MARCIO ANTONIO COIMBRA AMED

IMPRESSIONISMO EM *DOM CASMURRO* E *NOSTROMO*

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras Modernas, na Área de Língua Inglesa e Literatura Inglesa e Norte-Americana da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Profª Drª Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco, Livre Docente da USP

São Paulo
2004

Dedicatória

A Sérgio Rodrigues Sewaybricker e Alba Maria Rodrigues Sewaybricker, amigos de infância, adolescência e idade adulta, e a seus pais, Sr. Rubens e D. Áurea

Agradecimentos

A meus pais, Mostafe e Tereza

À minha orientadora, Profª Drª Maria Elisa Cevasco

Índice

Introdução

Por que Conrad e por que Machado de Assis 2
Por que Nostromo e por que Dom Casmurro 2
Objetivo do Trabalho 4
Considerações sobre o método de abordagem 11
Quanto à relevância e pertinência do estudo 14

Em Santa Teresa 15

A Casa da Rua de Matacavalos 39

Antonia Avellanos 75

Conclusão 118

Obras de Machado de Assis 138

Obras de Conrad 139

Obras de Caráter Geral 143

Abstract

The end of the nineteenth century, more precisely the period set by Eric J. Hobsbawm between 1875 and 1914, was a period of unprecedented changes and development and innovations in all areas of human knowledge, science, technology, economy, administration, politics, social sciences, philosophy, arts. The positivist model upon which the understanding of the world was based had broken down. New ideas were in the air, the psychology of unveiling and the psychology of revelation of Freud, Nietzsche and Marx, relativism, subjectivism, psychologism, historism, antisistematism, atomism, the doctrine of the perspectivistic nature of truth.

As a result of the rapid change in technology, in fashion, in the series of new products relentlessly coming to the public at rapid pace, and as a result of the transition of centres of culture to the great cities, impressionism appeared. It was an art adapted to the sensibility of the man of the great metropolis, describing the nervous rhythm, the sudden, acute, yet always vanishing impressions of life in the city. According to Arnold Hauser it was the style of art that was predominant from the 1870's until the end of the nineteenth century.

The objective of this work is to show that two great novels from that period, *Dom Casmurro* by Joaquim Maria Machado de Assis and *Nostromo* by Joseph Conrad - as a matter of fact considered by Walter Allen as the greatest novel in English of the twentieth century -, one from Brazilian literature, the other from English literature respectively, have each one of them an impressionistic orientation in their make-up. A fact which allow them to be compared, despite what appears to be at first sight a total dissimilarity in style, theme, organization, choice of word and syntax - if difference in idiom be discounted -, atmosphere, setting, space, point of view.

In order to do so, I will first analyse the novel *Iaiá Garcia* by Machado the Assis, with the purpose of making clear what its importance as a novel was, and at the same time, by later comparing it to *Dom Casmurro*, to show the evolution in Machado's style from one work to another, from *Iaiá Garcia*, which appeared in 1878 to *Dom Casmurro*, which was published in 1900. I will point out that *Iaiá Garcia* is indeed a great novel, with its construction principle based on the dominating style of nineteenth century realistic prose then current, but that when we come to *Dom Casmurro* we see it was composed in a totally different new style. Then *Nostromo* will be analysed in order to be compared with *Dom Casmurro*. It will be shown that *Nostromo* was also written in a totally different style from that of nineteenth century realism. Impressionism will be shown to be their operating principle, so that these two works can be related, as they share in common their blurred characters and images, the predominance of instant over duration, the idea that the instant will never be repeated again, of events that happen by chance, of chance as an element of construction and composition, the presentation of the object by its raw parts and nude data instead of as a whole conceptually constructed and presented, the transition from tactile image to visual image, from volume to surface, the detaching of optical elements of experience from conceptual elements, visuality in its autonomy.

The aim of this work, therefore, is to show that both *Dom Casmurro* and *Nostromo* have an impressionistic trend in common and that this is due to the age to which they completely belong, a fact that demonstrates that there is a relationship between works of art and the historical sociological period in which they are born.

Resumo

O final do século dezenove, mais precisamente o período demarcado por Eric Hobsbawm entre 1875 e 1914, foi um período de mudanças, desenvolvimento e inovações sem precedentes, em todas as áreas do conhecimento humano, nas ciências, tecnologia, economia, administração, política, sociologia, filosofia, artes. O modelo positivista no qual a compreensão do mundo era baseada tinha desmoronado. Novas idéias estavam no ar, a psicologia do desvelamento e a psicologia da revelação de Freud, Nietzsche e Marx, o relativismo, subjetivismo, psicologismo, historicismo, antisistematismo, atomismo, a doutrina da natureza perspectivista da verdade.

