutar a confissão amorosa” (ASSIS, 2008, p. 257).

Por outro lado, Livia é caracterizada com atitudes e motivações de tonalidade passional. Viana fala dela a Félix: “Livia tem esse defeito capital: é romanesca. Traz a cabeça cheia de caraminholas, fruto naturalmente da solidão em que viveu nestes dous anos, e dos livros que há de ter lido. Faz pena, porque é boa alma” (ASSIS, 2008, p. 240). Portanto, o aspecto inicialmente apresentado a respeito de Livia é sua qualidade quimérica. É relevante que essa descrição seja feita por seu irmão. Como mencionado acima, Viana é o primeiro a contrastar com Félix em função de ser um parasita expansivo, oposto aos costumes de recato do protagonista. É importante, ademais, que o irmão seja um intermediário da primeira fantasia

que o protagonista elabora quanto à heroína. A presença de Viana acarreta na formação de um triângulo, ou de um quadrilátero, com desdobramentos para a trama de *Ressurreição*.

Lívia parece incomodar-se com o velamento do noivado. Como vimos, nas conversas que tem com Raquel, ela faz entrever sua afeição por Félix. Uma passagem sensível à inferência dos afetos de Lívia diz respeito a uma transição em sua fala. Após dizer que crê em Félix, ela confessa que “duvida do destino” porque seria supersticiosa, conforme um “defeito” que atribui às “mulheres” e “crianças” (ASSIS, 2008, p. 272). A dissimulação se diferencia de acordo com o gênero. Para Lívia, torna-se imperativo dissimular, uma vez que, na condição de viúva na ordem patriarcal, o juízo incide mais frequentemente sobre ela. As restrições à protagonista são agravadas por ela ser, na constelação de personagens, par romântico de Félix, protagonista desenhado pela desconfiança. A partir desse impasse, arma-se um dos contrastes de *Ressurreição*.

2.5 A dissimulação na constelação de personagens de *Ressurreição*

Para as personagens femininas de *Ressurreição*, a dissimulação, a percepção sobre a intenção e emoções das demais personagens e a contenção das próprias são estratégias de convívio, e até mesmo de sobrevivência, num círculo social que as constrange. Lembremos Clara, a esposa de Luís Batista, que se constitui pela renúncia das fantasias relativas ao casamento. A articulação entre dissimulação, comportamentos sexuais e ética nos relacionamentos está presente, desde a primeira personagem feminina que entra em cena.

Trata-se de Cecília, que figura o tipo da prostituta e remete à protagonista ambivalente de *Lucíola* (1862), romance de Alencar. Cecília, porém, não desenvolve a faceta exuberante ou santificada de Lúcia. Pelo contrário, a história dela se direciona para o aperfeiçoamento da dissimulação. No capítulo II, “Liquidação do ano velho”, ela começa levando um “golpe moral e literário” de Félix que, ao se inspirar numa personagem de Henri Murger,⁴ decide terminar “os amores” que “já lhe pesavam” (ASSIS, 2008, p. 237). Assim, conhecemos que os amores do protagonista deveriam durar apenas um semestre (ASSIS, 2008, p. 241). O drama do homem apaixonado e da redenção da prostituta é complexamente trabalhado em Alencar. No entanto, em *Ressurreição*, o argumento se resume a um “golpe” breve:

⁴ Conforme se lê na anotação da edição da página machadodeassis.net, a referência provável diz respeito à obra *Scènes de la vie bohème*: “O escritor francês Henri Murger viveu de 1822 a 1861. É provável que a alusão seja à mais célebre de suas obras, *Scènes de la vie bohème*, que viria a ser a base para a ópera *La Bohème* (1896), de Puccini (1858-1924)”. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/ressurreicao.htm. Acesso em: 29/03/2017.

– Esperava, com efeito, que eu pudesse, com a minha constância, resgatar os erros que me pesavam na consciência. Agarrei-me a ti como a uma tábua de salvação; a tábua não compreendeu que salvaria uma vida e deixa-se levar pela onda que a arrebatava das minhas mãos. Enganei-me. Não te faço recriminações; espero que me farás justiça...

– Faço-te toda a justiça – redarguiu ele –; acuso-me eu mesmo de estar abaixo do papel de redentor.

Cecília não prestou atenção ao tom irônico destas palavras, nem sequer as ouviu. Levantou-se, deu alguns passos, encostou-se ao piano e pondo a cabeça entre as mãos soluçou à vontade. Mas essa explosão foi quase silenciosa e durou pouco (ASSIS, 2008, p. 241).

Na interação entre Félix e Cecília, ele se apresenta como infeliz – “eu tenho a infelicidade de não compreender a felicidade” (ASSIS, 2008, p. 241) – e ela se diz à deriva, enquanto pode dissimular meios de sobrevivência. A contradição de Cecília é insinuada, quando ela recusa o dinheiro de Félix e ele conclui que “ela teria algum amor em perspectiva” (ASSIS, 2008, p. 41). Desse modo, a dissimulação de Cecília está prevista, desde a parte inicial da trama, mas ainda não é caracterizada ostensivamente. O contraste entre os dois, aliás, realça a característica de dissimulação no protagonista, que calcula as estratégias dela, a partir da própria perspectiva. Como exemplo oposto no romance, Meneses não consegue ler a dissimulação de Cecília porque não encontra saberes semelhantes em si:

O juramento de Cecília não devia valer muito aos olhos de um homem que conhecesse bem todos os recursos de uma mulher naquelas condições. Mas o nosso Meneses era ingênuo em cousas tais. Saiu de lá cheio de piedade (ASSIS, 2008, p. 243).

Félix age com indiferença quanto ao tema da “ressurreição”. O motivo se imiscui na fala de Cecília por meio da imagem do naufrágio, da tábua de salvação e da onda. A resposta do protagonista toma um sentido irônico, pois se coloca abaixo da posição de Cecília, o que seria socialmente inverossímil na comparação entre um herdeiro e uma prostituta. Ele lança mão do argumento da própria incapacidade de cumprir o “papel de redentor” (ASSIS, 2008, p. 241). Deve-se realçar a escolha vocabular do protagonista, que traz desdobramentos para ele mesmo, uma vez que ele não está à altura de redimir a si próprio. Trata-se de mais um nível de ironia, pois a mordacidade que Félix dirige a Cecília acaba por se voltar contra ele.

De volta à Cecília, observamos que a trajetória dela se liga ao aperfeiçoamento da manipulação dos amantes. No capítulo XIV, “Ou capítulo do acaso”, o narrador sugere que ela dilapidou a fortuna de Moreirinha. Segundo a focalização de Félix: “A rola fizera-se gavião, pela única razão de que Moreirinha lhe dera ensejo de conhecer a própria força” (ASSIS, 2008, p. 283). Enquanto Félix conclui que Cecília teria aprendido o comportamento com o novo amante,

ao leitor, é possível interpretar que o protagonista também tenha contribuído para a transformação.

Primeiramente, embora Félix tente com frequência analisar os outros, na maior parte das vezes, ele não tem sucesso. No capítulo XIV, ele não deseja ouvir os relatos de Moreirinha e, quando o faz, volta o pensamento para a “própria situação” (ASSIS, 2008, p. 284): “De quando em quando o médico esquecia o narrador, e o seu pensamento ia esvoaçar em derredor da viúva” (ASSIS, 2008, p. 284). Igualmente, não consegue interpretar as intenções de Luís Batista, diferindo das demais personagens que em algum grau reconhecem-no como vilão. Ele tem ainda menos habilidade para distinguir as emoções de Lúvia. No capítulo VII, “O gavião e a pomba”, que narra o início do relacionamento entre os dois, ele se convence de que ela não o estima: “Quando Félix chegou a casa, estava plenamente convencido de que a afeição da viúva era uma mistura de vaidade, capricho e pendor sensual” (ASSIS, 2008, p. 260).

Em segundo lugar, a metáfora do gavião remete ao próprio Félix. Trata-se da mesma metáfora empregada para a transformação de Cecília, que empobrece a “receita” de Moreirinha (ASSIS, 2008, p. 283). Ou seja, há uma relação de contiguidade no uso da expressão. Félix emprega a imagem para a Cecília, enquanto a estrutura da obra a imprime sobre o protagonista. Ademais, há ironia no título do capítulo, “O gavião e a pomba”, pois, no mesmo, sugere-se que a visão de Félix provavelmente não fosse de grande alcance, diferente da de um gavião. A visão do protagonista – sua percepção, memória e imaginação – tenderia a ser distorcida ou limitada:

Neste ponto, parece que alguma ideia vaga e remota lhe surgiu no espírito e o levou a uma longa excursão no campo da memória. Quando voltou à realidade presente tinha o carro entrado no Largo do Machado. Apeou-se e seguiu a pé para casa.

A viúva tornou a ocupar-lhe o espírito. Recapitulou então tudo o que se passara em Catumbi, as palavras trocadas, os olhares ternos, a confissão mútua; evocou a imagem da moça e viu-a junto dele, pendente de seus lábios, palpitante de sentimento e ternura. Então a fantasia começou a debuxar-lhe uma existência futura, não romanesca nem legal, mas real e prosaica; como ele supunha que não podia deixar de ser com um homem inábil para as afeições do céu (ASSIS, 2008, p. 260).

Por fim, sugerimos que Félix possa ter contribuído para os desdobramentos na trajetória de Cecília, ao retomarmos uma relação com *Medida por medida*. Na peça, há uma passagem em que Isabel, constrangida por Ângelo, responde que as mulheres são fracas como os homens:

ÂNGELO

Mulheres são fracas.

ISABELA

Como os espelhos nos quais examinam,
Que tão fácil se quebram quanto iludem.

Que as salve o céu! E o homem mancha a imagem
Quando as explora. Sim, nós somos fracas;
Frágeis quanto nosso aspecto, enganadas
Por gravuras falsas (SHAKESPEARE, 2015, p. 59).

Portanto, é possível defender que a Félix escape o impacto que ele possa ter tido no desenvolvimento de Cecília.

Na posição extrema à da prostituta na constelação de personagens, encontra-se Raquel. A primeira caracterização dela atende ao ideal de uma “representação coletiva” do desejo de castidade pré-matrimonial na família patriarcal brasileira (CANDIDO, 1951, p. 309). Se pensarmos em Raquel, relacionada à caracterização da virgem romântica, notamos que sua doença é descrita como realce da “gentileza”:

Estava extremamente pálida e magra; os olhos, agora que o fogo da febre se apagara neles, pareciam amortecidos e fundos. Ainda assim, não perdera ela a sua natural gentileza. Mais: a própria morbidez do aspecto como que lhe dava realce maior” (ASSIS, 2008, p. 276).

Subentende-se que Raquel teria adoecido por um amor romântico, a paixão por Félix. Entretanto, seu desenvolvimento caminha no sentido da maturidade. Raquel frustra as expectativas existentes em torno da personagem virginal, que é padrão na ficção romântica. Ela aprende a interpretar a motivação dos demais, além de conter as suas próprias motivações. Ou seja, ela aprende a dissimular para alcançar seus fins. De início, sabemos que a moça tem percepção das atitudes de Lívia, contrastando também com Félix, que não sabe perscrutar a viúva:

– Parece-me orgulhosa; há de tratar a todos como vassalos seus. Não vê com que desdém ouve ela as palavras do cavalheiro que lhe dá o braço?
O cavalheiro era o mesmo rapaz que valsara com a viúva, um Dr. Batista, descendente em linha reta do Leonardo de Camões, “manhoso e namorado”.
– Oh! Isso não é razão, disse Raquel –; Lívia não gosta dele (ASSIS, 2008, p. 245).

No capítulo II, o narrador descreve primeiramente a impressão que Félix tem de Lívia. Por um lado, a impressão “boa e má ao mesmo tempo” (ASSIS, 2013, p. 245) reafirma a descrição dual do próprio (ASSIS, 2008, p. 237). Por outro lado, Raquel questiona o engano verbalizado pelo médico, demonstrando seu próprio potencial para compreender os demais. Não obstante, como citado anteriormente, Raquel tem o ponto cego de não perceber o noivado entre os protagonistas (ASSIS, 2008, p. 277). A observação do narrador – “alguma coisa adivinharia se reparasse” (ASSIS, 2008, p. 277), – tanto coloca sob suspeita a fala de Lívia, quanto abre a possibilidade para que Raquel aprimore sua percepção.

Nessa altura da narrativa, Raquel ainda tem uma percepção enviesada a respeito de Félix. Assim, ela é igualmente descrita pela “ilusão” (ASSIS, 2008, p. 280) e “inexperiência” (ASSIS, 2008, p. 281). É possível observar esse traço da personagem na passagem em que ela insinua para Félix que Livia talvez tivesse sentimentos por Meneses:

Perdoemos agora à inexperiência da boa moça – criança, como dizia a viúva – a leviandade com que insinuou ao médico as suspeitas que alimentava. Fê-lo por meio de alusão delicada e fina numa ocasião em que o pedia a conversa. O golpe foi profundo, a prova pareceu decisiva desta vez. Raquel notou a impressão do médico. O sorriso inocente e brincão que lhe entreabria os lábios repentinamente se lhe apagou. Félix olhava para ela sem ver a mudança que se lhe havia operado. Viu-a enfim, mas não a entendeu. Tentou fazer-se galhofeiro como sempre fora com ela; conseguiu fazê-la sorrir (ASSIS, 2008, p. 281).

Apesar de inexperiente, Raquel nota a impressão das demais personagens. Félix, ao contrário, “olha” sem “ver”, desviando-se do “golpe profundo” por meio de uma galhofa como forma de dissimulação (ASSIS, 2008, p. 281). Nessa cena, portanto, há uma simetria entre Raquel e Félix. A coadjuvante caminha no sentido de melhorar sua percepção quanto às demais personagens, aliando esse exercício com a aprendizagem da dissimulação. Ainda assim, do ponto de vista do desenvolvimento de Raquel, o contraste de caracteres mais relevante ocorre com Livia. Quando as duas rivalizam, o narrador descreve o domínio da protagonista: “Os olhos da corça ofendida não chamejavam ódio contra a leoa irritada” (ASSIS, 2008, p. 287). Posteriormente, Raquel se diferencia dela, ao adquirir a habilidade de contenção:

Na ocasião de se despedir do médico, a filha do coronel sentiu que as forças lhe iam faltando. Reagiu, porém, sobre si mesma e, sem olhar para ele, estendeu-lhe a mão, que o médico respeitosamente apertou. Ao voltar-lhe as costas, um suspiro lhe saiu do peito; partira-se o último vínculo da esperança (ASSIS, 2008, p. 294).

As duas moças encararam-se comovidas; a diferença era que Raquel pôde ocultar melhor o seu abalo do que a viúva. Essa vitória da donzela sobre si mesma fez redobrar a admiração da rival (ASSIS, 2008, p. 296-97)

O contraste entre Livia e Raquel diz respeito não apenas à experiência *versus* inexperiência, mas também ao peso da percepção e do controle nas personagens. A percepção de Raquel é formada, a partir das frustrações de sua paixão. Estas a levam à “resignação” (ASSIS, 2008, p. 310) e dissimulação. Contrariamente a Raquel, Livia exercita a observação e dissimulação, desde o início, mas sem se conter. Por esse motivo, ela entrega a Félix o benefício da confiança, durante grande parte da narrativa:

Félix continuou a narração por este mesmo tom elegíaco e triste. Foi longa e fiel. Se a viúva não o escutasse só com o coração, poderia perceber alguma

cousa mais do que ressentimento e amargura. Félix não era virtualmente mau; tinha, porém, um cepticismo desdenhoso ou hipócrita, segundo a ocasião. Não perceberia só isso; veria também que a natureza fora um tanto cúmplice na transformação moral do médico. A desconfiança dos sentimentos e das pessoas não provinha só das decepções que encontrara; tinha também raízes na mobilidade do espírito e na debilidade do coração. A energia dele era ato de vontade, não qualidade nativa: ele era mais que tudo fraco e volúvel. Lívia não percebia nada disto; escutava-o com a fé pia de um coração amante (ASSIS, 2008, p. 275).

A formulação condicional quanto a escutar e perceber de forma diferente também é apresentada à protagonista. Lívia demora a aprimorar a percepção que tem de Félix, dando fim à situação do casal apenas no capítulo XXIII, “Adeus”. Antes, passa por uma série de provas impostas pelo protagonista. Raquel, por sua vez, contrasta com Lívia na medida em que cria limites graduais. Inclusive, ela flexibiliza seu ponto de vista, casando-se com Meneses no final da trama (a quem a viúva permanece indiferente).

No capítulo XVII, “Sacrifício”, Raquel intercede para desfazer as suspeitas que havia alimentado em Félix contra Lívia. Trata-se de um sacrifício porque ela desiste de sua paixão para agir em favor do noivado dos protagonistas (cuja situação, aliás, não conhece bem). Novamente, há ironia no título do capítulo, se pensarmos que a estratégia rende a Raquel a possibilidade de se livrar do caráter “pusilânime e visionário” de Félix (ASSIS, 2008, p. 314). No final, o narrador sintetiza a vantagem da troca num chiste:

A pouco e pouco, o primeiro amor de Raquel se foi apagando, e o coração da moça não achou melhor convalescença que desposar o enfermeiro. Se lho dissessem no tempo em que ela adoecera por amor do médico, levantaria desdenhosamente os ombros, e com razão. Onde se colhe quão acertado é aquele provérbio oriental que diz – que a noite vem pejada do dia seguinte. Qual fosse a aurora que a sua noite trazia no seio não o adivinhara Raquel, mas a sua atual opinião é que não a podia haver mais bela em toda a escala do tempo (ASSIS, 2008, p. 313).

A passagem é interessante porque Meneses é advogado, segundo uma caracterização estável. O narrador recorre ao termo “enfermeiro” por metáfora e contraste, ao mesmo tempo em que rebaixa a formação de Félix. O parágrafo não poderia ser de maior frustração de expectativas quanto a uma personagem inicialmente descrita como uma donzela que adoce de amor por um médico. Pela formação de Raquel, inferimos que a observação, dissimulação e contenção seriam requisitos para o casamento. Também se assinala em tom de humor que os cuidados mais constantes (como os de um enfermeiro) seriam mais condizentes com o rés do chão da instituição conjugal, ao invés de um sistema insustentável, que é personificado por Félix. Notemos que a aurora de Raquel, a “mais bela em toda escala do tempo”, não deixa de

ser relativizada pelo narrador, que pontua discretamente que se trata da “atual opinião” da personagem (ASSIS, 2008, p. 313). Ou seja, um ponto de vista circunscrito.

Por fim, lembremos que D. Matilde também é caracterizada por conhecer a dissimulação. Quando Raquel está doente, ela imagina que a filha sofra por amor:

O médico assistente dera à moléstia um nome tirado não sei se do grego, se do latim. Na opinião da mãe, havia alguma cousa mais do que o nome e a moléstia; havia uma inexplicável melancolia, anterior à doença, uma espécie de tédio precoce da vida, se não era antes alguma esperança malograda - ou, mais claramente, alguma afeição sem esperança.

Para obter dela a confissão que imaginava, tinha D. Matilde o necessário tato e doçura: era mulher e mãe. Mas, ou porque nada houvesse realmente, ou porque quisesse levar consigo o segredo da sua melancolia, Raquel nenhuma confissão lhe fez (ASSIS, 2008, p. 269).

D. Matilde pretende sondar a filha, mas não consegue. O leitor infere que Raquel já aprendesse a dissimular. Deve-se notar a caracterização atribuída a mais uma personagem, segundo critérios concernentes aos papéis de gênero. Pelo comentário do narrador, D. Matilde teria o que era necessário para obter uma confissão por ser mulher e mãe. Contudo, justamente em função de ser a mãe de Raquel, ela recebe maiores reservas da filha. Arma-se a ironia do narrador contra ele mesmo, uma vez que se sugere, pela trama e caracterização das personagens, que a mãe não ocupe um posicionamento favorável ou isento para ser a confidente da filha.

D. Matilde compreende a doença de Raquel como sendo “mais do que o nome e a moléstia” (ASSIS, 2008, p. 269), contrariando o discurso médico, que redonda superficial. Desse modo, concebe um estado emocional da filha na esfera do que é ou indizível, ou não dito. Por um lado, a formulação conota a descrição de manifestações corporais, que substituem o discurso verbal, conforme o tom melodramático de *Ressurreição* (GUIMARÃES, 2004, p. 134). Por outro lado, ela conota o que foi possivelmente ocultado pela moça. Ao descrever como D. Matilde especula sobre o estado da filha, o narrador focaliza o discurso da personagem, fazendo referência a uma “inexplicável melancolia” (ASSIS, 2008, p. 269). Depois, termina com a seguinte consideração: “ou, mais claramente, alguma afeição sem esperança” (ASSIS, 2008, p. 269). No primeiro caso, trata-se de uma imagem romântica. No segundo, trata-se da insinuação de que Raquel esconda sua vida amorosa. A narração suscita o inefável para, em seguida, cair no chão realista das práticas de dissimulação.

2.6 O contraste de caracteres em *Ressurreição*, a dissimulação honesta de Livia e o artifício do próprio infortúnio de Félix

Para pensarmos como as formas de dissimulação constituem traços distintivos na constelação de personagens de *Ressurreição*, abordemos o imbróglio do capítulo XII ao capítulo XVIII. A situação se inicia com Félix escondendo o noivado devido à “vacilação do seu espírito” (ASSS, 2008, p. 272). Lívia, por sua vez, ora oculta, ora deixa entrever a afeição que tem por ele. Meneses não tem caráter, nem experiência para dissimular. Portanto, não tem recursos para perceber o noivado, revelando aos protagonistas a paixão por Lívia. Raquel desconfia das intenções de Meneses em relação à protagonista. Além disso, não percebe o noivado entre Félix e a amiga, uma vez que se encontra enviesada pela própria paixão. Assim, ela sinaliza para Félix a possibilidade de um relacionamento entre Lívia e Meneses, que é percebido erroneamente.

No capítulo XII, “Um ponto negro”, o narrador desenvolve o “contraste de caracteres” que Lívia reúne à sua volta, Félix e Meneses. Retoma-se um dos intuitos declarados do livro (ASSIS, 2008, p. 236). Na passagem, a oposição das personagens mobiliza uma das técnicas do caráter. Ou seja, a partir de um desenho verbal, tem-se dois perfis contrastantes. A relação parte de um ponto comum. Ambos têm uma imaginação arrebatadora. No entanto, a imaginação de Félix é pautada pela desconfiança, enquanto a de Meneses, pela confiança extrema:

Ao inverso de Félix, cujo espírito só engendrava receios e dúvidas, Meneses era antes de tudo propenso às fantasias cor-de-rosa. Irmanavam-se no ponto de serem joguetes de sua imaginação. Meneses facilmente entreviu um mundo de esperanças. A afabilidade com que a viúva o tratava pareceu-lhe auspiciosa; o mais inocente de todos os sorrisos servia-lhe de base a um castelo de vento; uma expressão qualquer, simples cortesia de sala, afigurava-se-lhe cheia de mil promessas de futuro. Nem futuro nem esperanças havia; havia a candura dele, que era botão de flor, ainda entrefechado à corrupção da vida. Tal era o contraste desses dous caracteres, que a estrela da viúva, não sei se boa ou má estrela, reuniu a seus pés. Um, se viesse a adorar um rosto hipócrita, desceria na escala das degradações, com os olhos fitos na quimera da sua felicidade; outro, ardendo pela mais angélica das criaturas humanas, quebraria com as próprias mãos a escada que o levaria ao céu (ASSIS, 2008, p. 278-279).

A descrição resulta em maior realce para Félix. No mesmo capítulo, há um gesto seu que reafirma a noção de trabalhar para o próprio infortúnio. O protagonista elabora uma estratégia para aproximar Meneses e Lívia. Segundo o narrador, ele mesmo teria escolhido a palavra “experiência” para sua atitude contraditória (ASSIS, 2008, p. 279). A palavra remete ao campo semântico da ciência, no qual se inclui a medicina no século 19, que serve à caracterização do protagonista. Novamente, a narrativa atribui a Félix uma escolha de palavras que auxilia na armação de dispositivos irônicos que fazem com que ele não apenas se sabote, como também ironize a própria condição:

Uma só palavra bastava ao médico para arredar do seu caminho aquele rival nascente; Félix repeliu essa ideia, metade por cálculo, metade por orgulho – mal-entendido orgulho – mas natural dele. O cálculo era cousa pior; era uma cilada - experiência, dizia ele –, era pôr em frente uma da outra duas almas que lhe pareciam, por assim dizer, consanguíneas, tentá-las a ambas, aquilatar assim a constância e a sinceridade de Lívia.

Assim pois, era ele o artífice do seu próprio infortúnio, com as suas mãos reunia os elementos do incêndio em que viria a arder, senão na realidade, ao menos na fantasia, porque o mal que não existisse depois, ele mesmo o tiraria do nada, para lhe dar vida e ação (ASSIS, 2008, p. 278-279).

Na conclusão, descreve-se como Félix dissimula para não desencorajar Meneses. O protagonista tem a palavra alegre e o riso de boa feição. O narrador faz uma ressalva, subentendo que a tarefa de não desencorajar Meneses não seria difícil (ASSIS, 2008, p. 279). O mal-entendido de Félix recai sobre o próprio orgulho e a própria destruição. Meneses, por sua vez, age para a própria singeleza e elevação. Ambos se compõem pelo autoengano.

Assim, o imbróglio se dá em forma de quadrilha. Félix dissimula e simula porque desconfia de Lívia e Meneses. Meneses não sabe dissimular, sendo inoportuno. Raquel se encontra em vias de aprimorar a dissimulação, enquanto comunica informações desencontradas aos demais. Por fim, Lívia dissimula por “missão”, procurando lidar com os dois apaixonados:

Meneses não voltou lá durante uma semana; prolongaria a ausência, se o amor, fecundo de ilusões, lhe não houvesse enchido o peito de esperanças novas. Lívia tratou-o com a costumada afabilidade, talvez com afabilidade maior. Como a confiança de Félix não se havia alterado, Lívia usava assim uma dissimulação honesta, por simples motivo de piedade e gratidão. Estava no seu caráter este modo de interpretar as cousas, e de as tratar assim sem grande respeito às conveniências sociais. Profanas, diria eu antes, se quisesse exprimir os verdadeiros sentimentos da viúva, que achava naquela obra de simpatia uma espécie de missão espiritual.

Às missionárias daquela espécie, se as há, desejo-lhes maior perspicácia ou mais feliz estrela. Nem a estrela nem a perspicácia da nossa heroína estavam acima do seu coração. O sentimento que a impelia era bom; o procedimento é que era errado. Ela não atentava nisso. Interrogava o rosto do médico, mais confiante e alegre que nunca, e só isto lhe bastava a seus olhos. Fossem eles menos namorados, e veriam que a tranquilidade de Félix era tão exagerada e fora dele, que não podia ser sincera (ASSIS, 2008, p. 280).

Inferimos que Lívia dissimule não apenas devido ao caráter, como declara o narrador, mas também por uma necessidade que Félix lhe havia imposto. Lívia encontra na dissimulação uma experiência necessária. O narrador atribui a ela uma “dissimulação honesta” (ASSIS, 2008, p. 280), que seria uma “missão espiritual” por piedade de Meneses e também por gratidão a ele. A observação do narrador sobre o “procedimento errado” de Lívia não necessariamente formula um juízo moral quanto à atitude, mas antes aponta para uma limitação desta (ASSIS, 2008, p. 280). Escapa à percepção de Lívia que Félix simulava tranquilidade e dissimulava a

“experiência” para aproximar os caracteres correspondentes da noiva e do amigo, com o fim de “aquilatar” a “constância e a sinceridade” dela (ASSIS, 2008, p. 278-279). A estrela (não suficientemente feliz) da protagonista serve à sua caracterização, segundo a posição que ocupa na constelação de personagens, enquanto viúva e par de Félix.

O uso da expressão “dissimulação honesta”, aliás, remete ao modelo do discreto nas sociedades de corte e letras do século 17. Trata-se do mesmo período de *Medida por medida*. Segundo João Adolfo Hansen, o tipo do discreto reúne os seguintes elementos:

Agudeza, prudência, dissimulação, aparência e honra constituem a discrição. Nas monarquias absolutistas do século XVII, principalmente nas ibéricas, a discrição é o padrão da racionalidade de corte que define o cortesão, proposto para todo o corpo político como o modelo de *uomo universale*, o homem universal, como se dizia na Itália do século XVI. Nas práticas de representação, a discrição é, por isso, uma categoria intelectual que classifica ou especifica a distinção e a superioridade de ações e palavras, aparecendo figurada no *discreto*, que é um tipo ou uma personagem do processo de interlocução (1996, p. 83).

O discreto constitui um tipo intelectualmente superior, que sabe portar-se, ao longo da vida, com o fim de alcançar uma morte honrada (HANSEN, 1996, p. 99). A fusão da prudência com a agudeza em suas representações conota mais uma ideia central do Barroco. A “representação decorosa” – que tem o efeito de uma aparência verossímil – possui mais relevância do que a exteriorização “sincera” ou “verdadeira” dos afetos:

No último capítulo de *El discreto*, Gracián alegoriza a vida humana com a antiga tópica das estações do ano quando faz o elenco das matérias que concorrem na educação do cortesão seiscentista. A educação que propõe visa a desenvolver a “agudeza prudencial” de um tipo humano que a vida toda se prepara para morrer bem. Feita como anamnese de casos exemplares da *ars moriendi*, a educação do tipo é também uma ascese que, pelo controle das paixões, permite sua integração política no corpo do Estado. Já se viu que na hierarquia barroca determinada como “razão de Estado” a liberdade tem formulação paradoxal para nós, pós-iluministas, pois define-se como subordinação ao sistema dos privilégios; por isso, a posição social é deduzida da aparência e, a aparência, da forma de representação. Logo, Gracián propõe a educação como as técnicas que permitem construir a forma de representação verossímil, como aparência decorosa ou adequada às várias ocasiões da vida de relação (HANSEN, 1996, p. 99).

No regime da discrição, existe um senso nos termos da “dissimulação honesta”. A expressão é título de um tratado de Torquato Accetto, de 1641, em que se descrevem os modos da prática conformes ao catolicismo. A dissimulação honesta é definida como uma forma em que não se aparenta o que não há, o que seria uma simulação do falso (uma prática condenável para um católico). A dissimulação conveniente ao discreto católico devia ser, então, uma forma de retardar a demonstração da verdade (em sentido platônico) até o momento oportuno

(ACCETTO, 2001, p. 17-18). Na apresentação à tradução brasileira d'A *dissimulação honesta*, Alcir Pécora analisa como a prática resulta “inconcebível” para o Romantismo:

Neste ponto de inflexão histórica, o conceito de “dissimulação honesta” parece constituir-se como uma contradição em termos, pois “dissimulação” e “honestidade” são opostos irreversíveis quando esta se pensa determinada exclusivamente por uma verdade pessoal sem compromissos com a aparência pública. Contudo, [...] tudo é bem diverso nos termos de composição de Accetto. Dissimular, aqui, é decorrência necessária da condição humana imperfeita e, ao mesmo tempo, passível de perfeição, já que a causa final da criação ainda é a salvação e a vida eterna na bem-aventurança – estado no qual, pela primeira vez, será injusta e inútil as doutrinas do disfarce e da razão de ocasião, supostas no conceito accettiano. Fora do estado pleno de júbilo bem-aventurado, e uma vez que os homens, devido à queda pelo pecado tornaram-se incapazes de compreender a verdade essencial nela mesma, para que tal compreensão se dê, torna-se necessário o uso de artifícios capazes de produzir e interpretar adequadamente “efeitos”, isto é, aparências, manifestações públicas, e nunca exclusivamente verdades interiores (PÉCORA *Apud* ACCETTO, 2001, p. XIX-XX).

Ao pensarmos no regime da discrição, é plausível que, em *Medida por medida*, Isabela argumente contra Ângelo que as mulheres são fracas quando “enganadas/ Por gravuras falsas” (SHAKESPEARE, 2015, p. 59). Essas “gravuras” seriam uma imagem imperfeita em relação a uma verdade ideal. Assim, Ângelo simula uma austeridade que não tem, uma vez que comete a mesma falta que Cláudio, a quem imputa uma condenação baseada numa interpretação rígida da lei. O duque, ao contrário, dissimula de forma aguda, prudente e honrada, adiando a revelação da verdade para o momento oportuno.

Percebemos que a “dissimulação honesta” de Livia compõe uma referência irônica em sua composição e caracterização. Desde o princípio, ela é descrita com tendências a fantasiar. No entanto, a “dissimulação honesta” contradiz a sinceridade do indivíduo de feição romântica, cujo modelo é evocado em sua caracterização inicial. Desse modo, a narrativa impõe mais uma frustração quanto a expectativas levantadas em torno de paradigmas românticos, ao fazer com que a protagonista supostamente exercite uma prática de representação inscrita na sociedade de corte.

Observa-se que a mobilização tanto de recursos de uma poética romântica, quanto daqueles das letras do século 17 é engendrada de forma irônica em *Ressurreição*. Deve-se ressaltar que o narrador qualifica como “profana” a estratégia de Lígia que, para ela, seria uma “missão espiritual” (ASSIS, 2008, p. 280). Evidencia-se que sua dissimulação honesta é esvaziada de significado religioso numa sociedade burguesa e escravocrata. A figuração da atitude da protagonista estaria relacionada a um modo próprio de “interpretar as cousas” (ASSIS, 2008, p. 280). Em suma, desenvolve-se a ironia na referência a dois regimes letrados.

Lívia destoa do sujeito romântico, que é pautado pela sinceridade. Destoa também da representação do discreto no século 17, pautada pelo decoro, conforme sua inserção num funcionamento social de corte e numa cosmovisão que implica em transcendência.

Lembremos, ademais, a possibilidade de que Lívia dissimule, no capítulo XIII, não apenas em função do caráter. A figuração do protagonista não se restringe à referência aos caracteres, aludindo também a um tipo social na família patriarcal brasileira. Ao retomarmos a menção de Antonio Candido sobre o “tradicional ciúme ibérico” (1951, p. 309), notamos que a figuração de Félix realça, na ficção, a posse do homem sobre a mulher. Nessa sequência narrativa (do capítulo XII ao XVIII), Lívia figura um alvo da pusilanimidade, da qualidade visionária e da emissão de juízos, relacionados, inclusive, à formação cultural de Félix.

O amor de Meneses é articulado como mais uma complicação que incide sobre Lívia. O narrador afirma que a situação decorre das circunstâncias e do arranjo de caracteres (ASSIS, 2008, p. 278). Eventualmente, inferimos que o caráter e a posição social de Félix, no universo narrativo, tenham maior influência sobre o imbróglio. Félix faz da dissimulação um exercício desnecessário, com consequências desastrosas. Com maior frequência que os outros (excluindo-se Luís Batista), Félix simula mensagens enganosas. Assim, dissimula para colocar a fidelidade da noiva à prova. Antes, oculta o noivado, criando um ambiente favorável para a confusão na quadrilha. Direta e indiretamente, o protagonista dá ensejo para o engendramento de percepções desentendidas tanto de sua parte, quanto da dos demais.

Visualizamos um movimento narrativo, segundo o qual, Félix dissimula e simula para se defender da dissimulação e simulação dos outros. Ao mesmo tempo, ao leitor, é possível observar que, muitas vezes, as demais personagens comunicam enganos para Félix em razão de circunstâncias armadas por ele mesmo. Seus procedimentos de desconfiança resultam inúteis, afinal, porque não o livram de ser enganado por Luís Batista. Pelo contrário, uma vez que Félix se irmana com Luís Batista nos gestos de simulação, ele se torna um alvo deste. Além disso, o protagonista não é um simulador tão perito quanto o seu rival.

Félix desconfia, dissimula e simula constantemente, de forma a engendrar situações nas quais é enganado. Sua composição faz referência à dissimulação no século 17, mas a contraria, trazendo-a para um chão realista. Além das ações de Félix se distanciarem do contexto seiscentistas, elas são figuradas de forma a realçar a falta de agudeza do protagonista. Existe uma contraposição entre a forma como ele dissimula e a prática na sociedade de corte, que prevê o uso da dissimulação, conforme a ocasião. João Adolfo Hansen explica que a agudeza não pode ser colocada sempre em prática e cabe ao discreto avaliar suas circunstâncias: “Por

outras palavras, o discreto é sempre agudo e é por agudeza que às vezes não é agudo...” (1996, p. 88). Assim se lê no tratado de Accetto:

Em substância, dissimular é uma profissão, da qual não se pode fazer profissão senão na escola do próprio pensamento. Se alguém usasse a máscara todos os dias, seria mais notado que qualquer outro pela curiosidade de todos; mas dos excelentes dissimuladores, que existiram e existem, não há notícia alguma (ACCETTO, 2001, p. 20-21).

Portanto, Félix desconfia, dissimula e simula sem propriedade nem fundamentos. Primeiramente, as referências para a “desconfiança” e “dissimulação”, na narrativa, são retomadas de contextos letrados díspares em relação ao tempo-espço de *Ressurreição*. Depois, seguindo-se a lógica social do romance, Félix ocupa lugar proeminente entre os demais. Essa posição lhe apresenta pouca vulnerabilidade, de forma que inferimos que ele provavelmente não precise precaver-se. Ou seja, a noção de como e por que Félix desconfia e dissimula estaria relacionada antes a um resguardo dos próprios privilégios do que a um risco efetivamente apresentado no universo narrativo pelas outras personagens.

Em resumo, é possível abordar a dissimulação nas diferentes personagens de *Ressurreição*, a partir da referência intertextual a *Medida por medida* pelo tema da identidade disfarçada. A relação tende a se estabelecer, de forma irônica, simultaneamente mobilizando e negando a dissimulação nas letras do século 17. *Ressurreição* dialoga com as funções da desconfiança e da dissimulação, aliás, segundo uma figuração relacionada ao regime da família patriarcal brasileira no século 19. Assim, a narrativa ancora o tema num contexto rebaixado. Ao lado do recuo temporal nas referências intertextuais, a composição da trama e das personagens liga-se à atualidade da obra, de forma inusitada, distanciando-se das tendências coetâneas. Dessa forma, *este romance não se parece com esses romances*.

Em *Ressurreição* – à semelhança de *Medida por medida* – as estratégias de dissimulação circundam o compromisso pré-matrimonial. Lívia dissimula para assegurar a realização do casamento. Félix, ao contrário, dissimula para testar o noivado. Raquel se casa, após se aprimorar na dissimulação. A personagem de Meneses, por fim, dá um salto formativo, ao aprender a ocultar as suas confissões e analisar a simulação de Luís Batista. Em *Medida por medida*, a dissimulação do duque implica na solução dos conflitos morais e éticos, a exemplo da salvação de Claudio de uma interpretação tirânica da lei. Em *Ressurreição*, a dissimulação não guarda relação com o restabelecimento do decoro social. No romance, a prática de dissimular é rebaixada às artimanhas para a sobrevivência individual ou à percepção tortuosa dos atores, segundo sua posição na constelação de personagens. A posição destas, por sua vez,

pode ser distinguida conforme a referência aos caracteres, mas também, conforme o grau de poder que comportam no arranjo social do universo narrativo.

2.7 A opinião pública e o juízo em *Ressureição*: Félix remete a Ângelo de *Medida por medida*

O problema da aparência em *Ressureição* é figurado mais acentuadamente na composição de Félix. Ressaltemos que a desconfiança dele não circunda somente o medo de ser traído. Trata-se também do receio quanto a ser enganado por outrem (TELES, 2017, p. 161). A consequência, para ele, seria *parecer ridículo* tanto aos próprios olhos, quanto aos olhos da opinião pública, que é personificada como um “juiz inflexível” (ASSIS, 2008, p. 307).

Nos capítulos IV e V, por exemplo, Meneses é caracterizado como “ridículo” em função da sua credulidade e confiança. Ele acredita em Cecília, defendendo-a, para Félix, por meio de uma carta “ridícula” (ASSIS, 2008, p. 250). Depois, é traído duplamente: por seu par romântico; e por ter sido credor do amante (ASSIS, 2008, p. 253). Nas duas passagens, Meneses se reconhece como ridículo, expressando-se francamente sobre o assunto a Félix. Dado o contraste de caracteres, o protagonista não admite a possibilidade do ridículo. Se a admite, é sob a condição de correção. No capítulo VIII, “Queda”, quando se vê apaixonado por Lívia, Félix logo se distancia. No entanto, o afastamento acusa o estado emocional relacionado à falta de Lívia, engendrando a percepção de que ele possa parecer ridículo aos próprios olhos:

Ingratidão, era já confessar muito, mas o médico foi além, achou-se ridículo. Aqui já não era possível a resistência. Algum homem pode gloriar-se de ser ingrato; dirá, com um moralista céptico, que é uma maneira de ser independente. Mas ninguém é ridículo convencido; convencer-se é emendar-se (ASSIS, 2008, p. 262).

O protagonista se queixa da “rebeldia” do “coração” (ASSIS, 2008, p. 262), como se fosse traído por um aspecto de si próprio. Assim, a aparência pública – e nela, a importância de não *parecer ridículo* – é uma referência de peso para a figuração das motivações de Félix. Ademais, a relação entre aparência pública, juízo social e pessoal possui desdobramentos em na composição do protagonista. Essa relação de temas abrange os moldes de sua percepção, bem como a formação de sua imaginação moral, que atua numa espécie de instância avaliadora. Com frequência, é Félix quem exercita a função do juízo. Um exemplo significativo é a impressão inicial que ele tem de Lívia, condensada por um juízo distorcido:

Seria acaso ou ilusão? Félix sentiu uma forte pressão dos dedos da moça, enquanto esta subia rapidamente para o carro, e ia responder com um aperto

ainda mais forte; mas era tarde; a moça já estava sentada, e Viana punha o pé no estribo para subir.
Ilusão era decerto; ilusão ou casualidade. Mas o médico não o percebeu logo, e foi um primeiro erro na maneira de julgar a viúva (ASSIS, 2008, p. 251).

No capítulo IX, “Luta”, notamos a articulação da aparência pública, do juízo e do engano como constituintes na composição de Félix. Delineia-se como o protagonista se torna um alvo fácil de Luís Batista, que tenciona seduzir Lívia, desenvolvendo, para tanto, um plano que tem como fim abater o namorado pelo ciúme:

Para alcançar esse resultado, era mister multiplicar as suspeitas do médico, cavar-lhe fundamento no coração a ferida do ciúme, torná-lo em suma instrumento de sua própria ruína. Não adotou o método de Iago, que lhe parecia arriscado e pueril; em vez de insinuar-lhe a suspeita pelo ouvido, meteu-lha pelos olhos (ASSIS, 2008, p. 266).

O plano de Luís Batista não é bem descrito. O narrador cita somente que o coadjuvante pretende dissimular uma intimidade, de feito peculiar, com Lívia. Ou seja, esta intimidade deveria ser mais pungente na medida em que fosse mais dissimulada:

Era-lhe necessário afetar com a moça uma intimidade misteriosa, mas discreta, sem aparato, antes cercada de infinitas cautelas, tão hábil que ela não percebesse, mas tão claramente dissimulada, que fosse direito ao coração de Félix (ASSIS, 2008, p. 266).

O narrador deixa uma ponta solta quanto aos ardis de Luís Batista para o caracterizar como grande dissimulador. Note-se que a apresentação dele é feita nos moldes do caráter, exibindo qualidades psicológicas relacionadas à perspicácia e à falta de sentimentos e moral: “Observador e perspicaz, e ao mesmo tempo sem paixões nem escrúpulos, percebeu este que quanto mais o amor de Félix se tornasse suspeito e tirânico, tanto mais perderia terreno no coração da viúva” (ASSIS, 2008, p. 265). Luís Batista é contraposto a Félix. Enquanto o primeiro é um dissimulador criterioso, o protagonista recorre indiscriminadamente à dissimulação. Enquanto o vilão é observador, Félix se compõe pelo devaneio, não demonstrando atenção aos demais. Enquanto Batista não tem “paixões nem escrúpulos”, a queda de Félix é ter conhecido a paixão romântica uma vez, além de ter uma consciência que lhe cobra por seus gestos.

Por meio da comparação de Félix e Luís Batista, é possível relativizar a recepção do protagonista como personagem que pretende ser esférica, sem convencer. Embora Félix comece e termine infeliz na trama, os dois lados do seu espírito aparecem. Sua complexidade é defensável, a partir do contraste com Batista, uma vez que o último é reduzido a motivações monocórdicas. Resta lembrar que Félix não tem recursos suficientes para desmascará-lo. Dessa

forma, indica-se mais uma lacuna no protagonista, que é apresentado com uma face “calculada e sistemática” (ASSIS, 2008, p. 237), mas não consegue analisar o engodo do vilão. A complexidade de Félix estaria em duas de suas faltas: enganar-se a si mesmo enquanto tenta defender-se do engodo dos demais; e deixar-se enganar pelo dr. Batista. Como desenlace do plano do vilão, Félix se enciúma e decide romper com Lívia:

Desta vez assentou Félix numa resolução heroica: romper o encanto que o prendia à bela viúva. Tinham já passado alguns meses, todos eles assim entremeados de felicidade e amargura. Cem vezes se convencera das suas injustiças; mas a cada suspeita nova ressurgiam as anteriores, as que ela perdoara, e a última confirmava então as primeiras, e o pobre rapaz achava-se sinceramente ludibriado e ridículo (ASSIS, 2008, p. 266).

Félix percebe que comete “injustiças” em seus juízos (ASSIS, 2008, p. 266). No entanto, volta a desconfiar. O excerto reforça a associação entre engano e ridículo em sua caracterização. O narrador dá margem a uma importante ambiguidade interpretativa que varia, segundo a proximidade ou o distanciamento do leitor quanto a Félix. No movimento cíclico, lemos que “o pobre rapaz achava-se sinceramente ludibriado e ridículo” (ASSIS, 2008, p. 266). A frase pode conotar que ele se via desse modo, ao desconfiar ser traído por Lívia. Simultaneamente, há possibilidade de que sua alternância de estados de espírito fizesse com que ele se encontrasse, ao final, ludibriado por si mesmo, tornando-se ridículo em razão da desconfiança.

O portador da carta de Félix sobre o rompimento volta sem resposta de Lívia. Então, descreve-se como a percepção do protagonista é engendrada, durante o período de vácuo. Ele julga Lívia, com convencimento: “Ao ciúme que o devorava, veio misturar-se o despeito; complicou-se a dor com o orgulho ofendido. Lívia apareceu-lhe com todos os caracteres de uma loureira vulgar, e loureira não traduz bem o pensamento do moço” (ASSIS, 2008, p. 267). Note-se o problema “dos caracteres” da loureira. Esse pensamento de Félix se apoia num tipo imaginário de mulher, cuja função seria seduzi-lo e arruiná-lo.

Para dar fim à crise, Lívia o visita. Mesmo diante da viravolta que ela oferece, o protagonista remete apenas à opinião pública:

Era Lívia. Quando Félix chegou à sala, estava ela à porta, com o rosto coberto por um véu que arregaçou imediatamente. Félix não pôde reter um grito de surpresa.

Lívia trazia pela mão um menino: era o filho. Caminhou para o médico depois de alguns instantes de absoluto silêncio, e estendeu-lhe a mão.

– Não esperava a minha visita? – disse ela com tranquilidade.

– Confesso que não.

– Devia esperar, porque eu não havia respondido à sua carta, e alguma coisa cumpria que lhe dissesse.

– Não receou que os olhos da sociedade... – disse ele.

– A sociedade está tomando chá - atalhou a viúva procurando sorrir -. Era preciso que eu viesse e vim (ASSIS, 2008, p. 267).

Na mesma sequência narrativa, o protagonista evoca o problema da “acusação” e “injustiça”, dizendo a Lúvia: “– Fui talvez cruel no que lhe escrevi – disse ele – e quero crer que fosse também injusto, mas amo-a, é todo o meu crime... “; “Não me julgue como outros fariam (...). Não sou mau. Falta-me confiança” (ASSIS, 2008, p. 268). Lúvia rebate: “– Não o amo eu também? – disse ela -. Nem por isso sou cruel ou injusta”⁵ (ASSIS, 2008, p. 268). No final do capítulo, os termos do juízo permanecem. Após a partida de Lúvia, Félix “achava-se grosseiramente injusto”, e termina “ansioso por que viesse o dia seguinte para ir a Catumbi resgatar à força de ternura e respeito a injustiça com que tratara a viúva” (ASSIS, 2008, p. 268).

O último exemplo quanto à opinião pública e ao juízo como elementos que concorrem para a figuração de Félix está no capítulo XXII, “A carta”. Trata-se da passagem em que ele lê em reclusão a carta que calunia Lúvia (cuja autoria de Luís Batista é revelada pelo narrador). Mais uma vez, Félix julga Lúvia. Num segundo momento, ele considera a probabilidade de ter sido injusto. Por fim, teme o juízo de uma opinião, pública e privada, que recairia sobre ele:

Vieram então muitos dias de luta e de febre, em que ele, para fortalecer o ânimo, lia e relia a misteriosa carta que trouxera consigo. O remédio era antes veneno para a sua alma ulcerada; lembrava-lhe a felicidade que perdera. Era isto o que padecia o coração. A consciência padecia também, porque a sociedade, que ele não vira no primeiro instante, agora lhe aparecia como um juiz inflexível, a pedir-lhe conta de uma injúria sem explicação. Às vezes arrependia-se do ato; outras vezes, não se arrependia, mas acusava-se de precipitado e louco. Nunca mais tristemente se revelara a inconsistência do espírito (ASSIS, 2008, p. 307).

Numa leitura intertextual, é possível aproximar Félix de Ângelo, dado que ambos têm uma face voltada para a opinião pública. Trata-se de protagonistas que, muito embora estejam relacionados a problemas de âmbito sexual, conjugal ou moral, expressam-se por meio de termos judiciais. Ângelo é convocado a governar Viena, tornando-se um juiz inflexível. Faz uso da lei e da aparência para o exercício da tirania. No final, encontra-se ele mesmo sob o jugo do duque. Paralelamente, Félix passa pelo ciclo de desconfiança, emissão de juízos, percepção tardia da injúria e, por fim, receio de ser julgado pela opinião pública.

Outro traço comum aos dois é a tirania. Luís Batista observa que o amor de Félix se tornava cada vez mais “suspeitoso” e “tirânico” (ASSIS, 2008, p. 265). Diversas vezes Félix é

⁵ No capítulo XIV, Lúvia em Félix repetirá os termos “cruel e injusta”, quando perde perdão a Raquel, após a explosão que tem em função da rivalidade em torno de Félix: “- Que mal me farias tu, criança? A culpada sou eu; sou eu que te peço perdão, porque fui cruel e injusta, e cedi ao egoísmo do meu coração... Perdoa-me!” (ASSIS, 2008, p. 289). O emprego repetido dos termos que uma vez faz contrastar Félix e Lúvia e noutra Lúvia e Raquel sugere uma aprendizagem possível de Lúvia no convívio com Félix quanto à “crueldade” e “injustiça”.

caracterizado como “cruel”. Inclusive, chama a atenção que, na carta em que ele abandona o noivado, o texto revolve em torno da crueldade e da acusação:

Lívia
O que vou fazer é indigno, bem o sei; mas é ainda mais cruel do que indigno.
O nosso casamento é fatalmente impossível. Não tens nenhuma culpa direta
nem indireta na minha resolução. Esta carta, que me condena, será a tua cabal
defesa.
Adeus.

Félix (ASSIS, 2008, p. 303)

A indignidade de Félix estaria na quebra do compromisso. No entanto, ele reconhece ser mais cruel que indigno. Por um lado, trata-se de uma expressão de *mea culpa*. Por outro lado, a atitude do protagonista, a partir de sua própria perspectiva, talvez não fosse tão indigna porque ele se imputa o direito à desconfiança sistemática em relação à noiva. Ainda, alega que Lívia não teria culpa na sua decisão. Ou seja, demonstra a inflexibilidade (ou isenção) do seu juízo. No entanto, na carta, coloca-se um parceiro contra o outro, numa luta de vida e morte.

Segundo o discurso de Félix, a carta constituiria uma prova de defesa para Lívia. Contudo, o texto – parte diferenciada em sua caracterização, que o torna autor de uma mensagem escrita – soa injurioso. Ao contrário do que pretende expressar, a carta comporia um “último golpe”, título do capítulo XXI, que é dirigido contra Lívia. Certamente se pode interpretar o “último golpe” como forma final de sabotagem que Félix impõe a Lívia e a si. Contudo, a expressão também pode ser lida como gesto que liberta o protagonista, à semelhança do “golpe moral e literário” que ele desfecha contra Cecília (ASSIS, 2008, p. 237). O golpe sofrido por Lívia pertenceria, então, mais propriamente ao âmbito da justiça e da retórica.

Mais uma vez, retoma-se a leitura de *Ressurreição* em relação com *Medida por medida*. Como analisa Ernest Schanzer em *The problem plays of Shakespeare*, a peça concerne à justiça e a um impasse moral entre os protagonistas:

Tentei demonstrar que *Medida por medida* tem dois interesses principais: no campo da ética pública, a natureza da Justiça e do Bom Governo; no campo da ética privada, a escolha de Isabel. Os dois interesses estão unidos por uma reprobção comum do legalismo em favor de uma interpretação mais humana e mais verdadeiramente justa da Lei, seja ela humana ou divina. Enquanto o impasse moral privado é tratado de forma problemática, o impasse moral público não o é. Não ficamos jamais em dúvida quanto a nossas orientações morais na polêmica pública sobre a medida apropriada entre Justiça e Piedade (SCHANZER, 1967, p. 130) [tradução minha].

Ademais, a respeito dos costumes, notamos a repetição diferenciada de uma imagem em ambos os textos. Em *Medida por medida*, o duque evoca, inicialmente, o problema da lei e dos costumes. Na cena III do ato I, ele explica o estratagema do disfarce e a transferência do poder

a Ângelo. Vicentio argumenta que, apesar de severos, as leis e os costumes em Viena não eram respeitados: “O neném domina a ama, e o que é direito/ ‘Stá torto” (SHAKESPEARE, 2015, p. 24)⁶. Para o leitor de *Ressurreição*, a observação do decoro, em *Medida por medida*, por meio do domínio do neném sobre a ama, destaca-se em razão de uma cena no romance. Trata-se do final do capítulo IV, “Declaração”, em que o protagonista e o leitor descobrem a maternidade de Livia. O filho dela, Luís, entra em cena, seguido por Clara, a mucama.

Maílde Jerônimo Trípoli e Raquel Campos fazem observações sobre Clara. Trípoli analisa o problema da representação *en passant* das personagens escravas, ao abordá-la: “seres ignorados, cujo movimento só era vislumbrado quando deles se necessitava” (TRÍPOLI, 2006, p. 91). Já Campos resume o efeito de sua aparição: “O papel de babá e de escrava atribuído a Clara foi bem enfatizado: afora não dizer nada, ela limitou-se a correr atrás da criança, antes e depois do diálogo desta com a mãe” (2014, p. 212). Campos explica que a homonímia entre Clara, a mucama, e Clara, a esposa do dr. Batista, não necessariamente teria relação, exceto pela oposição entre a condição social de escrava e a de senhora. (CAMPOS, 2014, p. 213). Contudo, observamos que ambas têm a tarefa de se dobrarem a uma personagem de nome coincidente, Luís (questão que será retomada adiante). Inclusive, Campos faz a ressalva da ironia do nome da personagem secundária. O antropônimo de Clara é negado, ao ser empregado na caracterização de uma personagem cativa, num contexto de escravidão moderna e africana no Brasil (2014, p. 215). A partir dessas considerações, interpretamos que o antropônimo tem como função assinalar o escravismo.

A descrição de Clara correndo atrás de Luís é frisada na narrativa. Primeiramente, os dois se apresentam de forma irruptiva. Após a declaração de amor, Félix se prepara para beijar Livia. No entanto, a voz de Luís aparece como uma interdição: “Deteve-o um rumor estranho, uma voz infantil e desconhecida” (ASSIS, 2008, p. 258). Um diálogo entre a mãe e o menino, aliás, revela que Luís muito provavelmente entrava no espaço sem a permissão de Clara (ASSIS, 2008, p. 258). Inferimos que a periferia da família, constituída por personagens escravas, conheça a vida íntima do núcleo. Clara saberia que Luís não podia interromper a visita. No entanto, supomos que, em função da condição de mucama, ela não seria obedecida pelo menino. Ao mesmo tempo, a repreensão que Livia faz a Luís cria um efeito de esvaziamento das ordens. Dado que Clara era obrigada a se submeter, que importância teria seu conselho ou o da mãe? Por fim, notamos que a ação do menino correndo e sendo seguido por Clara é repetida pelo menos sete vezes.

⁶ Em inglês: “*The baby beats the nurse, and quite athwart/ Goes all decorum*” (SHAKESPEARE, 2005, p. 461).

Na cena, enfoca-se o domínio da criança sobre a mucama. A formulação alude à imagem de Shakespeare, com rebaixamento, uma vez que subentende o contexto da escravidão no Brasil no século 19 e a criação do nhonhô. Segundo o estilo irônico das relações intertextuais na obra machadiana, nessa alusão a *Medida por medida*, sinaliza-se um dado da família patriarcal brasileira em *Ressurreição*. A princípio, a intercalação desse conteúdo de ordem doméstica parece arbitrária na economia do romance. Porém, o menino e Clara indicam uma admoestação quanto aos costumes, que se encontra ressignificada, conforme a experiência social brasileira oitocentista. Trata-se de uma cena periférica que possibilita a leitura de que as personagens laterais provavelmente detenham – e revelem – informações que o núcleo da constelação de personagens não necessariamente deseja perceber ou comunicar.

A entrada da criança e da mucama como evento revelador pode ser problematizada, novamente, pela ironia do título do capítulo, “Declaração”, palavra que se aproxima do antropônimo da personagem secundária. Afinal, o capítulo trataria de uma declaração de amor de Félix a Livia? Ou inversamente, de Livia a Félix? Da declaração de que Livia é mãe? Ou ainda, de uma declaração sobre como os costumes não são observados nos círculos da elite do século 19, em que a mucama corre atrás do menino? A última possibilidade de leitura, aliás, desdobra-se num impasse. Visto que, em *Ressurreição*, figura-se uma ordem familiar e social assentada na escravidão, seria malgrado observar o descumprimento dos costumes. A passagem pode comunicar uma conformidade da narrativa quanto às instituições sociais que figura. Não obstante, também pode formular uma crítica, segundo a qual, sugere-se uma inversão moral na instituição escravista: o menino domina a mucama como eco do bebê que bate na ama. Nesse caso, haveria uma mensagem ética da narrativa por meio da figuração, como denúncia, da naturalização dos modos de violência constituintes do cotidiano da sociedade brasileira.