Em resultado das mudanças que rapidamente iam acontecendo na tecnologia, na moda, nas séries de novos produtos que ininterruptamente iam sendo entregues ao público a uma velocidade rápida, e como um resultado da transferência dos centros de cultura para as grandes cidades, o impressionismo apareceu. Era uma arte adaptada à sensibilidade do homem da grande metrópole, descrevendo o ritmo nervoso, as impressões súbitas, agudas mas sempre efêmeras da vida na cidade. De acordo com Arnold Hauser foi o estilo de arte predominante dos anos 1870 até o final do século dezenove.

O objetivo deste trabalho é mostrar que dois grandes romances daquele período, *Dom Casmurro* de Joaquim Maria Machado de Assis e *Nostromo* de Joseph Conrad – que por sinal é considerado por Walter Allen como o maior romance em inglês do século vinte - , um da literatura brasileira, outro da literatura inglesa respectivamente, têm cada um deles um viés impressionista na sua contextura. Um fato que permite que sejam comparados, apesar do que parece ser à primeira vista uma total dessemelhança em estilo, tema, organização, escolha de palavras e sintaxe – se a diferença de idiomas for descontada -, atmosfera, ambientação, espaço, foco narrativo.

Para fazer isto, em primeiro lugar farei uma análise do romance *Iaiá Garcia* de Machado de Assis, com o propósito de deixar claro qual foi a sua importância como romance, e, ao mesmo tempo, através da posterior comparação com *Dom Casmurro*, mostrar a evolução no estilo de Machado de Assis de uma obra à outra, de *Iaiá Garcia*, que apareceu em 1878 a *Dom Casmurro*, que foi publicado em 1900. Mostrarei que *Iaiá Garcia* é de fato um grande romance, com seu princípio construtivo baseado no estilo realista de prosa do século dezenove então dominante, mas que quando nós o comparamos com *Dom Casmurro* percebemos que foram compostos num estilo totalmente diferente. Aí, então, *Nostromo* será analisado para ser comparado com *Dom Casmurro*. Mostrarei que *Nostromo* também foi escrito num estilo totalmente diferente daquele do realismo do século dezenove. Será mostrado que o impressionismo é o princípio que os norteia, de maneira que estas duas obras podem ser relacionadas, uma vez que possuem em comum as imagens e contornos de personagens borrados, o predomínio do instante sobre a duração, a idéia de que um instante nunca mais se repetirá, os eventos que acontecem por acaso, o acaso como um elemento de construção e composição, a apresentação do objeto pelas suas partes não elaboradas e dados em estado bruto ao invés de um todo conceitualmente construído e apresentado, a translação da imagem táctil à imagem visual, do volume à superfície, a separação dos elementos ópticos da experiência dos elementos conceituais, a visualidade em sua autonomia.

O objetivo deste trabalho, portanto, é mostrar que tanto *Dom Casmurro* quanto *Nostromo* têm em comum uma configuração impressionista e que isto se deve à época à qual eles totalmente pertencem, um fato que demonstra que há uma relação entre objetos de arte e o período sócio-histórico ao qual eles pertencem.

You turn your face away, so you can't see, and then I will. But you mustn't ever tell anybody – *will* you, Tom? Now you won't – *will* you?'
'No, indeed, indeed I won't. Now, Becky.'
He turned his face away. She bent timidly around till her breath stirred his curls, and whispered, 'I love you!'[1]

(Mark Twain, 1876)

"The novel is the epic of a world that has been abandoned by God."[2]

(Georg Lukács, 1920)

"[...] Kant's starry firmament now shines only in the dark night of pure cognition, it no longer lights any solitary wanderer's path (for to be a man in the new world is to be solitary). And the inner light affords evidence of security, or its illusion, only to the wanderer's next step. No light radiates any longer from within into the world of events, into its vast complexity to which the soul is a stranger. And who can tell whether the fitness of the action to the essential nature of the subject – the only guide that still remains – really touches upon the essence, when the subject has become a phenomenon, an object unto itself; when his innermost and most particular essential nature appears to him only as a never-ceasing demand written upon the imaginary sky of that which 'should be'; when this innermost nature must emerge from an unfathomable chasm which lies within the subject himself, when only what comes up from the furthermost depths is his essential nature, and no one can ever sound or even glimpse the bottom of those depths? Art, the visionary reality of the world made to our measure, has thus become independent: it is no longer a copy, for all the models have gone; it is a created totality, for the natural unity of the metaphysical spheres has been destroyed forever."[3]

(Georg Lukács, 1920)