Luís e Clara revelam o funcionamento da família patriarcal, dividida entre núcleo e periferia. Quando Félix descobre que Livia é mãe, impõe-se, inclusive, o padrão duplo de moralidade. Devemos lembrar que o perfil de Félix é duplo e ele responde à cena de forma dúbia, como não poderia deixar de ser. Do ponto de vista do protagonista, o menino e a mucama seriam inoportunos ao idílio amoroso. Todavia, como viemos defendendo, a perspectiva dele é figurada de forma problemática, merecendo a análise em diferentes sequências narrativas. Sua reação à maternidade de Livia é de perplexidade, com estados emocionais contraditórios:

Durante esta cena, Félix parecera completamente estranho a tudo que o rodeava. Não ouvia as repreensões da moça, nem a tagarelice da criança;

ouviam-se a si mesmo. Contemplava aquele quadro com deleitosa inveja, e sentia pungir-lhe um remorso.

“É mãe”, repetia o moço consigo; “é mãe!”

– Olhe – dizia a moça, debruçada sobre o parapeito que dava para a chácara – ; veja como ele vai correndo...

Félix debruçou-se também; o menino corria efetivamente adiante de Clara, que o acompanhava de longe. De quando em quando, parava o menino aguardando a mucama; mas tão depressa esta se lhe aproximava, a criança negaceava o corpo, e deitava a correr outra vez. A mãe parecia esquecida de tudo mais; Félix contemplava-a com religioso respeito. Estiveram assim calados alguns segundos. De repente, Livia voltou-se para o médico:

– Vê? – disse ela –; a pouco se reduz a minha felicidade: o senhor e aquela criança.

Dizendo isto, deixou pender a fronte; Félix beijou-a ardentemente, mas não pôde dizer nada. A comoção embargou-lhe a voz; a reflexão impôs-lhe silêncio (ASSIS, 2008, p. 259).

A descrição de “deleitosa inveja” e “remorso” de Félix quanto à maternidade de Livia não é a mais esclarecedora (ASSIS, 2008, p. 259). Uma interpretação possível é que Félix se constranja em função da maternidade da protagonista, uma vez que pretendia, conforme se lê no capítulo anterior, apenas uma “aventura”, que provavelmente conduziria da mesma forma como conduziu aquela com Cecília: “Félix despediu-se de Livia, não enlevado, não palpitante, mas disposto a uma aventura” (ASSIS, 2008, p. 255).

A caracterização de Livia como mãe suscita em Félix um “religioso respeito” (ASSIS, 2008, p. 259). A descrição está relacionada a um conceito também rastreável no imaginário da família patriarcal brasileira. Trata-se da mãe enquanto figura de aspecto sagrado. Em *Sobrados e mucambos* (1956), por exemplo, Gilberto Freyre defende a sobrevivência do “caráter” da família patriarcal no Brasil, que incluiria o “maternismo”:

(...) o tutelar – que inclui a figura da mãe de família – tende a manifestar-se também no culto, igualmente sentimental e místico, da Mãe, identificado pelo brasileiro com imagens de pessoas e ou instituições protetoras: Maria, Mãe de Deus e Senhora dos Homens; a madrinha; a mãe – figuras que freqüentemente intervêm na vida política ou administrativa do país, para protegerem, a seu modo, filhos, afilhados e genros.

De maternalismo, ou maternismo, se mostra, na verdade, impregnado quase todo brasileiro de formação patriarcal ou tutelar. Era como se no extremo amor à mãe ou à madrinha ou à mãe preta o menino e o próprio adolescente se refugiasse do temor excessivo ao pai, ao patriarca, ao velho – senhor, às vezes sádico, de escravo, de mulheres e de menino (2000, p. 764-765).

Luís e Clara configurariam uma advertência, para Félix, quanto aos potenciais riscos de um relacionamento com Livia. Isto é, inferimos que o pensamento dele oscile, após a “declaração” da maternidade dela, entre a aventura amorosa com a viúva e o respeito à sua figura materna. Ou seja, o contrato amoroso entre Félix e Livia, selado pelo beijo que ocorre no final da sequência narrativa, é interrompido por duas personagens que sinalizam uma

admoestação quanto aos costumes. O relacionamento que Félix desfaz, recorrendo a termos que são do campo semântico do juízo, ele inicia, com uma advertência (irruptiva e cifrada), que diz respeito a um código moral. Esse código, por sua vez, é enviesado por violência e impasses, informando uma duplicidade própria da forma da família brasileira patriarcal.

A reflexão de Félix em silêncio pode apontar para duas questões. Por um lado, se seria moral iniciar uma aventura com uma viúva que é mãe. Por outro lado, se ele seria capaz de um relacionamento que seria contraditório ao seu caráter e sistema. O “amor” seria, então, estranho a uma das faces de Félix, aquela que ele pretende demonstrar em público como “calculada e sistemática” (ASSIS, 2008, p. 237). No capítulo VII, ele se questiona:

Que lhe posso eu dar que corresponda ao seu amor? O meu espírito, se quiser, a minha dedicação, a minha ternura, só isso... porque o amor... Eu amar? Pôr a existência toda nas mãos de uma criatura estranha... e mais do que a existência, o destino, sei eu o que isso é? (ASSIS, 2008, p. 260).

Félix sucumbe aos estados emocionais despertados por Lívia, colocando em ação sua face “natural e espontânea” (ASSIS, 2008, p. 237). Porém, seu movimento oscilatório faz com que ele retorne à afetação do cálculo e da inflexibilidade, acabando “essencialmente infeliz” (ASSIS, 2008, p. 314). A respeito do funcionamento de Félix com duas faces, encontra-se mais uma convergência com Ângelo. Ambos são duplos, negando o significado do nome próprio. Schanzer analisa a figuração da duplicidade de Ângelo, da seguinte forma:

Shakespeare evidentemente tencionou que o nome de Ângelo (...) tivesse dupla conotação. Ele é tanto “um anjo na aparência”, como diz o duque, que é interiormente um diabo, quanto uma moeda falsa (uma moeda de ouro de dez xelins no tempo de Shakespeare). Quanto ao primeiro caso, há repetidas alusões: as de Isabel, “o juiz tem piedade diabólica” e “Queres que eu peça ao diabo redenção”; a do duque, “Quem respeita posição deixa o demônio ser honrado porque seu trono brilha”; e sobretudo a fala de Ângelo, que é muito debatida, “Podemos escrever ‘Anjo Bondoso’/ nos cornos do diabo, sem fazê-lo/ seu real lema”. Ele é o anjo decaído que se tornou um diabo, mas também o anjo da morte. Distribuir a morte, destruir, é a sua principal função na peça, especialmente destruir os que concebem a vida, como Cláudio e Julieta. Essa ideia se soma com a fala de Ângelo: “Pecado imundo! Valeria o mesmo/ Perdoar o que rouba à natureza/ O homem feito, quanto relevar/ Quem cunha a imagem do Senhor com o sexo/ Onde este é proibido. É falta igual/ Matar quem foi criado verdadeiro/ Quanto verter metal em mau cadinho/ Para fazer o falso!” (...).

A passagem serve de ponte à visão de Ângelo como uma moeda falsa. Não deixa de ser mordaz ouvir uma moeda falsa denunciar a falsificação de outras (...). A referência a Ângelo como uma moeda ocorre na cena inicial da peça. Antes de o chamar, o duque pergunta a Éscalo: “Que opinião ele terá de nós?”. Quando sabe do dever que lhe é confiado, Ângelo exclama: “Bom senhor,/ Que seja à prova posto o meu valor/ Antes que marca tão grande e tão nobre/ Lhe seja imposta”. No entanto, o duque reverte a sequência usual, preferindo testar o metal depois de ter selado a figura nele, com o fim de descobrir:

“Vamos ver/ Se o poder muda o que parece ser” (SCHANZER, 1963, p. 95-95) [grifos meus] [tradução minha]⁷.

No caso de Félix, como bem sabemos, há igualmente a ironia do nome. No capítulo VI, a declaração de amor feita por Lívia comunica a projeção da felicidade dela em duas personagens: o filho e o protagonista. Como analisa Raquel Campos (2014, p. 217), cabe a Félix o desafio de confirmar seu antropônimo de acepção feliz e fértil. Trata-se de uma expectativa de ressurreição figurada pela narrativa, a partir do contraste de caracteres: aquele entre Félix e Lívia; e aquele entre uma face evidente e outra potencial do protagonista. Félix diz às demais personagens que recorre à cabeça, ao invés de ao coração, mas suas percepções e ações fazem com que ele se torne vítima de sua imaginação e de seus estados emocionais (ASSIS, 2008, p. 253, p. 314). Assim, é rendido pelo coração, ao ser contrastado com o caráter amoroso de Lívia:

Quando Félix chegou a encarar-lhe o coração [de Lívia], sentiu a fascinação do abismo, e caiu nele (ASSIS, 2008, p. 262) [grifo meu].

A essas razões que o médico dava a si próprio, e que eram filhas da consciência, acresciam outras que ele não articulava, mas sentia, as saudades, as recordações, os desejos, a voz misteriosa e constante que lhe sussurrava aos ouvidos o nome de Lívia (ASSIS, 2008, p. 263).

Anuncia-se a possibilidade de mudança, para o protagonista, da infelicidade à felicidade. Porém, trata-se de uma queda em movimento espiral, que o leva a crises sucessivas, até que ele retorne à performance inicial do cálculo e do sistema (ASSIS, 2008, p. 237). Desse modo, tanto em Félix, quanto em Ângelo, existe um contraste que é interno à caracterização da personagem, dado pela articulação da “aparência pública” *versus* o “coração”.

No protagonista shakespeariano, há uma autoimposição no sentido de exercer uma face pública que pareça não humana: “Ângelo colabora com a Natureza para alcançar uma falta de humanidade desejada e praticada” (SCHANZER, 1967, p. 92) [tradução minha]. Ainda assim, ressaltamos uma diferença entre os dois. Enquanto Félix é “vadio” e “desambicioso” (ASSIS, 2008, p. 237), Ângelo estima o exercício público da lei e lamenta em solilóquio a perda de interesse pelos estudos políticos (SHAKESPEARE, 2015, p. 54). Não é difícil ponderar que a divergência decorra de um rebaixamento proposital na composição de Félix, que está relacionado ao traço do tipo social brasileiro do século 19 que toma parte em sua caracterização.

⁷ A citação dos trechos de *Medida por medida* em português é feita pela tradução de Barbara Heliodora (2015). Note-se que na última fala citada de Ângelo, o texto original emprega o termo “metal”, ao invés de “valor”, remetendo à gravura que se imprime na moeda e ao quilate: “Now, good my lord,/ Let there be some more test made of my metal,/ Before so nobel and so great a figure/ Be stamp’d upon it” (SHAKESPEARE, 2005, p. 459).

Félix é um senhor, para quem, o trabalho numa profissão liberal é esvaziado de função. Após o recebimento de uma herança, torna-se capitalista e escravocrata. Ironicamente, na narrativa, os escravos de Félix são tanto acessórios, quanto reveladores da condição dele:

O tempo tinha melhorado. O sol reaparecera entre duas nuvens, dando de chapa nas árvores molhadas de chuva e nos telhados que escorriam um resto de água. Dissera-se que a natureza queria fazer outro contraste ao inverso do da manhã, porque, se a tarde sorria alegre, o homem dava sinais de tempestade interior. Tinha os olhos vermelhos, a boca contraída, os cabelos em desordem. Saiu com passo vacilante. De quando em quando, colhia o alento com a expressão de quem lhe custa respirar. Um escravo, a que ele deu algumas ordens, reparou no estado do senhor, e perguntou-lhe se estava doente. Félix respondeu secamente que não. O escravo abanou a cabeça e saiu (ASSIS, 2008, p. 302).

A revelação da segunda face do protagonista shakespeariano, Ângelo, também está relacionada ao contraste de caráter que lhe é apresentado pela protagonista:

ÂNGELO
 Que fazes, Ângelo? Antes, quem és?
 Teu desejo por ela vem das coisas
 Que a fazem boa? Deixe que seu irmão viva! (...)
 O roubo do ladrão se justifica
 Com um juiz. Será que a amo,
 E desejo ouvir de novo sua voz?
 E gozar do seu olhar? Qual é meu sonho?
 Pra agarrar um santo, o astuto demônio
 Usa um santo pra isca.
 É perigosa
 A tentação que nos leva ao pecado
 Por amor à virtude. A prostituta
 Não pode, com sua arte e seu vigor,
 Tocar-me a têmpera; mas sua virtude
 Me conquistou. E até hoje eu sorri,
 Sem compreender o homem que sofria (SHAKESPEARE, 2015, p. 51).

A encenação com Isabela remete à dupla conotação do nome do protagonista, de anjo a diabo. Por meio do erotismo dirigido a ela, Ângelo se autoproclama tirano, alegando que sua aparência continuaria a pesar mais:

ÂNGELO
 Quem vai acreditar?
 Meu nome limpo, a minha vida austera,
 Minha voz contra a sua, o cargo público,
 Pesarão tanto contra a sua acusação
 Que você, sufocada pelo que afirma,
 Vai cheirar a calúnia. Comecei,
 Dou rédea solta à sensualidade.
 Trate de contentar meu apetite;
 Deixe para lá pudores que enrubescem.
 E encobrem as suas intenções.

Resgate seu irmão entregando-se a mim;
 De outro modo não só ele morre,
 Mas seu descaso fará com que sua morte
 Venha após longa tortura. Amanhã
 Responda-me ou, pela afeição,
 Que hoje me domina, também posso
 Tornar-me um tirano. Mas você
 Pode falar o quanto lhe aprouver:
 Mentindo, inda peso mais que a sua verdade
 (SHAKESPEARE, 2015, p. 60).

Ângelo atribui à Isabela a dissimulação de intenções que não condizem com a caracterização da jovem. Ao fazê-lo, desenha uma percepção distorcida dela. Segundo Schanzer, em *Ângelo e Hamlet*, o insulto serviria ao “prazer perverso” de expressar uma visão cínica sobre o gênero feminino diretamente contra mulheres que são representadas, não obstante, de forma inocente e casta, como Isabela e Ofélia (SCHANZER, 1963, p. 88). O problema é interessante e podemos afirmar que se encontra rearticulado em *Ressurreição*. Félix não apenas é injurioso, quando detrai Lívia por meio de cartas e brigas, mas também desconfia efetivamente das intenções da noiva. Nesse último ponto, distancia-se de Ângelo que, no fundo, mantém a percepção da inocência da protagonista que se lhe opõe.

No quadrilátero entre Lívia, Félix, Meneses e Raquel, o protagonista se convence de que “à moça [Lívia] não fosse desagradável o amor de Meneses” (ASSIS, 2008, p. 278) [grifo meu]. Assim, prontamente a julga. Na crise de ciúme contra Meneses, Félix se expressa numa forma que é exemplar dos seus textos escritos: “O que lhe disse então foi o transunto das cartas que lhe escrevera. Grosseiro, irônico, incoerente, tudo isso foi nas palavras com que fulminou a pobre senhora” (ASSIS, 2008, p. 281). Ao leitor, contudo, é possível imaginar que Lívia não exatamente se lisonjeasse com o amor de Meneses. Quando este se confessa a ela, o narrador descreve a reação da protagonista com “frieza”: “A resposta que [Lívia] lhe deu foi certamente fria e decisiva, não desdenhosa nem severa” (ASSIS, 2008, p. 279) [grifo meu].

Por sua vez, quando Félix descobre ser admirado por Raquel, ele flexibiliza o juízo, com vantagem própria: “Por mais isento que seja o espírito de um homem, é raro que o não lisonjeie uma afeição assim, medrosa e silenciosa, nascida e vivida na soledade da alma” (ASSIS, 2008, p. 293). Em resumo, Félix detrata Lívia, de acordo com uma gama de aspectos que pertencem mais propriamente à caracterização dele que à dela. Do seu ponto de vista, é admissível ser amado por outra personagem. Não o desagrada o amor de Raquel e, posteriormente, ele transforma esse estado emocional numa chave positiva, a da admiração (ASSIS, 2008, p. 293). Porém, ao julgar Lívia, ele considera recriminável que o amor de Meneses a lisonjeie. Segundo a falta de lógica de sua percepção, seria condenável que ela expressasse gratidão ou piedade

pelo amigo. A percepção de Félix tem dois pesos e duas medidas, enquanto, na sua composição, atuam duas faces diversas, e no seu nome, duas potências opostas.

2.8 Félix: a mobilização “muito menos sólida” dos caracteres e do retrato

As incoerências de Félix são caracterizadas por meio de seus pensamentos, falas, estados emocionais e gestos. Alguns traços têm relação direta com a ação. Outros dependem de elementos formais articulados pela estrutura da obra, tais como: a descrição que o narrador desenvolve do protagonista; o contraste de caracteres na constelação de personagens; a presença de títulos irônicos; e falas dos demais sobre ele.

Félix é figurado pela duplicidade, inclusive, a partir da mobilização dos caracteres: os de Teofrasto; os de La Bruyère e dos ingleses no século 17; e os presentes em textos dos satiristas ingleses do século 18. *Medida por medida* também é referência para o estudo de caracteres. Ângelo é composto não apenas com alusão a peças do século 16, como *Epitia*, de Cintio, e *Promos e Cassandra*, de George Whetstone, como também em função de um caráter cujo desenvolvimento depende da contraposição com as demais personagens e seus caracteres. Em Ângelo encontra-se a mobilização de caracteres como: o dissimulado, de Teofrasto; o descontente, de Joseph Hall; o puritano, de Sir Thomas Overbury; e o rei indigno, de Nicholas Breton (*Apud* ALDINGTON, 1924, p. 28, 71, 77, 115, 178).

Os caracteres compõem perfis definidos por uma qualidade moral ou psicológica. Ou ainda, por um traço social, como ocorre em certos caracteres ingleses do século 17. Eles apresentam tipos, mas também eventualmente, retratos, a depender do grau de generalização ou particularidade da execução textual. O caráter concorre para a tipificação, enquanto o retrato concorre para a representação de um indivíduo. Porém, as duas modalidades não têm limites bem definidos, podendo ser intercambiáveis, de forma insolúvel. Richard Aldington suscita esse problema, logo de início, na coletânea em que reuniu e traduziu caracteres:

Descrições de pessoas específicas não são Caracteres (...); o sujeito descrito deve ser um tipo, não um indivíduo; posto que a descrição de um indivíduo é um Retrato. Na realidade, certos Caracteres e Retratos lançam luz um sobre o outro em graus imperceptíveis. Um Caráter que pretende delinear um tipo pode ser efetivamente o Retrato de um indivíduo, dada a aparência indefinida de medo, inveja ou afeto que o escritor lhe confere; e semelhantemente um Retrato pode ser composto de forma a expressar tanto um tipo quanto um indivíduo (ALDINGTON, 1924, p. 1) [tradução minha].

A partir da composição de Félix, podemos lembrar os seguintes caracteres: o dissimulado e o desconfiado, de Teofrasto (MALHADAS e SARIAN, 1978, p. 34, 71); o

descontente e o inconstante, de Joseph Hall (*Apud* ALDINGTON, 1924, p. 77, 79); o homem convencido de si, o homem totalmente reservado e o homem desconfiado e ciumento, de John Earle (*Apud* ALDINGTON, 1924, p. 80, 200, 201, 260). Veja-se, por exemplo, em comparação ao protagonista de *Ressurreição*, a conclusão do caráter do “homem desconfiado e ciumento”:

Ele é aquele que continua a acusar os outros quando eles não são culpados e a se defender quando ele não é acusado: e nenhum homem se desfaz mais em desculpas, sendo tão excessivamente elaborado nesse aspecto que ninguém acredita nele;⁸ ele não pode causar pior impressão do que quando dá satisfações. Esse tipo de homem nunca tem amigos porque não consegue chegar a essa confiança; o humor com que está contaminado faz com que todos os homens lhe sejam suspeitos. Em conclusão, são homens sempre ofendidos e vexados consigo mesmos e com seus vizinhos, enganando os outros, ao pensarem que eles o enganariam, e enganando, acima de tudo, a si mesmos, ao pensarem que merecem ser enganados (EARLE *Apud* ALDINGTON, 1924, p. 260) [tradução minha].

Quando analisamos Félix, encontramos a alusão a caracteres que são baixos ou representam vícios. Os caracteres citados acima possuem acentuação do cômico, além de agudeza. Na obra de Machado de Assis, a referência intertextual a esses caracteres é composta com um efeito que, semelhantemente, resulta em ironia cortante. Por esse motivo, Ivan Teixeira defende o estudo do caráter para expandir a compreensão dessa técnica na composição das personagens machadianas (2010, p. 89-90).

A descrição inicial de Félix tende a oscilar entre um *caráter não inteiriço* e o retrato de um *homem complexo*:

Não direi que fosse bonito, na significação mais ampla da palavra; mas tinha as feições corretas, a presença simpática, e reunia à graça natural a apurada elegância com que vestia. A cor do rosto era um tanto pálida, a pele lisa e fina. A fisionomia era plácida e indiferente, mal-alumiada por um olhar de ordinário frio, e não poucas vezes morto.

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

Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas porém se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava. Um jornalista do tempo, seu amigo, costumava compará-lo ao escudo de Aquiles mescla de estanho e ouro, “muito menos

⁸ Note-se a passagem narrativa do pedido de desculpas frustrado de Félix, ao tentar reatar com Lívia no capítulo XXIII, “Adeus”, após o último rompimento (ASSIS, 2008, p. 310-312).

sólido”, acrescentava ele. Aquele dia, aurora do ano, escolhera-o o nosso herói para o caso de seus velhos amores (ASSIS, 2008, p. 237).

Enfoca-se o rosto de Félix, tendendo-se ao indivíduo. Talvez por esse motivo, o narrador faça a ressalva de que o protagonista não era bonito na acepção “ampla” da palavra (2008, p. 237). Inicialmente, delineia-se uma personagem nos moldes do romance do século 19, com pretensão ao efeito da representação de uma vida. Contudo, esse efeito de vida é contraposto à particularidade de um olhar “não poucas vezes morto” (ASSIS, 2008, p. 237). Como analisa Silviano Santiago, *Ressurreição* apresenta uma estrutura conforme à de um romance realista. No entanto, o crítico aponta uma diferença crucial, pois o primeiro romance de Machado de Assis desenvolve o todo de uma ideia e não a história de uma vida:

Nada se sabe a respeito da infância e da adolescência de Félix, ou de Lívia, por exemplo. (Como exemplo oposto, leiam-se os capítulos iniciais de *Madame Bovary*.) É mais importante saber que Félix, personagem, nasceu sob o signo de Jano, janeiro, do que a verdadeira data e as circunstâncias do seu nascimento e infância, ou mesmo de certos detalhes que um romancista realista julgaria indispensáveis (SANTIAGO, 2006, p. 443).

O perfil de Félix oscila entre o mote moral e a orientação realista. Considerando-se sua apresentação e seu desenvolvimento, ele se compõe: pelo contraste intrínseco de caracteres; pela complexidade, particularizada na trama, de sua percepção e de seus sentimentos; pelo contraste de caracteres com as demais personagens; pela alusão ao tipo do senhor no Brasil oitocentista; e por sua posição na ordem social do universo narrativo.

Na maior parte das vezes em que Félix incursiona no exercício da percepção, ele cai em engano. Segundo de José Luiz Passos, em *Machado de Assis: o romance com pessoas*, os romances machadianos exploram o tema do “aprendizado pela autonomia e de sua possível vituperação pelo autoengano” (2007, p. 45). Para se alçarem ao conceito filosófico de pessoa e terem autonomia, as personagens machadianas desenvolvem uma disparidade de perspectivas sobre a vida, formulando mundos imaginários, nos quais podem se perceber diferentes (PASSOS, 2007, p. 45-46). Assim, elas têm a capacidade de se analisar e analisar os demais. A partir de Passos, argumentamos que Félix, na tentativa de se desenvolver, seja condenado pelo “autoengano” (2007, p. 45).

Na descrição inicial de Félix, sinaliza-se um problema central da narrativa: ele tem um conhecimento relativamente pobre de si. Os desafios que lhe são apresentados requerem autoconhecimento, mas não chegam a ser deslindados por ele. A noção de “não ser igual a si mesmo” (ASSIS, 2008, p. 237) conota um descompasso entre a face que Félix comunica em público e os móveis de seu desejo e ação. Parte do impasse do protagonista decorre de ele armar

estratégias de fuga da quimera ou de defesa contra o engano como um meio de não ser enganado. Visa, assim, a escapar do julgamento inexorável da opinião pública. Como desdobramento dessa prática, no entanto, ele acaba ludibriado por si mesmo.

Também nesse aspecto, Félix guarda semelhança com Ângelo. Como analisa Schanzer, um elemento básico na composição deste é sua falta de autoconhecimento, em função do ideal de isenção de humanidade que ele se impõe. Dessa forma, ele dissimula mais para si mesmo que para os outros (SCHANZER, 1963, p. 85). A decepção que sofre na peça, após se interessar por Isabela, diz respeito a ele mesmo. Ele passa a ter uma visão nova, segundo a qual, não se aprecia ou deixa de estimar sua imagem antiga (SCHANZER, 1963, p. 93). Semelhantemente, a falta de autoconhecimento de Félix se manifesta, por vezes, como uma decepção do protagonista em relação a si mesmo. Ele aconselha Viana a “suprimir o coração” por cirurgia, para o socorro de um estado emocional (ASSIS, 2008, p. 253). No capítulo VIII, “Queda”, o narrador torna ostensivo o engano do protagonista:

Ironia da sorte chamará o leitor a este desfecho de uma situação que, algumas semanas antes, tão outra se lhe afigurava. Chame-lhe antes lógica da natureza, porque o coração de Félix, que aparentava ser de mármore, era simplesmente da nossa comum argila. Não era seguramente um coração virginal e puro; tinha uma certa dose do egoísmo que a natureza maternalmente repartiu por todos os homens, e não se pode dizer que não fosse algum tanto céptico; mas estes senões, exagerava-os ele de maneira que veio a perder, na imaginação dos outros, a sua fisionomia original (ASSIS, 2008, p. 262).

Por um lado, a queda de Félix é possível porque nele existe “sinceridade” (ASSIS, 2008, p. 237), de acordo com um traço relacionado à subjetividade romântica. Por outro lado, a “afetação” (ASSIS, 2008, p. 237) serve como recurso para que ele exagere o “egoísmo” e o “ceticismo”, aos olhos da opinião (ASSIS, 2008, p. 262).

No perfil inicial de Félix, o narrador menciona a percepção de um amigo jornalista que o compara ao “escudo de Aquiles, – mescla de estanho e ouro” (ASSIS, 2008, p. 237). Trata-se de uma alusão irônica, dada a dimensão dos recursos retóricos empregados na descrição do escudo, que os críticos analisam como elemento amplificador do *epos* da ação colérica de Aquiles (HANSEN, 2006, p. 87). No canto XVIII da *Ilíada*, o escudo é “grande e maciço” (2016, p. 410). Assim, Félix é figurado como “pusilânime” (ASSIS, 2008, p. 314), em oposição a Aquiles, e como inconsistente, em oposição ao escudo. A ironia é realçada pelo reparo do amigo de que Félix seria “muito menos sólido” (ASSIS, 2008, p. 237).

Note-se a citação desse discurso direto que aparece na forma de opinião zombeteira. Como analisa Lúcia Granja (2009), o próprio Machado era um escritor de literatura nos jornais que se utilizava de referências clássicas, para o efeito de estranhamento, visando à crítica de

notícias que circulavam no mesmo meio de publicação. Em *Ressurreição*, o narrador diz que se trata de “um jornalista do tempo” (ASSIS, 2008, p. 237). A expressão remete ao cronista e ao escritor-jornalista coetâneo à trama. No século 19, o escritor encontrava, nos jornais, maior espaço para a experimentação da literalidade e para o exercício da ironia. Assim, o *ethos* do amigo jornalista implica na capacidade que este teria de melhor articular o rebaixamento de Félix.

O escudo de Aquiles representa o cosmos e a vida humana por meio da descrição de duas cidades, uma em paz e outra em guerra:

Duas cidades belíssimas de homens de curta existência
Grava, também. Numa delas celebram-se bodas alegres.
Saem do tálamo os noivos, seguidos por seus convidados,
Pela cidade, à luz clara de archotes, os hinos ressoam
(HOMERO, 2016, p. 410).
À volta da outra cidade se veem dois inimigos exércitos
Com reluzente armadura, indecisos nos planos propostos:
Ou devastá-la de todo, ou fazer por igual partilha
Das abundantes riquezas que dentro das casas se achavam
(HOMERO, 2016, p. 411).

A relação entre parte da composição de Félix com essa passagem da *Ilíada* é traçada na medida em que o espírito do protagonista encontra-se dividido em duas faces opostas. Trata-se de um dado adicional de ironia na comparação entre o escudo e ele. Se pensarmos na referência clássica, mantendo, não obstante, o enfoque em Félix, notaremos um indicativo de sua falta de integração, cuja história narra o logro de um casamento, devido à indecisão do seu caráter. Outro efeito de ironia decorre de que a figuração da variedade do comportamento de Félix não poderia alcançar a variedade da vida humana no escudo de Aquiles.

Lethicia Ouro Oliveira observa que a luta de Aquiles contra Heitor, após a morte de Pátroclo e a fabricação do escudo, representa uma luta contra as próprias armas (2013, p. 21). Heitor se apossara destas e morre na armadura do herói. Para o leitor de *Ressurreição*, a referência ao escudo remete à luta de Félix consigo mesmo, segundo a chave rebaixada do romance moderno. O protagonista age contra si não para superar o destino, mas em favor da própria sabotagem. Félix não alcança a ressurreição, nem pode ser assemelhado a um herói épico como Aquiles. Assim, há vários níveis de ironia na comparação de Félix ao escudo.

Outra implicação encontra-se nas metáforas que, para caracterizar Félix, evocam metais: “mescla de estanho e ouro” (ASSIS, 2008, p. 237). Observe-se que a apresentação dele é emoldurada pelo “signo de Jano, janeiro” (SANTIAGO, 2006, p. 443), sendo a imagem do deus bifronte também cunhada em moeda. Lembremos a particularidade vocabular, quando Félix pretende testar a noiva: “aquilatar assim a constância e a sinceridade de Lívia” (ASSIS, 2008,

p. 278-279). Seu juízo é expresso pelo verbo “aquilatar”, que indica o grau de autenticidade de metais. Mais uma vez, Félix estabelece uma ponte com Ângelo. O substituto do governante, na peça de Shakespeare, deve ser testado como um “metal” pelo duque, para provar o valor da moeda que passa a representar (SHAKESPEARE, 2005, p. 459).

Para Félix, a trajetória não é de transformação. A diferença que talvez se opere no protagonista tangencia o vislumbre das “afeições íntimas” (ASSIS, 2008, p. 314). Trata-se de uma percepção de Félix que permanece não integrada, como expresso na noção de “memórias das ilusões” (ASSIS, 2008, p. 314), que é analisada por Amanda Rios Herane (2011). A narrativa parte da seguinte advertência, na caracterização inicial do protagonista: “não se trata aqui de um caráter inteiriço” (ASSIS, 2008, p. 237). Por meio do movimento em espiral de sua história, tem-se, ao fim, uma personagem não exatamente modificada, mas na qual se abre um sulco, advindo do contraste de caracteres com o par romântico. Ao término do romance, Félix exhibe uma forma ainda menos “inteiriça” (ASSIS, 2008, p. 237), quando comparado à sua apresentação. Concluímos que, na sua composição, é experimentada a fragmentação tanto da mobilização dos caracteres e do retrato, quanto da personagem individual que faz referência ao romance oitocentista.

2.9 “No tempo em que os mosteiros andavam nos romances”: Ressurreição e a ironia na relação intertextual com *Medida por medida*

Em *Medida por medida*, concede-se a Ângelo a mudança e o perdão da lei. O texto está situado num regime de representação Renascentista, relacionado a uma cosmovisão, segundo a qual, a personagem do duque é reconhecível como representante de Deus no governo (SCHANZER, 1967, p. 112-113). Vicentio se relaciona com o caráter do “rei digno”: “em suma, mais que um homem, embora não um deus; abaixo de Deus, o mais próximo para ser honrado sobre os homens” (BRETON *Apud* ALDINGTON, 1924, p. 178). A possibilidade da ressurreição é manejada justamente por ele. Em *Shakespearean resurrection*, Sean Benson defende que esta seja a peça shakespeariana que mais abertamente trate do motivo da ressurreição, por revolver uma questão de vida ou morte (2009, p. 70).

Segundo Benson, a fruição proposta pela obra de Shakespeare ocorre por meio de uma linguagem própria de ressurreição, que explora a justaposição entre as convenções das cenas aristotélicas de reconhecimento e o motivo da Ressurreição de Cristo (2009, p. 23). A linguagem da ressurreição shakespeariana pertenceria ao campo da arte e não ao da teologia ou soteriologia (o estudo da salvação do homem por Cristo) (BENSON, 2009, p. 32). O motivo da

ressurreição comporta uma estética do júbilo, na obra do dramaturgo, especialmente nas cenas em que personagens tidas como mortas aparecem vivas (BENSON, 2009, p. 31). Um pressuposto dessa orientação, na obra de Shakespeare, seria não encenar a ressurreição, mas, sim, a sua plausibilidade na forma de “quase ressurreição” (2009, p. 3).

O crítico pondera que Shakespeare teria tornado a cena de reconhecimento mais hábil em *Medida por medida* em comparação à passagem semelhante da peça *Promos e Cassandra*, de Whetstone, em função de uma estética própria da ressurreição (BENSON, 2009, p. 76). Para maior efeito, o duque prolonga a mentira de que Cláudio estaria morto, até o final, dizendo trazer um prisioneiro que se parece com ele:

Assim é que a peça tanto evoca quanto distancia, sutilmente, a intimação da ressurreição: Cláudio morreu; sua similitude está em seu lugar; mas sua similitude é o próprio Cláudio. A revelação do duque de outro Cláudio nesse momento é uma mentira quase excessivamente cruel. Sua intenção é retardar a descoberta real até que Isabela perceba, como deve, que não poderia se tratar de mais ninguém a não ser Cláudio, o irmão que nunca morreu (BENSON, 2009, p. 74) [tradução minha].

Se tomarmos como referência o tropo da ressurreição em *Medida por medida* para compreendermos melhor a citação da peça como mote em *Ressurreição*, lançamos novos olhares quanto à ironia do título do romance e à organização da constelação de personagens. A ênfase sobre o tema da ressurreição na leitura do romance de Machado de Assis esclarece uma interpretação quanto à reflexão sobre a vida e morte no parágrafo de abertura: “Tudo nos parece melhor e mais belo – fruto da nossa ilusão – e, alegres com vermos o ano que desponta, não reparamos que ele é também um passo para a morte” (ASSIS, 2008, p. 236).

A hipótese de leitura sobre os primeiros parágrafos de *Ressurreição* foi a de que a recusa da quimera por Félix não o defenderia de cair em circunstâncias ilusórias. A proposta se confirma pela composição do protagonista, ao observarmos que ele sucumbe a estados emocionais e engodos, advindos dele mesmo e da interação com os demais. Pelo enfoque no tema da ressurreição, realçam-se mais aspectos de seu perfil inicial: “A cor do rosto era um tanto pálida, a pele lisa e fina. A fisionomia era plácida e indiferente, mal-alumiada por um olhar de ordinário frio, e não poucas vezes morto” (ASSIS, 2008, p. 237). Sua face conotaria não apenas afetação, mas também falta de vitalidade. Assim se apresenta a questão se Félix chegaria metaforicamente à vida ou não. O próprio diz não ter “uma aura de vitalidade”, embora as razões que apresente sejam questionáveis (ASSIS, 2008, p. 275).

O tema da ressurreição concerne a outras personagens no romance. No capítulo X, “A enferma”, há uma articulação entre a imagem da ressurreição e a cura de Raquel:

A conferência não durou muito tempo. Félix começou opinando por uma modificação no tratamento até ali seguido, e declarou que não julgava todas as esperanças perdidas. O colega concordou facilmente na alteração pedida por Félix, tanto mais, disse ele, quanto as esperanças eram nenhuma.

Em sua opinião, Raquel estava irremediavelmente perdida. Não era opinião aérea e infundada; ele podia demonstrá-la com argumentos cabais e irrefutáveis. Demonstrou-o efetivamente, durante vinte minutos, com a justa apreciação dos fatos, os dados seguros da ciência, e uma dialética tão cerrada que era impossível fazer-lhe a menor objeção.

Quinze dias depois, entrava Raquel em convalescença.

No sentir dos pais, era Félix o salvador da filha. Fora ele quem lhes restituíra a esperança, e a realizara com os seus bons conselhos e diligente desvelo (ASSIS, 2008, p. 271).

Os pais de Raquel creditam a Félix o papel de “salvador” (ASSIS, 2008, p. 271). Apresenta-se uma contradição ao diálogo entre Félix e Cecília, em que ele acusa a própria incapacidade de cumprir o papel de redentor (ASSIS, 2008, p. 241). Por um lado, interpreta-se que Félix tenha influenciado a melhora de Raquel, uma vez que ela estava apaixonada por ele. Por outro, ele é desabonado como médico, pois teria ajudado apenas com sua presença. Lembremos que Raquel faz o “sacrifício”, no capítulo XVII, ao não interferir no relacionamento dos protagonistas (ASSIS, 2008, p. 291). No entanto, este se reverte para vantagem dela. A caracterização pelo “sacrifício” coloca sob suspeita a influência de Félix na recuperação da moça. A imagem de Raquel como mártir leva a inferir que a capacidade regenerativa fosse uma característica de sua composição. A trajetória dela reafirma essa inferência, quando a jovem se recupera da morte metafórica da primeira decepção amorosa.

Há ainda o desdobramento de contradições na composição de Félix, relacionado à cena da “ressurreição” de Raquel. Félix recusa o agradecimento do pai de Raquel. O protagonista talvez tenha esse gesto por dissimulação. Assim, fala com “os olhos no pó da sua humildade” (ASSIS, 2008, p. 235):

– Então? Não está salva? – disse ele olhando alternadamente para as duas moças.

– Foi o senhor que a salvou – disse o coronel chegando-se ao grupo.

– Não fui; auxiliei a natureza, nada mais. (ASSIS, 2008, p. 276).

Não obstante negue o papel de salvador que o coronel lhe atribui, Félix demanda que Livia exerça função semelhante em favor dele próprio. No capítulo XI, “O passado”, há vazão para uma fala espontânea do protagonista, rara e suspeita:

Sabendo que a razão do atual abatimento eram os infortúnios passados, ela confiava de si mesma o renovar aquela alma que envelhecera antes do tempo. Tais foram as suas consolações quando o médico terminou a longa confidência. Ele agradeceu-lhas comovido, não sem lhe perguntar se ela teria força bastante para concluir essa missão piedosa.

- Tenho – afirmou Livia.
- É certo que me ressuscitaste – continuou o médico –; e se o futuro me guarda ainda alguns dias de felicidade sem mescla, a ti só os deverei, minha boa Livia; tu só haverás feito o milagre. Mas...
- Mas? – repetiu a moça com impaciência.
- A obra não está completa – continuou Félix –; metade apenas. Fizeste brotar dentre as ruínas uma flor solitária, mas bela; única neste árido terreno do meu coração. Não basta; é preciso agora um raio que a anime e lhe conserve o perpétuo viço; essa é a confiança, não de uma hora, mas a de todos os dias, a que não falece nunca e nos restitui a serenidade dos primeiros tempos. Sem ela, o meu amor será um largo e inútil martírio (ASSIS, 2008, p. 275).

Félix declara ter sido ressurreto pela protagonista, mas exige ainda a confiança. Observe-se o uso dos termos religiosos: “missão piedosa”; “ressuscitaste”; “milagre”; e “martírio” (ASSIS, 2008, p. 275). Ele faz o pedido da confiança a Livia como se demandasse dela a segunda “metade” do “milagre” (ASSIS, 2008, p. 274). Contudo, há a alternativa de que em sua fala o protagonista caia em engano, referindo-se, no fundo, à própria confiança. Assim, em momento anterior, o narrador afirma que “ambos pareciam conversar consigo mesmos” (ASSIS, 2008, p. 274).

Félix faz declarações do seguinte teor: “Sabes o que é naufragar em mar alto e solitário e perder tudo, até a vida? Foi assim comigo”; “falta-me a primeira condição da paz interior: eu não creio na sinceridade dos outros”; “Calejou-se-me a alma a pouco e pouco, e o meu coração literalmente morreu” (ASSIS, 2008, p. 274-275). Suas falas exploram os motivos da própria morte e ressurreição. Ao cabo, os mesmos são minados pelo narrador. Este adverte o leitor de que, diferentemente do que Félix dizia, as desconfianças dele adivinham não apenas das decepções vividas, mas também da “mobilidade do espírito” e da “debilidade do coração” (ASSIS, 2008, p. 275). Ou seja, os problemas citados pelo protagonista como de origem externa retornam a uma fraqueza dele, conforme o reparo do narrador.

Deve-se justapor a correção do narrador à ironia do título do capítulo, “O passado”. Quando Livia se refere ao marido falecido, as características que ela menciona poderiam ser dirigidas ao noivo: “frieza” e “exasperação” (ASSIS, 2008, p. 274). Igualmente, quando fala da tentativa de se conciliar com o anterior, a estratégia lembra a que tem com Félix: “Confiei todavia na influência do amor. Empreendi a tarefa de o trazer à atmosfera dos meus sentimentos, errada tentativa, que só me produziu atribulação e cansaço” (ASSIS, 2008, p. 273-274). Para ela, o passado não proporciona uma perspectiva que auxilie no reconhecimento do presente. Já para Félix, o passado se constitui distorcido pela imaginação.

Figura-se a dissimetria de Félix no tratamento de si e dos demais. Enquanto ele recusa duas vezes o papel de salvador, não apenas transmite a Livia a função, como ainda não se

encontra satisfeito com o “milagre” (ASSIS, 2008, p. 274). Estaria satisfeito “pela metade” com a ressurreição, imagem concordante com seu perfil dividido. Se voltarmos o foco para a fala de Livia, por sua vez, inferimos sua perspectiva quanto à ressurreição. Ao confessar as decepções no casamento anterior, ela tangencia uma esperança de retorno à vida. Afinal, uma das perguntas que se impõem à personagem viúva, em Machado de Assis, é se será fiel ao primeiro marido ou não. No primeiro caso, ela vive entre os mortos. No segundo, o casamento figura uma ressurreição que implica, contudo, na aparência de infidelidade.

Em Thomas Overbury, encontramos os caracteres da “viúva virtuosa” e “comum” (*Apud* ALDINGTON, 1924, p. 149-150). No primeiro, a viúva é uma “palmeira”, que não prospera após a morte do marido: “ouro puro usado apenas na fabricação de medalhas de príncipes” (*Apud* ALDINGTON, 1924, p. 149). “Sua superstição principal é que o cadáver de seu marido possa se levantar, caso ela não faça a vontade dele” (*Apud* ALDINGTON, 1924, p. 149). No segundo caráter: “Ela é como o tecido que cobre o caixão: serve a muitos funerais, quase sem perder a cor. O fim do seu marido começa em lágrimas, e o fim de suas lágrimas começa com um marido” (*Apud* ALDINGTON, 1924, p. 150). A personagem da viúva na ficção machadiana faz referência aos traços descritos nesses caracteres. Se ela não se casa, é fiel. Ao se casar de novo, não honra o primeiro marido, implicando-se em questões relativas à herança (OVERBURY *Apud* ALDINGTON, 1924, p. 149-150).

Todavia, a composição de Livia, em *Ressurreição*, não se esgota propriamente nesses dois caracteres. Félix é quem por vezes a percebe conforme atributos típicos. Igualmente, a carta de Luís Batista recorre à descrição semelhante àquela do caráter da viúva ordinária:

Mísero moço! És amado como era o outro; serás humilhado como ele. No fim de alguns meses terás um Cireneu para te ajudar a carregar a cruz, como teve o outro, por cuja razão se foi desta para a melhor. Se ainda é tempo, recua! (ASSIS, 2008, p. 308).

Observe-se a alusão a uma personagem da *Ressurreição*: “Simão Cireneu é a personagem que ajuda Jesus Cristo na *Via Crucis*, carregando-lhe a cruz por um trecho do percurso. A passagem é relatada em *Mateus* 27: 32, *Marcos* 15:21 e *Lucas* 23: 26”⁹. Na carta, Livia seria a cruz, e seu marido, Cristo. Trata-se da acepção do mártir traído. Assim, em *Ressurreição*, o imaginário quanto a um mesmo tema pode ser variado, de acordo com a personagem que dele se apropria, pesando-se o caráter e a posição desta.

⁹ Disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/ressurreicao.htm. Acesso em: 01/04/2017.

No capítulo XI, o diálogo entre Félix e Livia conta, ainda, com Viana. A intromissão do último apresenta uma dúvida não apenas ao passado e presente dos protagonistas, mas também ao futuro deles:

Calou-se. Sentira um rumor próximo; era Viana que passeava na chácara entregue às suas combinações de horticultura. Ouviria ele a voz de Félix? Parece que sim, porque a pouco e pouco se foi afastando do lugar. Os dous ficaram outra vez sós. O médico prosseguiu (ASSIS, 2008, p. 275).

Félix se cala para impedir que Viana ouça sua conversa íntima. A descrição do irmão de Livia como um parasita leva-nos a desconfiar de suas ações. Desse modo, as “combinações de horticultura” conotam uma forma de espiar. O gesto converge para outra forma de urdidura: a “aliança de família” (ASSIS, 2008, p. 255). Na parte final do diálogo, Viana aparece efetivamente. A conversa “sincera e expansiva” cai em “prosa”: “fazíamos prosaicamente o orçamento da despesa que vai ter” (ASSIS, 2008, p. 276). Há um movimento de descida de uma fala intimista, que dá a ver a possibilidade de ressurreição de Félix e Livia, para uma conversa que aborda o cotidiano familiar, incluindo-se o orçamento das reformas do irmão. A descida atinge maior grau, quando Viana declara que imagina que Livia se case em breve. A reação do protagonista é dissimular o compromisso: “Félix limitou-se a sorrir com indiferença; entravam ambos na sala” (ASSIS, 2008, p. 276).

A interpretação do título do livro recai sobre a história de Félix. Contudo, ela pode ser abordada pela chave do triângulo constituído por Félix, Livia e Viana. Ou ainda, pelo quadrilátero formado por Félix, Livia, Luís e Viana. Amanda Rios Herane (2011), em *Memórias das ilusões*, conclui que, muito embora os protagonistas idealizem um casamento que os resguarde das obrigações sociais, Viana lhes apresenta um obstáculo. O narrador o caracteriza como um parasita que compreende o casamento da irmã como “ato social”, que acarreta em interesse e *status* (HERANE, 2011, p. 81).

Se tivermos em mente a referência intertextual à peça de Shakespeare, cria-se um paralelo em que Félix estabelece uma ponte com Ângelo, conforme se vem defendendo, Livia, com Isabela e Mariana, e Viana, com Cláudio. Certamente a vida de Viana não corre risco na narrativa. Como se sabe, as expectativas de ressurreição dizem respeito, mais centralmente, ao “coração” de Félix. No entanto, o contraste entre Félix e Viana permite um paralelo com o enredo da peça, uma vez que o irmão de Livia coloca à prova o aspecto da confiança no protagonista.

No paralelo que a triangulação de personagens de *Ressurreição* cria com *Medida por medida*, deve-se considerar a figuração de Livia, segundo a imagem da religiosidade e do

martírio, à semelhança de Isabela. Lívia tem a “missão” de “ressuscitar” Félix (ASSIS, 2008, p. 275). Este dirige a ela o olhar de “religioso respeito” (ASSIS, 2008, p. 259). Além disso, ela assume a “missão espiritual” de demonstrar “piedade e gratidão” a Meneses (ASSIS, 2008, p. 280). Por fim, e em outra direção, Lívia guarda um ponto em comum com Mariana, de *Medida por medida*, ao sofrer o abandono pelo noivo.

A caracterização de Viana, por sua vez, alude a Cláudio, de *Medida por medida*, pois ambos se aproveitariam do sacrifício da irmã. Como mencionado, Viana é o primeiro a se contrapor com Félix, pelo seguinte viés: “era parasita por direito divino” (ASSIS, 2008, p. 239). Ainda assim, até mesmo Viana pode ser figurado de maneira a contrastar com o próprio caráter:

No dia seguinte, logo cedo, Viana foi à casa do médico. Não ia almoçar com ele; ia convidá-lo para jantar.
- Faço anos hoje - disse o parasita - e quisera ter à mesa alguns amigos, poucos. O senhor é dos primeiros, não pode faltar (ASSIS, 2008, 320).

Não obstante a diferença de atitude, a passagem incute uma dúvida no leitor. Afinal, Viana seria hospitaleiro ou faria o convite com o intuito de reunir Félix e Lívia para uma conciliação? De acordo com a segunda hipótese, Viana continuaria a perseguir o interesse social de uma “aliança de família” (ASSIS, 2008, p. 255). Na parte final do romance, levanta-se outra suspeita quanto a Viana. Após o rompimento com Lívia, Félix volta a casa dela para se retratar. Com expectativas ilusórias, ele tenta reatar o compromisso:

A convalescença de Lívia foi mais rápida do que se devera esperar. O intervalo foi aproveitado por Félix em se reconciliar com Viana, que achou dentro de si bastante misericórdia para perdoar o culpado. A submissão do médico o lisonjeou, e o seu arrependimento lhe pareceu o que realmente era – sincero. Era natural perguntar-lhe a razão do rompimento. Viana achou melhor calar-se; o que ele queria antes de tudo era a reparação do erro (ASSIS, 2008, p. 310-311).

Viana exhibe “misericórdia”, palavra de cunho religioso, que figura um gesto de generosidade estranho à lógica de um caráter parasitário (ASSIS, 2008, p. 310). No final da passagem, contudo, ele prefere ficar calado porque queria “a reparação do erro” (ASSIS, 2008, p. 311). A formulação permanece ambígua. Pode ser interpretada tanto pelo desejo de Viana de que Félix se justifique para Lívia, quanto pelo interesse que ele talvez mantenha quanto ao restabelecimento do compromisso. Na segunda possibilidade, seu desejo volveria ao plano do parentesco com um herdeiro.

Félix assegura sua posição social, ao não formar uma família nuclear, nem estabelecer laços com agregados, como Viana e o menino Luís. Ele conta apenas com a “memória das ilusões” (ASSIS, 2008, p. 314), aspecto emocional que permanece não integrado em sua

composição. Se atentarmos ao realce que Machado criou entre o seu primeiro romance e a peça de Shakespeare, podemos visualizar a ironia do título de *Ressurreição*, de forma detalhada. Neste, há a articulação de uma imagem que é frustrada por cálculo, conforme a criação da obra machadiana se ancora em sua própria sociedade e contingência histórica.

Na conclusão, o narrador comenta que Lúvia não vai para o claustro, como maneira de distinguir a “secularidade” do “romance” (ASSIS, 2008, p. 313). A menção do claustro dá margem a um eco (invertido) da figura da noviça em Isabela; enquanto a escolha da palavra “romance” alude ao romanesco em Shakespeare:

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

Mas o romance é secular, e os heróis que precisam de solidão são obrigados a buscá-la no meio do tumulto. Lúvia soube isolar-se na sociedade. Ninguém mais a viu no teatro, na rua, ou em reuniões. Suas visitas são poucas e íntimas. Dos que a conheceram outrora, muitos a esqueceram mais tarde; alguns a desconheceriam agora (ASSIS, 2008, p. 313).

A defesa de um projeto estético inovador pela “Advertência” retorna no final de *Ressurreição*. O gênero antigo do caráter toma parte na composição das personagens e contribui para o efeito agudo delas. Ao mesmo tempo, a mobilização que o romance desenvolve de referências antigas – como o faz significativamente com o texto shakespeariano – não apenas valida a importância do estudo de caracteres, como também o cria em chave irônica. Essa chave leva a uma reflexão sobre as contradições do tempo coetâneo à obra machadiana. Por fim, observamos que o mote de *Ressurreição*, com a alusão do “pensamento de Shakespeare”, tem uma acepção positiva na peça. No entanto, ao ser citado pelo romance, esse mote passa a figurar, diferentemente, o movimento do herói que contribui para a própria ruína. A composição negativa do protagonista, por sua vez, alastra-se para um arranjo frustrado na sua constelação de personagens.

3. HELENA: SUA FEIÇÃO E ESTRELA

Não recommendaremos a bella, a formosa Helena, porque ella, como aquella que nos deu a prisca Grecia, saberá seduzir a todos quantos d'ella se aproximem.

Ilustração Brasileira (15/10/1876)

A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética entre o não ser e o ser outro.

“Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, Paulo Emilio Salles Gomes

3.1 O capítulo da história do espírito de Machado de Assis no ano de 1876

Na “Advertência” de *Helena*, de 1905, a primeira defesa diz respeito à “feição do livro”, a despeito das “várias emendas” (ASSIS, 2008, p. 391). A palavra “feição” se repete no final da nota, criando uma circularidade em prol da “feição passada” das páginas de 1876, ano da primeira publicação (ASSIS, 2008, p. 391). Assim, farei uma associação entre as acepções de “feição” e questões pertinentes a Helena. No *Aulete*, o verbete diz respeito à:

1. Feitio, configuração que têm as coisas ou que adquirem; FIGURA; FORMA/ 2. Aspecto, aparência: *O caso adquiriu nova feição.*/ 3. Fig. Modo, maneira: *Exigiu que tudo fosse feito à sua feição.*/ 4. Índole, caráter, temperamento: *Ele mostrou sua feição cínica.*/ 5. Cunho, natureza, caráter: *poema de feição modernista.*/ 6. O mesmo que *feições* [Pl.: -ções.] (AULETE, 2017)¹⁰.

Se pensarmos na acepção “forma”, referimos a uma longa discussão crítica em torno de *Helena*. A repetição de “feição” resulta instigante, uma vez que a forma do romance esteve constantemente em evidência: ela foi vista como louvável pela recepção do século 19; depois, foi convertida num estigma, aos olhos da crítica do século 20. Em 1876, *Helena* foi mencionado como páreo para os romances europeus, tendo seu estilo bastante elogiado:

Imagine-se um estudo psychologico do melhor quilate, uma delicadissima analyse do coração humano, sem toques realistas e ao mesmo tempo sem subtilezas fóra da verdade; imagine-se uma serie de episodios que promovem a curiosidade sem, entretanto, um único lance da escola inverossimil e das surpresas melodramaticas; imagine-se o mais espirituoso de todos os diálogos e as mais sentidas de todas as scenas apaixonadas, tudo isso em brilhante, colorido, crystalino estylo, e ter-se-ha ideia do que seja o novo livro que nos dá o poderoso e fecundo engenho a quem já devemos tantas paginas de boa

¹⁰ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/FEI%C3%87%C3%83O>. Acesso em: 02/08/2017.

poesia e de excelente prosa (ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA *Apud* GUIMARÃES, 2004, p. 322, [grifos meus])

No boletim bibliográfico da *Ilustração Brasileira*, comparam-se os três romances de Machado, com “superioridade” de *Helena* (*Apud* GUIMARÃES, 2004, p. 322). Enumeram-se as qualidades deste livro, evocando a imaginação característica da narrativa e aquela despertada no leitor. Lembremos que, anteriormente, a suposta falta de imaginação e o estilo contido de *Ressurreição* constituíam problemas assinalados pela recepção imediata.

Nessa nota, as qualidades de *Helena* aparecem na seguinte ordem: o estudo psicológico das personagens; a análise do mundo emocional das mesmas; e uma conciliação quanto a dois extremos de estilos literários em voga, o realismo e o melodrama. Para a *Ilustração*, a não aderência às diretrizes da escola realista e a não consumação do melodrama resultariam numa composição vista em chave positiva. A crítica subentende que, segundo essa feição particular, *Helena* dialogaria com o melhor dos dois modelos literários, sem se valer de nenhum deles, em última instância. Por consequência, a estratégia do romance machadiano defendia-se dos supostos defeitos presentes nas duas vertentes literárias.

A fratura formal de *Helena* (SCHWARZ, 2007, p. 147-48) e sua diferença de composição, segundo a qual, “é o ser de exceção que importa” (BOSI, 2007, p. 46), constituíram tema recorrente no século 20. No boletim da *Ilustração Brasileira*, identificamos essa questão, desde o século 19. Porém, ocorre uma inversão nos sinais da abordagem do problema, que é correlata aos critérios históricos da crítica. A respeito dos diferentes padrões de recepção de *Helena* em cada século, Hélio de Seixas Guimarães sumariza que:

Este é o beco sem saída em que está colocada Helena, a personagem, e também o romance: afirmar a individualidade e a autonomia do pobre seria uma falsificação; negá-la significava enfraquecer o melodrama. A solução conciliatória é dada pela renúncia de tudo, que é a forma de Helena afirmar sua independência, embora seu ato extremo indique justamente a impossibilidade de tal autonomia naquele ambiente. A meio caminho entre o melodrama, que não se completa, e a representação realista, sobrecarregada pelo sentimentalismo, *Helena* é de fato o livro fraturado a que a crítica se refere (...) (2004, p. 153-154)

A “feição não alterada” de *Helena*, na “Advertência”, implica na defesa de uma experimentação formal feita pelo escritor em 1876, que permaneceu “sem saída” (GUIMARÃES, 2004, p. 153). A noção corresponderia, igualmente, à impossibilidade de um perfil diverso para a protagonista. Inferimos que a feição de *Helena* – tanto em sua forma,

quanto na composição da protagonista – permaneceria inalterada não somente por decisão autoral¹¹, mas também pela marca do impasse.

A partir de “feição” como “aspecto” ou “fisionomia”, alcançamos uma matéria central para a composição de Helena. Trata-se da tópica da beleza implicada na protagonista enquanto herdeira da Helena multifacetada das letras clássicas. Essa característica a coloca em evidência no universo ficcional machadiano, uma vez que, nele, os atributos físicos das personagens seguem um expediente de concisão (tributário dos caracteres de tom teofrástico). Quanto à acepção de “aparência”, por sua vez, somos levados a pensar em Helena pelo artifício enganoso. Parte relevante da composição da protagonista reside nas suspeitas que as ações dela suscitam numa suposta trama de usurpação.

Já a acepção “moda” está ligada à primeira publicação do romance no folhetim d’*O Globo*. Esse contexto de publicação acarretou num diálogo da narrativa com uma literatura supostamente popular (GUIMARÃES, 2004, p. 154), que tangencia os costumes (GRANJA, 2009, p. 108). Como esclarecem os editores do n. 20 da *Machado de Assis em linha*, a moda no século 19 encontrava difusão na imprensa, indo além da indumentária: “ela abrange também outros setores da atividade social, como o lazer (incluindo a leitura), a voga dos bairros habitacionais de prestígio e as profissões em alta” (GUIMARÃES, SILVA e SENNA, 2017). Em *Helena*, o narrador e as personagens comentam sobre a indumentária e as atividades de elite, especialmente na caracterização de Estácio, Helena, Eugênia e Mendonça.