---

[1] TWAIN, Mark – The Adventures of Tom Sawyer. London, Penguin, 1986. (p.57-58)
[2] LUKÁCS, Georg – *The Theory of the Novel*. Cambridge, Massachussetts, The Mit Press, 1975. (p.88)
[3] Id., *ibid.*, p.36-37

Introdução

1. Por que Conrad e por que Machado de Assis

A escolha se deve a toda uma conjunção de fatores. Primeiramente devido ao fato de serem grandes nomes em suas respectivas literaturas, romancistas e contistas com sólida reputação. Joseph Conrad (1857–1924) é um dos maiores estilistas da literatura inglesa. Deixou vários romances e contos que compõem todo um mundo ficcional. Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) é um dos maiores nomes da literatura brasileira, outro grande estilista, um romancista e contista de porte, que igualmente deixou um mundo ficcional composto de várias obras. Cumpre mencionar também o meu gosto pessoal pela obra desses dois autores, pelos vários romances e contos que escreveram, pela sua temática, e pelo estilo de cada um deles. Um outro fator de peso na escolha foi a época em que as obras em pauta neste trabalho foram escritas. A razão da época ter sido um fator de peso na escolha será explicada mais adiante. Finalmente, aquilo que me levou de fato a escrever este trabalho, foi o ter descoberto que há algo em comum entre um dos romances de Conrad e um dos romances de Machado de Assis, o que vem a permitir que ambos sejam comparados.

2. Por que *Nostromo* e por que *Dom Casmurro*

Nostromo é um dos maiores romances da literatura inglesa. Nele Conrad constrói um país e narra um período da história deste país juntamente com um período das vidas de vários personagens envolvidos e o drama particular de cada um deles e aquele resultante de sua interação no espaço daquele país. Trata-se de uma obra grandiosa pela visão de mundo nela demonstrada, em vários aspectos e em diferentes esferas, e pelo conteúdo humano que a caracteriza.

De acordo com Walter Allen:

> "[...] The characters of *Nostromo* are still in the deepest sense solitaries, but they are not detached from society; indeed, in great part the courses their lives take are dictated by the nature of the particular society in which they have their existence. Nostromo is a political novel in the profoundest meaning of the word and – this is the index of Conrad's

> achievement – it may stand as a picture of the modern world in microcosm."[4]

Nostromo é uma obra marcante pelo estilo em que foi escrita, pelas soluções de representação ali encontradas, pela desenvoltura do autor em aplicá-las.

Dom Casmurro, por outro lado, é um dos maiores romances da literatura brasileira. É a narrativa de um caso de amor. É também uma obra grandiosa pela visão de mundo que reflete, e pelo conteúdo humano intenso que traz em si. Da mesma forma uma obra marcante pelo seu estilo e pelas soluções encontradas pelo autor ao representar o real, e sua desenvoltura ao delas se utilizar.

Tenho em mãos uma edição da Penguin do *Dubliners* de James Joyce, onde na contracapa o editor escreveu:

> "The realism and symbolic imagery of *Dubliners* created a startling new form of writing, which is as impressive today as when it first appeared in 1914."[5]

Faço minhas, em parte, as palavras do editor com relação a *Dom Casmurro* e com relação a *Nostromo* (não pretendo fazer aqui uma comparação entre estes dois romances e o livro de James Joyce, publicado, diga-se de passagem, quase que contemporaneamente a eles, com uma diferença de dez a quatorze anos aproximadamente), no que diz respeito àquelas soluções que apontei mais acima. Com efeito, tanto Machado de Assis quanto Joseph Conrad, além de terem escrito duas obras altamente significativas, e de grande importância, empregaram naqueles dois livros, novas formas de escrever, as quais verdadeiramente chamam a atenção até hoje, a ponto de merecerem, por esta razão, um estudo aprofundado.

As duas obras possuem formas peculiares, contendo vazios, elipses, efeitos de distanciamento, imagens borradas, sombras trêmulas, matizações, nuances, que levam a um aprofundamento do plano do conteúdo, a uma abertura em perspectiva, e a uma intensificação da tensão, do patos, dos sentimentos, da afetividade, das emoções humanas e do significado daqueles dois romances.