No folhetim, a descrição dos costumes deve estar em sincronia com o tempo do discurso jornalístico. Marie-Éve Therenty, ao retomar os primórdios do gênero, observa sua característica experimental, ativa e de observação imediata:

Rapidamente, o folhetinista se faz observador, *flâneur* e, às vezes mesmo, investigador. Assim, a partir de 1811, Étienne Jouy, sob o pseudônimo de “Hermite da la Chaussée d’Antin” publica cada sábado na *Gazette de France* um boletim de observação sobre os modos e costumes parisienses. Ancestral do repórter, Étienne Jouy desenvolve o paradigma da investigação no jornal periódico: “eu vou, eu venho, eu assisto, eu escuto e, à noite, eu tomo nota, e tudo que vi na minha jornada, eu insiro lá dentro [...]” (*Journal de Paris*, 15 de fevereiro de 1835)” (THÉRENTY, 2015, p. 62) [grifos meus].

Em *Helena*, não obstante haja a busca por recursos do folhetim, há, igualmente, a armação de dispositivos irônicos quanto a esse mesmo gênero. Na cena em que se descrevem

¹¹ Essa decisão concerne à história que o Machado traça para a própria trajetória literária por meio dos prólogos de seus livros. Deve-se mencionar que na “Advertência” de 1907 de *A mão e a luva*, o autor apresentaria novamente uma reflexão sobre a feição que havia dado ao romance de 1874 e sobre como não a repetiria: “Se este [o autor] não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lha deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa” (ASSIS, 2008, p. 317 [grifo meu]).

os hábitos de leitura de d. Úrsula, por exemplo, o narrador recua a uma “quadra” anterior do século (ASSIS, 2008, p. 399). O levantar tardio de Estácio, a “pachorra”, a “poltrona de uso”, a leitura intensiva do livro “enfadonho” e “maçudo” (MEYER, 1998), o inverno (última estação), o serão (última atividade do dia) e as lágrimas (excedentes) têm o efeito de ironizar o compromisso do romance-folhetim com a referência temporal dinâmica (ASSIS, 2008, p. 399). Ao mesmo tempo, a maior variedade de personagens de *Helena* pode ser analisada, tendo-se em vista uma característica do romance-folhetim. Como explica Lúcia Granja, a escrita do folhetim, ao fazer a performance do fluxo social, incorre numa multiplicação de atores, observável desde a *Comédia Humana*, de Balzac.¹²

A acepção de “feição” como “índole” também se faz presente em *Helena*. Os caracteres comparecem no romance de 1876, com enfoque diferente, ao lado de outras formas de composição das personagens. Entre estas, há oposições estabelecidas em torno da família patriarcal, da moda e dos costumes. Contudo, essas oposições se estabelecem de forma intrincada, por vezes, esgarçando-se. Isto ocorre devida a uma pulverização das figuras, com a participação de agregados, escravos, homens pobres livres e vizinhos, entre outros.

Quando lemos na “Advertência” de *Helena* – “Ele é o mesmo da data em que o compus e imprimir, diverso do que o tempo me fez depois, correspondendo assim ao capítulo da história do meu espírito, naquele ano de 1876” (ASSIS, 2008, p. 391) –, notamos a reiteração, três décadas mais tarde, da tentativa de diálogo com o romance-folhetim. De forma correlata, a constelação de personagens de *Helena* resulta numa ambiência romanesca de maior diversidade grupal. No fundo, trata-se de mais um impasse da narrativa, uma vez que esse quadro é desenhado sem a representação verossímil de uma vida social burguesa.

Na “Advertência” de 1905, Machado menciona, ademais, a mudança na proposta estética de seus romances, tida como consolidada após *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). O escritor sugere uma transformação na história de seu pensamento, que é metaforizada como texto, pois há referência ao seu “capítulo” em 1876 (ASSIS, 2008, p. 391). Compreendemos que o diálogo de *Helena* com a ficção folhetinesca acarretava em pressupostos estéticos e de pensamento diversos daqueles trabalhados nos demais romances machadianos. A esse motivo se liga a defensiva quanto a *Helena*: “Não me culpeis pelo que lhe achardes romanesco” (ASSIS, 2008, p. 391). Dado que o romanesco nessa narrativa de 1876 é visto como experimentação, não sendo levado às últimas consequências, a “culpa” do autor não seria

¹² Relação traçada pela Profª. Dra. Lúcia Granja no curso “Literatura e Jornalismo no Brasil do século XIX: a crônica” na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, em novembro de 2016.

patente. Muito provavelmente, a suposta “culpa” de Machado fosse justificável. *Helena* era publicado num folhetim proeminente e os romances anteriores do autor eram vistos como em dívida com narrativas que tinham supostamente um apelo popular.

É possível alinhar essa exortação de Machado de Assis a um dos temas centrais de *Helena*: o impasse no cerne da composição da protagonista. Considerando-se o contexto de publicação, seriam a instância autoral e o próprio livro culpados pelo “romanesco”? Em paralelo, visto que Helena é constrangida pelo paternalismo, seria ela culpada pela trama de usurpação? Como defende Guimarães, a partir do cenário de publicação e recepção dos primeiros romances de Machado de Assis, não se pode entender o “recurso ao melodrama” como “acidental” ou “involuntário” em *Helena* (2004, p. 161). O “desvio” ocorrido com *Memórias póstumas de Brás Cubas* é que talvez possa ser compreendido como reorientação de projeto literário (2004, p. 161). Machado teria percebido, em *Helena*, que as “fortes oposições” do melodrama não serviriam com o mínimo de verossimilhança à representação das relações sociais no Brasil no século 19 (GUIMARÃES, 2004, 161).

A partir da organização da atividade editorial, na década de 1870, e da dimensão realista que o censo de 1876 havia imposto quanto ao número ínfimo de alfabetizados, impunha-se a percepção da insustentabilidade de uma ficção popular no Brasil:

A composição falha de *Helena*, evocada com frequência pela crítica, atesta a inviabilidade de aplicação de procedimentos das narrativas populares europeias ao romance brasileiro, que parece ser um dos objetivos do escritor nesse livro. O silêncio dos pares do escritor, seu confronto com a virtual inexistência de leitores no país, indicada pelos números do censo, divulgados no momento em que Machado publicava o folhetim, tudo isso não haveria de ter contribuído para a perda das ilusões nos homens – e nos leitores? – a que o escritor se referia na resposta a Mário de Alencar?¹³ Ilusões que naufragarão em definitivo com *Iaiá Garcia*, onde se dá a liquidação do romanesco na obra machadiana (GUIMARÃES, 2004, p. 161-2).

A “Advertência” de *Helena*, de 1905, é concluída da seguinte forma:

Dos que então fiz, este me era particularmente prezado. Agora mesmo, que há tanto me fui a outras e diferentes páginas, ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo (ASSIS, 2008, p. 391).

A defesa de *Helena* passa também pela estima do escritor. Mais uma vez, realça-se a particularidade do romance em consonância com aquela da protagonista. Em geral, as demais

¹³ “Apesar da opinião dissonante de Alfredo Pujol, predomina a visão do livro como antípoda da produção da maturidade literária de Machado. Essa parece ser a opinião subliminar de Mário de Alencar ao perguntar ao escritor e grande amigo como ele pôde escrever o *Brás Cubas* depois de ter escrito *Helena*, ao que Machado teria explicado que “se modificara porque perdera todas as ilusões sobre os homens” (GUIMARÃES, 2004, p. 159).

personagens se rendem à sedução de Helena, absolvendo-a. São indulgentes porque ela seria *particularmente prezada*. Uma das personagens mais próximas a ela, inclusive, caracteriza-se por esse traço: “Um só de tantos pareceu vê-la desde princípio com olhos amigos; era um rapaz de dezesseis anos, chamado Vicente, cria da casa e particularmente estimado do conselheiro” (ASSIS, 2008, p. 404). Já na menção das “outras e diferentes páginas”, compõe-se uma mensagem ambivalente (ASSIS, 2008, p. 391), que reforça tanto a diferença de *Helena*, quanto a diferença da obra machadiana posterior.

A expressão subsequente, “eco de mocidade”, conota a “repetição” (HOUAISS e VILLAR, 2009, p. 719), comportando uma inferência negativa. Esse sentido se relaciona à busca de *Helena* pelo diálogo com a ficção popular e o consequente problema da reprodução de fórmulas estrangeiras que não se adaptavam à literatura nacional. Numa acepção positiva, porém, a mesma frase lembra o “rumor” como “bom acolhimento” ou “repercussão” (HOUAISS e VILLAR, 2009, p. 719). Lembremos que *Helena* havia sido celebrado em vários periódicos na ocasião de sua publicação, além de ter repercutido no imaginário popular na passagem do Império à República (GUIMARÃES, 2004, p. 154-157).

Por meio da escolha vocabular, a “Advertência” de *Helena* condensa um arsenal de questões em torno do livro que dizem respeito: à forma fraturada; à sua recepção crítica; ao seu lugar na trajetória da obra machadiana; e à composição da protagonista. Como resumo da nota, permanece uma ambivalência por parte da voz autoral de Machado de Assis. Esta voz faz questão de se distanciar de *Helena*, mas não deixa de defender a feição experimental da publicação, bem como a estima pelo livro. Consequentemente, é possível abordar o romance de 1876 como um momento decisivo para a reorientação estilística machadiana.

Por fim, pode-se analisar a “fé ingênua” em relação com o imaginário da conversa entre Machado de Assis e Mário de Alencar, quando o primeiro considera perdida toda a ilusão sobre o homem, na transição de *Helena* a *Brás Cubas* (GUIMARÃES, 2004, p. 159) (PEREIRA, 2004, p. 192). A menção à fé representa um indício de que Machado talvez tivesse tido uma *memória de ilusão*, que é abandonada, após o experimento de *Helena*. Não obstante, o argumento da “Advertência”, de 1905, que reconhece cada obra como sendo de seu tempo, permanece. Esse argumento assegura tanto a validade dos primeiros romances de Machado de Assis, quanto a experimentação ensaiada em *Helena*.

3.2 A morte do conselheiro Vale: a ironia quanto ao recurso do deus *ex machina* e das reviravoltas folhetinescas

Segundo Helen Caldwell, *Helena* representa um grande passo quanto ao propósito inicial de Machado de compor o drama como resultante do conflito emocional das personagens (1970, p. 49). De maneira ambivalente, Caldwell pondera tanto um crescimento no grau de verossimilhança, complexidade e desenvolvimento das personagens de *Helena*, quanto uma desarticulação das mesmas. Segundo a crítica, o último problema estaria relacionado a uma queda da trama, que vai do registro trágico ao trivial (1970, p. 49-50). Dessa forma, Caldwell conclui por um falseamento do trágico em *Helena* (CALDWELL, 1970, p. 50). Eu adicionaria, aliás, um falseamento das referências míticas no romance, que será esclarecido mais à frente, por meio da análise das personagens.

Caldwell cita a abertura “macabra” e “quase frívola” de *Helena* (1970, p. 49), referindo-se à morte do conselheiro Vale. Nos parágrafos iniciais do romance, apresentam-se as circunstâncias do evento, o retrato do conselheiro, além de três pilares do poder paterno no universo narrativo. Ou seja, o do próprio defunto, o de dr. Camargo e o do padre Melchior. Na sequência, apresentam-se Estácio e d. Úrsula, a família nuclear dos Vale. Já no final do capítulo, há o vislumbre da família de Camargo, com a apresentação de Eugênia e um corte que cria suspense quanto à sua personagem. A descrição inicial da morte do conselheiro é importante, na medida em que a personagem paterna se compõe de forma póstuma:

O conselheiro Vale morreu às sete horas da noite de 25 de abril de 1850. Morreu de apoplexia fulminante, pouco depois de cochilar a sesta – segundo costumava dizer –, e quando se preparava a ir jogar a usual partida de vôlei em casa de um desembargador, seu amigo. O Dr. Camargo, chamado à pressa, nem chegou a tempo de empregar os recursos da ciência; o padre Melchior não pôde dar-lhe as consolações da religião: a morte fora instantânea (ASSIS, 2008, p. 391).

Para Caldwell, o trecho seria de uma “comédia baixa” (1970, p. 49). A crítica relembra que Machado de Assis teria preferência pela apoplexia como um recurso *deus ex machina* na eliminação de pessoas indesejadas (1970, p. 49). Ela cita “O caso da vara” (1891), conto no qual João Carneiro deseja que o afilhado, Damião, morra “apoplético”, quando este, ao fugir do seminário, coloca-o num “puxar de forças opostas” (ASSIS, 2008, p. 537). No entanto, como afirma o narrador, o problema permanece “sem solução apoplética” (ASSIS, 2008, p. 537). Lemos a autoironia no conto machadiano a respeito do recurso ficcional, que foi antes empregado em *Helena*.

O artifício do *deus ex machina* é apresentado em Aristóteles como exterior à ação na tragédia e epopeia, uma vez que esta deve decorrer da necessidade e verossimilhança das personagens e dos acontecimentos:

Tanto nos caracteres como na estrutura dos acontecimentos, deve-se procurar sempre o necessário ou o verossímil de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário e verossímil e que uma coisa aconteça depois de outra, de acordo com a necessidade ou verossimilhança. É claro que o desenlace dos enredos deve resultar do próprio enredo e não de uma intervenção *ex machina*, como na *Medeia* ou na *Ilíada* na altura do embarque. Mas deve usar-se esse artifício em coisas que se passam fora da acção da peça ou coisas que aconteceram antes dela e que um mortal não conhece ou coisas futuras que devem ser preditas e anunciadas: com efeito atribuímos aos deuses o dom de ver tudo. (...) (2008, p. 68-69).

O falecimento do conselheiro Vale concorre para uma justificativa irracional que antecede e engendra o entrecho. A passagem serve à caracterização do *pater familias* central como um deus rebaixado. O retrato do conselheiro, bem como a menção do seu nome, adquire uma qualidade divinizada, e até mesmo totêmica, gradualmente na narrativa. Isto ocorre porque sua disposição testamentária constitui uma lei póstuma. Em razão da morte, sua palavra se torna espectral, possuindo um alcance quase onipresente no universo narrativo. Ela passa a ser conjurada para o reforço de deveres e da culpa no grupo familiar.

O narrador faz a seguinte observação a respeito de Estácio: “O conselheiro tentara encareirar-lo na política, depois na diplomacia; mas nenhum desses projetos teve começo de execução” (ASSIS, 2008, p. 391). Subentende-se que, durante a vida do pai, Estácio muito provavelmente se esquivasse das diretrizes dele. O que se observa no prosseguimento da trama, contudo, é a alusão recorrente ao conselheiro Vale como lastro para as decisões e cerceamento de Estácio. Em certas passagens, o protagonista lembra ou cita as opiniões paternas. Em momentos decisivos, são as demais personagens que evocam a figura do conselheiro para Estácio, a fim de que ele imprima seu legado nas decisões familiares. A partir da cena inicial, as situações se desenrolam com o fim de dirigi-lo para uma carreira política e um noivado. A manobra é realizada pelo dr. Camargo, mas não deixa de contar com o apoio dos demais.

Trata-se de outra ironia na trama, uma vez que a inserção do primeiro elemento de ruptura – a legitimação de Helena – é de responsabilidade do próprio conselheiro Vale, além de resultado de uma falsificação sua. A qualidade divinizada ou totêmica, por assim dizer, da memória do conselheiro é articulada mais propriamente para a manutenção do paternalismo do que para o restabelecimento de uma figura paterna que representasse a lei ou a moral: “A vida do conselheiro, marchetada de aventuras galantes, estava longe de ser uma página de catecismo; mas o ato final bem podia ser a reparação de leviandades amargas” (ASSIS, 2008, p. 395). Sabemos que a reparação final não ocorre, dado o impasse em que se encontram Helena e Estácio. Dessa forma, a voz do conselheiro é articulada postumamente, conforme os interesses de quem melhor sabe e pode apropriar-se dela.

A morte da personagem do conselheiro por “apoplexia fulminante” estabelece uma relação intertextual irônica tanto com o artifício poético do *deus ex machina*, quanto com o registro de lances inverossímeis característico das tramas folhetinescas do século 19. No primeiro caso, a ironia se apresenta na comparação entre a função do conselheiro no romance e uma divindade na tragédia e na epopeia grega. No segundo caso, a ironia decorre da não completude do romance-folhetim na narrativa. Ou seja, a morte inverossímil do patriarca e a legitimação testamentária de Helena constituem lances dramáticos que demonstram apelo ao público leitor desse gênero, mas giram em falso, quando cedem lugar à lógica do paternalismo, que organiza o universo narrativo e sobressai na moldura da trama.

Na família colonial, o poder paterno era ilimitado. Novamente se pode citar o ensaio de Antonio Candido, lembrando que o sociólogo observa a permanência de traços da família patriarcal no Brasil, ainda em períodos posteriores à sua extinção como grupo social:

A autoridade paterna era praticamente ilimitada, desde que os filhos permaneciam sujeitos ao pai enquanto ele vivesse, morando frequentemente na sua casa ou em alguma dada por ele. A iniciativa política e econômica era dele por direito e a prova da sua onipotência é verificada em casos extremos nos quais julgava a prole rebelde, assim como julgava seus retentores e adversários – sem recorrer à justiça real (CANDIDO, 1951, p. 295) [tradução minha].

A caracterização da personagem do conselheiro aglutina, portanto, o poder paterno, social, econômico, político e, curiosamente, o poder de estar morto. Ele é apresentado pelo narrador como ocupando “elevado lugar da sociedade”, segundo a anotação de insígnias de privilégio: as “relações”; os “cabedais”; a “educação”; e as “tradições de família” (ASSIS, 2008, p. 391). Não obstante, sua linhagem familiar é mencionada, de forma vaga (ASSIS, 2008, p. 391). Esta omissão tem o efeito de abrir uma brecha que mistifica o passado dos Vale. Sugere-se, então, uma consonância entre o passado da família, que é obscurecido, com seu tempo presente na trama, que é envolto em mistérios, a partir da legitimação de Helena. Dessa maneira, as “tradições de família” (ASSIS, 2008, p. 391) são colocadas sob suspeita. Nós, leitores, não temos acesso a como elas foram forjadas (ASSIS, 2008, p. 391). Em contrapartida, observamos, ao final da trama, a manutenção do logro da legitimação da protagonista, mesmo após a descoberta de sua origem.

Somos levados a compreender que as insígnias de poder garantem a posição social mais propriamente que uma genealogia familiar específica. No início de *Helena*, a caracterização vaga da linhagem dos Vale é contraposta aos detalhes da morte e do enterro do conselheiro. A pompa do funeral e sua repercussão pública são articuladas, na narrativa, de modo a

prevalecerem sobre a morte (ou pelo menos, a ponto de se igualarem ao advento desta). Na cena, notamos uma prática de descrição que ironiza o discurso factual da imprensa, ao estabelecer um diálogo com o gênero jornalístico do obituário. No número d’*O globo* em que se publica o primeiro capítulo de *Helena*, em 6 de agosto de 1876, há um “Testamento”: “Falleceu ante-hontem as 2 horas da tarde D. Maria Jose Alves de Almeida, filha legítima de Joaquim Alves de Almeida e de D. Maria Joaquim Alves de Almeida” (O GLOBO, 1876, p. 2). A descrição nomeia os testamenteiros, lista a declaração de bens e letras, com as respectivas ordenações de herdeiros, e apresenta disposições sobre o enterro e túmulo:

Seu enterro será feito de 2ª classe, celebrando-se 200 missas por sua alma. Seu testamenteiro entregará 600\$ a quem se encarregar de fazer um tumulo de marmore no cemitério S. Francisco Xavier, onde se recolherão seus restos, bem como os de sua irmã Joaquina das Dôres e os da sua sobrinha Maria da Conceição, ambas sepultadas no cemiterio de S. Francisco de Xavier (O GLOBO, 1876, p. 2).

No obituário, a nomeação dos familiares é praticamente completa. O enterro é detalhado com informações sobre a classe, as missas, entre outras. Em *Helena*, por sua vez, num registro ficcional que dialoga com o hipertexto do discurso jornalístico, ocorre o oposto. Há certa indefinição quanto à família do morto, além de tonalidade irônica na descrição do enterro por meio da ostentação exagerada (ASSIS, 2008, p. 391). Além de imprimir humor à prosa de ficção, o recurso narrativo cria um estranhamento no leitor do folhetim que, numa primeira experiência de recepção, lê o romance no mesmo meio de publicação em que são veiculados “Testamentos”, de maneira regular e banalizada.

Chamo atenção para um detalhe do enterro do conselheiro em que se concatenam os termos da “morada última” e das “primeiras classes da sociedade” (ASSIS, 2008, p. 391). Na cena, a ênfase recai sobre a segunda expressão, uma vez que, em seguida a ela, é realçada a importância do conselheiro nos círculos sociais (ASSIS, 2008, p. 391). Dessa forma, o termo das “primeiras classes” parece desautorizar o acontecimento da “morada última” (ASSIS, 2008, p. 391), ironizando o aspecto trágico da morte. Mantém-se, por conseguinte, a predominância do poderio do conselheiro, que é transferido ao filho, Estácio, e à irmã, d. Úrsula, cujas funções de parentesco são apresentadas antes mesmo de seus nomes.

Em resumo, o conselheiro Vale, ao morrer por apoplexia e deixar suas regulamentações testamentárias, abre o entrecho, lançando uma disputa por seu legado. Essa personagem funciona como uma referência rebaixada e invertida ao *deus ex machina*. Por um lado, a morte de Vale e o reconhecimento de Helena se vinculam a lances inverossímeis. Por outro lado, servem à elaboração de uma crítica de cunho realista. A abertura de *Helena* lida com

expectativas do leitor, que são relacionadas ao registro do trágico e do folhetinesco. Contudo, ao final da trama, a posição social das personagens prevalece. Apesar da potência da morte do pai, que compõe uma fonte da intriga narrativa, sobressai a potência do próprio paternalismo na moldura do romance.

3.3 “Ouro é o que ouro vale”: o conselheiro x Estácio x Salvador

De um lado, o conselheiro Vale personifica o paternalismo na sociedade brasileira oitocentista. De outro, ele personifica o poder do capital, que é advindo dos “cabedais” assentados no trabalho escravo, funcionando por ostentação. Essas duas vertentes de poder estão representadas nas “primeiras classes da sociedade” (ASSIS, 2008, p. 391). O nome da personagem, expresso na fórmula “conselheiro Vale”, compõe um microcosmo que condensa a duplicidade de sua figura. Ele tinha a “carta de conselho” e a “estima dos homens públicos”. Domina a “habilidade” e o “decoro” (ASSIS, 2008, p. 391). Ou seja, o código das relações paternalistas. Por sua vez, o significante do sobrenome remete ao verbo “valer”, conjugado na terceira pessoa do singular no tempo presente do modo indicativo. O eco abrange as seguintes conotações: “custar” no sentido de equivaler em preço; ter “poder de influência” ou “eficácia”; e “acarretar” (AULETE, 2017)¹⁴ (HOUAISS e VILLAR, 2009, p. 1919).

Não por acaso, no capítulo XXI, Salvador diz a Estácio “Ouro é o que ouro vale”, ao recusar uma proposta de favor (ASSIS, 2008, p. 474). O “óbolo” de Estácio implicaria, para ele, no contato com “amigos” e “alguma influência”, a fim de arranjar “melhor posição” (ASSIS, 2008, p. 474). Há estranhamento na referência à esmola pela palavra “óbolo”, de origem grega, que tem conotação monetária e funerária. Na passagem, há uma implicação dupla quanto à submissão ao capital e ao código paternalista. Por sua vez, na caracterização do conselheiro, o problema da duplicidade está desenvolvido, desde o retrato:

Ele próprio exercera dous empregos, havendo-se com habilidade e decoro, do que lhe adveio a carta de conselho e a estima dos homens públicos. Sem embargo do ardor político do tempo, não estava ligado a nenhum dos dous partidos, conservando em ambos preciosas amizades, que ali se acharam na ocasião de o dar à sepultura. Tinha, entretanto, tais ou quais ideias políticas, colhidas nas fronteiras conservadoras e liberais, justamente no ponto em que os dous domínios podem confundir-se. 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 (ASSIS, 2008, p. 391-2).

¹⁴ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/valer>. Acesso em: 01/11/2017.

O conselheiro morre em 1850, dividindo o século em dois, no meio de duas ações rotineiras: “*cochilar a sesta*”, atividade íntima; e “jogar a usual partida de vultarete”, atividade de sociabilidade (ASSIS, 2008, p. 391). Na morte instantânea, é desemparado do auxílio de dois campos institucionais opostos: “os recursos da ciência” e “as consolações da religião” (ASSIS, 2008, p. 391). Ele atuava em dois empregos não especificados, fazendo uso de uma qualidade pessoal e outra que se compreende como pertinente às relações públicas, o decoro. Ambas as aptidões lhe rendiam vantagens num binômio formado: pelo âmbito das ações conscientes, o conselho; e pelo âmbito das disposições emocionais, o da estima.

Nota-se a ironia do par formado pela carta de conselho e a estima dos homens públicos, dado que a primeira pode ser compreendida enquanto condecoração. Logo, os termos se equivalem. Vale não pertencia ao Conselho de Estado. Segundo Faoro, nenhum dos conselheiros machadianos teria pertencido a esse órgão (2001, p. 45-6). Como ressalta o mesmo crítico, o patriarca de *Helena* seria “alheio à política” (2001, p. 47). Sua carta de conselho significa prestígio social, remetendo à rede complexa do paternalismo, que entrelaça família, posição social e cabedais:

O exercício de um cargo público lhe deu, como Aires, a carta de conselho, com a qual ganhou um lugar no respeito de seu tempo. A condecoração seria um apêndice à ordem burocrática do poder político, conferida aos altos cargos que projetam o prestígio aos titulares. Há todavia, entrelaçamento entre o cargo e o *status* da pessoa que o exerce (...) (FAORO, 2001, p. 47).

O título do conselheiro Vale compõe um traço ornamental da personagem em seu universo narrativo. O narrador caracteriza como ele conseguia movimentar-se nas brechas das relações políticas (ASSIS, 2008, p. 391). Imprime-se ambiguidade às suas ideias, que são especificadas apenas pela característica fronteiriça. Essa qualidade mesclada tornava-o desvolto a circular por todos os meios, sendo reconhecido em função do *status*.

Lembramos que, no capítulo VII, o dr. Camargo introduz o plano de dirigir Estácio para a política, numa cena em que se figura o enfraquecimento das oposições partidárias no Segundo Reinado. A personagem do médico aborda a “vida pública” (ASSIS, 2008, p. 418-9), segundo o móvel do desejo individual de adquirir “relevância” (ASSIS, 2008, p. 445). O discurso de Camargo desautoriza a ciência, o comércio e a indústria, com o fim de desarmar qualquer projeto do herdeiro (ASSIS, 2008, p. 418). Ao mesmo tempo, por uma questão de verossimilhança, supõe-se que essas esferas da vida burguesa não tivessem meio de prosperar na sociedade oitocentista brasileira. A retórica do médico utiliza provas de conhecimento comum. Portanto, não seria difícil obstar as alternativas de Estácio.

De um lado, Camargo analisa a divisão das atividades de Estácio entre os estudos e os aluguéis, demonstrando o campo ao qual ele poderia alçar, o dos cargos públicos. De outro lado, Estácio cria uma parábola entre os extremos de um capitão e um cabreiro; entre condores e andorinhas. Ou seja, entre as posições sociais proeminentes e a obscuridade. Enquanto Camargo remete às esferas do capital, Estácio enceta parábolas que dialogam com o código bíblico. Parte da limitação de Estácio, ao não saber refutar o discurso do adversário (e provável sogro, já nesse ponto da trama), advém de sua condição de herdeiro. Segundo suas confabulações, ele não seria condor, nem andorinha, muito menos capitão ou cabreiro, localizando-se na posição de proprietário (ASSIS, 2008, p. 419). De um ponto de vista conservador – o da manutenção da propriedade –, Estácio se encontra alheio às manobras de interesse relativas à vida familiar e à vida pública.

Na manipulação de Estácio por Camargo, a falta de opinião política fica em segundo plano: “Tarde ou cedo o temperamento domina as circunstâncias da origem, e do botão luzia ou saquarema nasce um magnífico lírio saquarema ou luzia” (ASSIS, 2008, p. 419). As circunstâncias de origem dizem respeito às “opiniões políticas” que se formam no “círculo das afeições” (ASSIS, 2008, p. 419); e os termos de oposição resultam intercambiáveis, desrespeitando, ironicamente, as leis biológicas. Tanto a dinâmica familiar é preponderante no universo de *Helena*, que os gestos mais dissimulados e sintomáticos de Camargo ocorrem, quando Estácio menciona a suposta irmã:

O nome de Helena produziu em Camargo uma careta interior. Exteriormente, não passou o efeito de um sorriso sardônico e dissimulado. Interveio uma pitada de rapé, que o médico inseriu lentamente, depois de a extrair de uma boceta de tartaruga, presente do conselheiro Vale.
– Helena! – disse ele com alguma hesitação –. Que vem fazer sua irmã neste negócio? (ASSIS, 2008, p. 420).

A fala de Estácio sobre Helena revela algo antes encoberto no diálogo com Camargo: o principal plano do médico era casar sua filha, Eugênia, com o herdeiro. Quando Estácio diz que Helena “é um voto” a respeito do assunto, ele realiza uma reorientação da discussão sobre as eleições para o assunto mais profundo dos arranjos familiares (ASSIS, 2008, p. 420). A persuasão de Camargo para que Estácio entre na “vida pública” é orientada pelo desejo personalista do primeiro (ASSIS, 2008, p. 445). Contraditoriamente, o plano do médico de notoriedade pública encontra uma via possível de ser realizada por meio do familismo:

Vimo-lo apresentar a Estácio a maçã política; recusada a princípio, foi-lhe de novo apresentada, e finalmente aceita com a noiva. Esta dupla vitória foi o momento máximo da vida do médico. Ele ouvia já o rumor público; sentia-se

maior – antegostava as delícias da notoriedade –, via-se como que sogro do Estado e pai das instituições (ASSIS, 2008, p. 445).

Ao tangenciarmos o problema do familismo, voltamos ao arremate da apresentação do conselheiro. Em seu retrato, observa-se uma duplicidade em torno da vida familiar, dado crucial para a armação do enredo de *Helena*. Podemos imaginá-la dividida entre: as amantes da mocidade, como as matronas no enterro (ASSIS, 2008, p. 391); e a família, que é composta “de duas pessoas”, com a menção a Estácio e d. Úrsula (ASSIS, 2008, p. 392) [grifo meu].

Entre os séculos 16 e 19, era costumeiro o acolhimento de irregularidades nos relacionamentos como forma de compensação, num sistema de casamento conduzido pela impessoalidade (CANDIDO, 1951, p. 303). Candido sumariza a família brasileira, de origem europeia, como uma organização fundamental, de função política e econômica, da qual dependia o *status* do indivíduo:

Portanto, se adotarmos o critério da organização e autodeterminação do grupo, podemos dizer que a sociedade colonial era dividida em duas partes, a familiar e a não familiar. A primeira, de estrutura dupla já analisada, era composta por um grupo autônomo (o núcleo) e um heterônimo (a periferia). A parte não familiar consistia numa massa de socialmente degradados, rejeitados por grupos familiares ou criados fora dele. Eles se reproduziam ao acaso e viviam sem normas regulares de conduta (1951, p. 303-4) [tradução minha].

Gilberto Freyre, por sua vez, afirma que a “especialização dos sexos” convinha ao uso da mulher pelo homem em sociedades patriarcal-agrárias, como foi por longo tempo a sociedade no Brasil (2005, p. 207). A especialização dos sexos resultava então num “padrão duplo de moralidade”, conforme citado anteriormente:

Por essa diferenciação exagerada, se justifica o chamado padrão duplo de moralidade, dando ao homem todas as liberdades do gozo físico do amor e limitando o da mulher a ir para a cama com o marido, toda a santa noite que ele estiver disposto a procriar (FREYRE, 2004, p. 207-8).

Em *Helena*, a figuração das famílias pode ser compreendida em relação com o modelo da família patriarcal na Colônia e no Império. Na ambiência social do romance, observa-se uma divisão entre as famílias reconhecidas e a massa informe da sociedade. Essa última esfera ganha corpo na composição de Salvador. Contudo, ela não deixa de ser referida esparsamente por metáforas, como: “os que não têm abrigo ou o têm mau” (ASSIS, 2008, p. 425); e “o infinito da diferença humana” (ASSIS, 2008, p. 473). A primeira imagem é empregada por Helena, e a segunda, por Salvador, devendo-se fazer a ressalva de que remontam à caracterização do pai ocultado.

Entre as famílias reconhecidas, encontra-se a do conselheiro Vale. Este possuía uma vida dupla, a do núcleo familiar e a da periferia, que é pulverizada entre as amantes (incluindo-se a família com Ângela da Soledade), a parentela e os escravos. As demais famílias de *Helena* orbitam em torno da família do conselheiro, nela se espelhando ou dela retirando favores. Trata-se dos seguintes grupos: a família do dr. Camargo, cujos parentes distantes são brevemente incluídos; a parentela que visita os Vale, como o dr. Matos e sua esposa, o coronel-major Macedo e seus dois filhos; Mendonça e seu pai, por sua vez, relacionados a uma “parenta velha”, que concedera ao jovem uma viagem à Europa como “intervenção benéfica” (ASSIS, 2008, p. 432).

No panorama social de *Helena*, há o contraste mais profundo entre o conselheiro Vale e Salvador, que arma a trama romanesca. A fala memorialística do último condensa a oposição entre o patriarca Vale e ele próprio, ao contar como descobrira que Helena era legitimada e negava “o favor póstumo”: “Longo tempo refleti nisso; o pai lutava com o pai” (ASSIS, 2008, p. 495). Enquanto um pai pertence à parcela familiar central, das personagens do romance, o outro personifica sua parcela não familiar. Essa visualização da constelação de personagens diz respeito: àqueles que estão ligados às famílias patriarcais do romance, compondo uma organização de poder econômico e político, segundo diferentes graus de dependência; e àqueles que estão excluídos desse tipo de formação social (pelo menos, de modo ostensivo).

Uma das revelações importantes da trama é a descoberta da parcela não familiar da constelação de personagens. Esta corresponderia à “verdade” do enigma colocado por Helena. Uma fala do padre Melchior tangencia o problema da “verdade” da protagonista, ao se referir à visita dela à casa de bandeira azul: “— Sossegue, D. Úrsula; a verdade há de aparecer, e não estamos certos de que seja o que nos parece. Em todo o caso, não antecipemos a aflição. Seria padecer duas vezes. Há tempo de chorar à larga” (ASSIS, 2008, p. 479). A fala do padre, casuística, debate a questão em torno do ser e parecer concernente às saídas de Helena. Mais uma vez, tangencia-se a duplicidade no romance. Nessa passagem, inclusive, ela se expressa na imagem de um padecimento em dobro *versus* o tempo ilimitado para padecer.

Melchior é a personagem que acompanha a paixão de Estácio e Helena. Segundo sua acusação, esta seria um crime contra a lei divina e humana (ASSIS, 2008, p. 480). Assim, ele extrapola a interpretação quanto ao desejo dos protagonistas. É possível analisar que o faça, com o intuito de manter o monopólio da influência moral que exerce sobre a família: “Mas eu sou a verdade que afirma, e a caridade que consola. Digo-te, não que pecaste, mas que ficaste à beira do pecado, e estendo-te a mão para que recues do abismo” (ASSIS, 2008, p. 481). Por ironia, mesmo as interpretações mais ou menos acertadas de Melchior giram em falso na trama. O

problema da “verdade” das saídas de Helena sai do campo da percepção enviesada de Estácio para a descoberta da origem da moça.

Conforme a primeira revelação, Helena é legitimada, passando a integrar o núcleo da família Vale. Simultaneamente, sua outra metade – ou mais propriamente, sua outra identidade – pertence à massa social não familiar. É filha de Salvador, nascida numa união não oficializada. Portanto, o discurso de Melchior, que pretende ser “a verdade que afirma”, afirma em falso (ASSIS, 2008, p. 481). De acordo com uma dinâmica peculiar à família patriarcal, o padre visa à manutenção das regras do clã, com o consequente resguardo da própria posição (ASSIS, 2008, p. 404). Ainda assim, sua fala toca no ponto fundamental da questão entre o “ser” e “parecer” de Helena, muito embora ele mesmo se desvie do tema, logo em seguida. Por fim, a sugestão de Melchior à d. Úrsula quanto a “haver tempo para chorar à larga” (ASSIS, 2008, p. 479) está associada ao desfecho da trama como uma má infinidade que paira sobre a família Vale e, principalmente, sobre a existência de Estácio.

Dessa forma, a composição de várias das personagens de *Helena* se faz com a armação de dispositivos irônicos por meio da articulação entre suas falas, ações e a estrutura da trama. As personagens parecem contrariar aquele que seria, a princípio, seu saber consciente ou intencional, que é caracterizado pelo narrador e por suas próprias declarações. Muitas vezes sem consciência, elas antecipam saberes da fábula, revelados apenas posteriormente na trama. Trata-se de um recurso de composição operado até mesmo em Melchior, quando se compara: o que ele diz; como age; o que ele tenciona dizer; e as sucessivas descobertas no entrecho.

Quando Estácio dialoga com Salvador, no capítulo XXI, ele se defronta com uma personagem que está numa posição de extremo oposto em relação à sua. Estácio é o herdeiro do conselheiro Vale. Também, é apaixonado por Helena. Salvador está relegado à massa dos pobres que não têm família ou relações *evidentes* com um grupo familiar. Além disso, foi traído pelo conselheiro Vale e é pai legítimo de Helena. As oposições se dão: de forma social; por meio de uma rivalidade em diferentes gerações; no conflito edípico entre o rapaz apaixonado por uma moça e o pai dela. Estácio entra em contato com essa figura, que não poderia deixar de lhe ser estranha e familiar, ao ser impelido pelo ciúme que nutre por Helena. O sentimento, contudo, é referido pelo termo da suspeita:

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 seus passos (ASSIS, 2008, p. 470).

Explora-se o embate de Estácio quanto a entrar ou não no prédio que “parecia ainda mais velho do que a primeira vez que o vira” (ASSIS, 2008, p. 470). A observação imprime uma passagem temporal ilógica, que segue a percepção emocional do protagonista (esta sim, mais assombrada). Não obstante o problema do ciúme, – que muito provavelmente deveria permanecer velado a Estácio –, a busca quanto aos motivos da visita de Helena na “casa velha” (ASSIS, 2008, p. 469) é definida nos termos de um enigma:

Em qualquer outra ocasião, Estácio teria recusado o convite, porque o espetáculo da pobreza lhe repugnava aos olhos saturados de abundância. Agora, ardia por haver a chave do enigma. Entrou. O desconhecido abriu uma das janelas para dar mais alguma luz, ofereceu ao hóspede a melhor cadeira e foi por um instante ao interior (ASSIS, 2008, p. 470).

Nessa passagem, Estácio lida com uma figura que pertence à massa banida pelo paternalismo. Na ambiência social do romance, a faixa de homens livres e pobres (FRANCO, 1997, p. 14-15) pode ser compreendida como recalcada, uma vez que é silenciada por aqueles que acumulam capital, conforme a organização familiar patriarcal e o sistema fundiário escravista. O “espetáculo da pobreza” é repugnante aos “olhos saturados de abundância” de Estácio (ASSIS, 2008, p. 470) possivelmente porque o obrigue ao enfrentamento de uma personagem que deveria permanecer dispensada. A recusa de Estácio, ou o seu provável asco, decorre de uma percepção localizada num ângulo dominador.

Note-se que, no capítulo XXIII, em que Melchior revela a Estácio os desejos incestuosos deste por Helena, uma metáfora de abalo dos olhos é empregada. Segundo a focalização do narrador, que segue o ponto de vista do protagonista: “É assim que a luz de um astro, acesa desde séculos, chega finalmente a ferir a retina de nossos olhos mortais” (ASSIS, 2008, p. 482). Numa alusão a Édipo, Estácio passa da ignorância ao conhecimento. Pode-se interpretar a aversão dos olhos do protagonista quanto à pobreza na casa de Salvador, de maneira paralela. O epíteto “desconhecido”, aliás, diz respeito ao escamoteio da identidade de Salvador, da conexão com a família Vale e da sua condição social.

A “chave do enigma” que Estácio procura concerne ao ciúme inconsciente que tem por Helena. Contudo, após o desdobramento da trama, compreendemos a “chave do enigma”, entre os capítulos XXI e XXII, como a revelação da origem da protagonista. O drama desta, por sua vez, reside em simultaneamente se alçar ao núcleo da família patriarcal e desejar o retorno à casa do pai natural. Na primeira instância, Helena é composta conforme uma identidade simulada, ainda que obedeça à disposição testamentária do conselheiro e às ordens de Salvador (que são expressão de uma vontade anulada). Na segunda, ela é composta conforme uma identidade dissimulada, que tanto esconde sua origem, quanto deixa sob suspeita as motivações

que a levam a entrar na família Vale. Na primeira performance, Helena deve ser outra. Na segunda, ela não tem possibilidade de ser. Salvador reporta a Estácio e Melchior a argumentação da filha para negar o “favor póstumo”: “Entre a herança e o dever, dizia ela, escolho o que é honesto, justo e natural” (ASSIS, 2008, p. 495). Contra a honestidade, a persuasão de Helena por Salvador leva-a à simulação. Contra o que seria justo, ela incorre numa suposta usurpação de herança. Por fim, ela é levada a contrariar sua filiação natural.

As questões de Salvador apresentam a ele uma batalha do pai contra pai. Muito embora esta luta ocorra no plano de oposições na constelação, ela é transplantada para o mundo interno da personagem:

Tê-la comigo era a minha ventura, o meu sonho, a minha ambição; era a realidade que eu chegara a tocar com as mãos. Mas, podia até-la ao carro decrépito da minha fortuna, dar-lhe o pão amargo de todos os dias? A família do conselheiro ia afiançar-lhe futuro, respeito, prestígio; a lei ia ampará-la. Perguntei a mim mesmo se, depois de haver morrido para o mundo, me era lícito ressuscitar para reclamar e reaver um título de que me havia despojado; finalmente, se possuía já o direito de fazer um escândalo. Estas reflexões, se viessem sós, teriam triunfado desde logo; mas, em oposição a elas, vieram as sugestões do coração (ASSIS, 2008, p. 495).

Ele sumariza o conflito de Helena para que esta acompanhe o pai ou se submeta à disposição testamentária de outro pai. Como se vem analisando, o conflito está no cerne da composição da protagonista. Não obstante, o problema narrativo transcorre de maneira peculiar, uma vez que a dominação dos pobres é figurada enquanto enigma ou segredo. Há um diálogo entre a trama de *Helena* e a sociedade brasileira no século 19. Segundo Franco:

(...) as relações entre senhor e dependente aparecem como inclinações da vontade no mesmo sentido, como harmonia, e não como imposição da vontade do mais forte sobre a do mais fraco, como luta. Em consequência, as tensões inerentes a essas relações estão profundamente ocultas, havendo escassas possibilidades de emergirem à consciência dos dominados (1997, p. 92-95).

Assim, a narrativa se desenvolve em consonância com a prosa ficcional de cunho supostamente popular no século 19 e a figuração de questões nacionais concernentes ao paternalismo. Como defendido, a duplicidade na composição da protagonista se relaciona à fratura formal do romance. Ademais, na caracterização de Helena e Salvador, há a alusão a imagens justapostas das letras clássicas e do cristianismo. O “carro da fortuna” remete à grandiosidade das carruagens e do destino épicos, como no Canto XIX da *Ilíada*, em que Aquiles, ao conduzir seu carro, tem a morte prevista pelo cavalo Xanto (versos 392 a 424) (HOMERO, 2016 p. 426-7). O carro da fortuna de Salvador, contudo, é rebaixado à decrepitude.

A palavra “fortuna”, para além de conotar um destino condenado, ecoa a ideia oposta de pobreza (HOUAISS e VILLAR, 2009, p. 920), traço marcante da personagem.

Salvador alude a Aquiles, o herói de “caráter corajoso” (HALL, 1924, p. 3). Como não poderia deixar de ser, ele difere deste por meio da referência intertextual negativa. Na *Ilíada*, Aquiles retrai e avança, conforme o ciclo de sua fúria, admitindo seu destino ao cavalo Xanto: “Sei meu destino qual é, perecer aqui mesmo, distante/ do pai querido e de Tétis. Contudo, só penso em deter-me/ em meio à pugna, por ter anulado o vigor dos Troianos” (Canto XIX, versos 421-3) (HOMERO, 2016, p. 427). De forma contrária, Salvador se caracteriza pela “cólera da impotência” (ASSIS, 2008, p. 492), retirando-se do conflito com a família Vale para garantir o *status* de Helena. Além de não a resgatar, ele se envolve em duas menções a raptos. Na primeira vez, no lance romântico com Ângela da Soledade: “Meu pai opôs-se ao casamento; (...) e eu resisti; raptei-a” (ASSIS, 2008, p. 489). Na segunda vez, quando declara o objetivo de “arrebatar Helena” criança (ASSIS, 2008, p. 492):

Minha resolução estava assentada; sem Helena, a vida parecia-me impossível. Que outro vínculo me prendia ao mundo? A morte e a miséria tinham feito em redor de mim completa solidão. A única felicidade sobrevivente era ela.
– Segundo rapto – observou o padre –. O senhor condenava-se a só adquirir um vislumbre de felicidade por meios violentos (ASSIS, 2008, p. 492).

O problema do rapto e resgate em *Helena* liga-se não apenas aos motivos da épica, mas também àqueles do romance de costumes. Gilberto Freyre faz uma consideração sobre o impacto “dramático” do rapto no período de declínio da família patriarcal brasileira (FREYRE, 2005, p. 246). Assim, Quando Melchior se posiciona em relação à “verdade” de Helena, ele considera a lei: “Aquele homem falou a verdade; mas nem a lei, nem a Igreja se contentam com essa simples verdade” (ASSIS, 2008, p. 497). Segundo o padre, a justiça civil exigiria provas e a eclesiástica não extinguiria uma afirmação póstuma (ASSIS, 2008, p. 497). Ele sintetiza a situação de Salvador: “É evidente que ele nada quer alterar do que seu pai estabeleceu, e antes se sacrificará do que envergonhará a filha” (ASSIS, 2008, p. 497). A decisão da personagem paterna mescla o sacrifício e a culpa:

Refleti muito durante estas duas horas, dizia ele, e cheguei a uma conclusão única. Elimino-me. É o meio de conservar a Helena a consideração e o futuro que lhe não posso dar. Quando esta carta lhe chegar às mãos, terei desaparecido para sempre. Não me procure, que é inútil. Irei abençoá-lo de longe. Recaia, entretanto, sobre mim todo o ressentimento; eu só o mereço, porque só eu o provoquei. Vão as cartas de Helena; guardo três apenas, como recordação da felicidade que perdi. (ASSIS, 2008, p. 499).

Salvador é confrontado com um embate moral, mas não se pauta por ele, tendo uma atitude diferente daquela da protagonista quanto ao “favor póstumo” (ASSIS, 2008, p. 495). Ele reafirma uma defesa egoísta da filha: “Eu não via usurpação, porque a meus olhos nem os interesses da família do conselheiro, nem as noções da simples moral prevaleciam; eu via minha filha e seu futuro: nada mais” (ASSIS, 2008, p. 496). Nesse ponto, Salvador se assemelha a Camargo. Num contraste entre os dois, contudo, o primeiro é socialmente desvalido, de forma que anula a emboscada moral, em função da sobrevivência.

Eduardo Luz questiona por que Salvador leva três cartas de Helena e interpreta o gesto como sarcasmo da personagem que foge de uma farsa (2017, p. 203). Ou seja, uma leitura possível é que essas cartas talvez compusessem a correspondência trocada, após a morte do conselheiro, contendo a “verdade” do procedimento da protagonista, ao entrar na família Vale (ASSIS, 2008, p. 496). Como as cartas não são investigadas, a questão permanece insolúvel: “Estácio teve vontade de ler as cartas de Helena, mas a tempo recuou; mandou-as dar à moça. Helena que estava com d. Úrsula, entregou-as a esta. – São a minha história – disse ela –; peço-lhe que as leia e me julgue” (ASSIS, 2008, p. 499).

Ao mesmo tempo, a cena pode ser compreendida pelo viés da dominação de Estácio, como substituto do *pater familias*, que deseja ler as cartas da protagonista, desde o capítulo VIII (ASSIS, 2008, p. 423). A fala de Helena a d. Úrsula reafirma o antigo papel da família patriarcal como instância autônoma de julgamento, independentemente da justiça legal (CANDIDO, 1951, p. 295). A trama deixa lacunas, cabendo à interpretação do leitor tomar partido pelos paradigmas de família numa constelação de personagens que se arranja pelos eixos da família patriarcal e dos costumes.

Entre os paradigmas de família em competição de *Helena* há: a família desprovida de reconhecimento e ocultada, por força, composta por Salvador e Helena, um homem livre e pobre e uma agregada; o núcleo da família Vale, que compõe uma unidade de poder econômico e político na sociedade romanesca; e o núcleo supostamente arrivista, Camargo e Eugênia, que realiza a escalada social via a peculiaridade do familismo (ASSIS, 2008, p. 443). O paradigma sobrevivente é o último, embora a imagem pública da família Vale também seja conservada. Em diálogo irônico com a divulgação de teorias científicas no século 19, como a seleção natural de Darwin (2002, p. 94-95), sugere-se que o universo ficcional seja constituído por dinâmicas de pouca amplitude moral. Dito de outro modo, os mais adaptados ao meio social da narrativa seriam aqueles de pouca densidade de caracteres, mas alta capacidade de predação, como Camargo e Eugênia, sintetizados pelo egoísmo e pela vaidade.

Camargo é descrito à semelhança de um predador de pássaros: “contemplava a moça, com o olhar fixo e metálico dos gatos” (ASSIS, 2008, p. 438). Ele também estaria em paralelo com uma águia branca: “[Helena] olhou de revés para ele [Camargo], e cravou depois os olhos na águia branca tecida no tapete, sobre o qual pousava o pé impaciente e colérico” (ASSIS, 2008, p. 438) [grifos meus]. O detalhe é importante porque Helena é caracterizada como uma andorinha e Estácio é comparado a um pássaro, como se analisará adiante. Eugênia, por sua vez, é descrita como uma predadora de plantas, ao mesmo tempo em que associa Helena a uma flor: “A flor existia; Eugênia colheu-a e deu a Estácio. – Não vá perdê-la; há de entregá-la a Helena da minha parte. Diga-lhe que estou com muitas saudades” (ASSIS, 2008, p. 406). Depois, esmaga uma erva: “A moça articulava algumas frases soltas, batia no chão com o pezinho mimoso, que por acaso esmagou uma pobre erva, alheia às divergências morais daquelas duas criaturas” (ASSIS, 2008, p. 408).

Retomando a carta de Salvador, vemos que nela se descreve um movimento dúplice. O leitor infere que o pai passe duas horas marcadas pela divisão de motivações. Existe uma hora de reflexão, depois outra, muito provavelmente, de sentimentos: as “reflexões” *versus* as “sugestões do coração” (ASSIS, 2008, p. 496). A “conclusão única” (ASSIS, 2008, p. 499) é pela própria eliminação como saída que talvez garantisse a continuidade da prole. No terceiro movimento, Salvador se suprime com um gesto de não superação do impasse.

Lembremos que, justaposta à imagem do “carro decrépito da fortuna”, ele cita o “pão nosso de cada dia” (MATEUS, 6:11) (ASSIS, 2008, p. 496). Note-se que o “pão de cada dia” tem a substituição do pronome “nosso”, que conota comunhão, pelo adjetivo “amargo” (ASSIS, 2008, p. 496). Observe-se ainda o antropônimo de “Salvador”, que é epíteto de Jesus Cristo (HOUAISS e VILLAR, 2009, p. 1700) (AULETE, 2017)¹⁵. Dessa forma, ele é mais uma personagem machadiana que encena a frustração da temática da Ressurreição. Uma vez reconhecido por Helena no Passeio Público, Salvador faz questão de se manter simbolicamente morto: “‘Sei que morri’, disse eu, ‘e não pretendo ressuscitar’. Depois voltei-me para Helena: ‘Minha filha, faze de conta que me não viste; morri para ti e para o mundo. Teu pai é outro’” (ASSIS, 2008, p. 495). Ele argumenta, portanto, que se sacrifica ao abrir mão da paternidade: “Urgindo responder-lhe, fi-lo sacrificando-me” (ASSIS, 2008, p. 496).

Por um lado, a leitura do sacrifício de Salvador é viável, segundo os argumentos da própria personagem. Por outro lado, ao contrapormos suas falas e ações ao andamento da trama, contraria-se a intencionalidade declarada por ele. Novamente se explora a ironia do nome, na

¹⁵ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/salvador>. Acesso em: 01/11/2017.

onomástica da obra machadiana, visto que a contabilidade das ações de Salvador aponta para um significado inverso àquele do antropônimo. A despeito do sacrifício, Salvador não completa o ciclo de ressurreição. Além disso, sua eliminação não redime a filha. Pelo contrário, no desfecho da narrativa, o sacrifício maior recai sobre Helena, que morre para resguardar a unidade da família Vale (ou, pelo menos, a aparência de unidade do grupo). Helena, bem mais que Salvador, pode ser aproximada à imagem do Corpo de Cristo.

3.4 O retrato de Estácio e seu reverso: olhos de pomba e olhos de águia

Voltemo-nos para a análise da dualidade, ao lado da ambivalência dos estados emocionais, na composição de Estácio. O protagonista se encontra dividido nas relações interpessoais, assim como ambivalente na figuração de sua subjetividade. Em seu retrato inicial, ele se divide entre a herança paterna e a materna. Depois, hesita quanto a assumir a função do novo chefe de família e obedecer às resoluções de d. Úrsula. Na trama, coloca-se numa interseção entre o dever do casamento com Eugênia e o desejo reprimido por Helena.

Por um lado, Estácio é cerceado por Camargo e, por outro, voltado às próprias inclinações. Por vezes figura como títere, alternando-se entre a manipulação de Camargo, Melchior, Eugênia, Helena e Salvador. Suas disposições emocionais em relação a Mendonça são tonalizadas pela ambivalência, misturando afeição e rivalidade. Por fim, é confrontado com uma imagem dupla de si: cindido entre consciente e inconsciente, conforme a interpretação que Melchior lhe apresenta (ASSIS, 2008, p.480). Quando este revela a Estácio a paixão dele pela irmã, a narração se orienta ora pela focalização do padre, ora pela do protagonista. A passagem intensifica sua figuração partida entre “consciência” e “coração”:

O gesto mesclado de horror, assombro e remorso com que Estácio ouvira aquela palavra mostrou ao padre, não só que ele estava de posse da verdade, mas também que acabava de a revelar ao mancebo. O que a consciência deste ignorava, sabia-o o coração, e só lho disse naquela hora solene. A consciência, depois de tatear nas trevas, recuou apavorada, como afastando de si o clarão súbito que acendera nela a palavra do sacerdote. Estácio não respondeu nada; não podia responder nada. Com que vocábulo e em que língua humana exprimiria ele a comoção nova e terrível que lhe abalara a alma toda? Que fio pudera atar-lhe as ideias rotas e dispersas? Nem falou, nem se atreveu a erguer os olhos; ficou como estúpido e morto. Melchior contemplou-o alguns minutos (...). Os olhos, que eram de águia para os mistérios da vida, eram de pomba para os grandes infortúnios. Abaixo da cabeça máscula, havia um coração feminino (ASSIS, 2008, p. 470-71).

Há oposição no desmembramento: a consciência é ignorante, enquanto o coração possui um saber. A cabeça é máscula, enquanto o coração é feminino, num contexto de especialização

dos gêneros. Os olhos alcançam dois campos de conhecimento: “os mistérios da vida”, que possivelmente se relacionam ao intelecto; e “os grandes infortúnios” (ASSIS, 2008, p. 471). Os mesmos olhos são descritos com fórmulas breves que se assemelham às de caracteres: “os olhos de águia” como o caráter do homem sábio (HALL *Apud* ALDINGTON, 1924, p. 54); e “os olhos de pomba” como o caráter do homem humilde (HALL *Apud* ALDINGTON, 1924, p. 58). Na esfera intelectual, eles seriam precisos, mas não teriam acuidade para as emoções desagradáveis. Parecem variar, de acordo com o custo da tarefa.

Na composição de Estácio, as divisões e ambivalências são caracterizadas por meio de: discrepâncias entre fala e ação; hesitações; fugas; figuração de esquecimento de intenções; figuração de esquecimento de ações; figuração de falas e ações sintomáticas; figuração de sentimentos opostos e simultâneos a respeito de uma mesma personagem ou de um mesmo tema. Quanto a esses aspectos na composição do protagonista, Roberto Schwarz comenta a entrada machadiana num “território novo”, aquele dos “movimentos inconscientes do desejo” (SCHWARZ, 2007, p. 139). Schwarz analisa como Estácio faz a performance do “arbitrio que se desconhece”, sendo “exercido dentro da virtude” e “do respeito” num contexto paternalista:

Assim, Machado recua da psicologia e adota os termos cristãos da luta entre o Bem e o Mal, que entretanto lhe permitem seguir o processo psíquico de mais perto, e sobretudo sem os preconceitos da psicologia racional. Daí a vida subterrânea e independente dos desejos, a pessoa dividida e horrorizada consigo mesma (2007, p. 139).

Abordemos os meandros na caracterização de Estácio. No primeiro capítulo, ele é contraposto a demais personagens. Diferentemente de d. Úrsula, Estácio seria mais “discreto” e não assertivo. Assim, não enfrenta Camargo quanto às insinuações que ele faz sobre o testamento (ASSIS, 2008, p. 393). Enquanto Estácio e d. Úrsula nutriam a “volúpia da dor”, a primeira fala de Camargo vai ao ponto da herança: “– Seu pai deixou testamento? – Não sei – respondeu Estácio” (ASSIS, 2008, p. 392). Camargo toca uma só “tecla da sensibilidade”¹⁶: o legado. Quando pensa – “Fiz bem em preparar-lhes o espírito”, (...), o golpe se o houver, há de ser mais fácil de sofrer” – é provável que ele se preocupe com os efeitos da dilapidação da herança, caso Helena seja favorecida. Posteriormente, o narrador o descreve, conforme um caráter de tom teofrástico: “Tinha todos os visíveis sinais de um egoísta” (ASSIS, 2008, p. 393). Em contraposição, Estácio passa pela “volúpia da dor”, ignora o testamento, declara

¹⁶ Expressão de “A causa secreta” para a explicação que Garcia dá quanto à percepção que tem de Fortunato: “Relembrava os atos dele, graves e leves, achava a mesma explicação para todos. Era a mesma troca das teclas da sensibilidade, um diletantismo *sui generis*, uma redução de Calígula” (ASSIS, 2008, p. 482).

cordialidade ao amigo do pai e pensa num “enigma” em seu coração (ASSIS, 392-3). Ou seja, o protagonista está circunscrito a suas disposições sentimentais.

No capítulo II, com o reconhecimento de Helena como “filha natural” do conselheiro (ASSIS, 2008, p. 395), Estácio continua a se diferenciar de d. Úrsula e Camargo. O narrador descreve que a senhora reprova o gesto do irmão. Ela tangencia a segunda revelação importante da trama, ou seja, o problema da origem da protagonista: “A aspereza desses sentimentos tornou-se ainda maior quando lhe ocorreu a origem possível de Helena” (ASSIS, 2008, p. 395). Por sua vez, Estácio, curiosamente, “ignorava menos do que a tia. Ouvira uma vez falar em uma filha de seu pai; mas tão vagamente que não podia esperar aquela disposição testamentária” (ASSIS, 2008, p. 395).

A formulação sobre “ignorar menos” conota um saber que permanece oculto pelo silenciamento das relações irregulares. No desenrolar da trama, ironicamente, Estácio passa a *ignorar mais*. Além de cair no engodo da identidade de Helena, tem de se haver com os sentimentos reprimidos que nutre em relação à nova integrante da família. Resta, ainda, a sugestão da falta de perspicácia do protagonista. A despeito da tolerância às relações ilegítimas na família patriarcal, se Camargo sugeria a possibilidade de um “grande excesso” (ASSIS, 2008, p. 392), seria viável que Estácio considerasse declarações de parentesco.

A diferença entre Camargo e Estácio, no segundo capítulo, reside na discussão sobre a herança. O narrador assinala a posição do protagonista, da seguinte forma: “A impressão de Estácio foi muito outra” (ASSIS, 2008, p. 395). Segundo a focalização do narrador em relação à perspectiva de Estácio, ele considera como a “questão pecuniária” não teria “pesado nada”, em vista da “ocasião dolorosa” (ASSIS, 2008, p. 396).

Outro aspecto interessante da passagem é que, segundo o narrador, Estácio deseja saber mais sobre a mãe de Helena, mas recua do assunto (ASSIS, 2008, p. 396). Observamos as hesitações de Estácio (desejo *versus* contenção; avanço *versus* recuo), desde o começo da trama. Esse movimento ambivalente do protagonista ocorre, especialmente, em torno de assuntos-chave da narrativa. Estácio procura fugir do que lhe repugna, ainda que se trate de questões que deveria perseguir. Portanto, os “olhos de pomba”, para os “grandes infortúnios”, (ASSIS, 2008, p. 481) são traçados na caracterização inicial da personagem.

No mesmo capítulo, Estácio faz a defesa do pai e, igualmente, da mãe:

– 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 esta irmã, como se fora criada comigo. Minha mãe faria com certeza a mesma cousa (ASSIS, 2008, p. 396).

Reafirma-se o problema do saber. Ou ainda, o desejo de Estácio em ignorar, a despeito dos indícios de saber. (ASSIS, 2008, p. 396). Sua fala é articulada de forma ambivalente. Ao mesmo tempo em que defende a decisão do patriarca, ele admite, em alguma instância, a possibilidade do “excesso”. Essa conjectura acarreta num questionamento quanto à resolução paterna: “Se o há, é legítimo, justificável pelo menos” (ASSIS, 2008, p. 396). Ao interpretarmos a forma como o protagonista se expressa, inferimos que o “excesso” do pai talvez não chegasse a ser sequer legítimo. No fundo, as explicações de Estácio relativizam a validade da disposição testamentária do conselheiro.

A ponderação sobre o caráter “justificável” do testamento se liga à vigência de um padrão duplo de moralidade quantos aos gêneros, na constelação de personagens de *Helena*. O filho se declara tolerante com o relacionamento irregular do pai: “ele sabia ser pai; seu amor dividia-se inteiro” (ASSIS, 2008, p. 396). Não obstante, trata-se de outra ambivalência de Estácio. Sua constatação é saudosa do amor do pai, porém, ela contém uma crítica velada, além da possível figuração de um sentimento invejoso. Isto é, “saber ser pai” soa como elogio enviesado, num mundo regido pela organização da família patriarcal em que o *pater familias* era um tipo autoritário. A percepção de que o amor do conselheiro “dividia-se inteiro” (ASSIS, 2008, p. 396) conota tanto uma multiplicação do afeto, quanto o exercício da dualidade pelo domínio paterno. Essa dualidade fantasiada como não dividida é inacessível a Estácio, que é composto de partes conflitivas.

A noção de Estácio de receber Helena “como se fora criada” com ele empresta artificialidade ao argumento (ASSIS, 2008, p. 396). Tanto que, no final do capítulo o protagonista duvida da posição que ele mesmo defendeu:

Ao penetrar na chácara, deu com os olhos nas janelas do quarto destinado a Helena; estavam abertas; havia alguém dentro. Pela primeira vez sentiu Estácio a estranheza da situação criada pela presença daquela meia-irmã e perguntou a si próprio se não era a tia quem tinha razão. Repeliu pouco depois esse sentimento; a memória do pai restituiu-lhe a benevolência anterior. Ao mesmo tempo, a ideia de ter uma irmã sorria-lhe ao coração como promessa de venturas novas e desconhecidas. Entre sua mãe e as demais mulheres, faltava-lhe essa criatura intermediária, que ele já amava sem conhecer, e que seria a natural confidente de seus desalentos e esperanças. Estácio contemplou longo tempo as janelas; nem o vulto de Helena apareceu ali, nem ele viu passar a sombra da habitante nova (ASSIS, 2008, p. 399).

Focalizam-se os pensamentos de Estácio sobre a presença de Helena na casa. Seu estranhamento e desejo simultâneos em relação a Helena são apresentados antes que os protagonistas interajam. Ele pensa no pai, para cumprir a resolução, e na mãe, para projetar uma imagem da meia-irmã. Inclusive, Estácio defende que sua mãe faria o mesmo em seu lugar, no

que diz respeito à acolhida de Helena. Também se trata de uma noção questionável da personagem, a partir das observações do narrador:

Estácio ficara satisfeito consigo mesmo. Seu caráter vinha mais diretamente da mãe que do pai. O conselheiro, se lhe descontarmos a única paixão forte que realmente teve, a das mulheres, não lhe acharemos nenhuma outra saliente feição. (...)

A mãe de Estácio era diferente; possuía em alto grau a paixão, a ternura, a vontade, uma grande elevação de sentimentos, com seus toques de orgulho, daquele orgulho que é apenas irradiação da consciência. Vinculada a um homem que, sem embargo do afeto que lhe tinha, despendia o coração em amores adventícios e passageiros, teve a força de vontade necessária para dominar a paixão e encerrar em si mesma todo o ressentimento (...) (ASSIS, 2008, p. 397).

Nessa passagem, vemos o *contraste de caracteres* que atua como herança para Estácio. O conselheiro teria apenas a paixão por mulheres. Há ironia na menção à “fidelidade aos amigos” por parte dele (ASSIS, 2008, p. 397). No capítulo IV, ao apresentar a galeria dos caracteres que compõem os frequentadores da família Vale, o narrador pontua:

A esposa do Dr. Matos fora uma das belezas do Primeiro Reinado (...). Algum tempo se disse que o conselheiro ardera aos pés da mulher do advogado, sem repulsa desta; mas só era verdade a primeira parte do boato. Nem os princípios morais, nem o temperamento de D. Leonor lhe consentiam outra coisa que não fosse repelir o conselheiro sem o molestar. A arte com que o fez iludiu os malévolos; daí o sussurro, já agora esquecido e morto. A reputação dos homens amorosos parece-se muito com o juro do dinheiro: alcançado certo capital, ele próprio se multiplica e avulta. O conselheiro desfrutou essa vantagem, de maneira que, se no outro mundo lhe levassem à coluna dos pecados todos os que lhe atribuíam na terra, receberia dobrado castigo do que mereceu (ASSIS, 2008, p. 405).

Leonor é marcada por “princípios morais” e “temperamento”, permanecendo fiel (ASSIS, 2008, p. 405). Podemos imaginar que, na história das personagens de *Helena*, ela tivesse que fazer uso de uma “dissimulação honesta”. Por sua vez, a imagem do conselheiro Vale é relativizada, segundo a reflexão sobre a “reputação dos homens amorosos” e os pecados (ASSIS, 2008, p. 405). Essa reputação teria peso semelhante ao do dinheiro. Na caracterização, predomina o acúmulo de reputação sexual e cabedais como forma de poder que se “atribui na terra” (ASSIS, 2008, p. 405). A noção da vida “sem crises, nem contrastes” (ASSIS, 2008, p. 397) é corroborada. Numa posição social de dominação e relativa liberdade, seria difícil supor crises ou contrastes na vida do conselheiro (ASSIS, 2008, p. 405). Ademais, prevalece o comentário sobre sua *medianidade de têmpera* (ASSIS, 2008, p. 397).

Em oposição, o narrador informa que “a mãe de Estácio era diferente” (ASSIS, 2008, p. 397). Haveria uma diferença dela em relação tanto à mediocridade do conselheiro, quanto a

uma generalização das mulheres. Compreendemos que a mãe de Estácio possuía ascendência moral sobre o marido. À luz do padrão duplo de moralidade, sua superioridade resultaria compensatória e, de certa forma, estratégica. Segundo a dinâmica do relacionamento dos pais de Estácio, de caráter nuclear, inferimos que, para a mãe, houvesse uma vida pautada por “crises” (ASSIS, 2008, p. 397). O narrador conclui que as mulheres que têm mais que a “debilidade feminina” (ASSIS, 2008, p. 397) “lutam” ou “recolhem-se à dignidade do silêncio” (ASSIS, 2008, p. 397). Ora, o gesto de “encerrar em si mesma todo o ressentimento”, ao lado da ternura como “elemento essencial da sua organização” (ASSIS, 2008, p. 397), é uma das linhas principais no desenho de uma personagem que não chega a receber um antropônimo.

Enquanto a defesa da palavra do pai por Estácio é formulada com ambivalência, seu argumento sobre a atitude da mãe é igualmente problemático. Uma vez que os gestos da mãe eram limitados, o mais provável, numa nova situação familiar, seria ela não declarar uma opinião que fizesse frente à resolução do marido. Ademais, percebemos a justificativa de Estácio sob suspeita devido à descrição de um vínculo edípico entre ele e a mãe. Este seria compensador, para ela, de “crises” e “contrastes” (ASSIS, 2008, p. 397) no casamento.

O narrador nota que o caráter do protagonista viria mais da mãe do que do pai (ASSIS, 2008, p. 397). Contudo, o retrato de Estácio é pautado por características que dão margem a significados opostos àqueles das qualidades maternas. Apesar de seu retrato se iniciar pela relação com a mãe, no final, este aponta para a filiação paterna: “Tal era o filho do conselheiro” (ASSIS, 2008, p. 398). No começo da descrição, o protagonista se faz uma “figura notável” não porque tenha talento, mas porque tem paixão pelo saber (ASSIS, 2008, p. 397). Talvez ele não estivesse tão distante do pai, uma vez que a falta de talento pode ser vista como indício de “medianidade” (ASSIS, 2008, p. 397).

Estácio “aborrecia a política”, sendo “indiferente ao ruído exterior” (ASSIS, 2008, p. 397). Quanto a esse ponto, podemos imaginar uma aproximação do protagonista às qualidades maternas, restritas ao círculo doméstico. Contudo, a relação do conselheiro com a política era superficial. Enquanto o conselheiro tinha um envolvimento político dissimulado, Estácio possuía uma “gravidade não incompatível com os verdes anos”, que seria na política “meio caminho andado para subir a cargos públicos” (ASSIS, 2008, p. 397). Semelhantemente ao retrato do conselheiro Vale, no capítulo I, o perfil de Estácio é composto por duplicidades.

O desenvolvimento de Estácio, entre a adolescência e vida adulta, é descrito de forma estranha. Ele teria se circunscrito à vida familiar, enquanto seus companheiros viviam a vida da rua (ASSIS, 2008, p. 397). Aos dezoito anos, conservava “tal ou qual timidez infantil” (ASSIS, 2008, p. 397). Quando a perde, porta-se com uma “gravidade jovial e familiar” (ASSIS, 2008,

p. 397). Ora, essa característica de Estácio sugere um desenvolvimento acanhado, em função da não interação com seus “companheiros” (ASSIS, 2008, p. 397). Quando comporta uma gravidade, esta pode ser compreendida como impostada, uma vez que parece fazer-se à força, “só tarde” (ASSIS, 2008, p. 397).

É possível ler o retrato de Estácio, segundo a melhor das intenções, como um equilíbrio de qualidades opostas. É mais provável que essa seja a primeira recepção do leitor, pois o narrador se esmera em apresentar uma figura simpática. No entanto, numa segunda leitura hipotética de *Helena*, o retrato do protagonista pode ter o efeito inverso. Isto é, o desenvolvimento de Estácio passa a ser visto, sob a chave endogâmica do incesto. A “jovialidade” (ASSIS, 2008, p. 397) é relacionável à “criancice” do protagonista, como diz d. Úrsula. A formulação da “gravidade familiar” conota, igualmente, o incesto (ASSIS, 2008, p. 397). Ou seja, a transgressão da lei fundamental da civilização não deixaria de constituir uma grave infração, a partir da esfera familiar.

A “gravidade jovial e familiar” é comparada a um “tronco rijo e reto adornado de folhagem e flores” (ASSIS, 2008, p. 397). Este desenha uma linha inteiriça, na sua caracterização. A imagem fálica se relaciona à figuração da lei como função internalizada pelo sujeito. O adorno de folhagem e flores, por sua vez, é harmônico. Numa segunda leitura do romance, contudo, pode-se ler a mesma imagem, *a posteriori*, de acordo com a figuração de Estácio, cindido entre consciente e desejos inconscientes. O padre Melchior, ao revelar o desejo de incesto por Estácio, recorre justamente à metáfora vegetal:

– Ouve – continuou o padre, sentando-se –. A planta ruim bracejou um ramo para o coração virgem e casto de Helena, e o mesmo sentimento os ligou em seus fios invisíveis. Nem tu o vias, nem ela; mas eu vi, eu fui o triste espectador dessa violenta e miserável situação. São irmãos e amam-se. A poesia trágica pode fazer do assunto uma ação teatral; mas o que a moral e a religião reprovam não deve achar guarida na alma de um homem honesto e cristão (ASSIS, 2008, p. 482).

Há uma “raiz de erva má” e, finalmente, uma “planta ruim” (ASSIS, 2008, p. 482) que leva Estácio à transgressão. Se inicialmente as “folhagens” e “flores” são adornos harmoniosos, no capítulo XXIII, a vegetação turva o aspecto inteiriço do protagonista. Deve-se ressaltar, portanto, que o retrato de Estácio implica em sentidos opostos. É possível lê-lo, segundo o equilíbrio de contrastes. Igualmente, é possível lê-lo como se fôssemos, por exemplo, um “leitor de ficção policial” (BORGES, 1996, p. 37), munidos de desconfiança. Numa hipotética segunda leitura, ao conhecermos as revelações da trama, interpretamos a apresentação inicial do protagonista em comparação com suas ações posteriores.

A falsidade do problema do incesto desarma os dispositivos folhetinescos e policialescos em *Helena*. Porém, a apresentação ambivalente de Estácio não se esgota nesse tipo de intriga. Ela comporta, inclusive, o problema de posição do protagonista no paternalismo e a observação que ele faz dos costumes: “Áspero consigo, sabia ser terno e mavioso com os outros”; “se alguma cousa há ainda que acrescentar, é que ele não cedia nem esquecia nenhum dos direitos e deveres que lhe davam a idade e a classe em que nascera” (ASSIS, 2008, p. 398). Ao leitor, é possível observar Estácio sendo “áspero” com as demais personagens (ASSIS, 2008, p. 398). Além disso, seus costumes culminam em desmando. O arbítrio de Estácio é direcionado, sobretudo, a Helena, e eventualmente, contra Mendonça.

Uma questão se coloca na interação entre Estácio e Eugênia quanto às atitudes do protagonista. No capítulo V, o narrador declara que ele hesitava em pedir Eugênia em casamento, mesmo antes da morte do pai ou da convivência com Helena (ASSIS, 2008, p. 406). Por sua vez, a namorada é apresentada pelo narrador como se este fosse um cronista, opinando sobre uma dinâmica social hodierna:

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 (...) (ASSIS, 2008, p. 406).

Eugênia faz apelo às novidades da moda. No entanto, ela parece impopular à recepção emocional do leitor. Parte considerável de sua composição se conforma às veleidades da classe: “Caprichosa, rebelde, superficial, Eugênia não teve a fortuna de ver emendados os defeitos; antes foi a educação que lhos deu” (ASSIS, 2008, p. 444). O narrador realça que sua índole não era “má” (ASSIS, 2008, p. 444). Ou seja, trata-se de uma personagem mediana, cujas graças eram louvadas “sem contraste” (ASSIS, 2008, p. 444). O comentário, à primeira vista elogioso, desliza para a inferência de que ela se parecesse a todas as moças do período. No capítulo IX, Estácio comete um ato sintomático, ao falar dela: “A figura era realmente graciosa; mas Estácio quisera-a mais inconsciente, menos preocupada do efeito que produzia. – Há cem belezas como aquela – disse ele” (ASSIS, 2008, p. 427).

A discussão entre os dois, aliás, desenrola-se a partir do relato da moça sobre um conflito com uma amiga que a chamara justamente “caprichosa” (ASSIS, 2008, p. 407):

– Eugênia – disse Estácio –, quer saber a verdadeira razão do mau sucesso de suas afeições? É deixar-se levar mais pelas aparências que pela realidade; é porque dá menos apreço às qualidades sólidas do coração do que às frívolas exterioridades da vida. Suas amizades são das que duram a roda de uma valsa,

ou, quando muito, a moda de um chapéu; podem satisfazer o capricho de um dia, mas são estéreis para as necessidades do coração (ASSIS, 2008, p. 407).

Eugênia reage às críticas de Estácio. É interessante que o narrador comente que ela “sabia-lhes a significação; não lhes viu porém nexo nem sentido; sobretudo, não lhes sentiu a aplicação” (ASSIS, 2008, p. 408). Pensamos na superficialidade de Eugênia como motivo da incompreensão, mas, se em sua descrição ela é frívola, sua composição não indica que seja ingênua. Ela percebe a influência da irmã sobre o noivo e procura cativá-lo, conforme os interesses dele (ASSIS, 2008, p. 407). Responde às suas provocações: “– Se o ofendi, perdoe-me – disse ela, com um leve tom de ironia” (ASSIS, 2008, p. 407). Provavelmente Eugênia não ofendesse Estácio. A análise da passagem indica o contrário.

Nota-se o problema do autoengano na fala de Estácio sobre o “mau sucesso das afeições” (ASSIS, 2008, p. 407) de Eugênia, enquanto seu discurso toca em problemas que lhe são próprios. No desfecho da trama, o protagonista é quem confirma o fracasso nas relações (ASSIS, 2008, p. 407). Além disso, Estácio seria a personagem mais enganada pela aparência em *Helena*. Ele acredita que fazer o pedido a Eugênia seja uma imposição grave, mas o narrador sinaliza o contrário (ASSIS, 2008, p. 424) e Camargo entende que o noivado poderia ser facilmente desfeito (ASSIS, 2008, p. 437). Ele crê que ama Helena como irmã, mas Melchior lhe adverte de outro tipo de inclinação. Uma vez que Estácio descobre a falta de parentesco com ela, ele parece ainda se enganar:

Naquela noite, a segunda de tão extraordinários sucessos, foi que Estácio sentiu toda a violência do amor que lhe inspirara Helena. Enquanto os detinha um vínculo sagrado, amara sem consciência; e, ainda depois de esclarecido pelo padre, o esforço empregado em vencer-se e a própria natureza da catástrofe não lhe permitiram ver a extensão do mal. Agora, sim; roto o vínculo, restituída a verdade, ele conhecia que a voz da natureza, mais sincera e forte que as combinações sociais, os chamava um para o outro, e que a mulher destinada a amá-lo e ser amada era justamente a única que as leis sociais lhe vedavam possuir (ASSIS, 2008, p. 499).

Focaliza-se a perspectiva de Estácio. Ao seguirmos a vazão de seu pensamento, questionamos como ele amaria Helena em função da natureza, segundo uma chave romântica. Há a ironia, calculada pela trama, de que a protagonista dava indícios da falta de parentesco. A percepção de Estácio quanto aos sinais da moça pode ser considerada, a partir do capítulo IX, quando ela revela amar alguém (ASSIS, 2008, p. 429). Igualmente, pode ser difícil aceitar a concepção de que “a voz da natureza” fosse “mais sincera e forte que as combinações sociais” (ASSIS, 2008, p. 499). Primeiramente, o conselheiro Vale legitima a moça por uma afeição

adquirida com Ângela da Soledade. Depois, “as combinações sociais” (ASSIS, 2008, p. 499) – a exemplo do casamento por conveniência –, sobressaem na narrativa.

É controverso que Estácio continue a acreditar na interdição da relação entre Helena e ele, dado que as únicas mulheres que a lei lhe vedava eram a tia e a mãe. Quando Estácio pensa em “leis sociais” (ASSIS, 2008, p. 499), o mais provável é que ele não tenha em mente a lei fundamental da cultura, a interdição do incesto (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 63). Não parece pensar nessa interdição nem mesmo pelo viés da família patriarcal brasileira. O que Estácio pondera, no fundo, é o problema da opinião pública. A interpretação é plausível, na medida em que Melchior prevê a vergonha, caso o protagonista revogasse a disposição testamentária para se casar com Helena:

Estácio fez um gesto como protestando.

– Esquece duas cousas graves: o escândalo e o casamento de um e outro; já se não pertence, nem ela se pertence a si. Vamos lá; seja homem. Sepultemos quanto se passou no mais profundo silêncio, e a situação de ontem será a mesma de amanhã (ASSIS, 2008, p. 497-8).

A reação de Estácio dá ênfase à fala de Melchior. A dinâmica é semelhante à da cena em que o protagonista demonstra “o gesto mesclado de horror, assombro e remorso”, diante da revelação do suposto desejo incestuoso (ASSIS, 2008, p. 480). Segundo a explicação do narrador, o protagonista mostra ao padre que ele “estava de posse da verdade” (ASSIS, 2008, p. 480).

Na *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901), Freud defende que cada pessoa pratica genericamente uma análise psíquica de seus pares. O pensador cita exemplos de cenas literárias nas quais as personagens são figuradas cometendo esquecimentos, lapsos verbais, atos falhos, atos sintomáticos e erros, tal como esses fenômenos são compreendidos pela psicanálise; ou seja, com motivação inconsciente. Quanto à análise psíquica contínua dos semelhantes, Freud observa a indignação do agente que tem seus atos interpretados:

O agente, que nada sabe da existência de uma intenção ligada a esses atos, não acha que eles lhe sejam imputáveis e não se sente responsável por eles. A outra pessoa, ao contrário, uma vez que geralmente baseia nesses atos, entre outros, suas conclusões sobre as intenções e modos de pensar do parceiro, sabe mais dos processos psíquicos do outro do que ele próprio se dispõe a admitir ou acredita ter comunicado. Mas o agente fica indignado quando essas conclusões extraídas de seus atos sintomáticos lhe são apresentados; declara que não têm fundamento, pois não teve consciência da intenção ao realizá-los, e se queixa de ter sido mal interpretado pela outra pessoa. A rigor, esses mal-entendidos baseiam-se numa compreensão excessiva, e também demasiadamente refinada (FREUD, 2006, p. 2010-11).

Segundo Helen Caldwell, as “leis sociais” (CALDWELL, 1970, p. 51) que Estácio imagina seriam limitadas a uma concepção do protagonista, relativa a seus costumes:

Helena e Estácio são em essência personagens trágicas, mas a situação é uma questão de etiqueta do Rio de Janeiro oitocentista e a moldura narrativa apropriada seria a cômica. Se Estácio e Helena fossem irmão e irmã, o desenlace seria trágico; da forma como é, é melodramático (CALDWELL, 1970, p. 58) [tradução minha].

As reflexões de Estácio compõem racionalizações para que ele não enfrente os constrangimentos advindos da opinião pública. Ao voltarmos à discussão entre Eugênia e ele, concluímos pela leitura de que a personagem feminina não sentia a aplicação das palavras porque a fala do protagonista ecoa questões próprias. Dito de outro modo, Estácio não apenas fala em “tom pedagogo” (ASSIS, 2008, p. 408), como também não presta atenção ao que Eugênia diz. Ainda, insiste na admoestação:

– Não digo que o sejam sempre – replicou Estácio sorrindo –. Agora, pelo menos, foi um pouco precipitada em zombar do que eu lhe dizia, que era justo e de boa intenção. Francamente, é para lastimar uma amizade, ganha entre duas quadrilhas e perdida por causa de um chapéu? Não vale a pena desperdiçar afetos, Eugênia; sentirá mais tarde que essa moeda do coração não se deve nunca reduzir a trocos miúdos nem despender em quinquilharias (ASSIS, 2008, p. 407-8).

Se pensarmos nessa fala tendo como referência a trajetória de Estácio, a ironia do autoengano persiste. Pode-se considerar que ele não tenha exatamente ganhado uma amizade entre duas quadrilhas e a perdido por um chapéu. No entanto, numa linha narrativa crucial, Estácio perde três afeições numa quadrilha dançada por Eugênia, Helena, Mendonça e ele mesmo. O protagonista se encontra enredado, de um lado, numa quadrilha que subentende o conselheiro Vale, Salvador e Helena; e de outro, numa dinâmica que supõe o conselheiro Vale, o dr. Camargo e Eugênia. Note-se, inclusive, que o chapéu¹⁷ possui um simbolismo rico em *Helena*, como um detalhe associado à vida do homem e sua posição social.

Para além da discussão sobre o chapéu de Eugênia, enfoca-se a personagem de um preto que usava o acessório: “o chapéu que lhe cobria a cabeça tinha já uma cor inverossímil. No entanto, o rosto exprimia a plenitude da satisfação; em todo o caso, a serenidade do espírito” (ASSIS, 2008, p. 413-4). Esse chapéu inverossímil sinaliza, por alegoria, o absurdo da instituição escravista no Brasil do oitocentos. A notação do rosto da personagem, que destoa de sua vestimenta, atribui pessoalidade e diferença à sua figura. Esses traços são confirmados

¹⁷ Conferir a respeito do simbolismo do chapéu em Machado de Assis a análise de Lucia Serrano Pereira sobre “O capítulo dos chapéus” (1883) em *O conto machadiano: uma experiência de vertigem* (2008, p. 133).

justamente pelo cumprimento de chapéu. Assim, pesa mais a intencionalidade da personagem lateral, ao agir sobre o objeto, que a inverossimilhança desse.

O chapéu é mencionado, igualmente, na apresentação de Mendonça, conforme seu alinhamento à moda parisiense e a impressão que visa causar sobre as demais personagens:

Vestia com o maior apuro, como verdadeiro parisiense que era, arrancado de fresco ao *grand boulevard*, ao Café Tortoni e às récitas do *Vaudeville*. A mão larga e forte calçava fina luva, cor de palha, e sobre o cabelo, penteado a capricho, pousava um chapéu de fábrica recente” (ASSIS, 2008, p. 429-30).

Mais importante ainda enquanto detalhe, o acessório é usado na figuração de um gesto sintomático de Estácio, quando ele discute com Helena o casamento dela com Mendonça:

Enquanto ela falava, Estácio, que tirara o chapéu-de-chile, ocupava-se em fazer circular na copa a fita larga que o cingia. Houve entre ambos grande silêncio. Pela beira do tanque seguia uma longa carreira de formigas, conduzindo as mais delas trechos de folhas verdes. Com um galho seco, Estácio distraía-se em perturbar a marcha silenciosa e laboriosa dos pobres animais. Fugiam todas, umas para o lado da terra, outras para o lado da água, enquanto as restantes apressavam a jornada na direção do domicílio. Helena arrancou-lhe o galho da mão; Estácio pareceu acordar de largas reflexões; ergueu-se, deu alguns passos e voltou a ela (ASSIS, 2008, p. 461).

Estácio faz a fita circular na copa de seu chapéu-de-chile – em contraposição ao chapéu francês de Mendonça –, enquanto ouve Helena. Por meio de um gesto automático com o chapéu, ele lida com a escuta do circunlóquio da protagonista, que defende o casamento com Mendonça. Logo em seguida, ele desorganiza uma trilha de formigas (ASSIS, 2008, p. 461). A passagem pode ser lida de várias formas. Gostaria de destacar duas. Uma diz respeito à metáfora de Estácio como perturbador de um grupo social composto por pessoas desfavorecidas, que seguem uma “marcha silenciosa e laboriosa” (ASSIS, 2008, p. 461). Trata-se de uma alusão provável a Helena que, segundo ele, estaria disposta a se sacrificar no casamento com Mendonça “sem necessidade e sem glória”¹⁸ (ASSIS, 2008, p. 461). A interpretação é corroborada pelo dado de que as formigas se põem em fuga ou tentam voltar para casa, como faz a protagonista. Outra diz respeito à figuração dos desejos de Estácio, que perturbam um movimento “ordeiro” de poda pelas formigas (ASSIS, 2008, p. 461). Lembremos que a vegetação, em *Helena*, é figurada tanto pelo viés positivo dos costumes sociais no retrato do protagonista, quanto pela imagem de horror relativa aos desejos incestuosos. É importante frisar que Estácio compara as formigas às “próprias ideias”, querendo encontrar um “galho invisível”

¹⁸ É possível ligar também essa fala de Estácio à referência ao seu casamento com Eugênia.

que as “não dispersasse ou confundisse” (ASSIS, 2008, p. 462). Em sua própria composição, ele admite a noção de motivos inconscientes.

Reafirmamos que a consideração de Estácio de que não se deve lastimar uma “amizade, ganha entre duas quadrilhas e perdida por causa de um chapéu” (ASSIS, 2008, p. 408) comporta autoengano e ironia. Na trama, ele sai em desvantagem em relacionamentos que se dão em quadrilátero, bem como perde o próprio chapéu como um detalhe que condensa a vida. Sob o véu da casualidade, a fala do protagonista a Eugênia acaba por se voltar contra ele mesmo. Além disso, ressalta-se a importância da “quadrilha” e do “chapéu”, para o desenvolvimento da ação, que vai em sentido contrário ao menosprezo que Estácio declara quanto a esses assuntos. Na composição do protagonista, há uma proliferação de falas que podem ser lidas como equívocos, ao serem confrontadas com a trama. Dessa maneira, o juízo de Estácio, dirigido a Eugênia, pode ser comparado à sua fala final:

Sozinho com Estácio, o capelão contemplou-o longo tempo; depois, alçou os olhos ao retrato do conselheiro, sorriu melancolicamente, voltou-se para o moço, ergueu-o e abraçou com ternura.

– Ânimo, meu filho! – disse ele.

– Perdi tudo, padre-mestre! – gemeu Estácio (ASSIS, 2008, p. 505).

A cena toma parte na moldura realista do romance. Após a fala de Estácio, num corte, o dr. Camargo dá o beijo final na filha: “Ao mesmo tempo, na casa do Rio Comprido, a noiva de Estácio, consternada com a morte de Helena, e aturdida com a lúgubre cerimônia, recolhia-se tristemente ao quarto de dormir, e recebia à porta o terceiro beijo do pai” (ASSIS, 2008, p. 505). O beijo de Camargo em Eugênia sela uma vitória deste sobre Helena e Estácio. Assim, a advertência do protagonista quanto ao desperdício de afetos e da “moeda do coração” resulta mordaz (ASSIS, 2008, p. 408). Não apenas ele extravia os seus afetos, como também paga pela perda não a “trocós miúdos” (ASSIS, 2008, p. 408), mas com o comprometimento de um patrimônio (e em função deste mesmo legado).

3.5 Helena e a revisão de Helena de Troia

Quando Estácio se encontra em Cantagalo com a família de Camargo, em razão da doença da madrinha de Eugênia, ele escreve uma carta a Helena que aparece na íntegra. Ao lado de suas falas, esse excerto compõe uma fonte para a análise do discurso direto do protagonista. Saltam aos olhos os elogios direcionados a Helena em consonância com a figuração da paixão (ASSIS, 2008, p. 448-450). Ocorre, mais uma vez, a figuração estilística de processos psíquicos que tomam parte na composição do protagonista. Entre eles, o mais

gritante é o esquecimento de Eugênia. Em resposta, Helena indaga: “Por que razão não me escreveu Eugênia? Eu não cuidei que essa amiga me esquecesse na véspera de ser minha cunhada” (ASSIS, 2008, p. 452). Em lugar de tocar no ponto problemático de que Estácio só escreve sobre ela e si, a suposta irmã chama atenção para a outra moça.

Na parte final da carta, Estácio percebe um ato sintomático seu. A observação é feita em tom de brincadeira. No entanto, a modulação do texto logo se modifica:

Lembro-me de ti a propósito de tudo. Hoje de tarde, por exemplo, o terreiro oferecia um aspecto bonito e característico. “Se ela estivesse aqui”, disse comigo, “faria um magnífico desenho”. Peguei de um lápis que trouxe, meia folha de papel, e quis reproduzir o panorama. Escrevi um problema algébrico! Foi um conselho que me deu o lápis: ninguém se meta a fazer aquilo que ignora. Eu ignorava o que era estar ausente da família; por que motivo me determinei a tentá-lo? (ASSIS, 2008, p. 450).

Na passagem, caracterizam-se algumas funções de Estácio e Helena, na trama e na constelação de personagens do romance. Isto é, Helena pode desenhar a paisagem da casa com a bandeira azul e presentear Estácio com sua arte. Com esse gesto, ela narra sua história, a partir de um ponto de vista próprio. Assim, ilustra o lugar de morada do pai, remetendo ao conhecimento de sua origem. Enquanto isso, Estácio deve ater-se ao problema algébrico. Pela escrita deste, descreve-se um dos desafios do protagonista: identificar o valor das incógnitas que se lhe apresentam, muitas vezes o dominando. Se analisarmos o desvio de Estácio da tentativa de desenhar a paisagem, seu gesto sugere que, para compreender o panorama de suas relações, ele precisaria, antes, descobrir o valor de suas incógnitas.

Nessa comparação entre Estácio e Helena, levantam-se questões em torno da protagonista que concernem a ele. Estácio, à semelhança de perseguir a solução de uma incógnita, poderia investigar a origem de Helena. O problema da origem da moça é contornado, desde o começo do romance. No capítulo II, Estácio o antecipa nos termos de um “enigma” (ASSIS, 2008, p. 393). Entre os capítulos XX e XXI, uma questão em torno dele é novamente colocada como “*enigma*”, quando Estácio vê “a figura de Helena” assomar à porta de uma casa velha (ASSIS, 2008, p. 469-470) [grifo meu]. Só depois, ele percebe que esta era casa “da bandeirinha azul que Helena cumprimentara de longe” (ASSIS, 2008, p. 469-470).

É produtivo abordar a profissão de matemático na caracterização de Estácio. Deve-se considerar que esta é pouco comum, entre as personagens machadianas, comparecendo em alguns contos, como “A mulher de preto” (1863). Num momento relevante, aliás, esse traço é citado lateralmente. No capítulo VI, Helena diz desviar-se do livro *Manon Lescaut*, para abrir um livro de geometria. Ao ler este último, teria tido o desejo de andar a cavalo:

– Eu lhe explico – disse ela –; abri o livro, todo alastrado de riscos que não entendi. Ouvi porém um tropel de cavalos e cheguei à janela. Eram três cavaleiros, dous homens e uma senhora. Oh! Com que garbo montava a senhora! Imaginem uma moça de vinte e cinco anos, alta, esbelta, um busto de fada, apertado no corpinho de amazona, e a longa cauda do vestido caída a um lado. O cavalo era fogoso; mas a mão e o chicotinho da cavaleira quebravam-lhe os ímpetos. Tive pena, confesso, de não saber montar a cavalo... (ASSIS, 2008, p. 410).

Helena narra o episódio como uma associação ao acaso. Com o conhecimento da trama, contudo, sabemos que ela escolhe o livro em função de Estácio. Ao fazê-lo, relaciona diretamente um saber na formação do protagonista e o surgimento de um desejo. A mensagem seria calculada para: chamar a atenção de Estácio, de maneira inusitada; e adulá-lo: “– Não bastava. Havia um meio de lhe dar mais gosto em sair comigo; era fingir que não sabia montar. A ideia momentânea de sua superioridade neste assunto era bastante para lhe inspirar uma dedicação decidida...” (ASSIS, 2008, p. 413).

Trata-se de um engodo, pois Helena sabe andar a cavalo. Este funciona como estratégia com duas funções na comunicação dela com Estácio e d. Úrsula. Uma seria distrair a atenção deles em relação ao objetivo de visitar o pai pela manhã. Outra faria parte da dinâmica do “tatear de caracteres”, tal como descrita no capítulo IV (ASSIS, 2008, p. 403). Nesse capítulo, Helena busca adaptar-se ao novo contexto, suscitando diferentes percepções nos integrantes da família, tanto do núcleo, quanto da periferia.

A peça pregada por Helena também constitui uma forma de sondar como Estácio e d. Úrsula responderiam a um engano banal. O comentário da tia à “caçoada” soa irônica: “Ela sabe tudo – murmurou d. Úrsula entre os dentes” (ASSIS, 2008, p. 412). Por um lado, a reclamação da personagem acertaria que Helena sabe tudo a respeito dos segredos da trama, incluindo-se sua origem e a falsificação da disposição testamentária. Por outro lado, a fala seria uma crítica, sem grandes consequências, de uma personagem que é descrita como sendo “eminentemente severa a respeito de costumes” (ASSIS, 2008, p. 395). Ou seja, como uma censura inscrita no repertório previsível da “matrona” (ASSIS, 2008, p. 399).

O costume de andar a cavalo é um aspecto sensível para a caracterização das personagens femininas de *Helena*. Gilberto Freyre cita que, no Brasil patriarcal ortodoxo, o uso do cavalo era dificultado ou negado às mulheres, devido à dominação feminina pelo homem (FREYRE, 2005, p. 217). A aprendizagem da equitação pela mulher seria um indício de ruína de costumes antigos: “Já na decadência do patriarcalismo rural é que foram aparecendo as amazonas de engenho: as senhoras que montavam a cavalo sentadas de lado, quase nunca escanchadas como homem” (FREYRE, 2004, p. 217). A entrada de Helena na família Vale, no

capítulo III, é acompanhada de uma sugestão narrativa quanto à ruína dos velhos costumes. Helena e d. Úrsula são contrapostas. Contudo, curiosamente, no que diz respeito à equitação, o vestido que Helena usa para montar pertence à personagem da tia:

Já ali estava Helena. Dona Úrsula emprestara-lhe um vestido de amazona com que algumas vezes montara, antes da morte do irmão. O vestido ficava-lhe mal; era folgado demais para o talhe delgado da moça. Mas a elegância natural fazia esquecer o acessório das roupas (ASSIS, 2008, p. 411).

Apesar de salvaguardar os costumes antigos, a personagem da tia não se deixa conformar pelos moldes da família patriarcal ortodoxa. Além disso, em muitas passagens da narrativa, explora-se a faceta de d. Úrsula como chefe da casa. Desde o capítulo III, aliás, sua personagem dá sinais que antecipam a mudança por que passa, ao longo da trama.

Quanto a respeito da roupa, observe-se que, no capítulo V, lê-se a seguinte descrição de Eugênia:

Era de pequena estatura; tinha os cabelos de um castanho escuro, e os olhos grandes e azuis, dous pedacinhos do céu, abertos em rosto alvo e corado; o corpo, levemente refeito, era naturalmente elegante; mas se a dona sabia vestir-se com luxo, e até com arte, não possuía o dom de alcançar os máximos efeitos com os meios mais simples (ASSIS, 2008, p. 406).

A caracterização de Eugênia é dependente dos efeitos da moda. Inclusive, seu gosto é referido como justificativa parcial para os planos ambiciosos de Camargo:

Não era fácil dar a Eugênia a felicidade que o pai ambicionava e a que mais lhe apetecia a ela. 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. Ele espreitou durante longo tempo um noivo, armando com algum dispêndio a gaiola em que o pássaro devia cair. No dia em que percebeu a inclinação de Estácio, fez quanto pôde para prendê-lo de vez. (ASSIS, 2008, p. 444-5).

A descrição de costumes e da moda concorre para a distinção entre as personagens na constelação de *Helena*. Também nessa esfera, o contraste entre Eugênia e Helena é patente. Embora ambas tivessem “elegância” (ASSIS, 2008, p. 406, p. 411), Eugênia dependia dos acessórios e da vestimenta, enquanto Helena fazia esquecê-los. Eugênia anda de carruagem (ASSIS, 2008, p. 422), mas não a cavalo. Ela teria “estatura pequena” (ASSIS, 2008, p. 406), enquanto Helena seria de “estatura um pouco acima da mediana”, de acordo com a focalização de Estácio (ASSIS, 2008, p. 400). Quanto a esses detalhes, vale reparar que a amazona, da história de Helena, reúne os atributos de ser alta, elegante e vestir-se para impressionar (ASSIS, 2008, p. 410).

A história contada por Helena pode ser vista não apenas como um engodo, mas também como uma fantasia. Essa corresponderia à condensação dos costumes novos e da vazão dos desejos de Helena. A protagonista encerraria em si grande parte das próprias motivações, não as comunicando às demais personagens, a não ser de maneira oblíqua ou dissimulada. Na história de Helena, a amazona tem vinte e cinco anos (idade à qual ela mesma não chegaria) e segue acompanhada por dois homens. Contudo, esta não dá a impressão de se dividir. A protagonista, pelo contrário, ao seguir a ordem dos seus dois pais, passa por uma cisão:

Helena mudou totalmente de ar e maneiras. Alguns segundos antes era sincera a melancolia que lhe ensombrava o rosto. Agora regressara à jovialidade de costume. 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. Dona Úrsula viu-a entrar risonha e ir a ela dar-lhe os costumados – bons dias –, que eram sempre um beijo – ou antes dous –, um na mão, outro na face (ASSIS, 2008, p. 416).

Há uma ironia quanto à referência do vestuário que, na composição de Helena, seria enviesada por forças de outras esferas, para além da moda, como a “natureza” e “fortuna” (ASSIS, 2008, p. 416). Por um lado, a “natureza” remete à dinâmica de uma competição quase darwinista entre as personagens. A ironia resulta de que, no fundo, a narrativa desvela os mecanismos construídos pelas relações sociais e não por motivações “naturais”. Por outro lado, a “fortuna” alude ao repertório clássico quanto ao destino do herói épico e trágico, que também é mobilizado para a composição da protagonista.

Lembremos o debate, entre Estácio e Helena, a respeito dos “bens da fortuna” e da “escravidão moral que submete o homem aos outros homens”, insinuando-se a diferença de classe (ASSIS, 2008, p. 413). Existe, ainda, uma discussão em torno da responsabilidade da família Vale pela “vida” de Helena, na qual se sugere a condição desta como dependente na ordem paternalista (ASSIS, 2008, p. 414). Assim, a fala de Helena sobre Moema figura como ela projeta no animal a revelação de seus desejos e de sua condição:

– Impaciência de correr por essa estrada da Tijuca fora, e beber o vento da manhã, espreguiçando os músculos, e sentindo-se alguma cousa senhora e livre. Mas que queres tu, minha pobre égua? – continuou a moça inclinando a cabeça até às orelhas do animal –; vai aqui ao pé de nós um homem muito mau e medroso, que é ao mesmo tempo meu irmão e meu inimigo... (ASSIS, 2008, p. 414).

Helena cita o desejo de ter circulação de manhã, período em que visita o pai, e de se sentir “senhora e livre” (ASSIS, 2008, p. 414), ou seja, sair da condição de agregada. Além disso, Estácio seria “mau” e “medroso” (ASSIS, 2008, p. 414) porque, na visão de Helena, seria dominador e receoso quanto a descobrir a “verdade” sobre ela. Por fim, “irmão” e “inimigo”

(ASSIS, 2008, p. 414) são termos que parecem ironizar a alusão ao protagonista, uma vez que o vínculo de parentesco não existia e, a rigor, Helena poderia ser vista como uma usurpadora da herança.

O nome da égua, Moema, e a identificação que Helena estabelece com o animal remetem, por sua vez, à personagem do poema épico *Caramuru*, de Santa Rita Durão. Ao ser abandonada por Diogo Álvares Correia, Moema persegue a nau francesa até morrer no mar (DURÃO *Apud* ÉPICOS, 2008, p. 527-29). Eduardo Luz traça esse paralelo entre o romance e o poema, com ênfase no amor incestuoso de Helena pelo pai (2017, p. 70-71). Contudo, é possível sugerir uma inversão de imagens entre Helena e Salvador, a partir da consideração dessa passagem em relação à trama. Salvador declara sacrificar-se, quando abandona Helena, mas quem se sacrifica é ela. Nesse sentido, a protagonista é quem estaria mais próxima da referência aos cavalos épicos. Xanto prediz a morte de Aquiles em batalha e para a glória (HOMERO, 2016, p. 426-7). Por sua vez, o nome de Moema sugere, de forma rebaixada, o desamparo de Helena e sua consequente morte por vergonha.

Na sequência do passeio a cavalo, Helena e Estácio fazem uma visita à casa com a bandeira azul (ASSIS, 2008, p. 415). A protagonista de se embebe na toada de uma personagem que parece ser um escravo (ASSIS, 2008, p. 415). Esses indícios apontam para a condição de dependente de Helena. Ela esconde o traço compartilhado com uma personagem talvez alocada num dos extremos do arranjo social do romance. Por fim, ela mesma faz “meias confissões”:

– Peço-lhe que me comunique todas as más impressões que tiver a meu respeito. Explicarei umas, procurarei desvanecer-lhe outras, emendando-me. Sobretudo, peço-lhe que escreva em seu espírito esta verdade: é que sou uma pobre alma lançada num turbilhão (ASSIS, 2008, p. 416).

Helena alude a uma “verdade”, para o “espírito” de matemático de Estácio: aquela que se relaciona à sua condição precária. Por um lado, a metáfora da alma se inscreve no repertório melodramático. Por outro lado, aponta para o contexto narrativo do “tropol” (ASSIS, 2008, p. 410) em que se encontra Helena: dividida em duas instâncias opostas do paternalismo. A protagonista imagina a amazona e os cavaleiros num conjunto tripartido. Ela admira a primeira por refrear os ímpetos de seu cavalo. Inversamente, a própria Helena não poderia parar as rédeas da égua, cujo nome lhe comunica o abandono e a morte.

Helena tem a “pobre alma num turbilhão”, ou ainda a alma como “uma espécie de um comediante”, segundo a farsa que encena (ASSIS, 2008, p. 416). A importância da imagem das asas, para sua caracterização, também é observável pelo epíteto “andorinha viajante” (ASSIS, 2008, p. 457). Sob a vigilância de Estácio, d. Úrsula exclama à protagonista: “– Já, para lhe

ralhar – disse esta sorrindo –. Que ideia foi essa de bater a linda plumagem? É a segunda vez que você se lembra de sair sem o urso do seu irmão”¹⁹ (ASSIS, 2008, p. 428). Lê-se, na página *Machadodessis.net* (2017) que a expressão significa “sumir sem explicação, retirar-se”²⁰. No *Aulete* (2017) há a acepção de “fugir”²¹. A fala da tia, que soa como um chiste, sinaliza as fugas de Helena. As “plumas” da “alma” da protagonista se caracterizam de forma precária: seja pelo rumor da alcunha de pássaro, que indica o perigo quanto à revelação de suas saídas; seja pelo tom de gracejo que aponta para o problema do “não dito” por ela.

No capítulo IX, Helena faz outra “meia confissão”, aludindo ao amor que nutre por Estácio. Revela que ama, mas não diz quem (ASSIS, 2008, p. 429). No capítulo VIII, Estácio sente os efeitos do “exclusivismo” por ela, chegando a se perguntar o que ele teria a ver com a correspondência da irmã (ASSIS, 2008, p. 423). Não obstante o questionamento, no capítulo X, ele a persegue: “Um dia, a insistência de Estácio teve tal caráter de autoridade, que pareceu constranger e molestar Helena” (ASSIS, 2008, p. 431). Ao responder ao cerco, Helena intercede por sua alma: “não procure violar o sacrário da minha alma” (ASSIS, 2008, p. 431). Antes, faz outro tipo de “meia confissão”: “é a própria necessidade da minha posição” (ASSIS, 2008, p. 431); “mas a verdade é que só as asas do favor me protegem” (ASSIS, 2008, p. 431). A expressão da protagonista resulta, além de melodramática, irônica. Se tivermos em mente a noção de alma alada, desde o *Fedro*, de Platão²², a fala de Helena subverte a imagem da alma e das asas. Ela emprega uma expressão de âmbito idealista para caracterizar suas condições sociais – e, portanto, *materiais* – na constelação de personagens.

Estácio argumenta que as palavras de Helena seriam “verdadeiras” por serem “mal pensadas” (ASSIS, 2008, p. 431). Da mesma forma em que há a figuração de processos psíquicos na composição das personagens de *Helena*, elas mesmas analisam a ocorrência e o

¹⁹ O dito de d. Úrsula quanto ao “urso” para se referir a Estácio parece uma caricatura de viés totêmico, segundo a sistematização de Freud quanto à ligação entre a interdição do incesto e a identificação com o totem na forma de um animal ou planta (2005, p. 150-58). Pode-se desdobrar a interpretação da fala de d. Úrsula como uma sugestão em forma de chiste de que Estácio talvez devesse observar a lei de interdição de incesto e reconhecer-se como urso. Ou seja, como um pertencente ao clã dela, d. Úrsula, cujo antropônimo remete ao animal.

²⁰ Disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/helena.htm. Acesso em: 01/11/2017.

²¹ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/plumagem>. Acesso em: 01/11/2017.

²² No *Fedro*, a alma é tripartida entre dois cavalos sob um jugo e um cocheiro. Os dois cavalos são contrários entre si: “um dizemos que é bom e o outro, não” (PLATÃO 2016, p. 101). Quando o cocheiro está à vista do “vulto amoroso”, o cavalo dócil resiste e se contém para não se jogar sobre o amado. O outro cavalo, no entanto, força o companheiro de jugo e o cocheiro para “ir ao namorado”. Assim, trava-se um combate entre as três partes. (PLATÃO, 2016, p. 102-3). Contudo, uma vez dominado o ímpeto do cavalo mau, ocorre o estado do amor da alma (PLATÃO, 2016, p. 105-6). Nesta referência ao *Fedro* chamo atenção, sobretudo, para a imagem da alma do amante como criando asas e emplumando-se (PLATÃO, 2016, p. 105). No diálogo, as asas são a parte mais divina da alma, levando o “pesado para cima” e constituindo a “comunhão com o divino” no corpo (PLATÃO, 2016, P. 83). A perda das asas, portanto, levaria a alma à posse de um sólido. Ou seja, à mortalidade: “chamou-se vivo o conjunto, alma e corpo ligados, e mortal foi o epíteto que recebeu” (PLATÃO, 2016, p. 83).

peso de “mal-entendidos”. Note-se, aliás, uma passagem controversa a respeito das motivações da protagonista. Eduardo Luz defende que, no capítulo VIII, Helena desejaria ser vista por Estácio, ao ler a carta: “Ela sabia estar sendo observada e sabia o desassossego que a situação provocava em Estácio” (2017, p. 77). Ao acompanharmos a sucessão de cenas no mesmo capítulo, contudo, levantamos outras sugestões quanto ao suposto flagrante de Helena com a carta no jardim (enviada por Salvador).

No início do capítulo VIII, Estácio tenta interpretar por que Helena sorri dos planos de candidatura dele. De forma perspicaz, a moça vai ao ponto das ligações entre o dr. Camargo e Estácio: o noivado do protagonista com Eugênia. Estácio, que se mostrava fugidio quanto às eleições, foge do tema do noivado e volta a discutir “gravemente o assunto da candidatura” (ASSIS, 2008, p. 421). A protagonista o interrompe nas fugas sucessivas: “Helena intercalou uma observação sobre dous passarinhos que bailavam no ar, e Estácio aceitou a diversão, deixando em paz os eleitores” (ASSIS, 2008, p. 422). Os dois passarinhos podem aludir aos amantes. Pelo gesto da moça, a alusão parece mais propensa a se referir ao casal formado por Estácio e ela própria. Depois, os protagonistas compartilham um idílio doméstico:

Durante dous dias não saiu ele de casa. Tendo recebido alguns livros novos, gastou parte do tempo em os folhear, ler alguma página, colocá-los nas estantes, alterando a ordem e a disposição dos anteriores, com a prolixidade e o amor do bibliófilo. Helena ajudava-o nesse trabalho – um pouco parecido com o de Penélope –, porque a ordem estabelecida ao meio-dia era às vezes alterada às duas horas, e restaurada na seguinte manhã. Estácio, entretanto, não ficava todo entregue aos livros; admirava a solicitude da irmã, a ordem e o cuidado com que ela o auxiliava. Helena parecia não andar; o vulto resvalava silenciosamente, de um lado para outro, obedecendo às indicações do irmão, ou pondo em experiência uma ideia sua. Estácio parava às vezes fatigado; ela continuava imperturbavelmente o serviço. Se ele lhe fazia algum reparo, a moça respondia erguendo os ombros ou sorrindo, e prosseguia. Então Estácio segurava-lhe nos pulsos e exclamava rindo:
– Sossega, borboleta! (ASSIS, 2008, p. 422).

Helena é comparada a Penélope, personagem que constitui uma espécie de segunda Helena grega e que, na *Odisseia*, defende veementemente a fidelidade de Helena de Troia: “Um deus, sem dúvida, a fez [Helena] praticar tal ação vergonhosa,/ sem que tivesse, realmente, no espírito a culpa funesta/ premeditado, que a origem nos foi de tão grande infortúnio (HOMERO, 2017, p. 366-67) [grifo meu]. O gracejo da borboleta sugere o vínculo erótico de Estácio a Helena, de acordo com imagem semelhante à que seria trabalhada nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em seguida a essa cena, d. Tomásia e Eugênia vão ao Andaraí, ensejando uma reconciliação entre os noivos, que ocorre. É possível supor que Estácio se sentisse satisfeito

com Eugênia, nessa sequência narrativa, por não ter que sair de casa: “Estácio sentiu-se satisfeito; o ideal reconciliava-se com o real” (ASSIS, 2008, p. 422).

Quando Estácio vê Helena lendo a carta, o episódio se segue ao curto idílio, que é interrompido pela visita de Tomásia e Eugênia (ASSIS, 2008, p. 422). É possível inferir que Helena, como uma Penélope rebaixada, desfizesse a trama de enganos que apresenta à família Vale. O gesto de Helena, ao ler a carta no jardim, talvez sem o controle de suas intenções, é interpretável como meio de resgatar a atenção do protagonista. Em suma, não é possível, ao leitor, acessar várias das motivações por trás das ações de Helena. No entanto, o romance apresenta uma série de lacunas que permitem suposições.

A questão da inocência e hipocrisia de Helena é apresentada por meio de uma focalização do protagonista: “Estácio fez-se vermelho e recusou com um gesto. Helena dobrou lentamente o papel e guardou-o na algibeira do vestido. A inocência não teria mais puro rosto; a hipocrisia não encontraria mais impassível máscara” (ASSIS, 2008, p. 423). Estácio suspeita de Helena, como Félix, de Lívia e Casmurro, de Capitu. Uma diferença entre as três cismas, contudo, é que o leitor e as demais personagens de *Helena* descobrem, pelo enredo complicado, que a protagonista esconde metade dos segredos da fábula. Sabemos que as circunstâncias de Helena, por força, levam-na a incorrer em formas de dissimulação. Outra diferença residiria na composição de Estácio, que nem sempre dá resposta conclusiva às próprias suspeitas. Talvez bem-intencionado, o protagonista passa por mais hesitações quanto à atitude de proferir um libelo contra a personagem que ama:

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 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 (ASSIS, 2008, p. 478).

Assim, os indícios que Helena oferece quanto à sua origem oferecem gatilhos para o ciúme de Estácio e concorrem para a ruína dela. Antes de pedir pelo “sacrário” de sua “alma”, Helena tem um “olhar digno”, “desses olhares que parecem vir das estrelas, qualquer que seja a estatura da pessoa” (ASSIS, 2008, p. 431). Nessa passagem do capítulo X, os seguintes elementos atuam na composição da protagonista: ser dependente, na constelação de personagens; o estofo moral digno; e a alusão a um repertório mítico das letras clássicas.

No último caso, cito *Helena* (séc. V a.C.), de Eurípides, que compõe uma das revisões da história de Helena de Troia. Na peça, entra em ação o argumento de que um “fantasma” teria

sido enviado a Troia no lugar de Helena, por Hera: “HELENA: Não fui eu a Troia, era um fantasma” (EURÍPIDES *Apud* CREPALDI, 2013, p. 69). O drama redime a culpa de Helena, a partir de um dispositivo de ilusão. No final, anuncia-se o futuro dela como uma deusa, ao lado dos Dióscuros, seus irmãos na constelação estelar de Castor e Polux (EURÍPIDES *Apud* CREPALDI, 2013, p. 114).

Mais elementos podem ser levantados na Helena machadiana que pagam tributos à personagem grega. Esses estariam presentes não apenas na caracterização da protagonista, mas também em dados de sua composição que são ligados à trama. Deve-se analisar como a beleza física de Helena é frequentemente realçada, conforme citado no início deste capítulo:

Dona Úrsula sorriu também; desta vez, porém, com expressão melhor. Ao mesmo tempo, fitou-a; e era a primeira vez que o fazia. O olhar, a princípio indiferente, manifestou logo depois a impressão que lhe causava a beleza da moça. Dona Úrsula retirou os olhos; porventura receou que o influxo das graças de Helena lhe torcessem o coração, e ela queria ficar independente e inconciliável (ASSIS, 2008, p. 403).

O primeiro comentário de Mendonça sobre Helena remete às suas feições: “– Na verdade, é bonita” (ASSIS, 2008, p. 430). Essa fala de Mendonça a Estácio antecipa a rivalidade, entre os amigos, na disputa por Helena. Como defende Ruby Blondell em *Helen of Troy: beauty, myth, devastation*, na mitologia grega, a beleza feminina tanto torna sua portadora alvo da concupiscência masculina (Perséfone, Briseide e Cassandra), quanto constitui um meio de poder a ser usado pela mulher. “Como a arma de um herói, os adornos são instrumentos de poder, sendo o espelho feminino um contraponto da espada masculina” (BLONDELL, 2013, p. 7) [tradução minha]. A caracterização de Helena alude à mítica em torno da beleza de Helena de Troia. No romance, o traço é geralmente frisado na protagonista como fonte de intriga ou meio de persuasão.

Existe uma ênfase na voz de Helena, que se relaciona à tópica da voz de Helena de Troia. D. Úrsula não consegue resistir aos encantos da voz da protagonista (ASSIS, 2008, p. 401). Quando esta faz a confissão a Estácio de que ela ama “– Muito! Muito! Muito”, o narrador observa que sua voz “parecia concentrar todas as melodias da palavra humana” (ASSIS, 2008, p. 429). Por um momento, suspendem-se o cálculo e a reflexão dela. A noção lembra o poder encantatório da voz de Helena de Troia. Na *Odisséia*, Menelau narra que Helena, talvez sob a ação de um *daemon*, tentara desarmar o cavalo de Troia, contornando-o, enquanto chamava os heróis pela imitação da voz de suas esposas (HOMERO, 2017, p. 82-3).