O fator de peso que me levou a escolhê-las foi a época em que foram escritas, bem ao início do século vinte, a chamada *Belle Époque*, de 1900 e começo do século XX, pertencente portanto ao período delimitado pelo

---

[4] ALLEN, Walter – *The English Novel*. Middlesex, Penguin, 1965, p. 196-197.
[5] JOYCE, James - *Dubliners*. London, Penguin, 1996.

historiador Eric J. Hobsbawm entre 1875 e 1916[6], o qual, segundo aquele historiador, moldou o século XX. Neste período nasceram ou já se encontravam em atividade os homens que dariam forma ao século XX: Lenin, Stalin, Roosevelt, J. Maynard Keynes, Hitler, Adenauer, Churchill, Ghandi, Nehru, Mao Tse-tung, Ho Chi-minh, Tito, Franco, De Gaulle, Mussolini. Foi uma época sem precedentes pelas grandes mudanças e inovações que nela ocorreram nos mais variados campos, da ciência, da tecnologia, da economia, da administração, da política, do social, do pensamento, da filosofia, das artes. Aponta Eric Hobsbawm que a cultura da nossa atual vida quotidiana ainda é dominada por três inovações desse período: a indústria publicitária em sua versão moderna, os modernos jornais e revistas de circulação de massa, e (diretamente ou através da televisão) a fotografia em movimento ou filme. Salienta ainda o historiador, que os automóveis movidos a gasolina e as máquinas voadoras que surgiram no período pela primeira vez na história ainda dominam nosso cenário urbano e rural. E as comunicações por telefone e sem-fio, inventadas à época, foram aperfeiçoadas, mas não superadas. Uma era, portanto, importante para nós até hoje.

Além disso, por ter sido aquela uma era de transformações profundas e notáveis, que ocorriam em rápida sucessão, com grandes novidades que alteraram a face do mundo, com o surgimento de novos padrões e novos conceitos, ela muito se assemelha à época que estamos vivendo atualmente e desde há algum tempo, antes da virada do século. Daí o meu interesse por este período e daí a minha escolha de duas obras escritas em seu decorrer.

Finalmente, o fator que levou ao fechamento dos dois romances como o objeto escolhido de estudo neste trabalho foi o fato deles apresentarem algo em comum que permite uma comparação a nível aprofundado. É o que explicarei melhor logo a seguir.

3. Objetivo do trabalho

O objetivo deste trabalho é mostrar que *Dom Casmurro* e *Nostromo* possuem um viés impressionista que os torna semelhantes e que os relaciona à época em que foram escritos.

Para tanto, apresentarei de início uma leitura de *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis. Julgo importante fazer esta leitura, para levantar algumas características deste romance, que me serão úteis quando da análise de *Dom*

[6] HOBSBAWM, Eric J. – *The Age of Empire*. New York, Vintage, 1989, p. 3.

Casmurro, para ao mostrar o contraste entre uma e outra obra, melhor caracterizar aquilo que julgo significativo nesta segunda obra e para mostrar o salto empreendido por Machado de Assis entre um romance e outro quanto ao estilo e elaboração. Depois da leitura de *Iaiá Garcia* farei a leitura de *Dom Casmurro* e em seguida a de *Nostromo*, para que possa então comparar estas duas obras. Portanto, se o objetivo deste trabalho é comparar *Dom Casmurro* e *Nostromo*, serão, contudo, nele examinados três romances, ficando aí incluído, então, *Iaiá Garcia*.

O conceito de impressionismo com o qual trabalharei é aquele definido por Arnold Hauser em seu *Historia Social da Literatura e da Arte*[7]. É a mesma definição por mim utilizada em minha dissertação de mestrado sobre *Nostromo*[8] de Joseph Conrad, definição, a qual, passo a seguir, a reproduzir, o mais circunstanciadamente possível devido à sua importância em meu trabalho:

De acordo com Hauser, é difícil assinalar-se com precisão o ponto de transição entre o naturalismo e o impressionismo, por ter aquela mudança estilística ocorrido com suavidade, justamente devido "à continuidade do desenvolvimento econômico contemporâneo e à estabilidade das condições sociais". Cita Hauser o ano de 1871, na França[9], afirmando ser aquele um ano de significado meramente transitório na história daquele país[10]. "O predomínio

---

[7] HAUSER, Arnold - *Historia Social de La Literatura Y del Arte*. Barcelona, Labor/Punto Omega, 1988, p.117-130.

[8] AMED, Marcio Antonio Coimbra – "*Nostromo*: Figurações do Virtual." Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997.

[9] Como se sabe, refere-se ele ao episódio da Comuna de Paris. O Segundo Império (1852-1870) havia chegado ao fim em 1870, após a derrota dos franceses diante da Prússia em 2 de setembro daquele ano em Sedan, quando o imperador Napoleão III foi feito prisioneiro. Em março de 1871 foi proclamada em Paris a Terceira República, tendo as eleições levado ao poder uma maioria conservadora favorável à ordem e à paz. Em Paris, contudo, os sentimentos de hostilidade ao governo, acusado de ser derrotista e anti-republicano, era crescente. Irrompe então a Comuna de Paris, quando o povo de Paris se insurgiu contra o governo, que instalado em Versalhes, reprimiu o movimento duramente (ÉCHELARD, Michel - *Histoire de la Littérature en France au XIXe Siècle*. Paris, Hatier, 1984, p.8.). A este respeito Hauser (*Op. cit.*, p.194) acrescenta que depois que os partidários da Comuna foram exterminados, as pessoas passaram a estabelecer com a república uma relação amistosa, acreditando na teoria da "necessidade da força curativa através do derramamento de sangue".