Norman Austin, em *Helen of Troy and her shameless phantom*, analisa o canto fúnebre por Helena, na peça de Eurípides, em paralelo com o hino fúnebre para Heitor, na parte final da

Ilíada (1994, p. 154). Em *Helena*, no sarau musical, a caracterização da protagonista se realça justamente pelo canto (ASSIS, 2008, p. 427). Além disso, haveria uma relação intertextual, por inferência, entre a “obra de crochê” da Helena machadiana (ASSIS, 2008, p. 409) (que não deixa de seguir os costumes oitocentistas) e o manto que Helena de Troia tece, no canto III da *Ilíada*:

Foi encontrá-la na sala, sentada no tear, quando um duplo
manto tecia de púrpura. Nele bordava os combates
que os picadores Troianos e Aqueus de coração de bronze,
por sua causa travavam sob o ímpeto de Ares violento (HOMERO, 2016, p. 113).

Lembremos que, no final do capítulo IV, o narrador comenta sobre a acomodação da protagonista no núcleo familiar: “Nos primeiros dias de agosto a situação de Helena podia-se dizer consolidada”. Menciona que d. Úrsula “não cedera de todo”, que Camargo era “o único irreconciliável”, enquanto as “demais pessoas” estavam “não só domadas, mas até enfeitadas” (ASSIS, 2008, p. 405). Ou seja, Helena é caracterizada pela sedução. Na mesma passagem, contudo, coloca-se o problema de sua origem:

Helena tornara-se o acontecimento do bairro; seus ditos e gestos eram o assunto da vizinhança e o prazer dos familiares da casa. Por uma natural curiosidade, cada um procurava em suas reminiscências um fio biográfico da moça; mas do inventário retrospectivo ninguém tirava elementos que pudessem construir a verdade ou uma só parcela que fosse. 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 o caso agradáveis a ambas as partes (ASSIS, 2008, p. 405).

Desde o capítulo IV, apresenta-se o problema da origem de Helena, segundo a busca por uma “verdade” (ASSIS, 2008, p. 405) de reconstituição praticamente impossível. O emprego das palavras “feitiço” e “lenda” (ASSIS, 2008, p. 405) constitui uma alusão, de fundo mítico, para a caracterização da protagonista. Há ironia na formulação de “hipóteses” que se criam a partir do “obscuro” (ASSIS, 2008, 405). A noção conota tanto um desejo de ilusão da vizinhança, que personifica o rumor (em consonância com o gosto pelo romanesco, característico dos leitores de folhetim), quanto o engodo por parte de Helena.

No corte entre os capítulos X e XI, o narrador afirma que Estácio “fazia anos” em 31 de dezembro (ASSIS, 2008, p. 433). O aniversário, num dia limítrofe, relaciona-se à hesitação de Estácio. Nesse sentido, ele guarda uma semelhança com Félix, que se encontra sob o signo de “Jano, Janeiro”, no primeiro dia do ano, de forma que o seu presente está relacionado ao seu passado e à sua indecisão (SANTIAGO, 2006, p. 446). Contudo, a diferença residiria numa

caracterização mais realista da personagem em *Helena*, com a implicação da idade e da data de nascimento. Nesse marco, sugere-se um balanço temporal, divisor da trama, em que se inicia o processo de ruína de Helena e Estácio: “A noite do último dia do ano veio turvar a limpidez das águas” (ASSIS, 2008, p. 433). Justamente nesse episódio, Helena dá de presente a Estácio o desenho que ela fez. A cena transcorre na sala de costura, espaço de intimidade para a família, e de crochê, para a protagonista:

Ali entrados, abriu a moça uma pasta de desenhos, na qual havia um só, mas significativo: era uma parte da estrada de Andaraí, a mesma por onde eles costumavam passear, mas com algumas particularidades do primeiro dia. Dous cavaleiros, ele e ela, iam subindo a passo lento; ao longe, e acima via-se a velha casa da bandeira azul; no primeiro plano, desciam o preto e as mulas. Por baixo do desenho, uma data: 25 de julho de 1850 (ASSIS, 2008, p. 433).

O mais relevante é Helena desenhar a casa do pai, comunicando um “fio biográfico” seu (ASSIS, 2008, p. 405): “um só, mas significativo” (ASSIS, 2008, p. 433). A segunda virada narrativa se inicia com a entrega do desenho. Estácio privilegia o evento retratado, lembrando o passeio, depois que eles avistam o preto, as mulas e a casa de bandeira azul. Helena privilegia a paisagem. Pela ilustração à lápis, ela esboça um índice de sua origem. Assim, a protagonista machadiana cria uma representação da trama em que está envolvida. Esta gira em torno da disposição testamentária do conselheiro Vale e da paternidade de Salvador. Nesse ponto, mais uma vez, estabelece-se um paralelo entre a Helena machadiana e a Helena de Troia. Esta tece os conflitos da guerra de Troia, no quadro, ao mesmo tempo em que assume agência na motivação das batalhas. Aquela, por sua vez, desenha uma chave para o enredo, fornecendo um deslize que pode servir, depois, como demonstração de sua culpa para as demais personagens (e, até mesmo, para o leitor).

Como defende Norman Austin, deve-se considerar que a produção da tapeçaria de Helena, na *Iliada*, não obstante, marca a impotência da heroína:

Contudo, o privilégio de ser a poeta do poeta apenas demarca a impotência de Helena. Sua tapeçaria é a composição de uma mulher, tecida em solidão e privacidade – quem visitaria o quarto de Helena, com a exceção de Páris e dos escravos? A visão da mulher não é solicitada nas competições que Helena representa no seu quadro. Helena pode (e efetivamente deve) observar, mas tem que se manter em silêncio (1994, p. 41) [tradução minha].

Portanto, há uma implicação profunda entre a composição de Helena, no romance de Machado de Assis, e suas alusões à heroína mítica. Essas dizem respeito não apenas à caracterização da protagonista machadiana, mas também a chaves-de-leitura para a trama narrativa. O trecho complicado de *Helena*, de feição melodramática, também estaria ligado

à composição da protagonista na relação com a personagem clássica. No *Fedro*, Sócrates menciona uma primeira revisão de Helena de Troia, inscrita na “Palinódia”, de Estesícoro:

Para mim então, amigo, purificar-me é uma necessidade; e há para os que pecam em mitologia uma purificação antiga que Homero não percebeu, mas Estesícoro sim; pois privado da vista por ter falado mal de Helena, não desconheceu a causa como Homero e com sua cultura reconheceu-a e logo ei-lo a compor:

“Não é verídica esta versão,
não andaste em naus bem cobertas,
não viestes às torres de Troia”.

E quando compôs toda a chamada “Palinódia”, imediatamente recuperou a vista. Eu então serei mais sábio que aqueles, pelo menos nisso: antes de sofrer algo por ter falado mal do Amor, tentarei pagar-lhe a palinódia, com a cabeça descoberta e não como há pouco encapuçado de vergonha (PLATÃO, 2016, p. 72-3).

O tema da purificação é relacionado a uma culpa mítica. Isto é, a culpa de Helena, pela guerra de Troia, é compreendida de maneira coletiva. A “Palinódia”, de Estesícoro, revisa a trajetória da personagem, com consequente recuperação da vista do poeta. Sócrates cita o poema, com o intuito de não ter vergonha ao falar do Amor. Ou seja, Helena de Troia é marcada principalmente pela vergonha e a revisão da “Palinódia” tangencia esse problema moral. Assim, as sucessivas revisões de Helena encenam tentativas de anular sua culpa, expurgando uma vergonha que é dela e dos gregos.

No romance machadiano, por sua vez, a descoberta da origem de Helena atua como revisão da história da protagonista, dentro do universo narrativo. Como mencionado, a revelação de que Helena não é filha natural do conselheiro faz girar em falso os problemas anteriormente colocados pela trama. As únicas ações que continuam em andamento encontram sua motivação na lógica do paternalismo do século 19. Do ponto de vista de Salvador e da própria Helena, haveria o esforço de anular uma culpa. Ou seja, a protagonista, além de ter sofrido uma espécie de rapto inicial na fábula, é impelida por seus dois pais a assumir uma filiação falsa. Portanto, não seria culpada.

Austin defende que um dos ápices do movimento de revisão de Helena de Troia estaria na tragédia de Eurípides, com a produção de um silogismo que explica o problema apresentado por Estesícoro. Esse silogismo seria resolvido por meio da fabricação de um fantasma. Por um lado, o dispositivo ilusório na peça euripídiana justifica a “Palinódia”. Por outro lado, gera uma complicação ontológica em torno da figura de Helena:

O aspecto mais interessante da peça é que Eurípides fez Helena, a protagonista, como uma mulher compelida a enfrentar sua própria ambiguidade ontológica, representada pelo fantasma (*eidolon*) que a

personifica em Troia; e maneja muito mais poder do que ela própria poderia esperar dominar, embora seja um fantasma, enquanto Helena era a filha de Zeus. A ambiguidade antológica de Helena era um tema merecedor das ambições intelectuais da Grécia no século V. Através do mundo grego a disjunção entre essência e aparência era o principal tópico da conversa entre filósofos e matemáticos e um dos principais temas da tragédia ateniense (1994, p. 9) [tradução minha].

Na cena em que Estácio tenta fazer um desenho, mas se desvia para um problema algébrico, há em sua composição a alusão à revisão do mito de Helena de Troia e ao enigma ontológico que é debatido por “matemáticos” e “filósofos” (1994, p. 9). Estácio, inclusive, é caracterizado pelo gesto de filosofar. Em geral, a “filosofia” ou o “filosofar” aparecem, no romance, com uma modulação irônica. Como analisa Benedito Nunes, na obra machadiana, ocorre um rebaixamento da referência à filosofia, em que o trivial toma lugar de conhecimentos altos e profundos, ou ainda, a própria filosofia é trivializada como “instrumento de prestígio social” (NUNES, 1989, p. 10-11).

No passeio de Helena e Estácio, quando eles dialogam sobre os “bens da fortuna”, descreve-se, por exemplo, o olhar filosófico da mula do preto: “O preto de quem Estácio falara, estava sentado no capim, descascando uma laranja, enquanto a primeira das duas mulas que conduzia olhava filosoficamente para ele” (ASSIS, 2008, p. 413). A focalização narrativa parte do diálogo entre Estácio e Helena em que, pode-se inferir, abordam “filosoficamente” o tema dos “bens da fortuna” (ASSIS, 2008, p. 413). Depois, a noção do “filosófico” se projeta na caracterização do olhar do animal.

O chiste faz entrever o comprometimento dos conceitos defendidos por Estácio. O protagonista é comparável à mula de olhar filosófico, numa indicação de que talvez não fosse tão apto a “filosofar”. Suas reflexões são caracterizadas, por Salvador, como trazendo o sabor do chocolate que ele bebe de manhã (ASSIS, 2008, p. 472). Benedito Nunes, inclusive, abordou a sátira da “*asinificação* do saber humano” em Machado de Assis, segundo a qual, os burros seriam os mais aptos a revolver questões de ordem maior. Isto ocorre, em *Bons Dias*, num diálogo dos animais sobre a liberdade (NUNES, 1989, p. 12-13).

Na carta, Estácio se questiona sobre a própria vaidade na candidatura: “Mudemos de assunto, que este me aflige, e não quero filosofar sem ti, que és a minha companheira nestas vadiações de espírito” (ASSIS, 2008, p. 449). A caracterização do protagonista, como matemático e filósofo rebaixado, está ligada à de Helena, na alusão à revisão da história de Helena de Troia. A protagonista, por várias vezes, é caracterizada como um fantasma. No capítulo II, Estácio fala: “vejamos em Helena uma parte da alma de meu pai, que nos fica para não desfaltar de todo o patrimônio comum” (ASSIS, 2008, p. 398). Primeiramente, ela traria

parte da alma de uma personagem defunta. Depois, o pedido soa irônico. Afirma-se que a questão pecuniária havia pesado menos que tudo, para o protagonista (ASSIS, 2008, p. 396). No entanto, sua fala retoma o verbo “desfalcas” que conota a subtração da herança, da qual Helena pode ser acusada. Na tentativa de vê-la, Estácio não chega a alcançar seu “vulto” ou “sombra” (ASSIS, 2008, p. 399). Lembremos que, na biblioteca, “Helena parecia não andar; o vulto resvalava silenciosamente, de um lado para outro” (ASSIS, 2008, p. 422).

A criação de um fantasma, na revisão do mito de Helena de Troia, visa ao apagamento da vergonha e da culpa. No caso machadiano, cujo contexto é o de um “século prático e censurável” (ASSIS, 2008, p. 157), a trama segue, paralelamente, uma lógica folhetinesca, com a investigação de mistérios e reviravoltas. Em *Helena*, diferentemente dos textos clássicos, o dispositivo enganador, imputado à falsificação da identidade da protagonista, é um problema inicial. Se há uma tentativa de expiação da culpa da protagonista em Machado de Assis, parece não existir vislumbre quanto ao apagamento de sua vergonha. Ela defende, na parte final da trama: “Enquanto a vergonha vivia só comigo, era possível continuar nesta casa; eu atordoava-me para esquecê-la; mas agora que é patente, vê-la-ei nos olhos de todos e no sorriso de cada um” (ASSIS, 2008, p. 499). Helena tenta escapar dos confinamentos da família patriarcal por não suportar a vergonha e, muito provavelmente, a dependência.

Enquanto o problema do incesto cai, a lógica do paternalismo continua em ação. Melchior faz vistas grossas à revelação de Salvador, argumentando para que nada mude (ASSIS, 2008, p. 497). O narrador focaliza D. Úrsula, afirmando que ela “preferia talvez que Helena fosse verdadeiramente filha do conselheiro” (ASSIS, 2008, p. 498). Ou seja, a personagem da tia se desenvolve, no arco da trama, chegando ao oposto de sua opinião inicial. Estácio é quem passa a dar fim às “hesitações” de Helena: “Estácio pôs termo a todas as hesitações. – Pois bem – disse ele –, será isso mais tarde; a lei é por nós; e nossa vontade é que nos obedeça” (ASSIS, 2008, p. 499). As personagens parecem mudar, mas só o fazem para reiterar motivações previstas pela lógica paternalista.

Nas revisões poéticas e sofisticadas, a purgação da culpa de Helena de Troia é apresentada como problema ontológico. Norman Austin analisa que a divisão da personagem num artefato ilusório anula sua representação: “Se se perguntasse o que Helena fez enquanto seu fantasma interpretava em Troia, a resposta seria ‘nada’, desde que a razão do ser dessa Helena é não-ser-Helena-de-Troia” (1994, p. 11) [tradução minha]. No caso da Helena machadiana, lidamos com a construção de uma personagem que se apresenta como engodo. Não é possível alcançar suas intenções, para além do dado de que ela dissimula o conhecimento de sua origem, enquanto

busca uma relação com a mesma. Após a revelação de sua identidade, ela se encontra delineada por crises melodramáticas, ou ainda, pela morte.

A morte de Helena constituiria não apenas um recurso melodramático, mas também uma proposta de figuração da protagonista por meio de um estigma e de um impasse. A esse respeito, lembramos a passagem de Roberto Schwarz quanto ao horror à gratidão em *Helena*, no caso do desfavorecido pelo paternalismo: “Resumindo, o favor é a norma, o favor é insuportável, e fora do favor só existe miséria. Na palavra de outro mestre nestes meandros, viver é quase impossível...” (2007, p. 127). Pesadas as relações intertextuais entre a fratura de composição da protagonista Helena e o problema ontológico nas revisões de Helena de Troia, deve-se ressaltar a especificidade de contexto do romance. *Helena* compartilha o mesmo tempo histórico e veículo de publicação com a “*Ilíada* de realejo”, de Rocambole, segundo uma expressão da crônica machadiana (ASSIS, 2008, p. 156).

É notável que, na descrição dos atributos de Helena, imponha-se uma espécie de limite ao significado de sua beleza:

Helena tinha os predicados próprios a captar a confiança e a afeição da família. Era dócil, afável, inteligente. Não eram estes, contudo, nem ainda a beleza, os seus dotes por excelência eficazes. 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. Havia nela a jovialidade da menina e a compostura da mulher feita, um acordo de virtudes domésticas e maneiras elegantes (ASSIS, 2008, p. 403).

O “predicado” mais importante para que Helena obtivesse sucesso no “tatear de caracteres” com a família Vale é a forma de se “acomodar às circunstâncias” (ASSIS, 2008, p. 403). Essa noção conota que era versada nas atividades na moda. Contudo, ela sinaliza o problema da dissimulação na protagonista, ou ainda, a falta de alternativa de sua posição. Os traços de Helena são ironizados no romance: aqueles relativos à beleza, de fundo mítico; e aqueles de adaptação, correlatos às teorias científicas oitocentistas.

Lembremos que o retrato de Estácio, no capítulo II, também conota equilíbrio. No entanto, numa hipotética releitura da narrativa, as ações e falas do protagonista contrariam a descrição inicial. De forma semelhante, se lermos esse retrato inicial de Helena, tendo em mente seu desfecho na trama, concluiremos que as características da protagonista são contestadas. A habilidade de adaptação de Helena passa a ser lida, sobretudo, pelo viés do embuste ou da falta de saídas. Ela não triunfa. Pelo contrário, é derrotada ao ponto da aniquilação. Tanto suas “virtudes domésticas”, quanto suas “maneiras elegantes” (ASSIS, 2008, p. 403) são reduzidas

a ponto de não lhe servirem de nada, dada sua condição de dependência, na constelação de personagens, que é tão intrincada quanto a trama do romance.

A morte de Helena conota a supressão da protagonista, em razão de um impasse. O narrador descreve a dualidade entre corpo e alma, mas sem consequências maiores que a negatividade e a materialidade:

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 se atrevendo a encarar o final instante. Adeus! – suspirou a alma de Helena voltando o invólucro gentil. Era defunta. (ASSIS, 2008, p. 505).

As revisões de Helena de Troia levam a personagem grega ao vislumbre do estatuto de deusa na *Odisseia* e na peça homônima de Eurípides. Por contraposição, a Helena machadiana morre sem perspectiva de transcendência, após ter “nascido sob a influência de má estrela”, conforme a própria ensaia escrever:

A carta era longa, escrita a golfadas, sem nexos nem ordem; continha muitas queixas e imprecisões, ternura expansiva de mistura com um desespero profundo; falava daqueles que, tendo nascido sob a influência de má estrela, só têm felicidades intermitentes e mutáveis; dizia que para ela a própria felicidade era um germen de morte e dissolução – ideia que repetia três vezes, como se tal observação fosse o transunto 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 – “homem”, dizia ela, “que me viu a princípio com olhos avessos, pela diminuição que eu trazia à herança”. 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 (ASSIS, 2008, p. 440).

Helena rasga o papel em “dous pedaços”, queimando-os (ASSIS, 2008, p. 440). Após a segunda tentativa de escrita, ela decide rezar. No entanto, a consolação da prece parece ser frustrada, pois em seguida o narrador a descreve “com a fixidez trágica e solene da morte” (ASSIS, 2008, p. 440). Na mesma sequência narrativa, Helena manipula Estácio para que ele peça Eugênia em casamento (ASSIS, 2008, p. 440). Ou seja, a protagonista é constrangida a contribuir para a vitória da competição, por dr. Camargo e sua filha, no universo narrativo. Dessa forma, a despeito da prece e das reflexões de Helena sobre a própria estrela, na constelação de personagens, o mote da moldura realista retorna no final da narrativa.

4. MAL SECRETO EM *DOM CASMURRO*

IAGO

*Cuidado, senhor com o ciúme. Ele é um monstro
De olho verde que vive a escarnecer da carne
Que o nutriu. Feliz é o corno que, consciente
De seu fado, não ama aquela que o ofendeu,
Mas que tétricas horas as daquele homem
Que venera e duvida, suspeita e adora!
Otelo, Shakespeare*

*Com o tempo, aprendi que o ciúme é um sentimento para proclamar de peito aberto, no instante mesmo de sua origem. Porque ao nascer, ele é realmente um sentimento cortês, deve ser logo oferecido à mulher como uma rosa. Senão, no instante seguinte ele se fecha em repolho, e dentro dele todo o mal fermenta. O ciúme é então a espécie mais introvertida das invejas, e mordendo-se todo, põe nos outros a culpa da sua feiura. Sabendo-se desprezível, apresenta-se com nomes supostos, e como exemplo cito a minha pobre avó, que conhecia seu ciúme como reumatismo.
Leite Derramado, Chico Buarque*

4.1 O puro ciúme?

Nesta leitura de *Dom Casmurro* (1899), privilegio a análise da figuração da inveja na composição do narrador-protagonista. Por diversas vezes, ele próprio tangencia esse sentimento, porém, de maneira lateral, em comparação à forma enfática como descreve seu ciúme. A respeito dessa nuance, vale destacar o problema da não confiabilidade do narrador em *Dom Casmurro*, especialmente quanto à caracterização que promove de si e das demais personagens. Para além da autocaracterização que ele propõe das diferentes personas relativas ao seu “eu”, na fábula, – Bentinho/Bento, Santiago, Casmurro e Dom Casmurro –, existe a caracterização de um narrador por meio do discurso. Em outra instância, há a composição desse mesmo narrador-protagonista e de seu discurso, que é articulada por um autor implícito.

Conforme a *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (MARGOLIN In HERMAN, JAHN e RYAN, 2005), uma abordagem comunicativa da personagem implica em três questões-chave por parte da crítica: “de onde advém a informação sobre os indivíduos que ocupam uma determinada posição?”; “qual seria sua natureza e seu escopo?”; “qual seria seu *status* de ‘função de verdade’ e confiabilidade?” (MARGOLIN In HERMAN *et al*, 2005, p. 55). As

fontes mais evidentes para a informação sobre um indivíduo ficcional seriam os enunciados que atribuem características a ele, de forma direta (MARGOLIN In HERMAN *et al*, 2005, p. 55). A personagem pode ser caracterizada por ela mesma, por coagentes e por um narrador que se encontra num nível comunicacional e epistemológico acima dela (com a exceção, no último caso, das narrativas em primeira pessoa e no tempo presente) (MARGOLIN In HERMAN *et al*, 2005, p. 56). Dessa forma, existem variações tanto na possibilidade, quanto na confiabilidade da caracterização:

A confiabilidade de qualquer enunciado de caracterização feito por um agente narrativo está sujeita a um cálculo complexo que envolve tanto fatores gerais (inteligência, conhecimento, honestidade), quanto fatores específicos (quem caracteriza quem, para quem, em qual situação, com qual intenção). Narradores podem ser confiáveis ou não a respeito tanto da informação que eles oferecem sobre um assunto, quanto de como o julgam – essa noção é válida para qualquer autocaracterização ou para a caracterização que possam realizar de outrem. A regra básica parece ser que qualquer enunciado de caracterização feito por um agente narrativo, narratário ou narrador personificado precisa sempre ser avaliado pelo leitor e colocado num gradiente que vai da aceitação à rejeição total. Contudo, o enunciador de uma frase de caracterização também se caracteriza implicitamente com base na importância e na forma como caracteriza a outra personagem, bem como por meio da relação entre as duas. (...) Finalmente, como qualquer outro enunciado, os enunciados de caracterização podem ser modalizados como apenas citados, prováveis, hipotéticos, contrafatuais, desejosos e assim por diante (MARGOLIN *Apud* HERMAN *et al.*, 2005, p. 56) [tradução minha].

Analisarei a composição e caracterização do narrador-protagonista de *Dom Casmurro*, segundo: a forma como ele se compõe por meio de seu discurso; a forma como ele se autocaracteriza; o modo e estilo como caracteriza as demais personagens e com elas se relaciona; e a maneira como ele vê a si e aos outros, nas respectivas posições da constelação. Pretendo abordar a figuração da inveja no narrador-protagonista por meio, inclusive, da relação intertextual do romance *Dom Casmurro* com textos das letras clássicas e um soneto do século 19. Compreendo que a relação intertextual, nesses casos, seja da ordem de um recalque narrativo, uma vez que essas referências constituem uma ausência relevante.

Uma sugestão de por que se debruçar sobre textos que tematizam a inveja, uma vez que *Dom Casmurro* desenvolve citações diretas, advém do problema da não confiabilidade do narrador. Um dos intuitos deste seria o convencimento do leitor quanto a ter sido vítima da traição da esposa e do amigo, com o fim de avaliar o direito do *pater familias* sobre o julgamento e a punição dos familiares. Uma hipótese de leitura é que seu discurso traga, para o primeiro plano da autocaracterização, a figuração do ciúme, paixão mais tolerável, muitas vezes, amenizando a menção à própria inveja. Assim, ele pretende à construção de um *ethos*

conveniente, enquanto advoga em defesa própria. No entanto, justamente sua posição interessada, bem como lacunas flagrantes em seu discurso – não de todo controladas por ele – apontam para sentidos diversos.

Eugênio Gomes relata, com estranhamento, a falta da alusão aos poetas latinos em *Dom Casmurro*:

A arte da escrita, se não escapava às veleidades de Bentinho, em sua adolescência, não parecia seduzi-lo mas deixa ele transparecer que eram muitos vivazes os papéis de suas refutações na polêmica apresentada com Manduca sobre a guerra da Crimeia, evidenciando aptidão precoce para o jornalismo de combate. Em poesia, confessa-se um fracassado, no capítulo em que relata o episódio da fatura de um soneto. Com o fito de combater a monotonia da vida solitária, a que se remetera voluntariamente, lembra-se por fim de escrever um livro e a sua primeira ideia concreta que lhe ocorreu foi a da *Historia dos Subúrbios*, substituída finalmente por suas próprias memórias. E é justo no momento dessa opção que o pseudo-autor começa a dar indícios de familiaridade com os grandes autores e, capítulo a capítulo, a narrativa recolhe e projeta ideias e sugestões eruditas, por esse ou por aquele modo, à feição de Brás Cubas em suas memórias póstumas. E, coisa curiosa, Bentinho refere-se às suas “orgias de latim” e cita o *Cântico dos Cânticos*, revelando mesmo grande deleite com o livro mais sensual da Bíblia. Era natural que fosse buscar em alguns poetas latinos novas incitações nesse sentido, mas não. Nenhuma alusão, mesmo acidentalmente, a Virgílio, Horácio, Ovídio ou Catulo. Nem suas incursões pela mitologia tiveram o concurso do poeta da *Metamorfoses*... Preferiu quase sempre fazê-las através de Camões (GOMES, 1967, p. 45)

Por um lado, deve-se fazer a ressalva de que a familiaridade de Dom Casmurro²³ – o narrador – com os “grandes autores” (GOMES, 1967, p. 45) é discutível. Como afirma Guimarães, haveria “muitos indícios de que Santiago seja um leitor muito limitado” (2004, p. 220). O crítico analisa o narrador-protagonista como um mau leitor tanto de sua vida, quanto de autores como Homero, Shakespeare, Prévost e Goethe, enxergando “sua própria história em tudo que lê” (GUIMARÃES, 2004, p. 220). Guimarães chama atenção para a comparação tendenciosa que o narrador-protagonista traça entre *Otelo* e si próprio: “ele deturpa os fatos, ignorando que a peça e *Otelo* concluem pela inocência de Desdêmona, para justificar a sua condenação de Capitu” (2004, p. 220).

Por outro lado, as ponderações de Eugênio Gomes levam-nos a questões relevantes: como a contraposição de Bentinho e Manduca contribuiria para uma caracterização inicial do narrador-protagonista como escritor?; qual a relação entre a indiferença autoindulgente de Dom

²³ Refiro-me ao narrador como Dom Casmurro, sem marcação de itálico, desde que se entende a composição de sua figura como relacionada ao gesto ficcional de escrever o livro de memórias.

Casmurro quanto aos poetas, desde Homero ao do trem, e o episódio da fatura de um soneto?; e por que haveria o sequestro dos poetas latinos em seu discurso narrativo?

Em *O adultério, a política imperial e as relações de gênero em Roma*, Sarah Fernandes Lino Azevedo (2017) aborda as relações entre o adultério e a política romana, no contexto da “Lei Júlia sobre o adultério”, de aproximadamente 18 a.C., promulgada por Augusto (31 a.C.-14 d.C.), no sentido de fixar os limites da prática punitiva de adúlteros (2017, p. 9). Uma das hipóteses de Azevedo é que, antes da “lei Júlia”, haveria uma disputa quanto à validade das punições, que podiam ser contestadas pelos homens da família da mulher acusada (2017, p. 9). Segundo a autora, o *pater familias* deveria justificar em conselhos domésticos a punição da mulher. A morte era uma sentença cabível nos casos de adultério. No entanto, o poder específico do *pater familias* sobre a vida e morte da esposa e dos filhos sofreria sérios questionamentos, caso fosse arbitrário:

A própria existência do *consilium* doméstico aponta para essa restrição. A convocação do *patres familias* para a realização de julgamentos privados aparece como ética e moralmente correto. Enquanto que o contrário é gravemente reprovável e, como demonstra J. Gaughan, o ato de um *pater familias* matar um tutelado sem antes convocar um conselho poderia implicar na punição dele por meio de processo público ou privado, ou seja, por meio de um próprio conselho doméstico. Nesse sentido, a autora aponta que a prática do conselho doméstico poderia, inclusive, proteger o *pater familias* de sanções decorrentes de uma morte não justificada (AZEVEDO, 2017, p. 58).

Numa associação entre *Dom Casmurro* e dados da história romana e coetânea a Machado de Assis, é produtivo refletir sobre como a composição do narrador-protagonista – especialmente, no que diz respeito ao discurso que dirige ao leitor – pode ser abordada, do ponto de vista da justificativa da punição dos familiares. No capítulo CXXXVI, “A xícara de café”, Dom Casmurro narra uma tentativa de suicídio – em decorrência do adultério, segundo sua perspectiva –, não deixando de observar que: “não tendo esquecido de todo minha história romana, lembrou-me que Catão antes de se matar, leu e releu um livro de Platão” (ASSIS, 2008, p. 1063). Na sequência, ele conta o “impulso criminoso” de oferecer sua xícara de café com veneno para Ezequiel, que entrara no gabinete, beijando sua mão: “Chamem-me embora assassino; não serei eu que os desdiga ou contradiga” (ASSIS, 2008, p. 1064).

A citação pelo narrador-protagonista soa irônica por diversos motivos. Um deles decorre da falha em que, não tendo o livro, ele o substitui por “um tomo truncado de Plutarco”, no qual se descreve o suicídio de Catão de Utica (ASSIS, 2008, p. 1063) (ROCHA, 2013, p. 320-21). Ele toma o cuidado de devolver o volume ao seu lugar, “querendo fugir a qualquer suspeita de imitação” (ASSIS, 2008, p. 1063). Na hora da morte, Santiago faria questão tanto de manter a

vaidade, quanto de ocultar a “imitação” (ASSIS, 2008, p. 1063). Contudo, lembramos que este gesto conota admiração, nas letras latinas, estando presente no perfil de Catão de Utica n’*As vidas de homens ilustres de Plutarco* (19-- , p. 334). O escrúpulo do narrador-protagonista leva-nos a cogitar que, conforme o traço da inveja, Dom Casmurro não seria capaz de admitir essa prática. A emulação constitui um gesto compensatório no ciúme, segundo o qual se reconhece o valor do objeto a ser imitado (CRABB *Apud* KLEIN, 1991, p. 213). Com o intuito de convencer o leitor da ilegitimidade de Ezequiel, o narrador não poderia aceitar um traço em comum com o menino, como o gosto de “imitar os outros” (ASSIS, 2008, p. 1044).

O rebaixamento da citação de Plutarco é ainda maior, quando se considera que o perfil de Catão de Utica é caracterizado por uma “natureza constante, firme e inflexível” (PLUTARCO, 19-- , p. 321), que “acima de qualquer virtude, amava a severidade da justiça, que não se dobra, nem por graça nem por favor algum” (PLUTARCO, 19-- , p. 327). O narrador-protagonista estabeleceria uma ligação com a personagem histórica romana pelo ponto comum da inflexibilidade. No entanto, para além da comicidade no recuo temporal, o contraste soa irônico em função do tipo casmurro numa sociedade em que a justiça deve necessariamente se dobrar à vontade dos proprietários.

Como se lê em *Sobrados e mucambos*, a transição do patriarcalismo rural para o urbano seria comparável àquela da monarquia absoluta para a constitucional como fenômeno jurídico, moral e social (FREYRE, 2005, p. 238). A respeito do declínio do poder do *pater familias* rural, Gilberto Freyre observa que:

O absolutismo do *pater famílias* na vida brasileira – *pater familias* que na sua maior pureza de traços foi o senhor da casa-grande de engenho ou de fazenda – foi se dissolvendo à medida que outras figuras de homem criaram prestígio na sociedade escravocrática: o médico, por exemplo; o mestre-régio; o diretor de colégio; o juiz; o correspondente comercial. À medida que outras instituições cresceram em torno da casa-grande; diminuindo-a, desprestigiando-a, opondo-lhe contrapesos à influência: a Igreja pela voz mais independente dos bispos, o governo, o banco, o colégio, a fábrica, a oficina, a loja. Com a ascendência dessas figuras e dessas instituições, a figura da mulher foi, por sua vez, libertando-se da excessiva autoridade patriarcal, e, com o filho e o escravo, elevando-se jurídica e moralmente (...) (2005, p. 238-39).

Em *Dom Casmurro* a narração quanto à fazenda patriarcal compreende poucas referências a Itaguaí, que o narrador declara não recordar, mas saber de oitiva (ASSIS, 2008, p. 936). Diferentemente do pai, que era fazendeiro e deputado, as possibilidades, para Bento, estão inseridas num panorama de urbanidade crescente. No entanto, a caracterização do protagonista carrega a herança de uma família patriarcal de origem agrária, traço que estaria em ruína, desde

antes do marco que o narrador considera como o princípio da própria vida. Ou seja, a descoberta da paixão por Capitu:

Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera (ASSIS, 2008, p. 938).

Em *Dom Casmurro*, há um apego ao passado por parte do narrador-protagonista e de demais personagens, como D. Glória e Capitu. Contudo, o passado rural e a família patriarcal aparecem de forma persecutória, como se estivessem relacionados ao desejo de domínio ilimitado por parte do patriarca. Quando o narrador conta memórias itaguaienses, na apresentação de José Dias, a retomada se justifica na medida em que atualiza as relações de mando da antiga organização social e familiar. É possível questionar por que uma das poucas memórias do pai de Bento em vida seja trabalhada como contrastante à caracterização de José Dias. Como observam Helen Caldwell (2008) e Eugenio Gomes (1967), o narrador-protagonista reduz (ou quase suprime) certos períodos de suas memórias: a própria infância; a formação em direito em São Paulo (espaço de origem de d. Glória); e a primeira infância de Ezequiel. Os três lapsos narrativos contornam uma problemática da sucessão patrilinear.

Bentinho e Santiago são caracterizados predominantemente pela herança de um *pater familias* de formação agrária. Contudo, num ambiente novo, o urbano. Em várias passagens, a vida na cidade se abre em descontinuidades relativas à subjetividade do protagonista. Entre elas, poderíamos lembrar os capítulos: XXVII, “Ao portão”; LVIII, “O tratado”; CXXVI, “O barbeiro”; ou ainda, o CXXXV, “Otelô”, no qual Santiago “vaga” pelas ruas antes de pensar em se matar (ASSIS, 2008, p. 1062-63). *Dom Casmurro* também se caracteriza em descompasso com o tempo da narração. Quando escreve sobre a relação com as “amigas” recentes, observa que “a língua que falam obriga muita vez a consultar os dicionários, e tal frequência é cansativa” (ASSIS, 2008, p. 932). No penúltimo capítulo, descreve a própria vida como uma “exposição retrospectiva” (ASSIS, 2008, p. 1072). Visualizamos um narrador-protagonista cuja caracterização é marcada por desconexões e impasses no tempo e no espaço.

Como lembra Schwarz, John Gledson analisa o problema da crise da ordem paternalista no romance:

Em lugar do novo Otelô, que por ciúme destrói e difama a amada, surge um moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e a liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam ser intoleráveis. Nesse sentido, os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam como convulsões da sociedade patriarcal em crise (2006, p. 12).

Por sua vez, a figuração da inveja no narrador-protagonista também se relaciona à condensação do problema de uma formação social em crise. Em sua análise, Helen Caldwell defende uma mistura de Santiago-Otelo e Santiago-Iago (2008, p. 40) em luta por Bento: “Na peça de Shakespeare, o amor de Otelo é atacado de fora pela inveja, o ódio e o dolo de Iago. *Em Dom Casmurro*, a disputa tem lugar dentro de um mesmo homem” (2008, p. 41). Por esse motivo, a crítica relaciona *Dom Casmurro* a *Ressurreição*, dada a frustração da salvação dos protagonistas. Nesta leitura, procuro enfocar o Santiago-Iago. A hipótese é que a figuração do traço da inveja repercute na forma como o narrador-protagonista, a partir de seu ponto de vista, estrutura a constelação de personagens.

No ensaio “Inveja e gratidão” (1957), Melanie Klein descreve a relação entre os dois tipos de atitude a partir do seguinte postulado, sedimentado com a experiência clínica: “Cheguei à conclusão de que a inveja é um fator muito poderoso no solapamento das raízes dos sentimentos de amor e gratidão, pois ela afeta a relação mais antiga de todas, a relação com a mãe” (1991, 207). Segundo a nota explicativa da Comissão Editorial Inglesa, nesse trabalho da psicanalista, haveria o ineditismo e a ênfase quanto à interação e oposição entre esses dois sentimentos, que teriam como primeiro objeto “o seio nutridor” (1991, p. 205), compreendido como um objeto investido de desejos e fantasias inconscientes (1991, p. 211).

Klein cita o *Shorter Oxford Dictionary*, o *English Synonyms*, de Crabb e, por fim, *Otelo*, de Shakespeare, para realçar a diferença entre a inveja e o ciúme. Gostaria de retomar três pontos das citações. O primeiro diz respeito à observação de Crabb de que: “O invejoso passa mal à vista da fruição. Sente-se à vontade apenas com o infortúnio dos outros” (CRABB *Apud* KLEIN, 1991, p. 213). O mesmo autor classifica o ciúme, que abrange o medo de perder algo tomado por outrem, como “nobre” ou “ignóbil” (CRABB *Apud* KLEIN, 1991, p. 213). No caso “nobre”, como já mencionado, ele resulta em emulação. No caso “ignóbil”, em voracidade (CRABB *Apud* KLEIN, 1991, p. 213). O segundo ponto diz respeito ao contraste entre ciúme e inveja. Enquanto o primeiro sentimento tem uma possibilidade de expressão “nobre” – a emulação –, a inveja seria “sempre uma paixão vil” (CRABB *Apud* KLEIN, 1991, p. 213). Assim, Klein observa certa tolerância em relação ao primeiro sentimento:

A atitude geral para com o ciúme difere da que se tem para com a inveja. Na realidade, em certos países (particularmente a França), o assassinato induzido pelo ciúme acarreta sentença menos severa. A razão para essa distinção encontra-se no sentimento universal de que o assassinato de um rival pode subentender amor pela pessoa infiel. Isso significa, nos termos discutidos acima, que existe amor pelo “bom” e que o objeto amado não é danificado e estragado como o seria pela inveja (KLEIN, 1991, p. 213)

É importante observar que Klein, ao citar *Otelo*, comenta que, na tragédia de Shakespeare, não haveria a demarcação da diferença entre ciúme e inveja. A psicanalista interpreta a fala de Iago – “*Oh beware my Lord of jealousy; / It is the green-eyed monster which doth mock / The meet it feeds on...*” – em consonância com o significado da inveja. A partir de sua teoria, ela enfoca o problema da destruição do objeto pela inveja, uma vez que a própria fonte de nutrição se torna alvo do escárnio. Em suma, o ensaio de Melanie Klein desenvolve a encenação de um conflito pelo par de opostos da inveja e da gratidão. Quanto maior o predomínio da inveja, mais abaladas as relações com o objeto primário e os substitutos deste, que constituem uma fonte de nutrição num sentido psíquico amplo. A inveja obstruiria não apenas os sentimentos de prazer, mas também os de gratificação e gratidão.

Curiosamente, na interpretação de *Dom Casmurro*, em *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, por Helen Caldwell, o ciúme e a inveja aparecem juntos. Numa passagem sobre o capítulo “Uma ponta de Iago”, Caldwell analisa:

Um acesso de ira toma conta de Santiago, mas ele não tem consciência de que seu ciúme se fixa em Escobar; pensa que é causado pela passagem do jovem dândi a cavalo, que casualmente olha para Capitú quase no mesmo instante em que ela olha para Escobar. É o Santiago-narrador que insinua que o verdadeiro objeto de seu ciúme é Escobar. E Escobar é um rapaz que facilmente causaria inveja, devido às suas próprias qualidades (CALDWELL, 2008, p. 26)²⁴.

Caldwell argumenta sobre a transformação de Santiago em Casmurro, mencionando a inveja: “Uma vez que Sancha é tomada de profundo sofrimento com a perda do marido, Santiago começa a desmentir sua interpretação dos sentimentos dela a seu respeito; sua inveja de Escobar aumenta” (2008, p. 27). Com frequência, a crítica compara Otelo e Iago, além de analisar a dinâmica entre os dois. Bento Santiago mesclaria a referência às duas figuras: “Na peça de Shakespeare, o amor de Otelo é atacado de fora pela inveja, o ódio e o dolo de Iago. Em *Dom Casmurro*, a disputa tem lugar dentro do mesmo homem” (CALDWELL, 2008, p. 41). Para Caldwell, Santiago não seria “puramente um Iago” (2008, p. 40), diferentemente do invejoso shakespeariano, ele teria “hesitações”, “alguns remorsos” e “uma consciência que se faz protestar com frequência” (CALDWELL, 2008, p. 40-41). Como conclusão, ela opõe as forças do autor implícito, que identifica a Machado de Assis, e as de Santiago, como narrador.

²⁴ “A delirium of rage came over Santiago, but he was not consciously aware that his jealousy had fixed on Escobar. He thought it was caused by the young dandy who passed on horseback and happened to look at Capitú at almost the same moment she looked at Escobar. It is Santiago the narrator who insinuates that the real object of his jealousy was Escobar. And Escobar was a boy who might easily arouse envy by his own good qualities” (CALDWELL, 1960, p. 7).

Pelo argumento do *Panegírico de Santa Mônica*, o primeiro convenceria o leitor da “beleza do amor”, enquanto o segundo, da força do “amor-próprio” (CALDWELL, 2008, p. 205).

Independentemente da discussão sobre a autoria, na crítica de Caldwell, ressalta-se a transformação do protagonista, após o embate entre o par de “virtudes e pecados casados” (2008, p. 41), que é interno a ele: “Todos temos uma ponta de *casmurro* em nossa constituição – um amor-próprio que nos faz propensos a desconfiar e odiar tudo o que nos é superior, simpatizar com o que é inferior, ou do que não nós é superior” (CALDWELL, 2008, p. 204). É curioso que a descrição de Caldwell do amor-próprio em *Casmurro* lembre o início do caráter do invejoso nos *Caracteres de Virtudes e Vícios*, de Joseph Hall:

Ele se alimenta do mal dos outros; e não tem nenhuma chaga, a não ser o bem-estar dos seus vizinhos: não importa o que Deus faça por ele, não pode ser feliz com companhia; e se lhe fosse dada a opção entre viver com os seus iguais em felicidade comum ou com os seus superiores em miséria, ele demoraria a escolher (HALL *Apud* ALDINGTON, 1924, p. 92).

Caldwell aborda o “amor-próprio” como um composto de ciúme, inveja e vaidade. Apesar de focar o ciúme de Santiago, ela não deixa de notar demais traços que têm papel relevante na caracterização do narrador-protagonista: “Para Machado de Assis, a vaidade é o *sine qua non* do ciúme. Por isso a vaidade de Santiago é constantemente salientada. A verdadeira fábrica de seu ‘lenço’ é a vaidade ferida porque seu filho não se parece com ele, ou porque imita Escobar” (CALDWELL, 2008, p. 182). O “outro lado da moeda” da vaidade de Santiago seria um “sentimento de inferioridade” (CALDWELL, 2008, p. 182). Ela reconhece apenas uma possibilidade de vaidade em Otelo, mas realça a figuração desse sentimento no narrador-protagonista machadiano. Por um lado, ela compreende o traço do “sentimento de inferioridade” como compartilhado pelas duas personagens, a de Shakespeare e a de Machado. Por outro lado, este aspecto não seria “ênfático por Santiago” (CALDWELL, 2008, p. 182).

No capítulo 10, “Shakespeare sob o Cruzeiro do Sul”, em que Caldwell discute os temas da vaidade e do sentimento de inferioridade de Santiago, surge uma questão curiosa. Logo após ponderar sobre a presença do sentimento de inferioridade no protagonista, ela passa à abordagem direta da inveja na composição dele:

Uma vez que seu sentimento de inferioridade é maior que o de Otelo, há menos restrições e barreiras racionais para seu ciúme, compartilhando a inveja de Iago e sua desconfiança “de tudo e de todos”. Otelo discorre sobre os encantos de Desdêmona (...). Santiago faz a mesma listagem, mas com uma conclusão diversa (...). E há razões para acreditar que Santiago inveje os dons de Capitu, da mesma forma como inveja a inteligência e os músculos de Escobar, pois há uma estranha inconsistência, ou lacuna, na questão de sua habilidade de cantar. No capítulo LXXX, ele nos diz que a voz de Capitu ao cantar era a

alegria de sua mãe e de sua casa. No capítulo CV, diz que ela parou de cantar porque achava que não tinha voz. Será que isso significa que Santiago tomou-se por cantor e que Capitu graciosamente declinou da competição? (CALDWELL, 2008, p. 183-4).

Na análise de Caldwell, o “sentimento de inferioridade” em Santiago não seria tão enfatizado por ele próprio, mas seria “maior que o de Otelo” (CALDWELL, 2008, p. 182-83). Trata-se de uma ambivalência que nos leva a mais considerações sobre os “traços estranhos” (CALDWELL, 2008, p. 184) na composição do protagonista e da trama. Cabe considerar a falha no discurso do narrador-protagonista, que é articulada pelo autor implícito de forma a se voltar contra o primeiro. Quanto mais Dom Casmurro pretende amainar o traço da inferioridade na autocaracterização, sua insegurança salta aos olhos como sendo maior que a de um herói trágico (CALDWELL, 2008, p. 183). Igualmente, questionamos se a pouca atenção à própria inveja possa aumentar o peso da figuração deste traço.

No capítulo CVIII, “Ciúmes do mar”, o narrador considera que “em matéria de culpa a graduação é infinita” e descreve os próprios ciúmes (ASSIS, 2008, p. 1039). Subentende-se que ele a culpa a Capitu. Ele dá a entender que seus ciúmes seriam reparadores: “Os meus ciúmes eram intensos, mas curtos; com pouco derrubaria tudo, mas com o mesmo pouco ou menos reconstruiria o céu, a terra e as estrelas” (ASSIS, 2008, p. 1039). Porém, quando ele detalha a reparação, mais uma vez, atribui a responsabilidade a Capitu: “mas as cautelas que Capitu empregou para o fim de descobrir-me um dia o cuidado de todos os dias” (ASSIS, 2008, p. 1039). Numa visão convergente com a de Dom Casmurro, compreendemos que a graduação de culpa seria infinita pela impossibilidade de descobrir totalmente os gestos culpados de outrem. Seus ciúmes seriam reparados por Capitu como forma de ela manter Santiago enganado. Por inferência, Escobar faria o mesmo: “também se me fez mais pegado ao coração” (ASSIS, 2008, p. 1039). Segundo essa visualização da trama e da constelação de personagens, o narrador-protagonista seria a vítima, parte enganado, parte enfurecido pela esposa e pelo amigo.

Contudo, numa visão que questione os ciúmes de Dom Casmurro, a graduação infinita da culpa pode dizer respeito à caracterização do próprio, como se ele escalonasse o peso dos diferentes sentimentos – o da inveja e o do ciúme –, dando preferência à fixação do segundo em seu relato. Assim, a graduação infinita da culpa lembra a correlação entre inveja e voracidade, por sua característica inesgotável (KLEIN, 1991, 212-13). Na figuração de uma inveja acentuada, a culpa se torna correlata e de “graduação infinita” (ASSIS, 2008, p. 1039). A figuração da culpa se aliaria àquela do objeto de desejo como persecutório. Dessa perspectiva, há a composição de um sentimento negativo, impossibilitado de receber reparo do próprio

sujeito. Note-se que, se os ciúmes de Santiago são reparados por Capitu, eles se caracterizam como não regenerativos por si.

Klein defende, em “Inveja e gratidão”, uma forte correlação entre inveja e culpa:

Parece que uma das consequências da inveja excessiva é um aparecimento prematuro da culpa. Se a culpa prematura for experimentada por um ego ainda não capaz de tolerá-la, ela é sentida como perseguição e o objeto que a desperta torna-se um perseguidor (...) (KLEIN, 1991, p. 226).

Interpretamos que, em *Dom Casmurro*, num nível anterior ou acima, a instância do autor implícito cria a composição e caracterização do narrador-protagonista. Aquela instância parece armar, então, um discurso que se faz em defesa própria, mas com dispositivos que se voltam contra si como: projeções; falhas; lacunas; além de percepções questionáveis implicadas no narrar da vida íntima e na referência à cultura. Por um lado, pode-se afirmar que o narrador visa ao engano do leitor. Por outro lado, o autoengano do narrador-protagonista pode vir à tona, a depender do posicionamento do leitor em relação a este – de variável proximidade ou distanciamento –, no ato de interpretação do romance.

4.2 Dom Casmurro e José Dias

Quando o narrador-protagonista apresenta as personagens de sua família e da casa de Capitu, parece promover uma série de ataques projetivos. De seu ponto de vista, ele detém grande parte da caracterização das personagens. Contudo, numa análise que considere o distanciamento entre autor implícito e narrador em primeira pessoa, vemos a forma como Dom Casmurro caracteriza os demais como um manancial de traços para a composição de seu próprio retrato. Na constelação de personagens do romance, ele se torna a referência central: todos os atores se opõem a ele ou o complementam, segundo o filtro de sua perspectiva. A despeito dessa dinâmica, ele é figurado sem o controle total do próprio discurso.

O perfil de José Dias desdobrado nos capítulos IV e V, “Um dever amaríssimo” e “O agregado”, pode ser comparado ao do próprio Dom Casmurro. É produtivo questionar por que, na galeria familiar, o narrador primeiramente descreve José Dias. Um dos motivos parece ser a complementaridade que esta personagem oferece a ele – bem como o agregado oferece ao proprietário (SCHWARZ, 2006, p. 23).

Na sequência da trama, é compreensível que o perfil de Dias suceda a “denúncia” em que fala de Bentinho e da “filha do Tartaruga” “metidos pelos cantos”, lembrando d. Glória da promessa de tornar o filho padre e advertindo-a: “se eles pegam de namoro, a senhora terá muito

que lutar para separá-los” (ASSIS, 2008, p. 933). Segundo Cleusa Rios P. Passos, a fala de José Dias seria crucial para o desenvolvimento do narrador-protagonista, uma vez que desvenda afetos “não sabidos” por ele: “faz entreter o desejo nos interstícios de uma fala, na qual se inscreve a ‘verdade’ do protagonista, que reordena imaginariamente sua história, subordinado ao Simbólico e, por analogia desata ‘nós inconscientes’” (PASSOS, 2009, p. 37).

Nessa cena, as falas de cada um e a forma como eventualmente se caracterizam entre si esboçam dinâmicas fundamentais na constelação. José Dias é desenhado como uma espécie de personagem-síntese de alguns caracteres, por exemplo, “o bajulador”, “o dissimulado”, “o parasita” e “o inoportuno”. Sua bajulação serviria tanto para caracterização do próprio, quanto para o início da idealização da figura de d. Glória: “Compreendo o seu gesto; a senhora não crê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm a alma cândida...” (ASSIS, 2008, p. 933). Se seguirmos os subentendidos lançados pelo narrador-protagonista, somos inclinados para o ridículo de José Dias e para a desconfiança quanto a ele. Quando narra a história do agregado, Dom Casmurro dá a entender que não poderia abonar o luto dele quanto à morte do pai: “Quando meu pai morreu, a dor que o punziu foi enorme, *disseram-me, não me lembra*” (ASSIS, 2008, p. 935-36) [grifo meu].

Desde o início, visualizamos José Dias em relação de subserviência aos proprietários, sejam esses o pai de Bento, d. Glória, ou mais tarde, o próprio Santiago. Complementarmente, ele se encontra em competição com as demais personagens livres e pobres. No capítulo XVIII, “Um plano”, em que Bento conta a cena da “denúncia” a Capitu, ela acerta um ponto-chave: “— E que interesse tem José Dias em lembrar isto?” (ASSIS, 2008, p. 950). De todo modo, note-se que o narrador, enquanto louva o pensamento “claro” de Capitu (ASSIS, 2008, p. 983), imputa a ela a percepção do interesse, que seria traço dos dependentes na trama.

O leitor é induzido a estimar os cálculos das personagens de *Dom Casmurro*, cogitando, por exemplo, que a vida eclesiástica e o consequente celibato de Bento favoreceriam uma mais longa atuação do agregado na vida da família. No fechamento do ciclo da personagem, no capítulo CXLIII, “O último superlativo”, Dom Casmurro observa que, apesar do legado que d. Glória tinha deixado a José Dias, ele ainda preferia viver com Santiago, adicionando: “Talvez a esperança dele fosse enterrar-me” (ASSIS, 2008, p. 1068).

Pelas falhas do discurso de Dom Casmurro, estabelecemos uma relação que revela proximidade entre os dois perfis. Esses pontos em comum parecem escamoteados pela visão do narrador-protagonista. No entanto, se nos descolarmos da perspectiva deste, as semelhanças entre Dom Casmurro e José Dias são perceptíveis. No capítulo “Um dever amaríssimo!”, o escritor de memórias observa os superlativos no discurso de José Dias como “um modo de dar

feição monumental às ideias” (ASSIS, 2008, p. 934). Ou seja: “não as havendo, serviam a prolongar as frases” (ASSIS, 2008, p. 934). Numa comparação entre o narrador-protagonista e a personagem do agregado, lembramos que este afirma ter tido a “imaginação” como “companheira de toda a sua existência” (ASSIS, 2008, p. 975), não sendo menos propenso à prática de dar “feição monumental” às suas ideias (ASSIS, 2008, p. 934).

Ao descrever a roupa de José Dias, o narrador enfoca o antiquado das “presilhas”: “Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo” (ASSIS, 2008, p. 934). Um contraponto entre a descrição da vestimenta do agregado e a caracterização do narrador-protagonista advém do momento em que Bento, cuja figuração na passagem parece misturar inveja e ciúme, ao invés de inquirir José Dias sobre “os peraltas do bairro”, seus rivais imaginários, apenas desce o olhar para as presilhas do agregado como subterfúgio (ASSIS, 2008, p. 1010). A percepção indica contiguidade entre a caracterização de Bento, nessa sequência narrativa, e os acessórios obsoletos de José Dias. Ou seja, no episódio do *dandy*, Bento passava a ser, de sua própria perspectiva, tanto um terceiro excluído (como as últimas presilhas, o último a saber?), quanto alguém de atitude invejosa.

Num plano, ele seria excluído por Capitu e pelo *dandy*, que imagina juntos. Ou ainda, por Capitu e Escobar, par rival que tem sua figuração enfatizada, na segunda parte da trama, pelo narrador Dom Casmurro. Noutro plano, Bento se diferencia de Capitu, perdendo para ela, na medida em que esta recebe algo que ele considera bom – o olhar do *dandy* (que também recebe o olhar da adolescente) –, enquanto ele próprio não é admirado por Escobar. Assim, tem frustradas as suas expectativas: “Conservei-me à porta, a ver se, ao longe, ainda olharia para trás, mas não olhou” (ASSIS, 2008, p. 1008). Em suma, o momento em que o narrador volta às presilhas de José Dias ocorre de modo contíguo à desolação de Bento:

– Que é, Bentinho?

Para não fitá-lo, deixei cair os olhos. Os olhos, caindo, viram que uma das presilhas das calças do agregado estava desabotoada, e, como ele insistisse em saber o que é que eu tinha, respondi apontando com o dedo.

– Olhe a presilha, abotoe a presilha.

José Dias inclinou-se, eu saí correndo (ASSIS, 2008, p. 1010).

O ridículo e a obsolência do acessório de José Dias, uma das primeiras impressões da personagem apresentadas na trama, depois se associa à narração do momento de ridículo e obsolência – ou do medo em relação a esses estados – do próprio narrador-protagonista. Uma presilha desabotoada em uma das calças pode ser abordada em correlação com a impossibilidade do escritor de memórias em atar metaforicamente as duas pontas da vida. Ademais, a fala de Bento reforça o mando, ao fazer José Dias se curvar, enquanto o protagonista

foge do confronto. Esse gesto em detalhe de Bento antecipa a figuração do poder que ele tem, mais tarde, ao prescindir do enfrentamento dos familiares.

Além disso, o descompasso do “rodaque de chita” que “parecia nele uma casaca de cerimônia” (ASSIS, 2008, p. 935), ou seja, a roupa do agregado com dois registros, estaria em paralelo com as “duas velocidades”, que Roberto Schwarz elogia (ASSIS, 2008, p. 22). A observação de Dom Casmurro sobre as roupas de José Dias comporia uma forma de ataque direcionado contra a criatividade dele, ao conceber saídas imaginárias numa situação de dependência. A gravata preta de mola²⁵ (ASSIS, 2008, p. 935), que imobiliza o pescoço de José Dias, inclusive, sofre rebaixamento pelo narrador, que a contrapõe ao traço diferencial da gravata preta de “muitas voltas” de seu pai (ASSIS, 2008, p. 938). Na caracterização por contraste, o narrador dá a inferir, de forma sintética, a imobilidade social de José Dias *versus* o poder do proprietário de quem é herdeiro.

A coincidência da idade entre Dom Casmurro, o narrador, e José Dias, quando apresentado na cena inicial, também é interessante. O narrador frisa o ano da cena da denúncia, 1857, quando Bento tinha quinze anos (ASSIS, 2008, p. 933). Posteriormente, afirma contar os “dous lances” de “quarenta anos atrás” (ASSIS, 2008, p. 973). Ou seja, o leitor pode estimar a idade do escritor Dom Casmurro em cinquenta e cinco anos. Por sua vez, quando apresenta o cromo de José Dias em “Um dever amaríssimo!”, ele não precisa, mas avalia a idade do agregado no tempo da fábula como sendo a mesma que a sua no momento da escrita: “teria os seus cinquenta e cinco anos” (ASSIS, 2008, p. 935).

No arremate do perfil de José Dias, no capítulo IV, Dom Casmurro observa: “(...) um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão. Um dever amaríssimo!” (ASSIS, 2008, p. 935). A metáfora do “silogismo completo” serve à condensação da pessoa de José Dias vista, pelo narrador-protagonista, conforme os traços do tipo, o agregado. Contudo, o “silogismo completo” (ASSIS, 2008, p. 935), de José Dias no final de seu perfil constitui um contraponto ao silogismo aparente de Dom Casmurro no final do livro. A saber, o silogismo aparente de Dom Casmurro, que questiona se a Capitu da Glória já estaria na de Matacavalos, e se esta teria aprendido a trair em função dos ciúmes de Santiago. De uma forma ou de outra, a conclusão é pela traição da esposa. Como observa Roberto Schwarz:

²⁵ A gravata de mola também seria passível de ser ridicularizada. Um exemplo de rebaixamento do acessório pode ser encontrado sob a rubrica “Conselhos” na Seção “Modas e Elegâncias” do *Jornal do Recife* de 05 de dezembro de 1915. O próprio narrador dá a entender o antiquado da gravata, ao explicar que “era então moda” (ASSIS, 2008, p. 935)

Esse *finale* em falso, em forma de sofisma, avalizado não obstante pelo Livro Sagrado, pelo sofrimento do narrador, pela sua cultura sentimental e literária, e também pelo valor por assim dizer *conclusivo* que costumamos reconhecer às últimas palavras dos romances, dá bem a medida da audácia artística de Machado de Assis (SCHWARZ, 2006, p. 17)

Assim como o “silogismo completo” (ASSIS, 2008, p. 935) é a imagem que conclui o perfil de José Dias – à semelhança do final agudo na prática dos caracteres –, o silogismo aparente conclui a narração de Dom Casmurro, como se o último capítulo valesse pela frase final de um longo retrato (ASSIS, 2008, p. 1072). Dessa forma, se considerarmos a dinâmica de desenhos em contraste, em *Dom Casmurro*, notamos uma proposta estilística no sentido de experimentar os limites entre os gêneros verbais do caráter e do retrato, testando-os até a difusão.

Igualmente, haveria complementaridade entre: a figuração da inveja de José Dias quanto aos primeiros amores de Bento, segundo a qual, o agregado seria uma espécie de primeiro Iago na narrativa (CALDWELL, 2008, p. 32); e a figuração de uma inveja do próprio narrador-protagonista, que se faz presente na articulação de seu discurso, voltando-se contra ele mesmo. José Dias não apenas contrasta com o narrador-protagonista, complementando-o, como também se apresenta como figura materna para Bentinho: “José Dias tratava-me com extremos de mãe e atenções de servo” (ASSIS, 2008, p. 936).

Quando visita o adolescente no seminário, José Dias chama-o de “anjo do céu” (ASSIS, 2008, p. 996), epíteto que associa Bentinho ao irmão natimorto, um “anjo”, como no culto ao menino morto no século 19 (FREYRE, 2005, p. 236). Depois, conversa com dois lentes sobre Bentinho como se ele fosse seu tutelado, ao invés de ser seu agregado. Assim, ele inverte, apenas na aparência, as posições inscritas na sociedade do romance, que segue a organização familiar patriarcal (ASSIS, 2008, p. 996). Além disso, ele tem dois tipos de intensidade nos olhos, ao conceber e parir suas ideias: uma fulguração que enche Bentinho de espanto e outra menor (ASSIS, 2008, p. 996).

Ao parir “dois bezerros verbais” (ASSIS, 2008, p. 997), José Dias é comparado, pelo narrador, à “vaca de Homero” numa alusão intertextual jocosa do canto XVII da *Ilíada* (HOMERO, 2016, p. 375): “Pareceu-me outra vez a vaca de Homero, como se este “mundo também é igreja para os bons”, fosse outro bezerro, irmão dos “santos óleos da teologia”. Mas não dei tempo à ternura materna” (ASSIS, 2008, p. 997). Marta de Senna realça a “desfaçatez” na forma de citação dessacralizada, por Dom Casmurro, como sinal de “uma dimensão pérfida que o leitor não deve deixar passar despercebida” (2008, p. 87):

Talvez seja esta a mais comovente e heroica das aparições de Menelau na epopeia, a proteger paternalmente o corpo de Pátroclo, enquanto os demais gregos lutam para afastar os troianos, para poderem resgatar o companheiro morto e prestar-lhe as honras fúnebres. Ao aplicar o símile homérico a um episódio trivial, ou mais, ao utilizar do símile homérico apenas o elemento comparante, o narrador Dom Casmurro o desqualifica e lhe dá uma utilização a serviço, antes, do riso, que da compunção (SENNA, 2008, p. 87).

Note-se que esse tipo de “desfaçatez” de Dom Casmurro está implicado no investimento de uma caracterização materna do agregado. Dito de outro modo, a comparação está em paralelo com os ataques que Dom Casmurro realiza contra figuras femininas e, especialmente, maternas. Desde então, o jovem responde, de forma casmurra, teimando em sair do seminário: “– Não quero saber dos santos óleos da teologia; desejo sair daqui o mais cedo que puder, ou já...” (ASSIS, 2008, p. 997). José Dias promete a Bentinho, então, a perspectiva de sair em “três meses”, no final, reduzindo a promessa a “dous meses” (ASSIS, 2008, p. 997). Para tanto, sugere comicamente: “Você por que não tosse?” (ASSIS, 2008, p. 997). O menino chega a compelir o agregado a reconhecer a ideia da simulação, mas José Dias faz um malabarismo, evadindo-se da responsabilidade da mentira:

– Mostrar a verdade, porque, francamente, Bentinho, eu há meses que desconfio do seu peito. Você não anda bom do peito (...). Não digo que já seja o mal, mas o mal pode vir depressa. Numa hora cai a casa. (...)” (ASSIS, 2008, p. 997).

A partir dessa fala de José Dias, é possível traçar a trajetória realizada pelo narrador-protagonista na fábula. Ou seja, não andar bem do peito e sucumbir a um mal que “pode vir depressa” (ASSIS, 2008, p. 997) são noções passíveis de serem interpretadas em relação com seu mundo emocional. Inclusive, a imagem da casa lembra a passagem em que Dom Casmurro assume ter permitido a demolição da casa de Matacavalos (ASSIS, 2008, p. 1069). José Dias atuaria como um bufão. Seus traços ridículos, à semelhança dos gestos de um *clown* (BUTLER *Apud* ALDINGTON, 1924, p. 306) – ou de um bobo (LISPECTOR, 1992, p. 332-33) – aclaram “verdades” relativas à composição do narrador-protagonista (PASSOS, 2009, p. 37). Além de apresentar um contraponto aos sofismas de Dom Casmurro, ele joga luz sobre o perfil do narrador-protagonista, na trama, desde o episódio que este intitula tendenciosamente de “A denúncia” (ASSIS, 2008, p. 933-34).

4.3 Dom Casmurro e tio Cosme

A apresentação de tio Cosme se assemelha a uma pequena vingança por parte do narrador-protagonista. O perfil inicial dele estaria em diálogo com o caráter do “preguiçoso” (HALL *Apud* ALDINGTON, 1924, p. 81) e do “glutão”: “É um grande prato, feito de propósito para carregar carne. Ele come a própria cabeça e os seus cavalos também” (BUTLER, 1813, p. 19) [tradução minha]. Dom Casmurro também fixa a figura do tio por meio de uma recordação:

Uma das minhas recordações mais antigas era vê-lo montar todas as manhãs a besta que minha mãe lhe deu e que o levava ao escritório. O preto que a tinha ido buscar à cocheira segurava o freio, enquanto ele erguia o pé e pousava no estribo; a isto seguia-se um minuto de descanso ou reflexão. Depois, dava um impulso, o primeiro, o corpo ameaçava subir, mas não subia; segundo impulso, igual efeito. Enfim, após alguns instantes largos, tio Cosme enfeixava todas as forças físicas e morais, dava o último surto da terra, e desta vez caía em cima do selim. Raramente a besta deixava de mostrar por um gesto que acabava de receber o mundo. Tio Cosme acomodava as carnes, e a besta partia a trote (ASSIS, 2008, p. 936-37).

A recordação contrasta com o episódio em que tio Cosme escancha Bentinho na mesma besta e ele reage aos gritos de “Mamãe! mamãe!” (ASSIS, 2008, p. 937). A associação das duas lembranças pode servir como um meio de desforra que o narrador direciona contra o tio. Nessa cena em *flashback*, o traço possessivo de d. Glória é novamente realçado pela fala de outra personagem. Tio Cosme adverte a irmã: “Padre que seja, se for vigário na roça, é preciso que monte a cavalo; e, aqui mesmo, ainda não sendo padre, se quiser florear como os outros rapazes, e não souber, há de queixar-se de você, mana Glória” (ASSIS, 2008, p. 937).

A oposição entre tio Cosme, caindo em cima do selim, depois de um surto, e o surto de medo de Bentinho, quando escanchado na besta, é concluída com a confissão do narrador quanto a ter aprendido equitação por vergonha e não por gosto. Ou seja, para manter uma aparência. Nessa passagem, antecipa-se a autocaracterização de Bento por oposição ao *dandy*, que namorava a cavalo, despertando sua inveja e seu ciúme: “Montava um belo cavalo alazão, firme na sela, rédea na mão esquerda, a direita à cinta, botas de verniz, figura e postura esbeltas: a cara não me era desconhecida” (ASSIS, 2008, p. 1009).

À memória do tio que gostava de pilhérias, o narrador Dom Casmurro paga com um retrato cômico. O traço favorável na caracterização de tio Cosme comparece num excerto modalizado como sendo de oitiva: “*Contam* que, em rapaz, foi aceito de muitas damas, além de partidário exaltado; mas os anos levaram-lhe o mais do ardor político e sexual, e a gordura acabou com o resto de ideias públicas e específicas” (ASSIS, 2008, p. 937) [grifo meu]. Ao tio que o desafia em menino quanto a andar a cavalo (e namorar, como se subentende), Dom Casmurro responde com o retrato de um velho que “já não dava para namoros” (ASSIS, 2008,

p. 937). Em oposição, o narrador-protagonista se caracteriza por ter “amigas” na velhice, defendendo que muitas delas acreditariam em sua suposta mocidade (ASSIS, 2008, p. 932).

As relações entre tio Cosme e o protagonista são abordadas, no mais das vezes, com ingratidão pelo modo de narrar de Dom Casmurro. Santiago herda simbolicamente a profissão do tio, mas essa semelhança – ou imitação, palavra significativa no romance – não chega a ser expressamente reconhecida. Outra semelhança entre os dois, também não diretamente assumida, diz respeito à gluttonia de tio Cosme e à voracidade de Bento, assinalada por Helen Caldwell (2008, p. 63). Dom Casmurro eventualmente caracteriza Bentinho como preguiçoso. Este não pagava as promessas que fazia a Deus “em razão da “preguiça de uma alma que a trazia do berço e não a sentia atenuada pela vida” (ASSIS, 2008, p. 953).

Por fim, Dom Casmurro sugere que a culpa pela escolha do nome de Ezequiel possa ser de tio Cosme, que se oferece para padrinho do sobrinho-neto. No entanto, na mesma passagem, interpretamos que o problema talvez se relacione mais às motivações e percepções de Santiago: “Era minha ideia que Escobar fosse padrinho do pequeno; a madrinha devia ser e seria minha mãe” (ASSIS, 2008, p. 1041). Inferimos que a inflexibilidade do protagonista quanto ao desejo de se ligar por compadrio com a mãe e Escobar é que o leve às escolhas no batismo. Observe-se, aliás, a ideia pouco usual da insistência no compadrio com a mãe, dada a idade de d. Glória, nessa altura da fábula.

Por trás dessas questões, estaria o problema da ilegitimidade do filho, mal direcionando a percepção de Dom Casmurro. A passagem, que é controversa, oferece uma vaga sugestão do interdito do apadrinhamento do menino por Escobar. Portanto, acarreta numa primeira insinuação da paternidade ilegítima de Ezequiel, desde o capítulo de seu nascimento. O leitor é levado a outro silogismo aparente: “Os pais não podem ser padrinhos dos próprios filhos”; “Escobar não pode apadrinhar Ezequiel”; logo, “Ezequiel é filho de Escobar”. Este leva o nome de batismo de Escobar que, inclusive, é anfitrião da comemoração da cerimônia. Portanto, de uma ação passível de ser interpretada como incidental pelas demais personagens do universo narrativo, Dom Casmurro arma, de forma provavelmente delirante, mais uma prova de que a paternidade de seu filho pertença, no fundo, ao seu melhor amigo. Além de tudo, imputa indiretamente a “revelação” dessa prova a tio Cosme, que teria obstruído o apadrinhamento de Ezequiel por Escobar.

Faz-se necessário retomar um dado crucial do livro ficcional: o narrador-protagonista conta sua história retrospectivamente. Segundo sua perspectiva, Ezequiel é filho de Escobar. Desse modo, esse conceito sobre as personagens precede a confabulação da trama narrativa pelo escritor de memórias. Trata-se de objetivo previsto, no livro de Dom Casmurro, convencer

o leitor dessa caracterização de Escobar e Ezequiel. Dom Casmurro narra grande parte do capítulo CVIII, “Um filho”, sem revelar o nome da criança, fazendo-o na conclusão: “era o de Escobar, e eu quis suprir deste modo a falta de compadrio” (ASSIS, 2008, p. 1041). Falta que se dá, segundo sua voz, “por intervenção do tio Cosme” (ASSIS, 2008, p. 1041).

Portanto, a transferência do nome de Escobar à criança é planejada pelo narrador para ser revelada, apenas no final do capítulo. Ele o faz, de maneira a ecoar *Hamlet*, por referência a Cláudio, rei que mata o rei do herói, prostitui sua mãe e joga o anzol visando à sua vida (SHAKESPEARE, 2015, p. 183). Ou seja, Dom Casmurro descreve o tio como usurpando o lugar de Escobar e acompanhando sua mãe no batismo de Ezequiel. Do seu ponto de vista, todos seriam intrusos: tio Cosme, pela intervenção do compadrio; Escobar por ser seu “comborço” (ASSIS, 2008, p. 1060); e Ezequiel por não ser seu filho, ameaçando a continuidade da progênie e, de quebra, embrenhando-se no apadrinhamento por d. Glória.

Vale observar que Santiago chega a idear a morte do tio como eco reduzido de Hamlet: “Eu ainda tentei espaçar a cerimônia a ver se tio Cosme sucumbia primeiro à doença, mas parece que esta era mais de aborrecer que de matar” (ASSIS, 2008, p. 1041). Por fim, o narrador-protagonista omite a menção da morte de Cosme, embora descreva a dos demais familiares. A última menção ao tio é a de que ele estava “quase inválido” (ASSIS, 2008, p. 1067). A observação é contraposta ao episódio detalhado sobre a sepultura de d. Glória. Desdobramos os significados dessa omissão como uma mensagem indireta de que tio Cosme continuasse a aborrecer. O gesto discursivo de Dom Casmurro, ao omitir a morte do tio (tornando-a apenas deduzível ao leitor), estaria em relação de desforra com a atitude deste, que teria subentendido, pela primeira vez, a paternidade ilegítima de Ezequiel.

4.4 Dom Casmurro, d. Glória e Capitu

A frase inicial da apresentação de d. Glória compõe um mote de bondade, como se o narrador pintasse um perfil de virtude: “Minha mãe era boa criatura” (ASSIS, 2008, p. 937). A atitude geral no discurso do narrador-protagonista quanto à mãe parece ser a de apego por uma figura idealizada. Em oposição a essa atitude, aparecem os ataques contra uma personagem persecutória. A casa de Matacavalos, espaço que se relaciona à personagem materna, soa em seu significante um lugar de morte de cavalos. Como se sugere, estes animais estariam relacionados, por metonímia, à prática do namoro:

Era uso do tempo namorar a cavalo. Relê Alencar: “Porque um estudante (dizia um dos seus personagens de teatro de 1858) não pode estar sem estas

duas cousas, um cavalo e uma namorada”. Relê Álvares de Azevedo. Uma das suas poesias é destinada a contar (1851) que residia em Catumbi, e, para ver a namorada no Catete, alugara um cavalo por três mil-réis... Três mil-réis! Tudo se perde na noite dos tempos! (ASSIS, 2008, p. 1009).

As imagens literárias que são trazidas como referência do “uso do tempo” (ASSIS, 2008, p. 1009) parecem ser empregadas com o fim de produzir um efeito de distanciamento da narrativa quanto a questões que concernem especificamente ao protagonista. Trata-se da inveja e do ciúme, despertados pelo *dandy* a cavalo no mesmo capítulo LXXIII, “O contra-regra”. Estes sentimentos complementam o traço do medo de cavalo por Bentinho, que seria reforçado por d. Glória (ASSIS, 2008, p. 937). No romance, aliás, há a sugestão de que a passagem do narrador-protagonista da vida de solteiro para a de casado não resultaria propriamente numa mudança quanto à sua submissão em relação à mãe.

No quase “duelo de ironias” (ASSIS, 2008, p. 981) do capítulo XLIV, “O primeiro filho”, Bentinho e Capitu encenam suas diferenças para, depois, fazerem as pazes que levam ao juramento do poço. Ou seja, o voto de que se casariam um com o outro. Bentinho, diferentemente de Capitu, não concebe sair de casa. Dom Casmurro narra a brincadeira da menina, que projeta uma mudança de endereço, um casamento e um filho como uma espécie de delírio, que é descrito, segundo uma tonalidade persecutória:

Aquela ameaça de um primeiro filho, o primeiro filho de Capitu, o casamento dela com outro, portanto, a separação absoluta, a perda, a aniquilação, tudo isso produzia um tal efeito, que não achei palavra nem gesto; fiquei estúpido. Capitu sorria; eu via o primeiro filho brincando no chão... (ASSIS, 2008, p. 981-82).

Note-se que essa sequência narrativa se inicia com a reunião do menino e da mãe n’“A audiência secreta” do capítulo homônimo, XLI, em que eles discutem a promessa que o destinaria ao seminário. D. Glória é caracterizada de forma ambivalente. Por um lado, seria uma senhora casmurra, no sentido de inflexível, desejando manter o filho para si: “– Voltas aos sábados e pelas férias; é melhor. Quando te ordenares padre, vens morar comigo” (ASSIS, 2008, p. 976). A resistência de Bentinho faz com que ela ainda o encoraje a se acostumar com o seminário, ao que ele responde da seguinte forma “– Eu só gosto de mamãe” (ASSIS, 2008, p. 976). Por outro lado, d. Glória, a despeito de ser uma senhora devota, estaria desesperada pelo pagamento da promessa:

Caminhou para a porta, saímos ambos. Antes de sair, voltou-se para mim, e quase a vi saltar-me ao colo e dizer-me que não seria padre. Este era já o seu desejo íntimo, à proporção que se aproximava o tempo. Quisera um modo de pagar a dívida contraída, outra moeda, que valesse tanto ou mais, e não achava nenhuma (ASSIS, 2008, p. 977).

Após a caracterização algo bipartida de d. Glória nesse capítulo pelo narrador-protagonista, ele passa à conversa com a vizinha. A trama caracteriza Bentinho de modo que este transfira a conversa e o amor pela mãe em direção à adolescente. Nos sete capítulos seguintes, desenvolvem-se os seguintes episódios: a reflexão de Capitu; o quase “duelo de ironias” entre os namorados (ASSIS, 2008, p. 981); a imaginação do primeiro filho de Capitu; o “juramento do poço” (ASSIS, 2008, p. 983); até a culminância do capítulo digressivo “Uma vela aos sábados” (ASSIS, 2008, p. 984).

No capítulo XLII, “Capitu refletindo”, o narrador caracteriza como a namorada reage a Bento contando sobre “a entrevista com a mãe” (ASSIS, 2008, p. 978). Ele observa a respeito de d. Glória na audiência: “pareceu-me que tinha os olhos úmidos” (ASSIS, 2008, p. 976). Na conversa com Capitu, contudo, as suspeitas quanto ao choro são mais enfatizadas:

Há tanto tempo que isto sucedeu que não posso dizer com segurança se chorou de veras, ou se somente enxugou os olhos; cuido que os enxugou somente. Vendo-lhe o gesto, peguei-lhe na mão para animá-la, mas também eu precisava ser animado. Caímos no canapé, e ficamos a olhar para o ar. Minto; ela olhava para o chão. Fiz o mesmo, logo que a vi assim... Mas eu creio que Capitu olhava para dentro de si mesma, enquanto que eu fitava de veras o chão, o roído das fendas, duas moscas andando e um pé de cadeira lascada (ASSIS, 2008, p. 978).

Para além da imitação que Bentinho faz de Capitu, a contraposição entre ela, que olha para dentro de si, e ele, que olha para o chão, desemboca nos questionamentos da namorada. Capitu pergunta se ele tinha medo e se escolheria entre sua mãe e ela própria (ASSIS, 2008, p. 980). Essas falas parecem intrigar Bentinho, apresentando-se a ele, de uma forma inabordável. As provocações de Capitu são descritas, mais uma vez, de maneira persecutória:

Era tão estranho tudo aquilo, que não achei resposta. Não atinava com a razão do escrito, como não atinava com a do falado. Se me acudisse ali uma injúria grande ou pequena, é possível que a escrevesse também, com a mesma taquara, mas não me lembrava nada. Tinha a cabeça vazia. Ao mesmo tempo tomei-me de receio de que alguém nos pudesse ouvir ou ler. Quem, se éramos sós? (...) Nada mais, ou somente este fenômeno curioso, que o nome escrito por ela não só me espiava do chão com gesto escarninho, mas até me pareceu que repercutia no ar. Tive então uma ideia ruim; disse-lhe que, afinal de contas, a vida de padre não era má, e eu podia aceitá-la sem grande pena. Como desforço, era pueril; mas eu sentia a secreta esperança de vê-la atirar-se a mim lavada em lágrimas (ASSIS, 2008, p. 980).

Nesse excerto, deve-se antes analisar, de forma resumida, as hostilidades de Capitu. Em primeiro lugar, ela pergunta se Bento teria medo. Indagada pelo protagonista, ela complementa: “– Medo de apanhar, de ser preso, de brigar, de andar, de trabalhar...” (ASSIS, 2008, p. 978). Ou seja, medos que seriam improváveis para um “filhinho de mamãe”, segundo a expressão de

Roberto Schwarz (2006, p. 12). Contudo, observamos que as falas dela visam, no mínimo, ao rebaixamento da condição social do rapaz e, no máximo, à sua aniquilação.

A segunda pergunta de Capitu implica na competição com d. Glória: “– Se você tivesse de escolher entre mim e sua mãe, a quem é que escolhia?” (ASSIS, 2008, p. 978). A menina, então, imagina a própria morte como forma de dramatizar a chantagem. Depois, zomba de Bento, escrevendo um “mentiroso” no chão com um pedaço de taquara que, no capítulo anterior, usava para desenhar “narizes e perfis” (ASSIS, 2008, p. 980). A partir dessa sequência, iniciada pela reflexão por Capitu, inferimos que ela talvez se refira a si mesma e à sua condição na constelação de personagens. Especialmente, se considerarmos a origem social inferior da protagonista e, até mesmo, sua condição precária enquanto adolescente. Do ponto de vista de Capitu, o impedimento de seu namoro com Bentinho advém simultaneamente da desigualdade e da promessa que o destina a padre.

Após uma reflexão ensimesmada, Capitu dá vazão a dois tipos de atitude. Enquanto desenha “narizes e perfis”, ela imagina formas de destruição de Bento (ASSIS, 2008, p. 978). Dom Casmurro narra que, enquanto Bentinho, não apenas teria levado a sério as investidas, como não as assimilava bem. Essa atitude de Capitu seria de motivação invejosa. Ou seja, ela dá azo à destruição imaginária da personagem que ama, Bentinho. Já no segundo momento, o gesto de Capitu seria caracterizado como ciumento (ou cobiçoso), ao querer o namorado exclusivamente para si, despojando d. Glória do filho. Nesse momento, a menina escreve “mentiroso” no chão (ASSIS, 2008, p. 980).

É curioso que Dom Casmurro afirme que “era estranho tudo aquilo” (ASSIS, 2008, p. 980). De certa forma, ele narra o desconcerto de então, mas não desenvolve maiores explicações sobre esse estado emocional, a não ser pelo quase “duelo de ironias” (ASSIS, 2008, p. 981). Sugere-se um paralelo entre a reflexão da Capitu menina, que olha para dentro de si mesma, depois espicaçando Bento com suas injúrias figuradas de maneira em parte invejosas, em parte ciumentas, e o próprio projeto de Dom Casmurro, ao escrever suas memórias. Ou seja, a escrita do narrador-protagonista compõe o plano de um livro em que desenha “narizes e perfis” (ASSIS, 2008, p. 979) com a figuração de injúrias, da inveja e do ciúme, para comunicar, entre outras noções, que sua esposa era “oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2008, p. 957). Portanto, uma “mentirosa”.

Para Bentinho, a resposta “mentiroso”, que Capitu escreve no chão, parece adquirir vida própria e repercutir no ar, de forma escarninha (ASSIS, 2008, p. 980). A contrapartida do narrador-protagonista seria não apenas responder às injúrias da Capitu menina com um livro impresso, mas também fazer com que este repercutisse em público, com o fim de a escarnecer.

Essa interpretação aponta para o desvio, em *Dom Casmurro*, das questões sobre Capitu e D. Glória, para o problema da composição e caracterização do retrato do próprio Bentinho, Santiago, Casmurro e Dom Casmurro.

No capítulo XLVII, “A senhora saiu”, a dissimulação de Capitu sobre por que falara injúrias agrada ao narrador-protagonista:

A explicação agradou-me; não tinha outra. Se, como penso, Capitu não disse a verdade, força é reconhecer que não podia dizê-la, e a mentira é dessas criadas que se dão pressa em responder às visitas que “a senhora saiu”, quando a senhora não quer falar a ninguém. Há nessa cumplicidade um gosto particular; o pecado em comum iguala por instantes a condição das pessoas, não contando o prazer que dá a cara das visitas enganadas, e as costas com que elas descem... A verdade não saiu, ficou em casa, no coração de Capitu, cochilando o seu arrependimento. E eu não descí triste nem zangado; achei a criada galante, apetecível, melhor que a ama (ASSIS, 2008, p. 982-83).

Para além da caracterização de Capitu pelo traço da perfídia, ao mentir desde menina como a fruta dentro da casca (ASSIS, 2008, p. 1072), há a leitura que reverte o foco do problema narrativo para questões concernentes à caracterização de Bento. É possível que ele se apeteça com a mentira da menina porque esta envolve a figuração da inveja e do ciúme. Ou seja, Capitu mente para dissimular ter agido de forma invejosa e ciumenta. Portanto, nessa passagem, há sentimentos na caracterização dela que seriam caros, no fundo, à composição da “pessoa moral” (ASSIS, 2008, p. 1236) do próprio narrador-protagonista.

A reflexão sobre o pecado que iguala por instantes a condição das pessoas (ASSIS, 2008, p. 982) faria referência não apenas às dissimulações de Capitu, na perspectiva de Dom Casmurro. O comentário do narrador, de forma imprevista, tangencia a figuração do provável prazer de Bentinho, ao compartilhar um “pecado” seu – inscrito pela figuração de inveja e ciúme – com a namorada da adolescência. Nesse ponto, Bentinho e Capitu teriam sua condição, em geral tão discrepante, ajustada por ao menos uma vez. A interpretação quanto a esse gesto discursivo de Dom Casmurro estaria em paralelo, por exemplo, com os acintes de Iago. A personagem de *Otelo* se deleita em elogiar, com jogos verbais, o que é rebaixado. Conforme a fala de Desdêmona sobre ele: “Ah! grande ignorância! Tu elogias melhor o que é pior” (SHAKESPEARE, 2017, p. 166).

Bentinho teria tido a “ideia ruim” de não desdizer da vida de padre (ASSIS, 2008, p. 980). Depois, fantasia ser o confessor de Capitu, colocando-se na posição de um terceiro impedido. Custa-lhe dizer, mas ele assente quanto a ser o padre a realizar o casamento da namorada. No duelo, talvez não seja tão estranha a ideia de Capitu quanto a ter um filho. Por comparação, as fantasias do próprio Bento não ficariam muito atrás em desejo e engenhosidade,

considerando-se que o adolescente que quer deitar a batina “às urtigas” também se imagina como confessor de Capitu já casada (ASSIS, 2008, p. 981, 984). Contudo, na forma como descreve a cena, Dom Casmurro orienta o leitor para o choque quanto à fantasia de Capitu apenas, advertindo-nos: “Abane a cabeça, leitor” (ASSIS, 2008, p. 981).

Depois, fazem as pazes: “Buscasse eu neste livro a minha glória, e diria que as negociações partiram de mim; mas não, foi ela que as iniciou” (ASSIS, 2008, p. 982). Então, o narrador apresenta um capítulo digressivo sobre a casa em que Bentinho sonha morar com Capitu. Além do cacoete de o narrador declarar não buscar a glória com o livro – frase que ressoa o antropônimo da mãe –, a descrição da casa, que pretenderia ao afastamento da casa materna, dá indícios, não obstante, de um retorno a ela. No capítulo XLIX, “Uma vela aos sábados”, Dom Casmurro, pela perspectiva de Bentinho, diz que preferiria sair da cidade. Se fosse para a roça, voltaria ao passado rural da infância. Se fosse para arrabalde, estabeleceria uma contiguidade com o espaço de escrita do livro, o subúrbio. De qualquer forma, ele assinala que Capitu e ele teriam que ir para longe:

Viríamos aqui uma vez por ano. Se fosse em arrabalde, seria longe, onde ninguém nos fosse aborrecer. A casa, na minha opinião, não devia ser grande nem pequena, um meio-termo; plantei-lhe flores, escolhi móveis, uma sege e um oratório. Sim, havíamos de ter um oratório bonito, alto, de jacarandá, com a imagem de Nossa Senhora da Conceição. Demorei-me mais nisto que no resto, em parte porque éramos religiosos, em parte para compensar a batina que eu ia deitar às urtigas; mas ainda restava uma parte que atribuo ao intuito secreto e inconsciente de captar a proteção do céu. Havíamos de acender uma vela aos sábados... (ASSIS, 2008, p. 984).

O tamanho da casa e sua distância lembram a descrição de moradas em *Ressurreição* e *Helena*, que se relacionam ora à caracterização vacilante dos protagonistas, ora ao desejo de reclusão deles. Félix mora numa chácara de ambiente semiurbano, semissilvestre (ASSIS, 2008, p. 236), enquanto tem um lugar de isolamento na Tijuca (ASSIS, 2008, p. 248). Helena escreve a Estácio defendendo o “meio-termo de Andaraí” (ASSIS, 2008, p. 449), após a sugestão dele de levar uma “vida ignorada e deserta” numa fazenda (ASSIS, 2008, p. 452). Em *Dom Casmurro*, novamente se assinala o gesto ambivalente de um protagonista quanto ao casamento por meio do espaço. No entanto, ele transfere o problema do “meio-termo” para as dimensões de uma casa já distanciada (ASSIS, 2008, p. 984), sintetizando, nessa fantasia, dois tipos de atributo, o comedido e o distante.

Bento plantaria e teria uma sege, que parece repetir o velho carro dos pais. Ele se demora na descrição do oratório da Virgem, provavelmente por associação à mãe, que enterra com a inscrição de “Uma santa” (ASSIS, 2008, p. 1067). Há ironia, inclusive, na alusão à Nossa

Senhora da Conceição, que conota a concepção sem mancha do pecado original. O sonho de Bentinho quanto à casa reforça a caracterização do próprio como um moço católico que gostaria de se casar com a namorada e cultivar a imagem da Virgem. A fantasia é defendida, a despeito do desejo conflitante de deitar a batina às urtigas (ASSIS, 2008, p. 984). No final da divagação, a vela aos sábados alude ao retorno para o referencial de d. Glória, que veria o filho nesse dia, após a entrada dele no seminário.

No capítulo XVIII, “Um plano”, Capitu é novamente contraposta a d. Glória. Em seguida, ela é assemelhada, desproporcionalmente, ao mito de criação do mundo no Antigo Testamento: “Conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete” (ASSIS, 2008, p. 952). Num momento anterior, ele aceita a teoria da Ópera que, no fundo, substituiria o mesmo livro bíblico. Por um lado, Dom Casmurro caracteriza de d. Glória, com associações que permanecem no domínio da fé católica. Por outro lado, o mesmo caracteriza Capitu, de forma oscilante, não apenas pelo referencial católico, mas também pela noção do “terror”, suscitado em sua criação religiosa (ASSIS, 2008, p. 1061), e do profano, como na teoria da Ópera (ASSIS, 2008 p. 938-941).

O retrato da última, por vezes, condiz com o malabarismo mental de “O Tratado”, em que Dom Casmurro justifica por que evoca a visão das pernas de mulheres: “as visões feminis seriam de ora avante consideradas como simples encarnações dos vícios, e por isso mesmo contempláveis, como o melhor modo de temperar o caráter e aguerrir-lo para os combates ásperos da vida” (ASSIS, 2008, p. 994). Essas visões, apesar de viciosas, comporiam um contraste para dar consistência e equilíbrio ao caráter do próprio Bento, que seria virtuoso. Desse modo, o narrador-protagonista justifica, ao mesmo tempo em que confessa, suas fantasias eróticas enquanto seminarista.

Contudo, nem mesmo d. Glória parece sair incólume do âmbito das “visões feminis” em *Dom Casmurro*. Afinal, ela constitui um dos referenciais femininos mais importantes para a constelação de personagens:

Vivia metida em um eterno vestido escuro, sem adornos, com um xale preto, dobrado em triângulo e abrochado ao peito por um camafeu. Os cabelos, em bandós, eram apanhados sobre a nuca por um velho pente de tartaruga; alguma vez trazia touca branca de folhos. Lidava assim, com os seus sapatos de cordovão rasos e surdos, a um lado e outro, vendo e guiando os serviços todos da casa inteira, desde manhã até à noite (ASSIS, 2008, p. 937-38).

A figura é investida de idealização. O xale preto remete à virtude, como no caráter da “viúva virtuosa” (OVERBURY *Apud* ALDINGTON, 1924, p. 149). Simultaneamente, a peça

em triângulo sugere a formação familiar harmoniosa de d. Glória, enquanto o broche no peito dá margem a diversas conotações. Pode aludir a um objeto digno de ser invejado por Bento, numa metáfora de retenção da vida, dado que o camafeu leva uma figura em relevo que se encontra na altura do seio. Ou ainda, como um quarto elemento associado ao “triângulo” do xale. Isto é, d. Glória não apenas teria uma vida nuclear harmoniosa, como também praticaria as relações com os agregados da forma que lhe é mais conveniente. Por contraposição, o mesmo não aconteceria com Santiago, que encontra na “quarta” figura do agregado uma espécie de impasse, desde José Dias, passando por tio Cosme, prima Justina, Pádua, Capitu, Escobar e, depois possivelmente, por Ezequiel.

Os cabelos divididos também conferem harmonia ao retrato de d. Glória. Seus adereços se contrapõem à figuração dos cabelos soltos de Capitu, no capítulo XXXIII, “O penteado”. Ao mesmo tempo, eles criam uma ponte entre as personagens. Assim como d. Glória tem os cabelos em bandós, Capitu leva as duas tranças de pontas atadas (ASSIS, 2008, p. 944). Ambas figuram um contraste com o narrador-protagonista que não alcançaria atar as duas pontas da vida. Igualmente, d. Glória e Capitu se opõem e complementam pela descrição dos sapatos: rasos; de couro e surdo, no caso da mãe; de duraque e velho, no caso de Capitu. Um par se caracteriza pela perseguição, por dar a d. Glória um movimento de rumor indistinto por toda a casa, talvez observando os demais (ASSIS, 2008, p. 938). O outro, pela condição inferior (ASSIS, 2008, p. 944). Os dois pares de calçado parecem se opor ao narrador-protagonista: no primeiro caso, porque o cercariam; no segundo, porque talvez o ameaçassem.

Inferimos que a figura de d. Glória seria, simultaneamente, harmônica e persecutória. Ela não deixa de constituir alvo para os ataques do narrador Casmurro. A própria idealização pode ser compreendida como forma de ataque. Demais investidas contra ela advêm da crítica (indireta) por meio da fala das outras personagens. Essa noção – de idealização *versus* ataque – está sintetizada no alívio da tensão, logo seguido de culpa, na passagem em que Bentinho imagina a mãe morta:

(...) e foi então que a Esperança, para combater o Terror, me segredou ao coração, não estas palavras, pois nada articulou parecido com palavras, mas uma ideia que poderia ser traduzida por elas: “Mamãe defunta, acaba o seminário”.

Leitor, foi um relâmpago. Tão depressa alumiu a noite, como se esvaiu, e a escuridão fez-se mais cerrada, pelo efeito do remorso que me ficou. Foi uma sugestão da luxúria e do egoísmo. A piedade filial desmaiou um instante, com a perspectiva da liberdade certa, pelo desaparecimento da dívida e do devedor; foi um instante, menos que um instante, o centésimo de um instante, ainda assim o suficiente para complicar a minha aflição com um remorso (ASSIS, 2008, p. 1004).

A reação seguinte de Bentinho é um gesto compensatório: “Ajoelhei-me ao pé do leito, mas como este era alto, fiquei longe das suas carícias: – Não, meu filho, levanta, levanta!” (ASSIS, 2008, p. 1004). A tentativa de reparação do protagonista quanto à sua culpa dá indícios de não ser de todo bem-sucedida. No capítulo LXIX, “A missa”, entende-se que Bentinho peça “perdão do pecado” internamente (ASSIS, 2008, p. 1006), ao participar da Eucaristia. Porém, apenas depois ele se lembra da confissão como Sacramento.

Dom Casmurro exclama o seguinte sobre a publicação do seu “pecado” de adolescência (ASSIS, 2008, p. 1003): “Como o homem muda! Hoje chego a publicá-lo” (ASSIS, 2008, p. 1006). No entanto, a conclusão soa como percepção enganada, uma vez que o esquecimento quanto à confissão sacramentada do pecado guarda semelhança com a escrita do livro de memórias. Se compreendermos o “livro” de Dom Casmurro como tentativa de reparação, ou ainda, como uma espécie de “conselho doméstico”, o período da escrita resulta contraditório. Isto é, a expectativa seria de que o narrador-protagonista escrevesse efetivamente memórias, e não um libelo. Nesse sentido, Silviano Santiago defende a diferença entre o romance de Machado de Assis e o de Proust: “O narrador machadiano, ao contrário do narrador proustiano é um ressentido, medroso do passado” (SANTIAGO, 2000, p. 36). No caso do conselho doméstico, por sua vez, ele teria que fazer a convocação antes da punição. O Confessionário é lembrado só depois da Eucaristia por Bentinho. Semelhantemente, a tentativa de atar as duas pontas da vida ou justificar a punição dos familiares ocorre após seus amigos antigos terem ido “estudar a geologia dos campos-santos” (ASSIS, 2008, p. 932).

No capítulo da missa, o narrador-protagonista assinala a “incorrigível timidez” de menino para explicar por que não teria recorrido ao Confessionário (ASSIS, 2008, p. 1006). Paralelamente, no início do livro, o leitor é admoestado a seguir o significado de “casmurro” como “homem calado e metido consigo” (ASSIS, 2008, p. 931). Ou seja, o adolescente tímido no capítulo LXIX, “A missa”, seria uma variação do Casmurro, e não o contrário. Em razão da memória seletiva e do discurso atualizado no presente da trama pelo narrador, haveria mais continuidade que rupturas na descrição dos dois momentos do protagonista. Esse movimento ocorre, a despeito das afirmações expressas que tencionam mostrar como ele se transformou muito, ao ter sua vida arruinada pela família, Capitu e Ezequiel, e pelo amigo, Escobar.

A idealização de d. Glória pelo narrador possui outra face. Esta se circunscreve a um ataque que não pode ser feito de forma direta, nem declarado em Confessionário. A “reconciliação” (ASSIS, 2008, p. 1006), do capítulo LXIX, é hesitante sob a justificativa do esquecimento e da timidez. Na narração, lemos afrontas a imagens que se relacionam não apenas à paternidade, mas também à maternidade. Entre as passagens de ofensa dirigidas à

figura materna, encontram-se: a caracterização de d. Glória, idealizada e casmurra; o rebaixamento do símile da vaca de Homero na função materna de José Dias; o receio de descrever Capitu amamentando; por fim, e de forma mais generalizada, o gesto de escrever um libelo contra a namorada de infância, depois de ela ter sido mãe e morrido.

O apontamento desses traços na caracterização de Dom Casmurro, Casmurro, Santiago e Bentinho permite uma associação entre sua composição e a figuração literária de paixões ou sentimentos, conformes à temática da inveja. Por um lado, os textos de regime clássico que são aludidos por Machado de Assis em *Dom Casmurro* compõem um arsenal de referências em torno das tópicas da inveja e do ciúme. Por outro lado, como leitores atuais, possuímos um instrumento crítico que analisa a figuração de processos psíquicos na literatura por referência à sistematização da inveja na psicanálise. Nesta, por sua vez, está implicada a relação arcaica e potencialmente destrutiva do sujeito com o objeto que nutre e a figura materna.

4.5 Dom Casmurro canta um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*...

No capítulo LIV, Santo Agostinho é mencionado na dedicatória do *Panegírico de Santa Mônica*. Nas *Confissões*, Agostinho registra o problema dos pecados nos infantes, observando a criança que tem cobiça ou ciúme em relação à mamada:

Eu mesmo vi e tive a experiência de uma criança ciumenta: ainda não falava, mas olhava pálida, com expressão irada, a criança que mamava junto com ela (...). No entanto, somos indulgentes com esses excessos, não porque sejam nulos ou pequenos, mas porque passam com a idade. Prova disso é que não podem ser tolerados de bom ânimo, quando se manifestam em alguém mais velho (AGOSTINHO, 2017, p. 41).

No intertexto irônico de *Dom Casmurro* com as *Confissões*, o problema do narrador-protagonista seria agravado, pois “excessos” de cobiça manifestados em idade posterior seriam “intoleráveis” (AGOSTINHO, 2017, p. 41). Paralelamente, há a observação que Santiago faz da amamentação de Ezequiel, cena em está implícito o ciúme. O sofisma final de Dom Casmurro se volta contra ele próprio (ASSIS, 2008, p. 1072). Podemos questionar, igualmente, se o Dom Casmurro, invejoso e ciumento, já estava em Bentinho.

Marta Peixoto rebate o sofisma final do narrador, ao analisar a caracterização de Capitu dividida em duas, segundo o desenvolvimento de sua constituição moral e personalidade na trama. Numa ponta, ela seria “a adolescente hábil”. Noutra, a “esposa submissa e devota” (PEIXOTO, 2016, p. 153). Peixoto considera a possibilidade de Capitu ter tido o filho de Escobar, mas enquanto hipótese imaginada por Bento (2016, p. 153). A crítica demonstra o

processo de mudança na composição da personagem feminina, ao longo de sua trajetória narrativa, contradizendo o discurso do narrador-protagonista que tenta fixar Capitu por meio de um traço dominante na conclusão de seu “livro”.

Um motivo da figuração do ciúme, na passagem da amamentação de Ezequiel, estaria na localização do episódio. O capítulo “Um filho” sucede os capítulos CVI, “Dez libras esterlinas”, e CVII, “Ciúmes do mar” (ASSIS, 2008, p. 1037-41). No capítulo das libras esterlinas e da aula de astronomia, Dom Casmurro conta sobre transações financeiras feitas por Capitu e Escobar, sem o conhecimento prévio de Santiago. Já em “Ciúmes do mar”, como analisado anteriormente, lemos uma flutuação entre a figuração do ciúme e da inveja como traços de autocaracterização do último. Outro indício da relação entre o ciúme e a observação que Santiago faz do amamentar é encontrado na forma como o narrador descreve a cena. Inicialmente, ele parece idealizá-la, à semelhança de como faz nas descrições de d. Glória:

Capitu não era menos terna para ele e para mim. Dávamos as mãos um ao outro, e, quando não olhávamos para o nosso filho, conversávamos de nós, do nosso passado e do nosso futuro. As horas de maior encanto e mistério eram as de amamentação. Quando eu via o meu filho chupando o leite da mãe, e toda aquela união da natureza para a nutrição e vida de um ser que não fora nada, mas que o nosso destino afirmou que seria, e a nossa constância e o nosso amor fizeram que chegasse a ser, ficava que não sei dizer nem digo; positivamente não me lembra, e receio que o que dissesse me saísse escuro (ASSIS, 2008, p. 1040).

O narrador começa quantificando a ternura de Capitu em comparação à própria. Antes, ele descreve seus estados emocionais pelo nascimento do filho: “em casa, com os olhos, a observá-lo, a mirá-lo, a perguntar-lhe donde vinha, e por que é que eu estava tão inteiramente nele, e várias outras tolices sem palavras, mas pensadas ou deliradas a cada instante” (ASSIS, 2008, p. 1040). A descrição dos sentimentos de Santiago é dirigida por um olhar atencioso. Contudo, permeia-se de questões que podem ser lidas como ternas, no tempo da fábula, e insinuantes da dúvida quanto à paternidade, no tempo da trama.

Ele divide o tempo entre olhar para o filho e conversar com Capitu sobre eles mesmos no passado e no futuro. Sugere-se uma espécie de alternância, ou até mesmo de competição, com a criança, no tempo presente. Também surge a questão se o “nós” que ele emprega seria inclusivo ou não em relação ao menino. No êxtase, retoma os estágios até à existência do recém-nascido como se vinculasse à mamada o processo de concepção, gestação e nascimento: “e toda aquela união da natureza para a nutrição e vida de um ser que não fora nada, mas que o nosso destino afirmou que seria, e a nossa constância e o nosso amor fizeram que chegasse a ser”

(ASSIS, 2008, p. 1040). Em suma, como se ele próprio imitasse a gravidez de Capitu, tendo a necessidade de se inserir no processo por meio do discurso (ASSIS, 2008, p. 1040).

No final, o narrador afirma que “positivamente” não lembra nada de como se sentia em relação às mamadas. A observação soa estranha, visto aparecer num parágrafo em que se descrevem as “horas da amamentação” de forma expressiva (ASSIS, 2008, p. 1040). A figuração do ciúme é sugerida pela maneira como o narrador-protagonista compete com o par da esposa e do filho. Ademais, há a sugestão da inveja pela estranha supressão da memória e pelo receio de que essa narração lhe saísse escura (como um leite estragado?). Note-se que, depois de dois capítulos nos quais o narrador-protagonista dá a entender que Ezequiel não seja seu filho, ele narra de forma deslocada e “depressa” outro episódio que teria acontecido no mesmo período do nascimento da criança, no plano da fábula (ASSIS, 2008, p. 1043).

Ele avança até os cinco anos do menino e conclui que Ezequiel é dado a “curiosidades” como Capitu (ASSIS, 2008, p. 1043). Observe-se que a comparação é questionável, pois Bentinho também era caracterizado como curioso: espiava atrás da porta; gostava de espiar de dentro da sege; demonstrava interesse por Capitu, Manduca e Escobar. Além disso, buscava sondar informações de José Dias, Capitu, prima Justina e d. Glória. No final do capítulo CX, “Rasgos da infância”, Dom Casmurro narra como Ezequiel fica enlevado ao ver um gato comendo um rato vivo:

– Vão ver que é o gato que apanhou algum rato. Os ratos continuam a infestar-me a casa, que é o diabo. Vamos ver.

Capitu quis também ver o filho; acompanhei-os. Efetivamente, era um gato e um rato, lance banal, sem interesse nem graça. A única circunstância particular era estar o rato vivo, esperneando, e o meu pequeno enlevado. De resto, o instante foi curto. O gato, logo que sentiu mais gente, dispôs-se a correr; o menino, sem tirar-lhe os olhos de cima, fez-nos outro sinal de silêncio; e o silêncio não podia ser maior. Ia dizer religioso, risquei a palavra, mas aqui a ponho outra vez, não só por significar a totalidade do silêncio, mas também porque havia naquela ação do gato e do rato alguma coisa que prendia com ritual. O único rumor eram os últimos guinchos do rato, aliás frouxíssimos; as pernas mal se lhe moviam e desordenadamente. Um tanto aborrecido, bati palmas para que o gato fugisse, e o gato fugiu. Os outros nem tiveram tempo de atalhar-me, Ezequiel ficou abatido.

– Ora, papai!

– Que foi? A esta hora o rato está comido.

– Pois sim, mas eu queria ver.

Os dois riram-se; eu mesmo achei-lhe graça. (ASSIS, 2008, p. 1043).

No capítulo “Contado depressa”, Dom Casmurro, ao mesmo tempo, reconhece a graça e simpatiza com o rato: “Achei-lhe graça, e não lha nego ainda agora, apesar do tempo passado, dos sucessos ocorridos, e da tal ou qual simpatia ao rato que acho em mim; teve graça” (ASSIS, 2008, p. 1043). Enquanto Escobar e Capitu viam Ezequiel assistindo ao gato comer o rato,

Santiago se aborrecia com a cena. A formulação “Capitu quis também ver o filho” (ASSIS, 2008, p. 1043) subentende, entre outras possibilidades, que Escobar teria primeiramente ido ver seu filho, Ezequiel, e Capitu o teria seguido para fazer o mesmo. A suposta identificação de Dom Casmurro com o rato viria da exclusão pelo conluio formado por Ezequiel, Escobar e Capitu. De seu ponto de vista, ele seria vitimado pela traição.

Na sequência, Dom Casmurro recua a uma cena do período do nascimento de Ezequiel. A partir dessa *nova cena antiga* sobre três cães, surgem outras tonalidades que caracterizam o aborrecimento de Santiago no episódio do gato e rato. A cena dos cães apresenta um contraponto à amamentação de Ezequiel. No excerto referente às mamadas, o narrador comenta sobre a “união da natureza para a nutrição e vida de um ser” (ASSIS, 2008, p. 1040). Em “Contado depressa”, ele observa: “os que amam a natureza como ela quer ser amada, sem repúdio parcial nem exclusões injustas, não acham nela nada inferior” (ASSIS, 2008, p. 1043).

As duas noções – a natureza para a nutrição e a não inferioridade da cena do gato e do rato – parecem não entrar em conflito. No entanto, o contraste é armado pela figuração de forças de vida e morte. Ao deslocar a história dos cães na ordem da trama, o narrador disfarça a sincronia que as duas cenas, a dos cães e a da amamentação, têm no tempo da fábula:

Foi quando nasceu Ezequiel; a mãe estava com febre, Sancha vivia ao pé dela, e três cães na rua latiam toda a noite. Procurei o fiscal, e foi como se procurasse o leitor, que só agora sabe disto. Então resolvi matá-los; comprei veneno, mandei fazer três bolas de carne, e eu mesmo inseri nelas a droga. De noite, saí; era uma hora; nem a doente, nem a enfermeira podiam dormir, com a bulha dos cães. Quando eles me viram, afastaram-se, dous desceram para o lado da praia do Flamengo, um ficou a curta distância, como que esperando. Fui-me a ele, assobiando e dando estalinhos com os dedos. O diabo ainda latiu, mas fiado nos sinais de amizade, foi-se calando, até que se calou de todo. Como eu continuasse, ele veio a mim, devagar, mexendo a cauda, que é o seu modo de rir deles; eu tinha já na mão as bolas envenenadas, e ia deitar-lhe uma delas, quando aquele riso especial, carinho, confiança ou o que quer que seja, me atou a vontade; fiquei assim não sei como, tocado de pena e guardei as bolas no bolso. Ao leitor pode parecer que foi o cheiro da carne que remeteu o cão ao silêncio. Não digo que não; eu cuido que ele não me quis atribuir perfídia ao gesto, e entregou-se-me. A conclusão é que se livrou. (ASSIS, 2008, p. 1044).

Dom Casmurro dá a entender que a ação foi ideada e executada solitariamente. O leitor é colocado na mesma posição do “fiscal” (ASSIS, 2008, p. 1044). Assim, é caracterizado, contraditoriamente, como desinformado e vigilante. No plano da fábula, a figuração dos impulsos de morte, implicados no ataque aos cachorros, é contraposta à descrição do êxtase quanto aos impulsos de vida, relacionados ao nascimento do filho. A dissociação dos episódios pelo narrador dissimula a relação entre as duas cenas. É possível inferir que a perturbação com

o nascimento de Ezequiel, para Santiago, pudesse ser deslocada aos cães. Mais uma vez, o narrador se justifica pelas demais personagens. Capitu e Sancha não podiam dormir, por isso ele decide matar os animais. Ele não assume traços de incômodo em si próprio. Em contrapartida, insinua a dúvida da paternidade, desde o capítulo em que descreve o nascimento do filho, e até mesmo antes.

Lembremos que a dinâmica do ciúme depende necessariamente de uma relação entre três sujeitos (KLEIN, 1991, p. 212). Para ter ciúme, é necessário que um terceiro ameace uma relação entre dois. A partir do capítulo CVIII, “Um filho”, é possível interpretar que Santiago se aborreça com o nascimento da criança e a formação familiar em trio, uma vez que pontua indícios de competição, ao descrever a prática das mamadas. Essa noção é associável com o gesto do protagonista de tentar matar o grupo de três cães. Dito de outro modo, podemos questionar o que os três cães significariam, para Santiago, nesse período de “quando nasceu Ezequiel” (ASSIS, 2008, p. 1044), um terceiro elemento na família.

Outro questionamento, aliás, é por que a cena dos cães aparece, por associação do narrador, em seguida a ele sugerir ser vítima de um conluio armado por Capitu, Escobar e Ezequiel, na cena do gato e rato. Primeiramente, existe a conexão mais imediata de se tratarem de animais. Não obstante, se analisarmos a forma como o narrador-protagonista articula seu discurso, encontraremos a coincidência de se tratar de cenas sobre o foco tanto da reação de Ezequiel, quanto da de Santiago, ao ver animais.

Por um lado, se compreendermos o narrador-protagonista figurado em oposição aos cães – na sua visão declarada, provavelmente intercambiáveis por Capitu, Escobar e Ezequiel –, Santiago é caracterizado como compassivo. Ou seja, no momento decisivo, ele não mata o animal. Sua caracterização e a de Ezequiel difeririam. O último seria um “batalhador futuro”, e teria perseguido os cães com “pedra” (ASSIS, 2008, p. 1044). Dessa perspectiva, a autocaracterização do narrador-protagonista resultaria num *ethos* fiável, enquanto a caracterização dos três demais, Capitu, Escobar e Ezequiel, seguiria a trama de conspiração. Por semelhança, na passagem em que Dom Casmurro narra como Santiago ideava matar Capitu e Ezequiel, seu discurso resulta numa caracterização em chave positiva, para ele próprio, em razão de desistir de levar o plano a cabo:

Quando nem mãe nem filho estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe, ora devagar, para dividir pelo tempo da morte todos os minutos da vida embaçada e agoniada. Quando, porém, tornava a casa e via no alto da escada a criaturinha que me queria e esperava, ficava desarmado e diferia o castigo de um dia para outro (ASSIS, 2008, p. 1060).

Por outro lado, se compreendemos o narrador-protagonista em relação de semelhança com os cães, ganha ênfase a caracterização de Santiago como um agente destruidor da própria família. Dado que o episódio ocorre no nascimento de Ezequiel, ele estaria vinculado ao momento de formação da família nuclear. Os dois cachorros que vão para o Flamengo aludem não apenas ao espaço de morada e morte de Escobar, mas também à saída por mar, desfecho de Capitu e Ezequiel na trama. Aliás, o cão que ladra e que se livra de um envenenamento guarda traços de semelhança com o próprio narrador-protagonista²⁶. Este, além de ser a voz predominante, também se poupa de um envenenamento. Dom Casmurro não atribui perfídia ao gesto amigável do cão, diferentemente do leitor que ele imagina (ASSIS, 2008, p. 1044).

Se o narrador-protagonista é identificado ao cão, seu juízo é consoante com a autoindulgência. As cenas do gato, rato e dos cães parecem ser mobilizadas para endossar a narrativa de traição e paternidade espúria. No entanto, a associação imediata e a comparação entre Ezequiel, que quer ver o gato comendo o rato vivo, e Santiago, que deixa o cão se livrar, abrem margem não apenas para a diferença entre eles. A despeito das intenções declaradas pelo narrador, a justaposição das cenas sugere uma aproximação dos dois (ainda que esta relação comporte oposições).

Em *Dom Casmurro*, nota-se pela primeira vez uma triangulação de personagens, quando o narrador-protagonista descreve o retrato dos pais:

Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá ideia de ambos. Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabelo grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. O pescoço sai de uma gravata preta de muitas voltas, a cara é toda rapada, salvo um trechozinho pegado às orelhas. O de minha mãe mostra que era linda. Contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos. No painel parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade (ASSIS, 2008, p. 938).

Dom Casmurro traça a diferença entre o pai e a mãe. Curiosamente, ele não se lembra do pai e fixa em sua percepção o assombro causado pelos olhos dele. O pai era “alto”, detalhe

²⁶ No capítulo CVI, “Dez libras esterlinas”, é possível analisar uma relação entre a trajetória do narrador-protagonista e a lição de astronomia, que começa com Sirius e passa à Marte. A chave de leitura pode ser estabelecida por meio da alusão em *Dom Casmurro* às *Geórgicas*, de Virgílio. Segundo a caracterização nesse episódio, o narrador-protagonista seria também comparável à Sirius, estrela que se localiza na garganta da constelação do Cão Maior. Por volta de 1840, descobria-se, que Sirius era uma estrela binária. A noção se liga tanto à composição do narrador-protagonista, que se desdobra num duplo, quanto ao problema da articulação entre narrador e autor implícito no romance. Conferir: BESSEL, Friedrich Wilhelm. *On the variations of the proper motions of Procyon and Sirius. Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, v. 6, p. 136-141, 1844; FLAMMARION, Camille. *The companion of Sirius. Astronomical register*, v. 15, p. 186-189, 1877.

que o narrador recorda, dando a entender que essa parca memória poderia ser ameaçadora para Bentinho (que era mais baixo que Capitu). O retrato de d. Glória na parede, por sua vez, é fixado pela beleza e por “parecer” oferecer uma flor ao marido (ASSIS, 2008, p. 938). A modalização nos leva a questionar se o narrador-protagonista teria dúvidas, inclusive, quanto à fidelidade da mãe. De toda forma, ele se caracteriza excluído, quando olha para os quadros: “o de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!” O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: “Vejam como esta moça me quer...” (ASSIS, 2008, p. 938). A mãe olha exclusivamente para o pai, enquanto este último olha para os dois. O pai, então, poderia afastá-lo, ao monopolizar o olhar da mãe.

Dom Casmurro faz questão de frisar que seus pais representam um modelo de casamento: “São como fotografias instantâneas da felicidade” (ASSIS, 2008, p. 938). No entanto, assume não saber se “padecerem moléstias” ou se “tiveram desgostos” (ASSIS, 2008, p. 938). Trata-se de mais uma caracterização que guarda pouca relação com o conhecimento que narrador-protagonista tem do universo narrativo. Ele justifica a idealização como ignorância: “era criança e comecei por não ser nascido” (ASSIS, 2008, p. 938). A noção de “começar por não ser nascido” tanto retoma o desejo de morte, quanto alude às complicações do nascimento, que sucede ao do irmão natimorto. Nesse sentido, há outra observação que lança suspeitas, de forma oblíqua, sobre d. Glória e a capacidade de progênie dos pais (ASSIS, 2008, p. 977). Dom Casmurro declara ter tido conhecimento sobre as circunstâncias da promessa da mãe tardiamente, mas não desenvolve o assunto. Em resumo, a triangulação com o retrato dos pais é pautada pela ambivalência que contém idealização e talvez sentimentos de suspeita.