[10] A respeito desta época, Eric Hobsbawn (HOBSBAWN, Eric - *A Era do Capital*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.) prefere não apontar uma data precisa para marcar esta transição:

"[...] As exigências de construção dramática talvez sugiram a conclusão deste livro com um acontecimento adequadamente espetacular - a proclamação da Unidade Alemã e a Comuna de Paris em 1871, ou mesmo a grande queda da bolsa de 1873 - mas as necessidades da construção dramática e as da realidade freqüentemente não são as mesmas. O caminho termina não com a visão de um ponto culminante ou de uma catarata, mas sobre a paisagem menos facilmente identificável de um sistema fluvial: um tempo qualquer entre 1871 e 1879. Se precisarmos definir uma data, escolhamos uma que simbolize "a metade da década de 1870", sem associá-la a nenhum evento formidável que a sobrecarregue desnecessariamente; digamos 1875.

da alta burguesia mantém-se fundamentalmente inalterado e a república conservadora - uma "república sem republicanos" que se consente somente porque parece garantir uma solução a mais branda possível para os problemas políticos - ocupa o lugar do Império "liberal". [...] O capitalismo financeiro e industrial desenvolve-se segundo as diretrizes traçadas havia tempo; mas sob esta superfície, algumas mudanças importantes estão ocorrendo, não perceptíveis no momento, contudo. A vida econômica alcança o estágio do grande capitalismo e passa de um "livre jogo de forças" a um sistema rigidamente organizado e racionalizado, a uma rede de interesses, campos de ação, áreas de monopólio, comissões, depósitos e sindicatos. E assim como esta concentração e estandardização da vida econômica podia ser considerada como um sinal de maturidade, os indícios de insegurança e presságios de dissolução podiam ser detectados por todas as partes na sociedade burguesa. [...] Este ambiente de crise leva a uma renovação das tendências idealistas e místicas e origina como reação contra o pessimismo imperante, uma forte corrente de fé. É somente no curso desta evolução que o impressionismo perde sua conexão com o naturalismo e converte-se em uma nova forma de romantismo, sobretudo na literatura.

Os enormes avanços tecnológicos[11] que então se produzem não devem induzir-nos a desdenhar o sentimento de crise que estava no ar. A própria crise era um incentivo a novas conquistas técnicas e experimentos com os métodos de produção. Alguns sinais da atmosfera de crise se deixam sentir em todas as manifestações da atividade tecnológica. Sobretudo, a velocidade furiosa do desenvolvimento e as mudanças forçadas, pareciam patológicas quando comparadas com o ritmo de períodos anteriores de progresso na história da arte e da cultura. O rápido desenvolvimento da técnica não somente acelera as mudanças das modas mas também as variações de critérios estéticos. Muitas

---

A nova era que iria se seguir à era do triunfo liberal seria bastante diferente. Economicamente iria se desligar rapidamente da competição sem barreiras das empresas privadas, da abstenção governamental em relação a interferências, e daquilo que os alemães chamavam *Manchesterismus* (a ortodoxia do livre comércio da Inglaterra vitoriana), para passar às grandes corporações industriais (cartéis, trustes, monopólios), grande intervenção governamental, e às mais diferentes ortodoxias de política econômica, mas não necessariamente de teoria econômica. A era do individualismo encerra-se em 1870 [...] e a idade do coletivismo começa [...]" (p.417-418)

[11] Segundo Eric Hobsbawn (*Id., ibid.*, p.418) esta é uma "nova era tecnológica, não mais determinada pelas invenções e métodos da primeira Revolução Industrial: uma era de novas fontes de poder [sic] (eletricidade e petróleo, turbinas e motor a explosão), de nova maquinaria baseada em novos materiais (ferro, ligas, metais não-ferrosos), de indústrias baseadas em novas ciências tais como a indústria em expansão da química orgânica. Em segundo lugar, entramos também gora cada vez mais na economia de mercado de consumo doméstico, iniciada nos Estados Unidos, desenvolvida (na Europa ainda modestamente) pela crescente renda das massas, mas sobretudo pelo substancial aumento demográfico dos países desenvolvidos. De 1870 a 1910, a população da Europa cresceu de 290 para 435 milhões, a dos Estados Unidos de 38,5 para 92 milhões. Em outras palavras, entramos no período da produção de massa, incluindo alguns bens de consumo duráveis."

vezes traz consigo uma mania de inovações estéreis e sem sentido, uma luta sem descanso pelo novo, pelo simples gosto pela novidade. Os industriais vêem-se obrigados a intensificar artificialmente a demanda de produtos sempre melhores, mantendo sempre acesa a crença de que o novo é sempre o melhor, caso se queira tirar partido dos avanços tecnológicos. A contínua substituição de velhos artigos de uso diário por outros novos leva a uma valorização cada vez menor das posses materiais, e logo em seguida esta situação se estende ao terreno intelectual, adequando a velocidade com que se produzem as mudanças de valor filosófico e artístico àquela das mudanças de moda. A tecnologia moderna introduz desta maneira um dinamismo sem precedentes na atitude quanto à vida em seu todo, sobretudo este novo sentimento de velocidade e transformação, o qual encontra expressão no impressionismo."[12]

Ressalta Hauser a importância da passagem dos centros de cultura às grandes cidades em sentido moderno, as quais vieram a constituir-se como o terreno onde a nova arte tem as suas raízes:

> "El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura desde el campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobrexcitados del hombre técnico moderno; es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana. Y, precisamente como tal, significa una expansión enorme de la percepción sensorial, una nueva sensibilidad agudizada, una nueva excitabilidad, y representa, junto al Gótico y el Romanticismo, una de las más importantes encrucijadas en la historia del arte occidental."[13]

Mais adiante Arnold Hauser aborda a questão do predomínio do momento sobre a duração, no impressionismo:

> "El predominio del momento sobre la duración y la persistencia, el sentimiento de que todo fenómeno es una constelación pasajera y única, una ola fugitiva del río en el que no se baña uno dos veces, es la forma más simple a que puede llevarse el impresionismo. Todo el método impresionista, con todos sus medios y conceptos artísticos, quiere, ante todo, traer y acentuar este sentido heraclítico del mundo de que la realidad no es un ser, sino un devenir, no un estado, sino un ocurrir. Toda imagen impresionista es la expresión de un momento en el *perpetuum mobile* de la existencia, la representación de un equilibrio inestable,

[12] *Id., Ibid,* p.194-196
[13] *Id., Ibid,* p.196-197

siempre amenazado, en el juego de las fuerzas contendientes. El modo de ver impresionista transforma la imagen natural en un proceso, en un surgir y un transcurrir. Disuelve todas las cosas estables, y firmemente trabadas en un metamorfosis y presta a la realidad el caráter de lo imperfecto y lo no terminado. La reproducción del acto subjetivo de la percepción en vez del substrato objetivo del ver, con el que comienza la historia de la moderna pintura perspectivista, llega aquí a su perfección. La representación de la luz, del aire y de la atmósfera, la descomposición de las superficies de color en manchas y puntos, la disolución de los colores locales en valores de expresión atmosféricos y perspectivistas, el juego de las reflexiones de la luz y las sombras iluminadas, el punto palpitante y tembloroso, y la pincelada abierta, suelta, libre, toda la pintura improvisada, con su dibujo rápido, abocetado, el aspecto fugitivo, aparentemente descuidado, y el descuido virtuosista de la reproducción, no expresan, en última instancia, otra cosa que el sentimiento de aquela realidad en movimiento, dinámica, concebida en constante modificación, que ha comenzado con la subjetivación de la representación pictórica a través de la perspectiva.

Un mundo cuyos fenómenos cambian siempre y por medio de innumerables e imperceptibles transiciones, produce la impresión de una continuidad en la que todo se funde y en la que no hay otras diferencias que las distintas actitudes y puntos de vista del espectador. Un arte conforme a este mundo no sólo acentuará lo momentáneo y transitorio de los fenómenos en los que los hombres encuentran realmente la medida de las cosas, sino que buscará en el *hic et nunc* del individuo el criterio de la verdad. La casualidad les parecerá el principio de toda existencia, y la verdad del momento debilitará toda otra verdad. [...]"[14]

Destaque-se aí as palavras de Hauser, de que *La casualidad les parecerá* [aos impressionistas] *el principio de toda existencia, y la verdad del momento debilitará toda otra verdad.*

Afirma Hauser que o impressionismo "desliga os elementos ópticos da experiência, dos elementos conceituais, e realiza a visualidade em sua autonomia".