A variação do primeiro arranjo triangular é apresentada, no capítulo CXXXIX, “A fotografia”, composto por um só parágrafo. Do ponto de vista de Dom Casmurro/Santiago, Escobar passa a ocupar o retrato do pai:

Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: “— Mamãe! Mamãe! É hora da missa!” restituiu-me à consciência da realidade. Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois, um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa (ASSIS, 2008, p. 1065-66).

O narrador-protagonista argumenta pela semelhança de Ezequiel e Escobar, justificando que esta faria com que Capitu olhasse para o retrato, involuntária e confusamente. No entanto, impõe-se o problema da repetição do triângulo entre o narrador-protagonista e o retrato dos

pais. Uma diferença importante, no capítulo “A fotografia”, é que a noção do pai que “olha para gente” (ASSIS, 2008, p. 938) não seria atribuída somente ao retrato de Escobar. Dessa vez, ironicamente, o narrador-protagonista detém o ângulo de visão mais amplo da cena, à semelhança do próprio pai. Ele nota a entrada de Ezequiel, olha para o retrato e para Capitu. Sobretudo, encontra-se na posição do foco narrativo. Não obstante, Dom Casmurro parece enganar-se quanto ao alcance de sua visão. Esse engano se relaciona à dúvida quanto à própria percepção. A breve hesitação, ao se autoanalisar, é suprimida pela atenção que o narrador dirige ao gesto de Capitu e ele olharem para a foto. Mais uma vez, ele cria uma evidência da paternidade ilegítima, a partir de um juízo próprio. Além disso, reedita o arranjo triangular do qual sai excluído, à semelhança de quando visualiza o retrato dos pais.

Outra forma de triangulação na trama está na identificação do narrador-protagonista com Pádua. Desenha-se uma relação de oposição e complementariedade entre Bentinho/Santiago/Casmurro/Dom Casmurro e o pai de Capitu. No capítulo XXX, “O Santíssimo”, há um introito para a conquista da moça, como se Bentinho precisasse despojar o pai dela, antes de receber o beijo da adolescente, no capítulo XXXIII, “O penteado”. Notemos que em *Dom Casmurro*, a Eucaristia é geralmente referida em momentos nos quais se desenham desigualdades entre as personagens. No já mencionado capítulo LXIX, “A Missa”, o narrador-protagonista compara Jeová a “um Rotschild muito mais humano”, ao mesmo tempo em que se localiza na Igreja de Santo Antônio dos Pobres (ASSIS, 2008, p. 1006). Nas passagens que aludem à Eucaristia, desenvolve-se a figuração da vaidade e da inveja na composição do narrador-protagonista. O paralelo pode ser analisado, a partir do pregão da Cocada, com Capitu, e do episódio de Manduca.

N’“O Santíssimo”, esse tipo de alusão à Eucaristia é igualmente explorado. Bento humilha o vizinho, ao carregar o pálio, colocando “à prova o coração de um pai” (ASSIS, 2008, p. 962). Como usual, Dom Casmurro atribui a culpa a José Dias: “Pela minha parte, quis ceder-lhe a vara” (ASSIS, 2008, p. 962). Assim, o narrador reconhece em Bentinho um traço de generosidade e falta de cobiça, num momento de contradição rara quanto ao traço do ciúme, que considera predominante em si. No decorrer da cena, contudo, Bentinho realiza uma espécie de ritual de passagem. Primeiramente se empolga por ter “um ofício de homem” (ASSIS, 2008, p. 962). Depois, vai comovido e observando Pádua que “roía a tocha amargamente” (ASSIS, 2008, p. 962).

O narrador menciona escolher a metáfora “mais viva” para a dor do vizinho (ASSIS, 2008, p. 962). A imagem se associa à inveja, como o morder, consumir e mastigar. No artigo “A mordida da inveja”, por exemplo, Juliani analisa a repetição da imagem em Ovídio: “Para

defender-se de possíveis invejosos, o poeta augustano várias vezes lança mão de uma mesma metáfora. Trata-se da imagem da inveja (*invidia*, *liuor* em latim) como uma “mordida cheia de dentes”, ou como algo “voraz” e que tudo “dilacera” (JULIANI, 2017, p. 94).

Em seguida, Bentinho passa do extremo do choro ao riso, lembrando-se da mãe e de Capitu. Quando pensa na última, reflete: “As tochas acesas, tão lúgubres na ocasião, tinham-me ares de um lustre nupcial... Que era lustre nupcial? Não sei; era alguma cousa contrária à morte, e não vejo outra mais que bodas” (ASSIS, 2008, p. 962-63). Quando retornam, a conclusão de Dom Casmurro, que focaliza a perspectiva de Bentinho, é a seguinte:

Demais, o sol cá fora, a animação da rua, os rapazes da minha idade que me fitavam cheios de inveja, as devotas que chegavam às janelas ou entravam nos corredores e se ajoelhavam à nossa passagem, tudo me enchia a alma de lepidez nova.

Pádua, ao contrário, ia mais humilhado (ASSIS, 2008, p. 963).

Apesar do laivo de generosidade, antes da procissão, Bentinho continua a ser figurado pensando exclusivamente nas próprias questões. Independentemente do Santíssimo e da doente, o protagonista se concentra nos próprios problemas. Durante a procissão, ele é caracterizado como sendo sensível não apenas à humilhação do vizinho, mas também à vaidade e à inveja de que parece desfrutar, ao ser olhado pelos demais.

Note-se que Dom Casmurro apresenta o perfil de Pádua, especialmente no capítulo XVI, “O administrador interino” (ASSIS, 2008, p. 947-48). O retrato é mais uma expressão do estilo do narrador, que em geral ridiculariza a apresentação das demais personagens. Na caracterização de Pádua, a vaidade e a falta de percepção acurada compõem traços importantes. A partir desses pontos, ocorre uma ligação entre Dom Casmurro/Casmurro/Santiago/Bentinho e Pádua. O narrador menciona como este ganhou dez contos de réis na loteria (ASSIS, 2008, p. 947). Depois, narra a “anedota”, segundo o ponto de vista algo presunçoso, de quando d. Glória teria salvado a vida do vizinho:

O administrador da repartição em que Pádua trabalhava teve de ir ao Norte, em comissão. Pádua, ou por ordem regulamentar, ou por especial designação, ficou substituindo o administrador com os respectivos honorários. Esta mudança de fortuna trouxe-lhe certa vertigem; era antes dos dez contos. Não se contentou de reformar a roupa e a copa, atirou-se às despesas supérfluas, deu joias à mulher, nos dias de festa matava um leitão, era visto em teatros, chegou aos sapatos de verniz. Viveu assim vinte e dois meses na suposição de uma eterna interinidade. Uma tarde entrou em nossa casa, aflito e desvairado, ia perder o lugar, porque chegara o efetivo naquela manhã. Pediu à minha mãe que velasse pelas infelizes que deixava; não podia sofrer a desgraça, matava-se. Minha mãe falou-lhe com bondade, mas ele não atendia a cousa nenhuma.

– Não, minha senhora, não consentirei em tal vergonha! Fazer descer a família, tornar atrás... Já disse, mato-me! Não hei de confessar à minha gente esta miséria. E os outros? Que dirão os vizinhos? E os amigos? E o público?

– Que público, Sr. Pádua? Deixe-se disso; seja homem. Lembre-se que sua mulher não tem outra pessoa... e que há de fazer? Pois um homem... Seja homem, ande.

Pádua enxugou os olhos e foi para casa, onde viveu prostrado alguns dias, mudo, fechado na alcova - ou então no quintal, ao pé do poço, como se a ideia da morte teimasse nele. D. Fortunata ralhava:

– Joãozinho, você é criança?

Mas, tanto lhe ouviu falar em morte que teve medo, e um dia correu a pedir à minha mãe que lhe fizesse o favor de ver se lhe salvava o marido que se queria matar. Minha mãe foi achá-lo à beira do poço, e intimou-lhe que vivesse. Que maluquice era aquela de parecer que ia ficar desgraçado, por causa de uma gratificação menos, e perder um emprego interino? Não, senhor, devia ser homem, pai de família, imitar a mulher e a filha... Pádua obedeceu; confessou que acharia forças para cumprir a vontade de minha mãe.

- Vontade minha, não; é obrigação sua.

- Pois seja obrigação; não desconheço que é assim mesmo (ASSIS, 2008, p. 947).

Apesar do ridículo que Dom Casmurro imprime na “anedota” (ASSIS, 2008, p. 947), irmanamos o perfil dos dois em função da vaidade que encontra respaldo na opinião. O “público”, como diz Pádua, é uma instância presente no romance machadiano, desde *Ressurreição*. Vale lembrar que o juramento do poço de Capitu e Bentinho é feito no mesmo espaço em que o pai da moça fica vagando, com a ideia fixa de dar fim à vida. Sugere-se que o juramento e, por consequência, o casamento dos protagonistas, também se encontre sob a égide da vaidade como motor de motivações (que levam, inclusive, à ideação de morte).

No capítulo CII, “De casada”, Dom Casmurro afirma que Capitu estaria “aborrecida” de Santiago e, por isso, gostaria de descer para a corte (ASSIS, 2008, p. 1035). No entanto, a resposta dela devolve um problema ao narrador-protagonista: “– Você há de ser criança sempre” (ASSIS, 2008, p. 1035). Existem indícios de que a vaidade de Capitu, que Dom Casmurro descreve como forma de ambição e arrivismo social, diga respeito mais propriamente à caracterização do próprio narrador-protagonista. Ele credita à influência de Capitu o prazer de se sentir invejado (ASSIS, 2008, p. 1035). Contudo, lembramos que com frequência ele transfere a responsabilidade aos outros: é denunciado por José Dias quanto ao seu amor; vai para o seminário por promessa da mãe; teve o “puro ciúme” que o “mordeu”²⁷ por culpa do

²⁷ Note-se a insistência do narrador no “puro ciúme”, em “Uma ponta de Iago”, ao invés do reconhecimento quanto a uma figuração mesclada entre ciúme e inveja: “Agora lembrava-me que alguns olhavam para Capitu – e tão senhor me sentia dela que era como se olhassem para mim, um simples dever de admiração e de inveja” (ASSIS, 2008, p. 998; ASSIS, 2008). Como se observa na alegoria da inveja – Hendrik Goltzius, Jacob Matham (1660); Jacques Callot (1620) – essa pode ser figurada como uma mulher que leva a mão à boca ou come o próprio coração. Conferir, por exemplo: “*Cigoli, Galileo, and Invidia*”, de Miles Chapell. CHAPPELL, Miles. “*Cigoli, Galileo, and Invidia*”. *The Art Bulletin*, v. 57, n. 1, p. 91-98, 1975. Portanto, o mesmo excerto trai a imagem do puro ciúme em função da metáfora da “mordida” e da figuração do gosto do narrador-protagonista por ser invejado.

agregado (ASSIS, 2008, p. 998); sua vida foi arruinada por Capitu e Escobar; a paternidade de seu filho pertence ao melhor amigo. A lista poderia continuar infinitamente.

O desenvolvimento da inveja no capítulo “De casada” é relacionável à memória da velha sege, narrada por ocasião da morte de Manduca:

Quando havia impedimento de gente ou de animais, a sege parava, e então o espetáculo era particularmente interessante; as pessoas, paradas na calçada ou à porta das casas, olhavam para a sege e falavam entre si, naturalmente sobre quem iria dentro. Quando fui crescendo em idade imaginei que adivinhavam e diziam: “É aquela senhora da rua de Matacavalos, que tem um filho, Bentinho...” (ASSIS, 2008, p. 1020)

A alegria com que pôs o seu chapéu de casada, e o ar de casada com que me deu a mão para entrar e sair do carro, e o braço para andar na rua, tudo me mostrou que a causa da impaciência de Capitu eram os sinais exteriores do novo estado. Não lhe bastava ser casada entre quatro paredes e algumas árvores; precisava do resto do mundo também. E quando eu me vi embaixo, pisando as ruas com ela, parando, olhando, falando, senti a mesma cousa. Inventava passeios para que me vissem, me confirmassem e me invejassem. Na rua, muitos voltavam a cabeça curiosos, outros paravam, alguns perguntavam: “Quem são?” E um sabido explicava: “Este é o doutor Santiago, que casou há dias com aquela moça, D. Capitolina, depois de uma longa paixão de crianças; moram na Glória, as famílias residem em Matacavalos.” E ambos os dous: “É uma mocetona!” (ASSIS, 2008, p. 1035)

A variação das cenas dá a ver um movimento de transformação no protagonista, de Bentinho a doutor Santiago. Porém, sugere-se um vínculo atávico deste com a mãe, uma vez que o casal vai morar numa rua que repete o significante do antropônimo materno. Paralelamente, no capítulo CXXXVIII, “Capitu que entra”, a protagonista repetiria a própria mãe. D. Fortunata interpela o marido, quando este planeja se matar: “– Joãozinho, você é criança?” (ASSIS, 2008, p. 947). Capitu, por sua vez, intima Santiago pelo nome de infância, depois da tentativa dele de suicídio e assassinato: “– Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, fale! Fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro” (ASSIS, 2008, p. 1065). Por meio do paralelo entre o narrador-protagonista e Pádua, vislumbra-se uma motivação possível do receio de Santiago quanto a Capitu ir falar à d. Glória: “cheguei a temer que ela houvesse ido à casa de minha mãe, mas não foi” (ASSIS, 2008, p. 1066). Por inferência, a partir da variação da anedota de Pádua, o protagonista talvez temesse que d. Glória o intimasse a viver. Se a mãe de Santiago o fizesse, ela destronaria o filho da posição de patriarca, reduzindo-o ao ridículo, que o narrador tem em perspectiva na anedota sobre Pádua.

A fala de d. Glória, ao “intimar” Pádua, apresenta um problema de gênero. Isto é, para “ser homem”, Pádua deveria “imitar” as mulheres da família (ASSIS, 2008, p. 947). Ou seja, a fala da mãe de Bento a Pádua condensa problemas sensíveis à caracterização do narrador-

protagonista: seu receio quanto a ser pai; a recusa da imitação que, do seu ponto de vista, pertenceria à caracterização de Ezequiel; e a relação problemática com o gênero feminino, segundo a argumentação no capítulo “O Tratado”.

A interrupção na crença quanto à própria paternidade estaria, para Santiago, como a “interinidade interrompida”, para Pádua (ASSIS, 2008, p. 962). A desproporção entre os dois problemas demonstra como, pelo discurso em que caracteriza a si e aos demais, Dom Casmurro se reserva a defesa e o tom trágico, enquanto dirige acusações e o tom satírico aos outros. Trata-se de um ponto na história do pai de Capitu que Dom Casmurro faz questão de escarnecer, de modo que podemos considerá-lo significativo à elaboração de seu discurso.

No capítulo CXXXII, “O debuxo e o colorido”, ele narra a percepção de Escobar voltando da sepultura para a sua casa por meio da presença de Ezequiel. Haveria um paralelo (amplificado) com a volta do efetivo do Norte “naquela manhã”, para o cargo que Pádua ocupava (ASSIS, 2008, p. 947). Adicionalmente, Dom Casmurro/Santiago teria a preocupação de dissimular seu “mal secreto” (ASSIS, 2008, p. 1061):

Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume. Todas essas ações eram repulsivas; eu tolerava-as e praticava-as, para me não descobrir a mim mesmo e ao mundo. Mas o que pudesse dissimular ao mundo, não podia fazê-lo a mim, que vivia mais perto de mim que ninguém (ASSIS, 2008, p. 1060). Eu, a falar verdade, sentia agora uma aversão que mal podia disfarçar, tanto a ela [Capitu] como aos outros. Não podendo encobrir inteiramente esta disposição moral, cuidava de me não fazer contradicho com ele, ou só o menos que pudesse; ora tinha trabalho que me obrigava a fechar o gabinete, ora saía ao domingo para ir passear pela cidade e arrabaldes o meu mal secreto (ASSIS, 2008, p. 1061) [grifo meu].

No capítulo seguinte, CXXXIII, “Uma ideia”, Santiago pensa em se matar numa sexta-feira. A interrupção do cargo é insuportável para Pádua, como a negação da crença quanto a ser pai o é para Santiago. Pádua pensa em se matar na manhã do retorno do efetivo. Santiago tenta envenenar-se numa manhã de domingo, numa repetição tanto do gesto do sogro, quanto da morte de Escobar. Como observa Caldwell, o ciúme do narrador-protagonista pelo amigo é admitido, de forma aberta, apenas a partir do velório deste (2008, p. 185). Segundo a perspectiva do narrador-protagonista, Escobar morto seria transformado num substituto do próprio pai falecido.

Tanto Pádua, quanto Santiago se preocupam em alimentar a vaidade. No entanto, os dois ocupam posições opostas na constelação de personagens. Pádua é efetivamente destituído do cargo. Trata-se de uma informação tida como factual no universo narrativo. As demais

personagens sabem que ele não seria mais administrador. Por isso, ele teme a opinião dos que lhe observam. Dom Casmurro desenha Pádua como ridículo, entre outros motivos, porque o fim de sua ocupação viria contido na designação – “o administrador interino” (ASSIS, 2008, p. 947) –, ou seja, o “administrador provisório”. Sua prova retórica falsa nos convenceria, então, de que Ezequiel, ao levar o nome de batismo de Escobar, configuraria uma situação semelhante. Contudo, deve-se retomar que a escolha do nome do filho é decidida pelo próprio narrador-protagonista (ASSIS, 2008, p. 1041).

Pelo contraste entre Pádua e Santiago, percebemos que a imaginação, as fantasias, as suposições e as leituras enviesadas do último não ficam atrás da ingênua “suposição de uma eterna interinidade” do primeiro (ASSIS, 2008, p. 947). Dom Casmurro parece querer convencer o leitor de que estaria muito distante do “velho Pádua” (ASSIS, 2008, p. 986). No entanto, sua própria imaginação parece levá-lo a expressões de ridículo em grau maior. Podemos lembrar a fantasia que Bentinho tem do Imperador, uma figura paterna que o salva do seminário, recomendando-o à escola de medicina, cujo “coche partia entre invejas e agradecimentos” (ASSIS, 2008, p. 961). Ou seja, o par de sentimentos interagentes que constituem traço fundamental na caracterização e composição do narrador-protagonista.

O temor compartilhado por Pádua e Casmurro diz respeito a perderem uma aparência invejável. No caso do narrador-protagonista, o problema, além de ser amplificado tragicamente, adviria apenas de sua própria percepção. Santiago/Casmurro/Dom Casmurro não se reconhece no filho. O argumento inflexível do narrador tende a nos convencer de que seu problema maior é reconhecer Escobar em Ezequiel. As duas asserções parecem equivalentes, mas não o são. Dom Casmurro dá a entender que dissimular seu mal secreto significaria não demonstrar a percepção a respeito da semelhança entre Ezequiel e Escobar. Porém, a mesma expressão no texto se relaciona à temática do “mal secreto”, como trabalhada no soneto de Raimundo Correia:

MAL SECRETO

Se a cólera que espuma, a dor que mora
N' alma, e destrói cada ilusão que nasce,
Tudo o que punge, tudo o que devora
O coração, no rosto se estampasse;

Se se pudesse o espírito que chora,
Ver através da máscara da face,
Quanta gente, talvez, que inveja agora
Nos causa, então piedade nos causasse!

Quanta gente que ri, talvez, consigo
Guarda um atroz, recôndito inimigo,

Como invisível chaga cancerosa!

Quanta gente que ri talvez existe,
Cuja ventura única consiste
Em parecer aos outros venturosa!

(CORREIA *Apud* ASSIS, 2013, p. 535)

O “mal secreto” (ASSIS, 2008, p. 1061) de Dom Casmurro relaciona-se à figuração de vaidade e inveja em sua composição e caracterização. O soneto de Raimundo Correia integra o livro *Sinfonias* (1882), prefaciado por Machado de Assis. Nele se tematiza a oposição entre o mal no coração e o que se estampa no rosto; além da “ventura única” em parecer venturoso (CORREIA *Apud* ASSIS, 2013, p. 535).

A questão moral de Bentinho/Santiago/Casmurro/Dom Casmurro é abordável, a partir de sua composição e caracterização, com móveis e estados emocionais como a vaidade (a vanGlória), a inveja e o ciúme. Essa figuração pode ser associada, por um lado, aos caracteres, como o vanglorioso (*The Vain-Glorious*), o invejoso (*The Envious*), e o ciumento (*A Suspicious or Jealous Man*) (HALL, 1924, p. 84-5;92-3) (EARLE, 1924, p. 260). Por outro lado, com o critério da diferença. Ou seja, a composição e caracterização do narrador-protagonista também se associam à figuração literária de processos psíquicos sistematizados pela psicanálise e à vivência da sociedade brasileira. No que concerne à questão social do narrador-protagonista, ele figura um proprietário e pai, numa sociedade escravocrata e capitalista em decadência. De sua perspectiva, a manutenção do patrimônio por herança é colocada em risco, causando receio quanto à legitimidade dos tutelados.

Na recepção crítica de *Dom Casmurro*, especialmente a partir da segunda metade do século 20, enfatiza-se o deslocamento da narrativa de adultério para aquela que enfoca a questão moral do drama. No romance, ocorre a mobilização irônica de um padrão de constelação de personagens, que pressupõe as personagens-modelo do homem traído, da esposa e do amante (JANNIDIS, 2012). Essa modelo passa, então, a ser variado e colorido, pelo filtro das falhas do narrador-protagonista. No capítulo X, ele endossa a teoria do tenor Marcolini de que a vida seria uma ópera:

– A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente... (ASSIS, 2008, p. 939).

Dom Casmurro abona a teoria, pela “verossimilhança, que é muita vez toda verdade” (ASSIS, 2008, p. 941). O argumento é analisado por Silviano Santiago (2000), em *Retórica da*

semelhança, como estando em estreita relação com a formação cultural do narrador-protagonista. Ele apresentaria uma constatação desse sistema, uma vez que este se “casaria bem” à sua vida: “Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*...” (ASSIS, 2008, p. 941). Sua receptividade quanto às ideias de Marcolini pode ser abordada em paralelo com o episódio em que Brás Cubas referenda o Humanitismo, de Quincas Borba. Para Dom Casmurro, o aceite da teoria contribuiria para a hipótese do adultério, na medida em que a primeira se baseia centralmente na dinâmica de dois que lutam por um, enquanto as demais personagens comparecem de forma acessória.

Como analisa Hélio Guimarães, o narrador de *Dom Casmurro* sugere que as histórias seriam contadas, a partir de matrizes narrativas pré-existentes (GUIMARÃES, 2004, p. 221). O acordo do narrador com a teoria serviria ao intuito de se isentar da própria narrativa:

A afirmação de que todas as histórias se equivalem e estão escritas desde sempre é um dos vários recursos do narrador para eximir-se da responsabilidade tanto sobre o acontecido quanto em relação ao narrado; assim, personagem e narrador apenas desempenhariam a função prescrita para eles no enredo de uma ópera universal, composta em tempos imemoriais (GUIMARÃES, 2004, p. 221-22)

No capítulo X, Dom Casmurro declara, ainda, que José Dias teria feito com que ele viesse a saber que “já cantava” na ópera (ASSIS, 2008, p. 941). Dessa forma, o leitor deve compreender o “cantar” como o amor romântico. A sequência do *duo*, do *trio* e do *quatuor* seria composta por: Capitu e ele próprio; os dois e Escobar; os três e Sancha. O último quarteto seria conforme à imagem da “contradança”, no capítulo CXVIII (ASSIS, 2008, p. 1050). Segundo Caldwell, a narrativa de Santiago induziria o leitor a ver no *quatuor* Capitu, Escobar, Ezequiel e ele próprio. No entanto, em sua leitura, a crítica defende que o terceiro entre Capitu e Bento seja, mais propriamente, Casmurro (CALDWELL, 2008, p. 141).

Demais variações do *quatuor* fogem à constelação de personagens que é orientada pela trama de adultério. A teoria da ópera é também abordável pela figuração da inveja. A matriz narrativa da ópera se inicia pela rivalidade entre duas forças, Deus e Satanás. Benedito Nunes analisa que o episódio da vida em paralelo com a ópera em *Dom Casmurro* se alça às “contradições da existência humana no plano metafísico ou mítico do contraste dramático entre forças opostas e irreduzíveis, que se combinam sem jamais harmonizar-se completamente” (NUNES, 1989, p. 3). Depois, descreve-se a rivalidade entre Satanás e o *trio* Miguel, Rafael e Gabriel. A figuração da inveja é ressaltada na caracterização do diabo:

(...) não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios (ASSIS, 2008, p. 939).

Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico (ASSIS, 2008, p. 939).

Com o fim de mostrar que valia mais que os outros – e acaso para reconciliar-se com o céu –, compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno (ASSIS, 2008, p. 939).

Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: “Muitos são os chamados, poucos, os escolhidos”. Deus recebe em ouro, Satanás, em papel (ASSIS, 2008, p. 940).

Quando se narram os desconcertos na ópera, os seguintes exemplos são considerados: “Não falta quem diga que nisso mesmo está a beleza da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão” (ASSIS, 2008, p. 940). Uma teoria que seria a “verdade pura e última” (ASSIS, 2008, p. 940) percorreria o trajeto da perspectiva mítica do Antigo Testamento até a perspectiva coetânea do romance. Em “O Tratado”, Dom Casmurro afirma que seu livro é a “verdade pura” (ASSIS, 2008, p. 994). Por contraste, no capítulo “Embargos de terceiro”, ele conta que Capitu jura “a verdade pura”, ao mesmo tempo em que Santiago desconfia dela (ASSIS, 2008, p. 1046). Portanto, traçamos um paralelo entre as explicações absolutas da teoria da ópera e a perspectiva de Dom Casmurro. Essa relação não se estabelece necessariamente pelo ângulo do adultério. Antes, advém do disparate de explicações apresentadas como absolutas, que propõem restaurar, sem sucesso, duas pontas da temporalidade.

A alusão ao terceto do Éden e à ária de Abel reitera a figuração da inveja na teoria da ópera. Na citação dos mitos, ocorre uma passagem do três ao quatro. Ou seja, do mito do pecado original para aquele do primeiro crime motivado por inveja, o assassinato de Abel por Caim. No oratório *A morte de Abel*, de Pietro Metastasio, por exemplo, as personagens dramáticas aparecem em quatro: Adão, Eva, Caim e Abel; acompanhadas do anjo e do coro (METASTASIO, 1780, p. 302) (METASTASIO & MILTON, 1768, p. 2). A alusão, contudo, remete a um solo, ocultando o quadrilátero de personagens implicados na cena bíblica.

Feitas essas considerações, defendo que a trajetória de Dom Casmurro do *duo*, ao *trio* e ao *quatuor* relacione-se com a dissolução da constelação de personagens em trio, que é prevista nas narrativas de adultério. O *duo* pode ser compreendido nas relações entre o narrador-protagonista e outra personagem (ou instância) que lhe acende a figuração da inveja e do seu sentimento correlato, a vaidade. Trata-se da dinâmica entre o narrador-protagonista e um outro, como: a mãe; José Dias; Capitu; Manduca; Escobar; e o seu próprio duplo.

O *trio* estaria implicado nos relacionamentos do narrador-protagonista que são figurados num núcleo familiar (ou numa variação deste), acendendo o ciúme do seu “coração de brasa” (ASSIS, 2008, p. 1009). Essa triangulação é apresentada em algumas possibilidades: o narrador-protagonista e o retrato dos pais; o narrador-protagonista, Capitu e Pádua; o narrador-protagonista, Capitu e Ezequiel; o narrador-protagonista, Capitu e Escobar.

O *quatuor*, por sua vez, pode ser compreendido como a interação das dinâmicas anteriores. A mescla dos dois arranjos estaria nas relações do narrador-protagonista com demais personagens num quadrilátero. Essa combinação se liga à estrutura da família patriarcal brasileira. Além do núcleo, esta família reúne em torno de si indivíduos que são tidos simultaneamente como familiares e não familiares, a depender da situação (CANDIDO, 1951, p. 294). Essa mistura também pode ser abordada, conforme o desdobramento do narrador-protagonista num duplo de si (PASTA JÚNIOR, 2003, p. 42-3), quando ele se encontra envolvido em dinâmicas de triangulação.

Contrariamente à ênfase dada por Dom Casmurro, não apenas o “puro ciúme” (ASSIS, 2008, p. 998) atravessaria a sua composição. Além disso, as relações familiares do universo narrativo se expandem para a periferia. Para Dom Casmurro, a quarta personagem pode parecer ora familiar, ora ameaçadora. Um irmão natimorto é um quarto elemento incômodo, que teria levado a alma de Bentinho à penhora. Um agregado, quarto integrante na “casa dos três viúvos” (ASSIS, 2008, p. 936), inicialmente, conspira contra seu namoro. No final, José Dias talvez quisesse enterrar Santiago. Um amigo, Escobar, apresenta uma ameaça à sua família burguesa com três integrantes. Este seria uma ameaça também no sentido de se casar com sua mãe (ASSIS, 2008, p. 1031), ou ainda, ter um relacionamento adúltero com sua esposa. No limite, a fisionomia de Escobar, sua imagem, constitui a prova cabal da ilegitimidade da família do narrador-protagonista.

No capítulo LXIII, “Metades de um sonho”, o narrador-protagonista figura Capitu, Pádua, ele próprio e o peralta. Em adição aos três, há o quarto elemento que aparece com o bilhete da loteria branco, com o número 4004 (ASSIS, 2008, p. 999-1000). O arranjo dos agentes no sonho liga-se à dinâmica do *quatuor* e suas complicações. Os pais do narrador teriam tirado a sorte grande no casamento pela metáfora do bilhete comprado em sociedade (ASSIS, 2008, p. 938). Por contraste, seu casamento com Capitu é descrito sob o auspício do juramento do poço. Dom Casmurro induz o leitor a concluir que se trata de um arranjo familiar perseguido pela sombra de Pádua, um terceiro. Contudo, a composição do narrador-protagonista permite-nos direcionar o problema narrativo do casamento como “bilhete branco” (ASSIS, 2008, p. 999) a questões que dizem respeito mais propriamente a ele.

Na passagem de um proprietário a outro, de d. Glória a Santiago, estariam as duas pontas da história de uma família patriarcal, condensadas na sequência numérica 40 e 04. Na casa de Matacavalos, d. Glória tinha os quatro bustos de personagens romanas, além das estações no teto. Tinha, ademais, um xale preto em triângulo que abrochava ao peito por um quarto elemento, o camafeu. Na perspectiva do narrador-protagonista, sua mãe levava a propriedade e as relações com os familiares – do núcleo e da periferia – sob domínio.

Por oposição, Dom Casmurro sobrevive a todas “as pessoas” de sua “história” (ASSIS, 2008, p. 1000). Faltam-lhe “os outros”, mas também, ele mesmo “e essa lacuna é tudo” (ASSIS, 2008, p. 932). Faz essa avaliação negativa, como o “zero” de Escobar que “é em si mesmo, nada” (ASSIS, 2008, p. 1026-27), enquanto está cercado pelos bustos numa casa que imita a da infância. Note-se que ele traça um paralelo entre as metades do sonho e a reprodução da casa de Matacavalos no Engenho Novo, logo no capítulo seguinte, LXIV, “Uma ideia e um escrúpulo”. Se d. Glória se associa ao quatro, seguido de zero, que a aumenta, como diria Escobar (ASSIS, 2008, p. 1027), Dom Casmurro se associa ao zero, seguido pela moldura com quatro bustos de personagens cuja razão ele declara não alcançar.

A despeito de caracterizar o duo como “terníssimo” (ASSIS, 2008, p. 941), o narrador-protagonista seria marcado pela imperícia nas relações em *duo* (marcadas por inveja), em *trio* (marcadas por ciúme) e em *quatuor* (marcadas pela dinâmica da família patriarcal). Ao declarar não saber sobre o casamento dos pais ou sua primeira infância, ele se compraz em suprimir o relato desta e idealizar a imagem daquele. Com o superlativo do *duo*, ele coloca em ação o mesmo gesto que satiriza em José Dias: “Era um modo de dar feição monumental às ideias; não as havendo, serviam a prolongar as frases” (ASSIS, 2008, p. 934). Dom Casmurro dá feição monumental à relação que tem com a mãe e ao casamento dos pais. De forma correlata, ele amplifica a narração da adolescência, primeira parte do romance. A partir de sua focalização, compreendemos que esta teria sido terníssima, por contraste à sua vida adulta.

4.6 A geologia dos campos-santos em *Dom Casmurro versus As Geórgicas* (Livro I)

Dom Casmurro nega alcançar a razão dos quatro bustos nas paredes. Marta de Senna assinala que três dessas personagens históricas morreram vítimas de traição: César, Augusto e Nero. Contudo, não haveria fontes seguras sobre a traição sofrida por Massinissa (2008, p. 79-80). A menção do quarto constituiria uma forma de embuste da parte do narrador:

Massinissa, porém, manda uma taça de veneno a uma esposa irrepreensível. Pergunta-se o leitor avisado, ao ler pela décima vez esse romance inesgotável:

como a Desdêmona recorrentemente referida no texto, teria Sofosniba morrido inocente? (SENNA, 2008, p. 80-81).

O busto mais comentado pelo narrador é o de César, “cuja grandeza, parece, reside em seu amor por uma mulher” (CALDWELL, 2008, p. 130). No perfil de César, em Plutarco, existe outra consideração que pode ser referida, na leitura de *Dom Casmurro*. Nos festivais da “deusa das mulheres”, Pompéia, esposa de Júlio César, tem sua casa invadida por Clódio (PLUTARCO, 19-- , p. 174). Este é acusado de delito de lesa-majestade divina por um tribuno, mas recebe apoio popular: “isso serviu-lhe de muito perante os juízes, que ficaram admirados e tiveram medo de irritar o povo” (PLUTARCO, 19-- , p. 176).

Quando chamado a testemunhar contra Clódio, Júlio César não se manifesta. Além disso, repudia sua mulher: “Esta resposta foi julgada estranha e o acusador perguntou-lhe, como e por que então tinha repudiado sua mulher, ele respondeu: ‘Porque eu não quero que minha mulher seja nem mesmo objeto de suspeita’” (PLUTARCO, 19-- , p. 176). Na vida de César, faz-se ainda uma consideração de que talvez ele pensasse assim, talvez não, estando interessado em “agradar o povo” (PLUTARCO, 19-- , p. 176). Os juízes teriam dado a absolvição de Clódio “em frases confusas”, temendo, por um lado, o povo, e por outro, “a má opinião dos nobres” (PLUTARCO, 19-- , p. 177). Ou seja, existe uma tópica da opinião pública e da aparência – a mulher de César deve não apenas ser, mas também parecer honesta – e outra da flexibilidade política frente a pressões opostas.

A relação entre o narrador-protagonista do romance e a alusão a César resulta irônica. Além do rebaixamento, pelo recuo temporal e de contexto, *Dom Casmurro* emprega a tópica da verossimilhança que aparece em Plutarco – ou seja, a aparência no lugar da veracidade – com outras justificativas e outros fins. Ele acusa a esposa segundo sua formação cultural e seu capricho, enquanto atitude de classe. Adicionalmente, ele estabelece uma ponte entre Júlio César, o papa, Napoleão e si mesmo, como se estivesse em pé de igualdade:

Tudo isto é obscuro, dona leitora, mas a culpa é do vosso sexo, que perturbava assim a adolescência de um pobre seminarista. Não fosse ele, e este livro seria talvez uma simples prática paroquial, se eu fosse padre, ou uma pastoral, se bispo, ou uma encíclica, se papa, como me recomendara tio Cosme: “Anda lá, meu rapaz, volta-me papa!”. Ah! Por que não cumpri esse desejo? Depois de Napoleão, tenente e imperador, todos os destinos estão neste século (ASSIS, 2008, p. 1000).

Numa relação inferencial entre *Dom Casmurro* e o *Livro I das Geórgicas*, de Virgílio, tecemos conexões também rebaixadas entre a caracterização do narrador-protagonista o imperador Augusto. Na presente leitura, a justificativa da referência a esse texto latino é a

figuração de Augusto, que se encontra relacionada à tópica da inveja. Na invocação do poema, Augusto é citado como deidade, discutindo-se seus destinos possíveis:

E tu, Cesar, também; tu és também deidade:
o que só por enquanto ignora a humanidade
é de quaes has de entrar no eterno ajuntamento:
Das terras, das nações, apraz-te o regimento?
e do orbe a immensidade, accorde em conferir-t'o,
cingindo-te o materno e glorioso myrto,
ter-te-ha por influidor dos fructos e das quadras?
Ou, deos do infindo mar, nos transes das esquadras
serás o só chamado? abrangerás no mando
Thule, do mundo extrema? e Tethys, proclamando
o poderio teu, por suas vagas todas
comprar-te-ha para genro, ufana com taes bodas?
Ou, constellação nova, eleges ir grupar-te
co'as dos mezes do tarde, enchendo aquella parte que entre Erígone se abre, e
Scorpião, que a segue?
Teu desejo sem custo o exito consegue,
que proprio monstro ardente os braços d'improviso
encolhe, a te alargar mais campo que o preciso.
Seja qual fôr teu reino (o Tartaro exceptua;
reinar lá, fôra atroz; não seja ambição tua,
por mais que a Grecia admire a elysia amenidade,
e Proserpina fuja á maternal saudade)
facilita-me o passo; annue-me á audaz empreza ;
comigo ao camponez, que da ignorancia é presa,
dá compaixão, põe luz; sê guia aos teus devotos!
Principia já hoje a acostumar-te a votos!
(VIRGÍLIO, 1867, p. 5-6)

Dom Casmurro se associa indiretamente a Júlio César. Igualmente, é cabível uma relação rebaixada entre ele e Augusto. O problema da relação intertextual, como mencionado, repousa no disparate das projeções desdobradas, a partir da posição do proprietário e de seu herdeiro. Estas chegam a tangenciar a comparação com os imperadores e as divindades. O narrador justifica os bustos na decoração da casa: “Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas” (ASSIS, 2008, p. 932).

A ironia, operada pelo autor implícito, contudo, faz desconfiar da naturalidade do processo, desvelando o rebaixamento das figuras antigas e das pinturas americanas (que podem ser vistas como as personagens da narrativa propriamente). Sob essa luz, o episódio do imperador D. Pedro II, no capítulo XXIX, adquire o ar de variação de uma “ideia fixa” do narrador-protagonista. Esta atenderia, mais uma vez, à sua vaidade. Também por esse motivo, o imperador partiria entre “invejas e gratidões”, ao interceder pelo destino de Bentinho (ASSIS, 2008, p. 960-61). A figuração da fantasia do menino talvez resida não somente em se livrar da investidura eclesiástica, mas também em ter um destino grande.

No capítulo C, Santiago retorna da faculdade de direito e inicia os planos de casamento. A saber, pedir licença, “além do consentimento”, à mãe para se casar (ASSIS, 2008, p. 1034). Então sua “fada interior” lhe prediz a felicidade: “Esta, por exemplo, muita vez a ouvi clara e distinta. Há de ser prima das feiticeiras da Escócia: ‘Tu serás rei, Macbeth!’ – Tu serás feliz, Bentinho!” (ASSIS, 2008, p. 1032-33). O protagonista é descrito como numa espécie de delírio, uma vez que enuncia a fala, sem perceber (ASSIS, 2008, p. 1032). Assim, é questionado por José Dias: “– E por que não seria feliz?” (ASSIS, 2008, p. 1032). No final do capítulo, ele descreve Capitu, Escobar e a mãe repetindo a predição. O excerto constitui mais uma passagem que permite, ao leitor, observar o gesto projetivo do discurso do narrador-protagonista, ao caracterizar as demais personagens.

O deslize de Santiago decorre de uma má leitura. Para Bentinho, ser rei em *Macbeth* equivaleria a “ser feliz” (ASSIS, 2008, p. 1032). No mundo interno do narrador-protagonista, a condição para a felicidade se associa a (ou parece intercambiável por) “uma supremacia, qualquer que fosse”, se quisermos citar a expressão das *Memórias póstumas* (ASSIS, 2008, p. 644). Além disso, ao se justapor a Macbeth, Santiago é quem se colocaria, ainda que metaforicamente, não somente na posição de rei estéril (SHAKESPEARE, 2015, p. 65). Ou seja, ele também se aproximaria do papel do traidor, ainda que tencione autocaracterizar-se na posição de vítima. Observe-se que Dom Casmurro sequer admite a agência da comparação com Macbeth. A relação é feita, de forma inferencial e atribuída à “sua fada interior” por meio do parentesco com as “feiticeiras da Escócia” (ASSIS, 2008, p. 1032).

Se enfocarmos a relação do narrador-protagonista com Augusto, primeiro imperador romano, estabelecemos, por hipótese, uma alusão irônica ao poema de Virgílio. O poeta questiona sobre os caminhos de Otávio, quando for deus. Em paralelo, a primeira parte da trama de *Dom Casmurro* é urdida em torno dos destinos de Bentinho, quando for proprietário. Será padre ou não? Se casará com Capitu? Ficarão no Rio? Irá para Europa ou São Paulo? Por fim: será pai ou não? Se retomarmos a ponta inicial da carreira de Machado de Assis como romancista, notaremos ainda em *Dom Casmurro* o esquema narrativo que lança expectativas, no início da trama, com o fim de as sabotar. Como em *Ressurreição*, a responsabilidade parece recair sobre o protagonista. No entanto, em *Dom Casmurro*, o narrador constantemente imputa a frustração das expectativas quanto à sua história de vida à “intervenção” (ASSIS, 2008, p. 1041) das demais personagens.

Notamos na caracterização de Dom Casmurro uma menção irônica à divisão das terras e das nações, no poema de Virgílio. Isto é, dividido entre o patriarcado rural e o urbano, Dom Casmurro não entra no regimento de espaço algum, a não ser pela reprodução da casa de

infância, que resulta lograda. Vai a outras nações – a Europa de José Dias – apenas para dissimular a punição dos tutelados, seguindo um código de etiqueta da elite carioca.

O “materno e glorioso mirto” em Virgílio, por sua vez, pode ser retomado para a leitura de *Dom Casmurro* como uma imagem relacionável à caracterização de Capitu e d. Glória. Para os Césares, a referência ao “mirto materno” remonta à ancestralidade venusiana. Capitu tem no seu antropônimo a referência ao Capitólio e à designação da Vênus Capitolina, estátua variante da Vênus pudica (HASKELL e PENNY, 2006, p. 318-20). Dom Casmurro caracteriza Capitu, primeiramente, pela ambivalência entre virtude e pecado. Simultaneamente, caracteriza d. Glória pela ênfase na virtude. Ao longo da trama, Capitu passa ao extremo do pecado e d. Glória ao extremo da virtude. Contudo, como analisamos, é reconhecível certa contiguidade entre as duas.

O “velho pente de tartaruga” que prende os cabelos de d. Glória é figurado como uma via de desejo para o penteado e o beijo na “filha do *Tartaruga*”, o “velho Pádua” (ASSIS, 2008, p. 933, 938, 966, 968, 986). D. Glória manda rasgar o muro contíguo em busca de comunicação, gesto que não deixa de ser uma forma de dominação dos vizinhos. Paralelamente, Capitu esburaca o muro fronteiro num trejeito que indica a busca por saídas. Isto é, as duas personagens femininas são figuradas de forma a se relacionarem à metáfora do estadista e do estrategista (ASSIS, 2008, p. 944).

Nos versos “cingindo-te o materno e glorioso myrto/, ter-te-ha por influidor dos fructos e das quadras?” há a noção de que César, Augusto, como deidade talvez influenciasse os frutos e as estações do ano (VIRGÍLIO, 1867, p. 5) (VIRGÍLIO, 1948, p. 27). Ao aproximarmos a narrativa de *Dom Casmurro* a essa imagem das *Geórgicas*, encontramos indícios no romance que estão ligados à caracterização do narrador-protagonista, segundo a transformação em “influidor” de frutos e estações (VIRGÍLIO, 1867, p. 5). No capítulo II, “Do livro”, Dom Casmurro está cercado pelas quatro estações. Além disso, seu sofisma final é saber se Capitu da Glória já estava na de Matacavalos. Daí, considera uma possível “influência” sua e de seus ciúmes, a partir de Jesus, filho de Sirac. Por fim, empareda o leitor: “eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (ASSIS, 2008, p. 1072). O discurso de Dom Casmurro alude a uma das possibilidades previstas a Augusto. O narrador termina seu livro como uma espécie rebaixada de “influidor de frutos” (VIRGÍLIO, 1867, p. 5). A ironia da alusão consiste em que o narrador-protagonista se compõe como um influidor de imagens artificiosas, do início da trama, ao reconstruir as quatro estações na casa do Engenho Novo, até o final, ao reduzir a caracterização de Capitu à metáfora da fruta.

Vale lembrar que Dom Casmurro influiria na caracterização de Capitu para nós, leitores, no plano da trama. Apesar de caracterizar Capitu pela “arte fina” (ASSIS, 2008, p. 1047), ele mesmo se apresenta como um “estrategista de embustes” (SENNA, 2008). Assim, podemos perguntar em que medida a caracterização de Capitu pelo fluido dos “olhos de ressaca” seriam “influídos” por Dom Casmurro:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca (ASSIS, 2008, p. 965-66).

Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (ASSIS, 2008, p. 1054).

O primeiro excerto se encontra no capítulo XXXII e o segundo, no capítulo CXXIII. Ambos são intitulados “Olhos de ressaca”. Um dos problemas cruciais na passagem de um a outro está no dado de que Dom Casmurro fixa a caracterização de Capitu pelos olhos de ressaca como prova de que ela o teria traído com Escobar (ASSIS, 2008, p. 1055). Contudo, no momento da escrita do livro, o autor fictício já viveu sua história. Nos capítulos iniciais, ele caracteriza Capitu pelos “olhos de ressaca”. Ressaltemos que a seleção da imagem marítima por ele – cuja gênese é supostamente mostrada ao leitor e discutida com este – ocorre depois de o narrador-protagonista ter vivenciado, no plano da fábula, a morte do amigo por afogamento. Portanto, depois de ter visto sua esposa olhar “para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa” (ASSIS, 2008, p. 1054).

Por mais que Capitu seja composta como personagem complexa, Dom Casmurro faz questão de a fixar pelo viés da traição. Ele frisa criar a imagem do capítulo XXXII, no momento da escrita, acudindo à “retórica dos namorados” (ASSIS, 2008, p. 965). Esta, então, pode sofrer um deslizamento para a retórica dos apaixonados, remontando à figuração de paixões, como a inveja. No dicionário *Aulete*, a palavra inveja encontra sua etimologia na palavra latina *invidia* (AULETE, 2018). Segundo Robert A. Karster, *invidia* no latim estaria associada às diversas formas do olhar sombrio e do mau-olhado: “Se você consultar o *Oxford Latin Dictionary*, no ‘significado’ de *invidia*, encontrará primeiramente uma etimologia derivada do adjetivo *invidus*, formado do verbo composto *invidere*, ‘olhar contra’: isto é, ‘olhar de uma maneira hostil ou com intenção hostil’ (...)” (KASTER, 2002, p. 278).

Em convergência com a ideia do olhar característico na figuração da inveja, no canto XIII do *Purgatório* d'A *divina comédia*, os invejosos têm seus olhos costurados:

o Céu seu resplendor também lhes nega
que as pálpebras lhes cose, para ocultá-lo,
co' arame, qual gavião bravio
se usa fazer para quieto conservá-lo (ALIGHIERI, 1998, p. 87).

Em *Dom Casmurro*, o narrador caracteriza prima Justina pelos “olhos curiosos” (ASSIS, 2008, p. 954). Quando ele parece manipulado por Justina a falar de Capitu, analisa:

Só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos. Ciúmes não podiam ser; entre um pirralho da minha idade e uma viúva quarentona não havia lugar para ciúmes. É certo que, após algum tempo, modificou os elogios a Capitu, e até lhe fez algumas críticas, disse-me que era um pouco trêfega e olhava por baixo; mas ainda assim, não creio que fossem ciúmes. Creio antes... sim... sim, creio isto. Creio que prima Justina achou no espetáculo das sensações alheias uma ressurreição vaga das próprias. Também se goza por influência dos lábios que narram (ASSIS, 2008, p. 955).

O narrador-protagonista nega os ciúmes de prima Justina, mas não assume diretamente a inveja na caracterização dela. No entanto, a composição da prima está em consonância com a figuração desse sentimento. Justina gozaria não apenas uma “ressurreição” das próprias sensações, mas também o infortúnio de ver Betinho se enamorar de Capitu, uma vez que ele era prometido a padre. Na parte final do romance, Dom Casmurro declara ter esperado Justina morrer para que esta não visse Ezequiel: “Creio que o desejo de ver Ezequiel era para o fim de verificar no moço o debuxo que porventura houvesse achado no menino. Seria um regalo último; atalhei-o a tempo” (ASSIS, 2013, p. 1071). Ou seja, Justina é caracterizada não apenas pela maledicência, mas também pela inveja. Na perspectiva do narrador, ela sentiria prazer ao verificar a infelicidade de Casmurro.

Feitas essas considerações, estabeleço uma correlação entre a caracterização dos olhos de ressaca de Capitu e a composição do olhar invejoso do narrador. A perspectiva remoída e agressiva de Dom Casmurro, que se arma em libelo, estaria por trás da figuração voraz e revolta dos olhos da personagem feminina (ASSIS, 2008, p. 1053). A ausência que Eugênio Gomes nota, no discurso de Dom Casmurro, da referência aos poetas latinos, Virgílio, Horácio, Ovídio e Catulo (GOMES, 1967, p. 45), pode ser conectada a um desvio da “retórica dos namorados” pelo narrador-protagonista (ASSIS, 2008, p. 965). Este recai, de forma oblíqua, na retórica das paixões. Isto é, uma vez que esses poetas constituem repertório para a figuração não apenas do amor, mas também da inveja, por estratégia, estariam suprimidos ou obnubilados do relato de um seminarista que tinha “orgias de latim” (ASSIS, 2008, p. 945).

Quando Dom Casmurro menciona que os bustos das paredes entram a falar com ele para que escreva um livro, o narrador faz mais um comentário caracterizado pela inveja:

Fiquei tão alegre com esta ideia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo (ASSIS, 2008).

O narrador ficaria alegre, ao considerar o prólogo do *Fausto* e sua história pessoal. Haveria uma conexão entre a composição de Dom Casmurro e a mobilização do caráter do invejoso: “e quando ele se vê perfeitamente miserável, ele consegue ter pena de si e se alegrar ao mesmo tempo” (HALL *Apud* ALDINGTON, 1924, p. 93). Semelhantemente, no final das *Geórgicas I*, Augusto é invocado, no poema, e invejado pelos deuses do Olimpo:

Romulo! e quanto nume ha dado o chão latino!
guarda do thusco Tibre, e do alto Palatino,
madre Vesta! sequer não proibais que possa
um principe mancebo erguer a patria nossa da ruina
em que se jaz. De sobra o nosso estrago
da laomedontea raça as vis traições ha pago.
Ó Cesar! muito há já que o olympico palacio
cubiça possuir-te, e sente inveja ao Lacio,
e estranha o ser posposto a um triumphar de humanos.
Com razão: tudo agora é cháos entre os Romanos:
do crime fez-se jus, e das virtudes vícios (VIRGÍLIO, 1867, p. 65).

Por um lado, a invocação às deidades romanas é para que o jovem príncipe, Augusto, possa reerguer a pátria. Os mesmos romanos sofreram traições vis e ele se apresenta como única esperança. Por outro lado, o palácio olímpico cobiça possuir Augusto, já que ele não deve render-se aos triunfos humanos. Os deuses olímpicos sentem inveja do Lácio porque os romanos têm Augusto junto de si. Robert A. Kaster, no ensaio “*Invidia at the end of Georgics I*”, propõe uma mudança na leitura dessa passagem, defendendo a importância da inveja como sua emoção central (KASTER, 2002, p. 285). Segundo Kaster, os versos finais recobrem de condenação a invocação inicial do poema, pois o futuro de possibilidades para Augusto dá lugar a um passado “ranzinza”:

Mas agora no final do livro *mox* é substituído pelo insistente *iam pridem*; ao invés de um futuro antecipado, temos o passado ranzinza; parece que César não é quem escolherá; e a tradução de César, quando ocorrer irá selar nossa [a dos romanos] condenação mortal, uma vez que ele é nossa única salvação possível (KASTER, 2002, p. 288) [grifo meu] [tradução minha].

Se estabelecermos uma conexão entre essa leitura das *Geórgicas* e a alusão a Augusto em *Dom Casmurro*, notaremos que, apesar de o narrador se referir principalmente a Júlio César, sua composição é relacionável, igualmente, à alusão ao primeiro imperador romano, aquele que

historicamente regulou a lei Júlia do adultério. Como alusão rebaixada do percurso de Augusto, no *Livro I* das *Geórgicas*, a primeira parte da trama de *Dom Casmurro* levanta uma série de possibilidades para Bentinho que, no entanto, são reduzidas à lacuna dele mesmo. Dom Casmurro subentende que Bento talvez fosse invejado por Deus, segundo o olhar de sua mãe: “Por que é que Deus a puniria, negando-lhe um segundo filho? A vontade divina podia ser a minha vida, sem necessidade de lha dedicar *ab ovo*. Era um raciocínio tardio; devia ter sido feito no dia em que fui gerado” (ASSIS, 2008, p. 1014-15).

Ele questiona não somente o dia da criação de Ezequiel, mas também (e de forma indireta) o dia em que ele mesmo foi gerado. A questão remete à temática da inveja, uma vez que o problema residiria em saber se o narrador-protagonista era ou não merecedor da vida. Retornarmos ao caráter do invejoso, de Joseph Hall: “um inimigo dos favores de deus se eles caem ao seu lado”; “um intérprete teimoso das coisas boas; e nada menos que uma carcaça esquálida e pálida estimulada por um demônio” (HALL, 1924, p. 93) [tradução minha].

A caracterização do narrador-protagonista, se abordada em relação de mobilização irônica da representação de Augusto nas *Geórgicas*, novamente se diferencia em função da discrepância entre as personagens. Bentinho não seria um Imperador, César, Príncipe ou Pontífice²⁸, a despeito de suas fantasias de magnitude. Ao considerarmos os demais integrantes da constelação de personagens, aliás, a manutenção da vida do narrador-protagonista não constituiria a única esperança de “levantar a pátria da ruína” e defendê-la das “traições vis” (VIRGÍLIO, 1867, p. 65). Pelo contrário, ele derruba a casa na qual apresenta a constelação de personagens, e é quem apresenta argumentos em favor da narrativa de traição. O oposto é ainda sugerido, quando Dom Casmurro reconhece seus amigos antigos como estudando “a geologia dos campos-santos” (ASSIS, 2008, p. 932).

A metáfora da “geologia dos campos santos” contrasta, potencialmente, com a temática agrária das *Geórgicas*, de Virgílio. Fazemos coro, mais uma vez, com o questionamento de Eugênio Gomes sobre por que não haveria a citação dos poetas latinos por parte do narrador-protagonista. Em *Dom Casmurro*, falta a perspectiva das demais “pessoas” da “história”

²⁸ Conferir *Imagem e poder*: considerações sobre a representação de Otávio Augusto, de Paulo Martins, sobre Augusto como estabelecedor de um ideário político de poder: “Mas consideraremos neste trabalho Augusto, fundador. Afinal, ele aglutina em si mesmo as funções de *Imperator*, *Cæsar*, *Princeps*, *Pontifex*, e supomos que tais relações de força e de poder não se encontram absolutamente consolidadas. É razoável dizer que tal poder já fora renunciado e, em certa medida, posto em prática no final da República com o regime ditatorial de Júlio César. Contudo, somente com a ascensão de Otávio ao poder foi possível, efetivamente, delinear-se um ideário de sustentação política, fundado em práticas da imagem, seja ela textual ou iconográfica e, ao mesmo tempo, termos minimizadas as interferências de grupos de interesse que pudessem, de alguma forma, rivalizar ou contrapor-se a essas imagens e, consequentemente, ao próprio poder que acabara de ser construído e constituído” (2011, p. 35).

(ASSIS, 2008, p. 1000); falta uma narração sobre o passado rural e a sucessão patrilinear do protagonista; e faltam referências que contemplem a poesia latina.

Na autocaracterização do narrador-protagonista, ele “horta, jardina e lê” (ASSIS, 2008, p. 932); e ainda desconfia das técnicas do jardineiro: “o meu jardineiro afirma que as violetas, para terem um cheiro superior, hão mister de estrume de porco. Não examinei, mas deve ser verdade” (ASSIS, 2008, p. 932). Na lição de astronomia das “Dez libras esterlinas”, há a passagem de Sirius para Marte (ASSIS, 2008, p. 1038), tema presente no *Livro I*, das *Geórgicas*. Por fim, Dom Casmurro diz ter sempre se reconhecido como “homem da terra”:

Releva-me estas metáforas; cheiram ao mar e à maré que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu. Assim, posto sempre fosse homem de terra, conto aquela parte da minha vida, como um marujo contaria o seu naufrágio (ASSIS, 2008, p. 1060).

Melanie Klein defende que, apesar da manifestação da cobiça por prestígio, riqueza e poder, o objetivo real e profundo da inveja seria a criatividade (KLEIN, 1991, p. 233-34). Em Ovídio, vemos: “A inveja desabona o talento do grande Homero” (OVID, HEIJDUK, 2014, n.p.) [tradução minha]. Por contraste, Dom Casmurro opina sobre Homero, com críticas: “Príamo julga-se o mais infeliz dos homens, por beijar a mão daquele que lhe matou o filho. Homero é que relata isto, e é um bom autor, não obstante contá-lo em verso, mas há narrações exatas em verso, e até mau verso” (ASSIS, 2008, p. 1055). Já na teoria da ópera, Shakespeare, “o poeta inglês”, seria um “plagiário” (ASSIS, 2008, p. 940). Quando imagina os planos para seu filho, o narrador-protagonista faz uma concessão: “e até aceitei a hipótese de ser poeta” (ASSIS, 2008, p. 1041).

Personagens incidentais aparecem ligadas por serem alvos do escritor Dom Casmurro, que os desbanca nos termos da criação artística: o poeta do trem, “cujos versos podem ser que não fossem inteiramente maus” (ASSIS, 2008, p. 931); o tenor Marcolini, que já não tinha voz (ASSIS, 2008, p. 939); o autor do *Panegírico*, fixado num opúsculo de vinte e nove páginas (ASSIS, 2008, p. 988); e o barbeiro, “que não tocava inteiramente mal” (ASSIS, 2008, p. 1056). Esses episódios se opõem a e complementam o capítulo LV, “Um soneto”, em que o narrador diz não se consolar de um soneto que não fez – dando a entender que não se consola do filho que não teve –, noção que está associada à sua formação como escritor.

Entre essas personagens que criam, Manduca teria sido o mais constante, ao enfrentar Bento. Embora Dom Casmurro mencione ter abandonado a polêmica por ter mais distrações que o rapaz, é interessante que ele desista logo em seguida à citação do discurso direto do pai, que zela pela alimentação do filho (ASSIS, 2008, p. 1023). Podemos questionar se a dignidade

das refeições de Manduca seriam aborrecíveis ao narrador-protagonista em função de sua presunção de classe e de seu olhar invejoso.

Dessa forma, teríamos um contraponto entre Manduca, doente por lepra, e Dom Casmurro, autor ficcional de um libelo. Este defende com ares de superioridade a desigualdade em relação àquele: “Intimidade, que intimidade podia haver entre a doença dele e a minha saúde?” (ASSIS, 2008, p. 1022). No entanto, haveria um contraste de caracteres entre os dois. Nessa dinâmica, ambos se agarram a um mundo em dissolução, embora um deles o faça ostensivamente pela doença, enquanto o protagonista o faz, de maneira velada, prezando por sua aparência e *status*. Ao fim, enquanto narrador, Dom Casmurro deve compor um *ethos* fiável em prol convencer o leitor quanto à tese do adultério.

A comparação entre o narrador-protagonista e Manduca foi estabelecida por Helen Caldwell em chave trágica, dada a forma como a crítica aborda relação intertextual entre o romance e o argumento da ação em *Otelo*, de Shakespeare:

Continuando o paralelo implícito nesse episódio: Manduca morre de uma “cruel enfermidade, a lepra” e “para entrar na sepultura, gastou três anos de dissolução”. No caso de Santiago, a qualidade de Manduca (capacidade de amar) morre de uma lepra da alma, e ele conta quinze anos no processo de dissolução. Santiago chama seu mal de “ciúme”; e o ciúme também o carcome, a ele, seu humor, sua honestidade – todas as suas boas qualidades (2008, p. 91-92).

Dom Casmurro se forma na escrita combativa por meio do duelo com Manduca. A polêmica entre eles se assemelha, em escala reduzida, à prática que era corrente entre os cronistas de jornal no oitocentos. Portanto, Manduca apresenta um ponto de partida ao narrador-protagonista para que este se componha como um escritor de memórias e, de forma obnubilada, como um escritor argumentativo. A presente leitura analisa, não obstante, o “mal de Dom Casmurro” pelo enfoque preferencial da inveja. Seja pela mobilização – direta ou escamoteada – quanto a essa tópica em textos clássicos, seja por relação à sistematização dessa atitude na psicanálise, notamos que a figuração da paixão ou do estado emocional da inveja é articulada para a composição do narrador-protagonista de *Dom Casmurro*.

A análise desse traço em Dom Casmurro, por sua vez, faz entrever os modos como ele caracteriza as demais personagens e com elas se relaciona. Notamos como ele direciona o vitupério contra os demais. O traço da inveja enviesa sua perspectiva quanto à trama de sua vida e relações. Dito de outro modo, este narrador tenciona apresentar sua constelação de personagens pelo *trio* padrão, que é formado pelo marido traído, pela esposa e pelo amante. Consequentemente, ele defende o argumento do adultério. Enquanto narra o insucesso de sua

formação familiar, porém, ele mesmo dá sinais de ser incapaz de lidar com uma família, dividida entre núcleo e periferia, num espaço urbano.

Como afirma Pasta Jr., no contexto da literatura brasileira, as relações e a especificidade do duplo ocorrem por “suspensão da reflexão”: “o mesmo se desloca para o outro. Mas, ao mesmo tempo, age sobre ele o regime que torna essa distinção inefetiva – e o outro mostra ser o mesmo” (2005, p. 40). Dessa maneira, surgem possibilidades inusitadas quanto à constelação de personagens de *Dom Casmurro*. Não mais visualizamos o conluio contra o protagonista, mas sim a qualidade das relações que ele estabelece com os demais, ao ser assombrado pela ausência de si (ASSIS, 2008, p. 932) (PASTA, 2005, p. 41). Na dinâmica entre as personagens de *Dom Casmurro*, portanto, o narrador-protagonista desdobra o aniquilamento de seu grupo familiar, desde o centro, composto por ele mesmo, que se assume em estado de dissolução. Assim, o maior realce de Dom Casmurro, o narrador, pode ser encontrado na estrutura mesma do romance *Dom Casmurro*, que dismantela a confiabilidade do primeiro, de forma que passamos a ver a constelação de personagens por outros ângulos; e não aquele que valida a narrativa da traição do protagonista pela “primeira amiga” e pelo “melhor amigo” (ASSIS, 2008, p. 272). Ou seja, por ângulos compreendidos, a partir do contraste entre Dom Casmurro, o narrador, e *Dom Casmurro*, a obra.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

– *Quem sabe onde é que há de morar amanhã?* – disse ela com um tom leve de melancolia; mas tornando logo ao sarcasmo –: *E você no altar, metido na alva, com a capa de ouro por cima, cantando... Pater noster...*
Dom Casmurro, Machado de Assis

Nesta tese se analisaram os modos de composição e caracterização da personagem em Machado de Assis, pela articulação entre caracteres e a diferença impressa pela criação do autor, e pelo enfoque na constelação de personagens de *Ressurreição* (1872), *Helena* (1876) e *Dom Casmurro* (1899).

No primeiro caso, partiu-se da noção já difundida pela recepção crítica da obra de Machado de Assis, segundo a qual, observa-se o quadro diversificado das personagens em sua prosa de ficção. Nesse quadro encontra-se, então, um gradiente que vai da personagem típica, passando pela figuração do indivíduo até a personagem de feição singular enquanto pessoa, como se lê em *Machado de Assis: o enigma do olhar*, de Alfredo Bosi (2008). Reiterou-se a observação da multiplicidade das personagens machadianas, como também se analisaram seus modos de composição e caracterização, que recorrem simultaneamente à referência tipológica, individual e ao critério da diferença para a construção, por vezes, de uma só personagem. Esse processo é observável, sobretudo, no caso dos protagonistas.

A mobilização dos caracteres em Machado de Assis – técnica que remonta a Teofrasto (4 a.C.), Aristóteles (4 a.C.), La Bruyère (séc. 17) e aos satiristas ingleses dos séculos 16 e 17 –, foi observada na análise de personagens planas, mas também como recurso estilístico que constitui um ponto de partida para o adensamento moral das figuras. Essa mobilização foi analisada, sobretudo, conforme a ironia e a diferença impressas na composição e caracterização das personagens machadianas, de acordo com a especificidade estilística da obra, bem como com a sua contextualização no Brasil oitocentista. Demonstrou-se como a referência a textos clássicos é desenvolvida em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*, de modo a tomar parte na composição e caracterização das personagens, ao mesmo tempo em que necessariamente rebaixa as citações e alusões. Igualmente, negativam-se as próprias figuras machadianas em jogo, que resultam diminuídas, na relação de intertextualidade.

Essa noção foi esquadrihada em *Ressurreição* pelo diálogo irônico com *Medida por medida*, de Shakespeare. Em *Helena*, por sua vez, abordou-se a fratura do romance, cujas metades estilísticas dialogam com: a referência à Helena de Troia e sua revisão; a ficção de cunho supostamente popular no oitocentos; e paradigmas do romance realista. Por fim, em *Dom Casmurro*, analisou-se como a referência aos caracteres é mobilizada, para a composição e

caracterização de um protagonista que simultaneamente se vale, de forma ficcional, da mesma técnica para a caracterização de si e das demais personagens. Neste último romance, analisou-se o narrador-protagonista em relação com o caráter do invejoso (HALL *Apud* ALDINGTON, 1924, p. 92-93) e, ironicamente, com figuras de magnanimidade, como o imperador Augusto, em especial nas *Geórgicas*, Livro I, de Virgílio.

No segundo caso, a análise das figuras machadianas foi feita, considerando-se sua constelação de personagens. Essas relações podem ser compreendidas de forma associada à estrutura da trama em cada narrativa. Dessa maneira, justifica-se o fio condutor na abordagem de *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*. Os três romances apresentam tramas que se desdobram por meio de desvios quanto ao argumento das narrativas de traição. Ademais, deve-se enfatizar que as criações machadianas quanto à constelação de personagens padrão do triângulo amoroso são desenroladas, do ponto de vista dos protagonistas masculinos, que creem – de forma problemática, relativa, encoberta ou questionável – que ocupam a posição do homem ridicularizado, traído ou excluído.

Enquanto escritor e crítico, Machado de Assis, na “Advertência” de *Ressurreição*, declarava não tencionar um romance de costumes, mas “o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres” (2008, p. 236). Já no prólogo de *Ressurreição*, desde 1872, Machado declara distanciar-se, inclusive, dos motivos da narrativa de adultério, consequentemente subvertendo o modelo do triângulo amoroso. Não obstante, Félix é figurado de modo a desconfiar ciclicamente da traição por parte do par romântico, Lívia. O lance dramático do rompimento do noivado por Félix é posto em ação, depois de uma carta anônima contra Lívia, nos capítulos XX e XXI, “Uma voz misteriosa” e “O último golpe”.

O narrador de *Ressurreição*, por diversas vezes, insere suspeitas no mundo interno das personagens por meio da anotação de modalizadores, sobretudo, quando se trata da descrição de Félix. Porém, nessa passagem, ele abre mão da nuance estilística da dúvida, sendo assertivo no que diz respeito à calúnia operada “efetivamente” por Luís Batista (ASSIS, 2008, p. 310). A hipótese da traição é formulada apenas pelo herói rebaixado, cuja percepção se caracteriza como questionável. Dessa forma, o leitor acompanha o desvio quanto ao argumento narrativo de uma traição, que é substituído por aquele da dúvida subjetiva: “*Our doubts are traitors*”. O descentramento quanto a modelos narrativos em *Ressurreição* (o romance de costumes, por exemplo) ocorre na medida em que fazemos uma leitura a contrapelo do protagonista. Ressalte-se, mais uma vez, que o narrador ajuda o leitor no vínculo emocional a ser estabelecido com as personagens, levando-nos a não desenvolver empatia pelo protagonista.

O epicentro da trama de *Ressurreição* passa à composição e caracterização de Félix como “não inteiriço” (ASSIS, 2008, p. 237), mobilizando a referência ao caráter do “desconfiado”, entre outros, especialmente, por meio de diálogo irônico com o protagonista Ângelo, de *Medida por medida*. Félix, cujo espírito tinha “duas faces”, é um “homem feito de sinceridade e afetação” (ASSIS, 2008, p. 237). Como contraponto a ele, Livia é caracterizada, no mais das vezes, pela espontaneidade e harmonia (ASSIS, 2008, p. 245, 248). No lugar do engano operado pela personagem feminina, desenvolve-se o autoengano do protagonista masculino. Ainda que a questão, já enfraquecida, quanto à traição de Livia seja desmentida pelo narrador e por demais personagens, Félix a retoma. Seu caráter e perfil psicológico se adensa pela dúvida em moto-contínuo (ASSIS, 2008, p. 313-14). Ocorre a variação correlata na constelação de personagens que, de um arranjo do terceiro excluído, passa a dinâmicas entre três e quatro personagens, servindo ao realce do protagonista.

Uma primeira configuração da constelação de personagens em *Ressurreição* pode ser visualizada, na forma do quadrilátero amoroso. Este foi abordado, a partir do imbróglio entre Félix, Livia, Meneses e Raquel, sendo interpretado como resultante do contraste entre “o artifício do próprio infortúnio” do médico *versus* “a dissimulação honesta” da viúva. Esses aspectos dos protagonistas, por sua vez, são acompanhados pela inexperiência de Meneses e Raquel. Segundo essa abordagem da constelação, frustram-se as expectativas das personagens do primeiro plano. Ou seja, as duas figuras laterais, Meneses e Raquel, desenganam-se quanto ao amor que nutrem por Livia e Félix, de forma respectiva, e demonstram maior desenvolvimento em função da mudança. No plano da ação, ademais, eles realizam o casamento entre si, oferecendo um contraste ao relacionamento logrado dos protagonistas.

Se retomamos a trajetória do protagonista, notaremos seu processo de desintegração, intensificado pelo contraste com o caráter “harmônico” de Livia (ASSIS, 2008, p. 248). Nesse ponto, aborda-se a constelação de personagens pelo arranjo entre Félix, Livia e Viana. O enfrentamento de Félix com o irmão de Livia implicaria no casamento como “ato social” (HERANE, 2011, p. 81). De forma negativa, *Ressurreição* alude a uma dinâmica de relacionamento inscrita em *Medida por medida*. Isto é, para Ângelo, Isabela deveria sacrificar sua vida, caso quisesse salvar seu irmão Cláudio da pena capital. Por sua vez, no romance de Machado de Assis, que cita versos de *Medida por medida* como mote, inferimos que, para Félix, seria melhor (ou talvez, menos conflitivo) que Livia não tivesse um irmão, nem um marido falecido e muito menos um filho. A figuração de Félix pode ser abordada tanto pelo registro do caráter – no final da trama ele é “pusilânime” e “visionário” (ASSIS, 2008, p. 314) –, quanto

por aquele da diferença, uma vez que ele apresenta um mundo interno, com sentimentos ambivalentes, e age para o resguardo de sua posição num contexto específico.

Ser infeliz para Félix é uma noção que se relaciona com a negativa do seu antropônimo e de sua posição social. Ambos permanecem no campo da aparência: “Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: “perdem o bem pelo receio de o buscar” (ASSIS, 2008, p. 314). A partir da ironia dos caracteres, Machado de Assis cria em *Ressurreição* as suas figuras, bem como a dinâmica relacional entre elas, segundo uma trama e um contexto que lhe são próprios.

Desde o romance de 1872, visualizamos uma matriz do problema que analisei como a dinâmica do *quatuor* em *Dom Casmurro*. Félix imagina ser preterido num relacionamento com Lívia, a despeito dos comportamentos dela indicarem o contrário ou, no máximo, serem ambíguos (o que não significaria muito, dada a necessidade de dissimulação por parte das personagens femininas). Para realizar o matrimônio, ele teria que aceitar a condição de se vincular a agregados. Essa imposição social no universo de *Ressurreição* encontra-se em diálogo com a estrutura da família patriarcal ou extensa, que é dupla. Se considerarmos figuração das fantasias de Félix quanto a ser um terceiro ridicularizado, por acreditar ser traído, Viana, de caráter parasita, surge como um quarto elemento incômodo.

Félix é traído por sua dúvida. O terceiro agente que o protagonista imagina constitui uma posição a ser ocupada, inclusive, por ele mesmo, quando é “visionário” e age para seu “infortúnio” (ASSIS, 2008, p. 279). Em certa medida, a observação desse processo de Félix fornece mais um norte de por que ele seria assombrado pelo marido falecido de Lívia e pela maternidade dela. Essa posição do terceiro, para o protagonista, pode ser ocupada por: uma das suas próprias faces, aquela que é “calculada e sistemática” (ASSIS, 2008, p. 237) (ASSIS, 2008, p. 279); Luís, o menino que o adverte quanto à função familiar de Lívia; de forma retroativa, o marido falecido desta; e Luís Batista, que vem lembrar este mesmo defunto (ASSIS, 2008, p. 308). Na constelação de personagens de *Ressurreição*, tem-se mais uma sugestão, inclusive, de por que Luís, o menino, e Luís Batista compartilham o antropônimo, além de serem seguidos por personagens homônimas, as duas Claras. Concluimos que ambos virtualmente se articulam nessa posição temida por Félix quanto a ser, no mínimo, ridicularizado, e no máximo, excluído, na medida em que ele se aproxima de Lívia.

A percepção que Félix decide fixar quanto a Lívia advém da posição que ele ocupa, na constelação das personagens, avaliando os demais, de um ponto de vista defensivo. Essa caracterização mais ampla da percepção de Félix mostra-se pontual, quando ele não ouve bem

as aflições de Moreirinha (ASSIS, 2008, p. 284). Nessa passagem, Félix *dispõe de todos os meios* para chegar a raciocínios diversos. Não obstante, ele insiste em se comparar a Moreirinha, e em comparar Livia a Cecília. O paralelo ocorre porque Félix dificilmente sai do seu referencial. Mesmo quando ele se dirige a Cecília sobre a incapacidade de exercer o papel de redentor, ele fala sobre si mesmo. O “sistema” de Félix pode ser compreendido pela busca da “vaidade satisfeita de um triunfador” e do lisonjeio “do amor-próprio” (ASSIS, 2008, p. 259). O esboço da situação narrativa pode ser compreendido pela saída desse sistema, que o protagonista experimenta uma vez.

Em *Helena*, o argumento narrativo do incesto, os dispositivos do romance-folhetim e os da narrativa policial são desarmados pelo desenlace da trama. No final, apenas a lógica do paternalismo continua em funcionamento. A composição e caracterização de Estácio também se encontram divididas em duas dimensões. Estácio tem guardado para si o medo (supostamente) incestuoso de ser preterido por Helena. Assim, ele nutre sentimentos de exclusivismo e ciúme em relação a ela, muito embora sem ter plena consciência de sua inclinação. Ele não poderia admiti-la, uma vez que, segundo seu ponto de vista (até certa parte da trama), incorreria em incesto. Daí a necessidade de reprimir a paixão pela heroína.

A apresentação das expectativas de Estácio quanto a ter a moça como irmã antecipam uma ligação entre Helena e a figura materna (ASSIS, 2008, p. 399). Além disso, deve-se notar, numa abstração do quadro de personagens, a semelhança entre a caracterização da mãe de Estácio e a de Helena: os “toques de orgulho”; o “encerrar em si todo o ressentimento”; além da morte precoce (ASSIS, 2008, p. 397). Quando os protagonistas lamentam a morte do conselheiro, a voz narrativa associa a presença de Helena à lembrança da mãe de Estácio, segundo uma focalização que se supõe dele (ASSIS, 2008, p. 402).

Nessa passagem, a “situação de ambos” (ASSIS, 2008, p. 402) pode ser lida, segundo a comparação de Estácio e Helena. Ele não tem conhecimento profundo da disposição paterna no testamento, enquanto ela sabe que pode ser julgada por forjar uma identidade para usurpar um legado. Ironicamente, o ponto de semelhança entre os dois protagonistas seria a paixão mútua, ao lado do constrangimento pelo paternalismo. Como analisa Maílde Jerônimo Trípoli, uma das ironias trabalhadas no nível da trama de *Helena* é que Estácio tem uma perspectiva senhorial e limitada, crendo ser livre, quando se compara à personagem do escravo, muito embora ele próprio termine submetido aos “caprichos do pai” (2006, p. 98). Isto é, primeiramente, ele tem que aceitar Helena como irmã e, ainda depois, ele aceita uma interdição aparente (TRÍPOLI, 2006, p. 98).

O desvio de Estácio quanto à constelação de personagens em trio se dá, como nos demais romances, pela presença de um quarto elemento, que vem da periferia. Estácio poderia vagar entre a assombração do conselheiro e Helena, ou ainda, oscilar entre Eugênia e Helena, irresolutamente. Contudo, a revelação de Salvador e da condição de dependência da protagonista apresentam-se como um limite. Os conselhos de Estácio, para Eugênia, diriam respeito mais propriamente a ele mesmo. Este perde suas afeições numa quadrilha que dança com a moça, Helena e Mendonça. Ainda, perde-o por causa de um chapéu. Isto é, em razão de sua posição no universo narrativo. Aliás, as duas quadrilhas em que o protagonista se encontra podem ser visualizadas nas suas relações com: o conselheiro, Helena e Salvador; o conselheiro, Eugênia e Camargo. Dessa forma, Salvador lhe apresenta “o desconhecido” (ASSIS, 2008, p. 470-75), enquanto Camargo o cerca. Ambos seriam agregados do herdeiro, em cada quadrilha, caso ele se casasse com Helena ou Eugênia.

A fratura do estilo de *Helena* se encontra relacionada àquela dos protagonistas. Estácio está dividido pela composição e caracterização ambivalentes, de ordem inconsciente e de classe (SCHWARZ, 2007, p. 138). Ele é desafiado, por Helena, a descobrir as incógnitas da trama e da constelação. Deve atentar tanto para as dinâmicas de interesse dentro da família patriarcal, quanto para a existência de sua porção periférica. A operação lhe é difícil, dada a sua “ótica senhorial” (TRÍPOLI, 2006, p. 97). Por sua vez, a composição e caracterização de Helena se relaciona, por alusão, a Helena de Troia e ao problema ontológico apresentado pela revisão do mito da heroína, em Homero, Estesícoro, Górgias, Eurípides, e Heródoto, entre outros. A alusão é feita de forma rebaixada e contextual, uma vez que a Helena machadiana está dividida entre duas ordens no paternalismo. Ela deve obedecer ao conselheiro e a Salvador, ao entrar no núcleo da família Vale. Ao mesmo tempo não se desfaz das relações com a porção “não familiar” do universo narrativo. Em *Helena*, o arranjo do quarteto, inclusive, pode ser visto na interação dos dois protagonistas fraturados: Estácio, com a apresentação de seu retrato e o reverso deste; Helena, que tem que “ser outra” ou “não ser”.

Por fim, em *Dom Casmurro* consideramos, sobretudo, a intenção do narrador-protagonista quanto a provar, ao leitor, ter sido vítima de uma traição pela esposa e pelo melhor amigo. A leitura a contrapelo do discurso de Dom Casmurro muda o problema narrativo para o enfoque da composição e caracterização do narrador-protagonista. Observamos o artifício de Dom Casmurro em ser artífice do próprio infortúnio, como um sucessor de Félix, para lembrarmos a conclusão de Antonio Candido: “Mas o fato é que dentro do universo narrativo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a

consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e sua vida” (2004, p. 25).

Observamos, por um lado, os desvãos na figuração da subjetividade e dos processos psíquicos de Dom Casmurro, a exemplo do que ocorre no desenvolvimento de Estácio, também seu antecessor. Por outro lado, os três protagonistas, Félix, Estácio e Dom Casmurro, mantêm uma atitude de salvaguarda, por diversas vezes, relacionada à posição social do herdeiro em universos narrativos que dialogam com a organização da família patriarcal oitocentista no Brasil. Por essa preservação, eles agem com desconfiança e vacilação em relação às demais personagens. No entanto, não hesitam, ao exercer o desmando sobre estas.

Em *Dom Casmurro*, a mobilização dos caracteres passa a mais de uma dimensão discursiva. Numa delas, o narrador-protagonista se vale da técnica dos caracteres e do retrato, para caracterizar as “pessoas” de sua história (ASSIS, 2008, p. 1000). Ele detém o poder narrativo de apresentar as mesmas, segundo sua perspectiva, no mais das vezes, pintando-as conforme caracteres de tom teofrástico. Noutra dimensão, avaliamos em que medida a autocaracterização e a caracterização dos demais, realizada pelo narrador-protagonista, seriam confiáveis. Não há contraponto que permita, ao leitor, acessar a perspectiva das outras personagens, ou a de um narrador em terceira pessoa. Deparamo-nos diretamente com a versão do patriarca, instalado em sua posição.

Os caracteres do “bajulador” e do “dissimulado” são aludidos na apresentação de José Dias por Dom Casmurro. Ao mesmo tempo, desconfiamos da distância que o narrador-protagonista se esforça por colocar entre o agregado e ele próprio. Como analisado, José Dias e o autor ficcional acabam por se opor e complementar. Lembremos a interpretação de Cleusa Passos sobre importância da fala de José Dias para o desenvolvimento subjetivo do protagonista (2009, p. 37). A relação de contiguidade é observável, assim que analisamos os dois na constelação de personagens. A aproximação das duas figuras comporta um gesto estilístico particular à prosa de ficção de Machado de Assis, segundo o qual, a caracterização por alusão ao caráter e ao retrato é executada com a dissolução dos limites das duas modalidades. Esta noção pôde ser defendida, no contraponto entre o perfil de José Dias, numa vinheta concluída com a imagem cortante do silogismo completo, e o retrato de Dom Casmurro, composto do início ao fim do romance, e finalizado pelo silogismo aparente.

A descrição do narrador-protagonista (SCHWARZ, 2006, p. 31) pode ser lida, portanto, segundo a chave irônica da mobilização de caracteres, como o da vaidade. Igualmente, pode ser lida, segundo a intencionalidade de um discurso que busca amenizar aspectos socialmente inaceitáveis em sua autocaracterização: como a inveja. Foi abordada a relação problemática que

Dom Casmurro estabelece com a figura de artistas e, mais especificamente de poetas, sejam estes personagens do universo narrativo, ou parte do cânone literário e cultural. Assim, a “poesia envenenada” de Dom Casmurro parece não apenas adulterar as dinâmicas relacionais que o narrador-protagonista estabelece com as demais personagens, mas também intoxicar a referência aos poetas e ao próprio fazer poético.

Na “Advertência” do primeiro romance de Machado de Assis, existe a caracterização indireta de autores de literatura, que declaram ser humildes, mas desejam a ambição. Esta caracterização de escritores, de conhecimento comum no meio literário de Machado de Assis, relaciona-se à caracterização de Félix. Este pretende ser frio, com um coração que aparenta ser de mármore, muito embora o narrador informe-nos que esse seu órgão seja “simplesmente da nossa comum argila” (ASSIS, 2008, p. 262). Em *Dom Casmurro*, por sua vez, os dois tipos de caracterização – a insinuação quanto a um tipo observável de escritor e o desenvolvimento do protagonista – são fundidos pela composição de uma só figura, o narrador-protagonista.

Dom Casmurro é o autor ficcional que aparentemente confessa sujeição, ao ser colocar na posição de vitimado. Quando começa a narrativa com suposta humildade em relação ao poeta do trem, no fundo, ele sugere uma relação indireta entre Homero e si próprio, encenando a tópica de que “até o bom Homero cochila” (HORÁCIO, 1984, p. 109). Além disso, escarnece do vizinho. Posteriormente, critica Homero, no capítulo CXXV, pelo senão de contar em versos (ASSIS, 2008, p. 1055). Em paralelo, Dom Casmurro é o autor ficcional que pede justiça para a leitura de sua história. Desta vez, com o provável fim de assegurar, ainda que tardiamente, o direito sobre os tutelados. Por fim, o leitor pode descair no conceito desse autor ficcional, caso faça uma leitura que lhe seja “amarga” (ASSIS, 2008, p. 235). Este leitor é “obtusos”, caso não compreenda que Ezequiel seria filho de Escobar. Na conclusão do livro, o narrador-protagonista crê que o leitor necessariamente concordará com ele: “e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (ASSIS, 2008, p. 1072). Esse aliciamento pode facilmente resvalar para a ameaça e ocorre ao lado da inviabilidade de alcançarmos qualquer “verdade” nessa narrativa (ASSIS, 2008, p. 235).

Portanto, uma leitura que considere a trajetória de *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro* pode levar-nos a visualizar um processo de complexidade crescente na composição e caracterização das personagens, segundo a exploração de alguns temas-chave e a experimentação no âmbito da constelação de personagens.

Em *Ressurreição*, o tema da dúvida, da vaidade e da dissimulação em Félix é mediado por um narrador que leva o leitor a observar seu desdobramento. Por sua vez, esse leitor deve

prestar atenção ao desenvolvimento de si mesmo, numa aprendizagem que pode decorrer da vivência do contraste de caracteres, entre as expectativas padronizadas quanto ao romance romântico e a frustração das mesmas pelo ato de leitura.

Em *Helena*, por um lado, a dúvida é perseguida segundo dispositivos da narrativa policialesca e folhetinesca. Por outro, Estácio e Helena devem se acomodar aos preceitos de dissimulação e aparência vigentes na ordem paternalista. O leitor se depara com personagens mais complexas, em comparação àquelas dos romances anteriores de Machado de Assis. Estácio demonstra o reverso de seu retrato inicial, e Helena, sua cisão e impossibilidade de existência no âmbito do universo ficcional.

Em *Dom Casmurro*, a dúvida é articulada numa trama cujo discurso parece querer sua instrumentalização para uma finalidade oposta. Ou seja, pela recolha de “indícios”, o narrador-protagonista demonstra como foi vitimado. Por sua vez, o tema da vaidade, ao lado de seu correlato, a inveja, são obnubilados pelo narrador-protagonista, dada a ênfase que ele concede à autocaracterização pelo ciúme. A dissimulação se torna difusa entre as personagens, uma vez que o narrador-protagonista procura estampar esse traço sobre os demais. Ele prontamente pesquisa nas feições da namorada “a fraseologia do agregado” (ASSIS, 2008, p. 971) quanto aos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2008, p. 957). Depois, reafirma a caracterização de Capitu no capítulo final, CXLVIII, “É bem, e o resto?”. Sua autocaracterização demonstra, porém, como ele mesmo pode ser compreendido como um dissimulado. Em *flashback*, Dom Casmurro apresenta a caracterização de Bentinho pelo gesto de se esconder atrás da porta (ASSIS, 2008, p. 933). Cleusa Rios P. Passos analisa o problema, ao questionar se “a tão renomada dissimulação, atribuída a Capitu não estaria igualmente no menino, que, ao ouvir proferir seu nome, deixa de entrar na sala de visitas e se põe a escutar atrás da porta?” (2009, p. 36).

A interação entre Dom Casmurro e o leitor, bem como a forma como o primeiro caracteriza a si e os demais, passa por um filtro de dissimulação. Dom Casmurro também é traído pelas próprias dúvidas. Semelhantemente aos protagonistas anteriores, ele credita como certas as respostas que se dá. Elabora uma espécie de “conselho doméstico” adulterado, que é feito *a posteriori* da sanção. Note-se que no capítulo XXXII, “Olhos de ressaca”, em que o narrador inicia o processo de fixação de Capitu, segundo o perfil da traidora, ele observa: “Fui devagar, mas ou o pé ou o espelho traiu-me” (ASSIS, 2008, p. 965). Na passagem, ele abre uma brecha quanto à perspectiva que tem de seu próprio pé, ou talvez, de sua própria referência edípica. No capítulo XXXII, Capitu olha para o espelho e é pega de surpresa pela entrada de

Bento. No capítulo CXLV, por extensão, Ezequiel olha para o busto de Massinissa e ouve o pai “metade Dom Casmurro” entrar na sala, voltando-se para trás (ASSIS, 2008, p. 1070).

Cabe perguntar se, na repetição de gestos, o busto de Massinissa pode ser interpretado como variação de espelho, para Ezequiel. Nesse caso, Massinissa seria espelho, inclusive, para o próprio narrador-protagonista, caso Ezequiel fosse filho de Dom Casmurro, que vê em Capitu uma traidora e no herdeiro o filho de seu comborço. Lembre-se que Marta de Senna estabelece uma relação possível entre o protagonista e Massinissa, que mata uma esposa inocente (SENNA, 2008, p. 80). Dessa forma, seja o pé de Bento, seja a perspectiva de Dom Casmurro, observa-se a figuração do autoengano. Em *Ressurreição*, as dúvidas são traidoras, em *Dom Casmurro*, o pé, os espelhos, os retratos, bem como o próprio narrador-protagonistas, são passíveis de serem compreendidos como traidores, e não apenas Capitu e Escobar. No romance de 1899, a instância do autor implícito leva o leitor a um processo de aprendizagem tanto pela frustração de suas expectativas, quanto pela irresolução das personagens e da trama.

Igualmente, conclui-se pela frustração intencional do diálogo que essas obras estabelecem quanto à constelação de personagens padronizada em trio. Há a figuração de ambivalências de traição ou edípicas, na caracterização de Félix, Estácio e Bento/Santiago/Casmurro/Dom Casmurro. Contudo, o problema do terceiro que trai tanto retorna para a composição do próprio protagonista, que se desconhece, quanto é reconfigurado pela ameaça do quarto elemento. Com frequência, essa ameaça é posta em ação por personagens da parentela. Observe-se que o primeiro contraste de caracteres em *Ressurreição* é vivenciado por Félix na interação com Viana, irmão de Lúvia, que fala dela. Em *Helena*, semelhantemente, Estácio é instigado por Camargo, quando este lhe lança no coração o enigma quanto à cláusula de reconhecimento da protagonista. Por fim, em *Dom Casmurro*, o narrador-protagonista começa a fábula de sua história pelo confronto (dissimulado) entre José Dias e Bento. Ele apresenta esse agregado, em primeiro lugar na galeria de personagens, muito embora insista em o dissociar da família (2007, p. 31). Por sua vez, José Dias também fala da protagonista e objeto de amor do (anti-)herói.

A traição feminina parece ser figurada para interessar menos que tudo ao leitor, caso este queira ter uma visão mais abrangente da trama. Assim, esse argumento é figurado como pertencendo ao viés dos protagonistas, segundo sua caracterização pelo medo de ser excluído e pelo sentimento de posse em relação aos demais. Os protagonistas são assombrados pela possibilidade do terceiro e, ao mesmo tempo, pela intrusão de elementos que aparecem “em quarto lugar”. Esse quarto elemento é simultaneamente um parente e um “não parente”, de acordo com o funcionamento da família patriarcal, de estrutura dupla. Ressalte-se que Félix, ao

fugir para a Tijuca, tem como defesa do refúgio uma personagem frágil como o “moleque” (ASSIS, 2008, p. 305). Além de oscilar numa rede com um livro na mão, mau leitor que é de si e dos demais, ele se encontra rodeado por quatro janelas num gabinete pequeno (ASSIS, 2008, p. 305-06). Estácio diz perder tudo, após ser ludibriado e manipulado em duas quadrilhas. Dom Casmurro dá início à trama, reconhecendo que falta a si mesmo, e envolto pela reprodução de quatro bustos de personagens romanas, na casa do Engenho Novo, quando diz os motivos de “por a *pena* na mão” (ASSIS, 2008, p. 931). E compreendemos essa pena tanto na acepção do *pesar*, quanto naquela da *sentença*.

Nas três narrativas o enfoque da questão moral dos protagonistas é desdobrado pela forma como eles se relacionam com sua constelação das personagens. Mostram-se em conflito com as dinâmicas de sociabilidade não apenas em três, mas também em quatro personagens, quando se considera o elemento do “mais um”, indicativo da esfera periférica da família patriarcal. Vale a observação de que a passagem de *Ressurreição* a *Dom Casmurro* pode ser sintetizada pela imagem do protagonista que tem um livro nas mãos, carecendo das quatro janelas, que oferecem a metáfora da perspectiva, para o protagonista que tem a pena na mão, cercado de quatro bustos, cuja razão ele diz não alcançar, embora devesse igualmente procurar por esse tipo de percepção. Trata-se, portanto, da passagem de um protagonista leitor, que é traído por suas dúvidas, para um protagonista escritor que trai a si e a nós, leitores, com dúvidas que transforma em indícios.

Podemos estender o comentário sobre os protagonistas e defender que essas três obras de Machado de Assis sigam um código de gênero próprio. Embora as personagens masculinas detenham a maior parte do discurso, mais uma especificidade se repete na apresentação das personagens em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*. O olhar do leitor é dirigido – pela composição e caracterização dos protagonistas, bem como pela estrutura das obras – para a análise das falhas em seu modo de se relacionar e de ser. Essa particularidade deve ser observada em combinação com outro problema na constelação. No decorrer do desenvolvimento questionável do protagonista, as protagonistas sobressaem na figuração de certa “ascendência moral”, conforme a expressão de *Ressurreição* (ASSIS, 2008, p. 247). Essa dinâmica é especialmente marcante no caso de Livia e Helena. No caso de Capitu, a ascendência da heroína permanece como possibilidade, resistindo à fixidez de caracterização defendida pelo narrador-protagonista. Talvez o pé, talvez o espelho, mas certamente os dispositivos irônicos do discurso narrativo, armados pelo autor implícito, deixam a ver a complexidade da composição de Capitu.

Recorrentemente, essas protagonistas são figuradas como detentoras de uma perspectiva inacessível ao leitor. Ou seja, uma perspectiva que pulsa, latente, na ordem da fábula e da trama. Esse efeito em sua composição decorre possivelmente de duas estratégias de caracterização. Em primeiro lugar, com frequência, elas são referidas pelas demais personagens do romance. Mesmo os coadjuvantes falam delas, de maneira que chegam a constituir fonte de boatos, burburinhos, ou até mesmo de discussões. Em segundo lugar, sua entrada é geralmente retardada na trama. Isto é observável nos três casos: Livia, Helena e Capitu. As demais personagens falam delas, antes mesmo que estas se deem a ver. Permanecem, de certa forma, incógnitas, até que a aparição ocorra. No entanto, quando esta ocorre parece dar continuidade ao enigma proposto sobre elas, de início, que permanece impossível de ser atravessado.

Na dinâmica da constelação de personagens, elas contrastam com a entrada prematura – ou inoportuna – daqueles que concorrem para a posição do parente por extensão, o agregado, como Viana, Camargo e José Dias. A partir desses pares – Livia *versus* Viana; Camargo *versus* Helena; José Dias *versus* Capitu – o arranjo da constelação parece sugerir uma espécie de prova aos protagonistas. Earl Fitz, ao abordar as personagens femininas do ciclo de romances machadianos, sugere que a caracterização destas possa ser lida no sentido de uma orientação modernizadora no Brasil (FITZ, 2015, n.p.). Assim, haveria uma oposição adicional entre os protagonistas masculinos e as femininas, segundo aspectos de caracterização que parecem sugerir, de um lado, uma organização social patriarcal-agrária e, de outro, a insuficiência dessa organização.

As desconfianças de Félix são caracterizadas nos termos da vegetação: “Mas o espírito do médico era terreno fecundo para ela. Apenas as perguntas de Meneses lhe deitaram o germen, para logo foi lançando raízes e cresceu” (ASSIS, 2008, p. 309). Por sua vez, o lado harmônico do retrato de Estácio é caracterizado em função da imagem do “tronco rijo e reto adornado de folhagem e flores” (ASSIS, 2008, p. 397), em oposição à “raiz de erva má” e à “planta ruim” (ASSIS, 2008, p. 482) do desejo do suposto incesto. Igualmente, analisamos a composição de Dom Casmurro em relação com o Livro I das *Geórgicas*, que é endossada pelas declarações do narrador-protagonistas, que se considera um “homem da terra” (ASSIS, 2008, p. 1060). Em contraposição, Livia vence Félix pelo tempo e hábito, conforme a seguinte metáfora: “Cada dia que passava caía como uma gota d’água no coração do médico e ia cavando fundo com a fria tenacidade do destino” (ASSIS, 2008). Helena, além de prestar tributos à personagem que dá nome à Hélade e aos helenos navegadores (BLONDELL, 2013, p. 38), tem seu seio comparado ao mar: “O seio, castamente velado pelo corpinho, que subia até ao pescoço, estava ofegante e onduloso como a água do mar” (ASSIS, 2008). Capitu, finalmente, dispensa apresentações

quanto à caracterização pelo campo semântico marítimo. Inúmeras vezes atribuem-se a ela as metáforas que “cheiram ao mar”, como afirma o narrador (ASSIS, 2008, p. 1060).

O desafio sugerido aos protagonistas, nesses três romances, por meio da apresentação e arranjo da constelação de personagens é o da urgência quanto às dinâmicas relacionais. Essa estaria associada à personagem da parentela que indica uma organização emperrada (e desigual) na família dividida entre núcleo e periferia. No mais das vezes, essa relação dissimula a referência à base escravocrata na sociedade desses universos narrativos. Além disso, no caso da relação com o agregado, ou o dependente, escamoteia-se a dominação. Em resumo, a ordem de apresentação das figuras em *Ressurreição*, *Helena* e *Dom Casmurro*, com os inoportunos em primeiro lugar, e os pares românticos em último, sugere que Félix, Estácio e o narrador-protagonista de *Dom Casmurro* muito provavelmente precisassem, antes, atravessar os problemas da organização social (pelos quais, inclusive, são responsáveis), caso quisessem expandir-se à interação com as protagonistas feministas, Lívia, Helena e Capitu, e sua potência de vitalidade, segundo um dos traços que as caracterizam.

Lívia se recusa a casar. De acordo com o narrador, inferimos que seu maior mérito seria a sagacidade de prever os infortúnios do consórcio (ASSIS, 2008, p. 313). Helena tem todas as qualidades de seu retrato – a adaptabilidade, inclusive – sacrificadas por uma vergonha intransponível no paternalismo. Capitu, por fim, tem suas “ideias atrevidas” (ASSIS, 2008, p. 951) voltadas contra ela mesma na trama. Na fábula, é sua a sugestão de que Bento estude leis em São Paulo (ASSIS, 2008, p. 952). Na trama, ela é acusada por um advogado escritor. Capitu fantasia sobre se mudar – “– Quem sabe onde é que há de morar amanhã?” (ASSIS, 2008, p. 981) –, e morre em exílio na Suíça. Não obstante, é relativamente consensual que o narrador de *Ressurreição* dirija a empatia do leitor para Lívia. Helena e Capitu, por sua vez, permeiam o imaginário popular, existindo para além das páginas dos romances de Machado de Assis. Desse modo, retoma-se a noção de uma potência vital das protagonistas. Essa potência – que contrasta com aquela de aniquilação por parte dos protagonistas – permanece como tema para investigação posterior, sem solução, ou suma das sumas, ou resto dos restos.

REFERÊNCIAS²⁹

- AB'SABER, T. A. M. Dois mestres: crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto Schwarz. In: CEVASCO, M. E. OHATA, M. **Um crítico na periferia do capitalismo: Reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 382-384.
- ACCETTO, T. **Da dissimulação honesta**. Tradução de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AGOSTINHO, S. **Confissões**. Tradução de Lorenzo Mammì. 1ª. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- ALDINGTON, R. **A book of characters**. Tradução de Richard ALDINGTON. London; New York: George Routledge & Sons LTD. E. P. Dutton & Co., 1924.
- ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- _____. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- _____. **Retórica**. Coimbra: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- ASSIS, M. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Garnier, 1899.
- _____. **História de quinze dias**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- _____. **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. AZEVEDO, S. M.; CALLIPO, D.; DUSILEK (Orgs.). São Paulo: Unesp, 2013.
- _____. **Obra completa em quatro volumes: Machado de Assis**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- AULETE. **Aulete digital**, 2017. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em 22/03/2018.
- AUSTIN, N. **Helen of Troy and her shameless phantom**. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- AZEVEDO, S. F. L. **O adultério, a política imperial e as relações de gênero em Roma**. 2017. 190 f. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.
- BARROS, D. M. de. **Machdo de Assis: a loucura e as leis: direito, psiquiatria e sociedade em 12 contos machadianos**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

²⁹ De Acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023)

BENSON, S. **Shakespearean resurrection: The art of almost raising the dead**. Pittsburgh: Duquesne University Press, 2009.

BERTRAND, D. **Dominique Bertrand commente Les Caractères de La Buyère**. Paris: Gallimard, 2002.

BESSEL, F. Extract from the translation of a letter from Professor Bessel, 10th of August, 1844. On the variations of the proper motions of Procyon and Sirius. Communicated by Sir J. F. W. Herschel. Disponível em: <http://adsabs.harvard.edu/full/1844MNRAS...6R.136B>. Acesso em: 22/03/2018.

BIRMAN, J. **Estilo e modernidade em psicanálise**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

BLONDELL, R. **Helen of Troy: beauty, myth, devastation**. New York: Oxford University Press, 2013.

BORGES, J. L. **Cinco visões pessoais**. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. 3^a. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

BORNHEIM, G. O sujeito e a norma. In: NOVAES, A. (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 247-260, 1995.

BOSI, A. **Brás Cubas em três versões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BUTLER, S. **The moral mirror: or, a looking-glass for sots, parasites, gluttons, clowns, praters, time-servers, pretenders, knaves, knights of the post, atheists, zealots, hypocrites, & c. & c. & c.** Philadelphia: Aitken for Carey, 1813.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n. 23 e 24. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

CALDWELL, H. **Machado de Assis: the Brazilian master and his novels**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1970.

_____. **Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

_____. **The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960.

CAMPOS, A. S. L. **Machado de Assis contra a concepção de sujeito solar: implicações na crônica**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2013.

CAMPOS, R. Homonímia e ironia do nome em Ressurreição. **Machado de Assis em Linha**, vol. 7, 2014. 209-228. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1983-68212014000200014&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 22/03/2018.

CANDIDO, A. The Brazilian Family. In: _____ **Brazil: portrait of half a continent**. New York: Dryden Press, 1951, p. 291-312.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Vários escritos**. 4ª ed., reorganizada pelo autor. São Paulo: Rio de Janeiro: Duas Cidades, Outro sobre azul, 2004.

CANDIDO A. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARDOSO, A. de A. C. As armadilhas da gratidão: o poder e o código sentimental em Helena. **Machado de Assis em Linha**, v. 9, n. 17, p.33-50, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1983-68212016000100033&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 22/03/2018.

CARONE, M. "A negação": um claro enigma de Freud. **Discurso**, São Paulo, n. 15, 1983, p. 125-132.

CHAPPELL, M. Cigoli, Galileo, and Invidia. **The Art Bulletin**, vol. 57, no. 1 (Mar., 1975), p. 91-98, 1975.

CHEMAMA, R. Parentheses. **Machado de Assis em Linha**, v. 9, n. 18, p. 74-83, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212016000200074. Acesso em: 22/03/2018.

CIXOUS, H. The character of <character>. **New Literary History**, v. 5, p. 383-402, 1974.

CORREIA, M. D. C. Atualidade da crítica de Machado de Assis. **Machado Assis Linha**, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, vol. 8, n. 16, 2015. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Dezembro 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212015000200003. Acesso em: 09/02/2018.

CORRESPONDÊNCIA DE MACHADO DE ASSIS. Tomos I, II, III e IV. Coordenação e orientação: Sergio Paulo Rounet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Silvia Eleuterio. Rio de Janeiro: ABL, 2008, 2009, 2011, 2012.

CREPALDI, C. L. **Helena de Eurípides: estudo e tradução**. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

DARWIN, C. **Origem das espécies**. Tradução de Eugênio Amado. 4ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

_____. La différence. **Théorie d'ensemble**. Paris: Seuil, pp. 41-66, 1968.

DEUTSCHER, G. **Through the language glass: why the world looks different in other languages**. New York: Picador, 2011.

EDER J., JANNIDIS F., SCHNEIDER R. (eds.). **Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media**. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010.

FAORO, R. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2001.

FISHELOV, D. Types of Character, Characteristics of Type. **Style**, 24, p. 422-39, 1990.

FLAMMARION, C. The companion of Sirius. **Astronomical Register**, vol. 15, pp. 186-189, 1877.

FRANCHETTI, P. O primo Basílio e a batalha do realismo no Brasil. **Eça & Machado. Conferências e textos das mesas redondas do Simpósio internacional Eça & Machado**, set. 2003.

FRANCO, M. S. D. C. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4ª. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e no homossexualismo. In: _____. **A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher, psicanálise e telepatia e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 96-109.

_____. **A negação**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

_____. **Obras Completas, volume 8: O delírio e os sonhos na *Gradiva* e outros textos (1906-1909)**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], uma recordação de infância e outros textos (1909-1910)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Obras completas, volume 16: O eu e o id; "autobiografia" e outros textos (1923-1925)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, v. 6, 2006.

_____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, v. 17, 1976.

FREYRE, G. **Sobrados e mucambos: Decadência do patraicado rural e desenvolvimento do urbano**. 15. ed. São Paulo: Global Editora, 2005. 974 p.

GALLO, R. **Proust's Latin Americans**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

GARDNER, S. Eduard von Hartmann's Philosophy of the Unconscious. In: NICHOLLS, A. Liebscher, M. **Thinking the unconscious**. Nineteenth-Century German thought. Cambridge University Press, p. 173-199, 2010.

GARNER, S. N., SPRENGNETH, M. **Shakespearean tragedy and gender**. Bloomington, Indiana University Press, 1996.

GINZBURG, J. Notas sobre o narrador e melancolia em alguns textos de Machado de Assis. **Nonada Letras em Revista**, Faculdades Ritter dos Reis, v. 2, p. 11-45, 1999.

GIRARD, R. A aborrecida vingança de Hamlet. In.: _____. **Teatro da inveja**. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

GOMES, E. **O enigma de Capitu**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

GOMES, P. E. S. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: _____. **Pequeno cinema antigo**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GÓRGIAS. Sobre o não-ente. Elogio de Helena. Tradução de Maria Cecília de Miranda N. Coelho. **Cadernos de Tradução 4**, São Paulo, v. 4, 1999.

GRANJA, L. Antes do livro, o jornal: “Conto Alexandrino”. **Luso-Brazilian Review**, v. 46, n. 1, p. 106-114, 2009.

GUIMARÃES, H. D. S. **Os leitores de Machado de Assis**: o romance machadiano e o público de literatura do século 19. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

GUIMARÃES, H. D. S.; SILVA, A. C. S.; SENNA, M. D. Editorial. **Machado de Assis em Linha**, vol. 10, n. 20 Janeiro, Abril 2017, p. 1-3. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212017000100001&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 22/03/18.

HALL, Joseph. **Characters of virtues and vices**. London: EEBO, 1608.

HANSEN, J. A. O discreto. In: BORNHEIM *et al.* **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**, n. 71, p. 85-105, 2006.

HARTMANN, E. V. **Philosophy of the Unconscious**: speculative results according to the inductive method of physical science. Translated by William Chatterton COUPLAND. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., v. 1, 2, 3, 1893.

_____. **Philosophie de l'Inconscient**. Traduite de l'Allemand et précédée d'une Introduction par D. Nolen. Tome Premier, Tome Second. Paris: Germer Ballière, 1877.

HASKELL, F.; PENNY, N. **Taste and the antique**: the lure of classical sculpture (1500-1900). New Haven and London: Yale University Press, 2006.

HERANE, A. R. **Memória das ilusões**: um estudo de Ressurreição. 2011. 119 f. Dissertação (Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 2011.

HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M.-L. **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Londres e Nova York: Routledge, 2005

HERODOTUS. **Herodotus, the histories**: parallel English/Greek, translated from the Greek by G. C. Macaulay. United States: Forgotten Books, 2007.

HOCHMAN, B. **Character in Literature**. Ithaca, London: Cornell University Press, 1985.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Obejetiva, 2009.

JANNIDIS, F. Character. In: HÜHNELT P. *et al.* (Eds.): **Handbook of narratology**. Berlin, 2009, p. 14-29.

_____. Character. **the living handbook of narratology**. 06 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>>. Acesso em: 22/03/2018.

JULIANI, T. J. A "mordida da inveja": defesa da obra e imagens de autoria ovidiana no *De Mulieribus Claris* de Giovanni Boccaccio. **Nuntius Antiquus**, 13 (1), 2017, p. 85-105. Disponível em: <www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/11275>. Acesso em: 01/01/2018.

JOBIM, J. L. J. (Org.), MASSA, J. *et al.* **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, Topbooks, 2001.

_____. Machado de Assis: o crítico como romancista. **Machado de Assis em linha**, ano 3, n. 5, junho de 2010. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero05/rev_num05_artigo07.asp>. Acesso em: 22/03/2018.

KASTER, R. A. Invidia and the End of Georgics 1. **Phoenix**, 56, n. 3/4, p. 275-295, Autumn-Winter 2002,.

KLEIN, M. **Inveja e gratidão e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

KRISTEVA, J. **La révolution du langage poétique**: l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

LA BRUYÈRE, Jean de. **Caracteres**. Rio de Janeiro: Ed. Athena, 1937.

LAMONTE A., SILVA D. F. **Emerging dialogues on Machado de Assis**. New York: Springer, 2016.

LA ROCHEFOUCAULD. **Réflexions ou sentences et maximes morales**. Paris: Garnier Frères, 1961.

LEITE, V. R. O contexto da publicação e o prefácio de Ressurreição: Machado de Assis e os cavaleiros da causa nacional e da ordem romântica. **Opiniões** n. 6/7. São Paulo: FFLCH-USP, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/115200>. Acesso em: 22/03/2018.

LENTRICCHIA, F. MACLAUGHLIN, T. **Critical terms for literary study**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

MACHADO, Ubiratan (Org.). **Machado de Assis: Roteiro da consagração**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis (1935-1958)**. Rio de Janeiro: José Olympio: ABL, 2008.

MONTEIRO, P. M.. Falo das linhas vistas: um esboço sobre a arte do retrato no Memorial de Aires. **Machado de Assis em linha**, ano 3, número 6, dezembro de 2010. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero06/rev_num06_artigo06.pdf>. Acesso em: 22/03/2018.

_____. **Um moralista nos trópicos**: O visconde de Cairu e o duque de La Rochefoucauld. São Paulo: Boitempo: FAPESP; 2004.

LÉVI-STRAUSS, C. **As estruturas elementares do parentesco**. Tradução de Mariano Ferreira. 3^a. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

LISPECTOR, C. Das vantagens de ser bobo. In: LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 332-33, 1992.

LUZ, E. **O romance que não foi lido**: Helena, de Machado de Assis. Fortaleza: Edições UFC, 2017.

MACHADODEASSIS.NET. **Machadodeassis.net**, 2017. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.net/>>. Acesso em: 22/03/2018.

MALHADAS, D.; SARIAN, H. **Teofrasto**: os caracteres. São Paulo: E.P.U., 1978.

MARGOLIN, U. Character. In: HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M.-L. **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. London, New York: Routledge, p. 52-57, 2005.

MARTINS, P. **Imagem e poder**: considerações sobre a representação de Otavio Augusto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

MEYER, M. Machado de Assis lê Saint-Clair das Ilhas. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2, p. 17-33, 1998. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25389>>. Acesso em: 22/03/2018.

NUNES, B. Machado de Assis e a filosofia. **Travessia**, Florianópolis, 1989, n. 19, p. 7-23, 1979.

O GLOBO. Testamento. In: _____. **O Globo**: Orgão da Agencia Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industria (RJ), Rio de Janeiro, p. 2, 06 de Agosto 1876.

OLIVEIRA, L. O. O mundo no escudo de Aquiles: uma leitura do canto XVII da Ilíada de Homero. **Semana dos alunos de pós-graduação em filosofia da PUC-Rio**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 13-22, 2013.

PASSOS, C. R. P. **As Armadilhas do Saber**: Relações entre Literatura e Psicanálise. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

PASSOS, J. L. **Machado de Assis**: o romance com pessoas. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2007.

_____. **Romance com pessoas**: a imaginação em Machado de Assis. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

PASTA JÚNIOR, A. Singularité du double au Brésil. In: CHEMAMA, R. **La clinique du speculaire dans l'oeuvre de Machado de Assis**. Paris: Association Lacanienne Internationale, v. 1, p. 39-43, 2003.

_____. Singularidade do duplo no Brasil. In: CHEMAMA, R. **A clínica do especular na obra de Machado de Assis**. Paris: Association Lacanienne Internationale, p. 37-41, 2005.

PEIXOTO, M. Capitu's curiosity: undecidability and questions of gender in Dom Casmurro. In: LAMONTE AIDOO, D. F. S. **Emerging dialogues on Machado de Assis**. New York: Springer, p. 149-161, 2016.

PEREIRA, L. M. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 2004.

_____. **Prosa de ficção (de 1870 a 1920): história da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

PEREIRA, L. S. **O conto machadiano: uma experiência de vertigem**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2008.

PINHEIRO, B. **Sombras e luz**. Lisboa: Typographia Franco-Portugueza, 1863.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução de José Trindade Santos. São Paulo: Editora 34, 2016.

PLUTARCO. **As vidas dos homens ilustres de Plutarco**: traduzidas do grego por Amyot. Tradução brasileira do professor José Carlos Chaves. São Paulo: Américas, v. 6, v. 7, 19--.

_____. **Plutarch's lives**. Translated from the original greek with notes, critical, and historical, and a memoir of the translator, by rev. John and William Langhorne. London: Ward, Lock, 19--.

POE, E. A. **A filosofia da Composição**. Tradução de Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ROCHA, J. C. D. C. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SAMARA, E. M. **A família brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. Jano, Janeiro. **Teresa – Revista de Literatura Brasileira. Edição especial sobre Machado de Assis**, São Paulo, n. 6-7, 2006.

SANTOS, R. F. **O reflexo de Helena**: Modelos literários e nacionalidade em *Helena* (1876), de Machado de Assis. 2009. 147 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2009.

SARAIVA, J. A. (Org.). **Nos labirintos de Dom Casmurro: ensaios críticos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

SCHANZER, E. **The problem plays of Shakespeare: a study of Julius Caesar, Measure for measure, Antony and Cleopatra**. New York: Schocken Books, 1967.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo : Editora 34, 2007.

_____. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: SCHWARZ, R. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SENNA, M. D. **Alusão e zombaria**: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

SHAKESPEARE, W. **A tragédia de Hamlet**: príncipe da Dinamarca. Tradução de Lawrence Flores. 1ª. ed. São Paulo: Penguin Classics, 2015.

_____. **Macbeth**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Medida por medida**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____. **William Shakespeare**: the complete works. London: CRW, 2005.

SHEN, D. Unreliability and characterization. **Style**, volume 23, No. 2, pp. 300-311, Summer 1989.

SMITH, E. **The Cambridge Introduction to Shakespeare**. New York: Cambridge University Press, 2007.

SOUSA, J. G. de. **Fontes para o estudo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

SOUSA, L. M. de. **Dimensões da subjetivação e cultura brasileira em Machado de Assis**: a alma exterior e o Eu dividido. 2014. 2000 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica e Cultura). Universidade Federal de Brasília, Instituto de Psicologia, 2014.

SOUZA, M. R. de. A psicanálise e o complexo de Édipo: (novas) observações a partir de Hamlet. **Psicologia USP**, São Paulo, 17(2), pp. 135-155, 2006.

SUZUKI, M. **Metamorphoses of Helen**: authority, difference, and the epic. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.

TATIM, J. Entre a sátira da metafísica e as portas do mistério: Machado de Assis e a Filosofia do Inconsciente de Eduard von Hartmann. **Clareira-Revista de Filosofia da Região Amazônica**, n. 4, pp. 126-154, Set. 2017.

TEIXEIRA, I. Machado de Assis e o costume retórico dos caracteres. **Revista IEB**, São Paulo, n. 50, set./mar. 2010.

TELES, A. D. C. **Machado & Shakespeare**: Intertextualidades. São Paulo: Perspectiva, 2017.

THÉRENTY, M.-È. Escrever folhetins e continuar brasileiro é realmente difícil? O folhetim de crônica parisiense como matriz do jornalismo literário no século XIX. In: ANDRIES L., GRANJA, L. **Leituras e escritas da imprensa**: Brasil/França; século XIX. Campinas: Mercado de Letras, pp. 57-71, 2015.

THOMSON-DEVEAUX, F. Finale allegro, acelerando: revistando a errata de "A saída". **Machado de Assis em Linha**, v. 6, n. 11, p. 118-129, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1983-68212013000100008&script=sci_abstract&tlng=es. Acesso em: 22/03/2018.

TOMACHEVSKI, B. Temática. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre, Globo, 1976, p. 168-204.

TRÍPOLI, M. J. **Imagens, máscaras e mitos**: o negro na obra de Machado de Assis. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

VIRGÍLIO. **As Geórgicas de Virgílio trasladadas a portuguez por Antonio Feliciano de Castilho**. Paris: Typographia de Ad. Lainè e J. Havard, 1867.

VIRGÍLIO. **Georgicas de Vergilio**: versão em prosa dos três primeiros livros e comentários de um agrônomo. Tradução de Ruy Mayer. S.l.: Sá da Costa, 1948.

VIRGÍLIO. **Virgílio brasileiro ou tradução do poeta latino por Manuel Odorico Mendes**. Paris: Remquet, 1858.

WELLS, R. H. **Shakespeare on masculinity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.