Segundo o autor, o impressionismo é menos ilusionista que o naturalismo; ao invés da ilusão do objeto, apresenta os próprios elementos; ao invés de uma imagem da totalidade, apresenta os materiais de que se compõe a experiência":

[14] HAUSER, Arnold - *Historia Social de la Literatura y del Arte.* Barcelona, Labor/Punto Omega, 1988, p.198

> "[...] Antes del impressionismo el arte reproducía los objetos por medio de signos; ahora los representa por medio de sus componentes, por medio de partes del material de que constan."[15]

O impressionismo, prossegue o autor, opera a redução dos elementos da representação à visualidade, procedendo à eliminação de tudo o que não seja de natureza óptica ou "que não seja traduzível às categorias da óptica."[16]

Da mesma forma, o impressionismo procede à "substituição da imagem tátil pela imagem visual", operando a "translação do volume corporal e da forma plástica espacial às superfícies". O impressionismo reduz "a realidade a uma superfície bidimensional, a um sistema de manchas sem perfil; renuncia, em outras palavras, não só à forma espacial do objeto como também à forma linear." O que por sua parte faz com que a representação "ganhe em dinâmica e atrativo sensual o que perde em claridade e evidência."[17] Afirma Hauser que a "acentuação da cor e o desejo de transformar a superfície pictórica em uma harmonia de efeitos de luz e cor absorvem o espaço e destroem a tectônica dos corpos"[18], substitui a imagem tátil pela visual, substitui a forma espacial e o volume corporal pelas superfícies.

Afirma ainda o autor, que "o impressionismo reproduz o ato subjetivo da percepção, ao invés do ato objetivo do ver"[19].

"O pensamento impressionista encontra sua expressão mais nítida", prossegue Hauser, de outra parte, "na filosofia de Bergson, sobretudo na sua interpretação do tempo, que é um elemento vital do impressionismo. A irrepetibilidade do momento, que nunca antes existiu e nunca mais voltará a repetir-se, foi a experiência fundamental do século XIX, e todo o romance naturalista, principalmente o de Flaubert, era a representação e a análise desta experiência. Mas a concepção de mundo própria de Flaubert diferencia-se daquela de Bergson na medida em que aquele primeiro considerava o tempo como um elemento de desintegração que exterminava o conteúdo ideal da vida. A mudança de nossa concepção do tempo, e com ela, de toda nossa experiência da realidade, consuma-se passo a passo primeiro na pintura impressionista, depois na filosofia de Bergson, e finalmente de modo mais explícito e significativo, na obra de Proust. O tempo já não é mais um elemento da dissolução e do extermínio, já não é mais o elemento em que as idéias e ideais perdem seu valor, a vida e a mente sua substância, mas a forma através da qual tomamos posse de nossa vida espiritual, de nossa natureza

---

[15] *Id., Ibid,* p.199
[16] *Id., Ibid,* p.200
[17] *Id., Ibid,* p.201
[18] *Id., Ibid,* p.201
[19] *Id., Ibid,* p.197

viva, antitética da matéria morta e da mecânica rígida. Somos o que somos não apenas no tempo, como através do tempo. Somos não somente a soma dos distintos momentos de nossa vida, como também o resultado do aspecto que estes momentos adquirem através de cada novo momento. Não nos tornamos mais pobres em virtude do tempo passado e "perdido"; é precisamente o tempo que confere conteúdo a nossas vidas. A justificativa da filosofia de Bergson é o romance de Proust; ali pela primeira vez a concepção bergsoniana do tempo adquire pleno vigor. A existência adquire vida atual, movimento, cor, transparência, ideal e conteúdo espiritual a partir da perspectiva de um presente que é resultado de nosso passado. Não há outra felicidade que aquela da recordação, do reviver e recuperar o tempo passado e perdido, pois os verdadeiros paraísos são os paraísos perdidos, conforme afirmou Proust."[20]

Por outro lado, a psicologia que norteia a concepção de mundo nos finais do século é uma "psicologia do desvelamento":

> "[...] Tanto Nietzsche como Freud parten de la suposición de que la vida manifiesta de la mente, esto es, lo que los hombres conocen y pretenden conocer sobre las razones de su conducta, es solamente el disfraz y la deformación de los verdaderos motivos de sus sentimientos y acciones."[21]

Nietzsche, através de uma "crítica histórica da civilização", assinala a decadência que fora se instaurando a partir da apresentação da "debilidade e dos ressentimentos da humanidade degenerada como valores éticos, como ideais altruistas e estéticos", desde o advento do cristianismo. De outra parte, "Freud interpreta o fenômeno do auto-engano através da análise psicológica individual e estabelece que detrás da consciência dos homens, como um autêntico motor de suas atitudes e ações, está o subconsciente [...] Também Marx, de sua parte, assegura que a consciência dos homens está desfigurada e corrompida, e que enxergam o mundo a partir de uma perspectiva falsa." Acrescenta Hauser que os conceitos de "formação da ideologia" e "falsa consciência" de Marx e Engels correspondem exatamente ao conceito de "racionalização", da psicanálise.[22] Afirma ainda, que as idéias da técnica de desmascaramento do pensamento e da psicologia da revelação, formavam parte da "propriedade do século", ressaltando que Nietzsche, Freud e Marx não dependiam tanto uns dos outros, mas sim da "atmosfera geral de crise própria da época".[23]

---

[20] *Id., Ibid,* p.262-263
[21] *Id., Ibid,* p.255
[22] *Id., Ibid,* p.255
[23] *Id., Ibid,* p.257

De acordo com Hauser, o princípio da filosofia de desvelamento de Freud, de que as diferenças individuais desempenham um papel importante, acha-se ligado da maneira mais estreita com o sentido impressionista da vida e com a concepção relativa do mundo, própria de sua época. O conceito do engano, que tem suas raízes na experiência de que nossos sentimentos e impressões, nossos estados de ânimo e nossas idéias são constantemente cambiáveis, que a realidade se apresenta sob formas diversas, nunca estáveis, e que portanto, toda impressão que dela recebemos é ao mesmo tempo conhecimento e ilusão, é uma idéia impressionista, e a correspondente idéia de Freud, de que os homens ocultam sua vida de si mesmos e dos demais, teria dificilmente sido concebível antes do impressionismo. O impressionismo é o estilo tanto do pensamento quanto da arte da época. Toda a filosofia dos últimos decênios do século está condicionada por ele. Relativismo, subjetivismo, psicologismo, historicismo, antisistematismo, o princípio da atomização do mundo intelectual e da doutrina da natureza perspectivista da verdade são elementos comuns às teorias de Nietzsche, Bergson, o pragmatismo e todas as tendências filosóficas independentes do idealismo acadêmico.[24]

Este, então, o conceito de impressionismo que será por mim utilizado em meu trabalho, e somente este. Foge completamente ao escopo deste trabalho detectar e/ou tipificar as diversas correntes impressionistas que tenham existido, assim como verificar qual ou quais correntes influenciaram cada uma das obras em estudo, através de quais percursos ou caminhos. Trabalharei, portanto, exclusivamente com aquela definição geral de Hauser, considerando-a necessária e suficiente para os meus propósitos.

4. Considerações sobre o método de abordagem

O procedimento que utilizarei para estudar a maneira como os dois autores fazem a representação do real nestas duas obras, o que, por sua vez, possibilitará tirar conclusões que permitirão uma comparação entre elas, é aquele empregado por Erich Auerbach, na *Mimesis*[25]. Um procedimento que é levado a cabo através do estudo bastante atento de trechos curtos de uma obra literária, para a partir deste estudo retirar elementos essenciais que permitam fazer-se inferências que, por sua vez, levem a descobertas importantes sobre a obra, no tocante ao estilo, ao conteúdo profundo e significação, no tocante ao histórico, e ao social. Foi o método de abordagem por mim escolhido para

[24] *Id., Ibid,* p. 260
[25] AUERBACH, Erich - *Mimésis*. Paris, Gallimard, 1987

adentrar o universo de *Nostromo*, quando de minha dissertação de mestrado[26]. Reproduzo a seguir trechos dela retirados[27], que apresentam uma descrição detalhada do método de abordagem de Eric Auerbach, que afirma:

> "[...] On peut comparer cette technique de certains écrivains modernes avec la démarche de quelques philologues modernes qui pensent que d'une interprétation de quelques passages de *Hamlet*, de *Phèdre* ou de *Faust* on peut tirer plus de choses, et des choses plus essentielles, sur Shakespeare, Racine ou Goethe et leur époque que d'études qui traitent systématiquement et chronologiquement leur vie et leurs oeuvres; le présent ouvrage peut aussi être cité à titre d'illustration. Jamais je n'aurais été en mesure d'écrire quelque chose comme une histoire du réalisme européen; j'aurais succombé sous l'énormité de la matière, j'aurais dû entrer dans des discussions désespérantes sur la délimitation des différentes époques, sur l'appartenance des écrivains pris individuellement à ces époques, et plus encore sur la définition du concept de réalisme. D'autre part, pour être complet, j'aurais eu à m'occuper de phénomènes que je ne connais que superficiellement, de sorte que, pour être à la hauteur de mon sujet, j'aurais dû m'approprier par la lecture des connaissances qui me manquaient, ce qui est, à mon sens, un moyen peu recommendable d'acquérir et d'exploiter des connaissances; et les thèmes qui guident ma recherche et à cause desquels je l'ai entreprise auraient été noyés sous une masse de renseignements de fait qui sont connus de longue date et qu'on peut trouver dans les ouvrages de référence. Au contraire, la méthode qui consiste à me laisser guider par un petit nombre de thèmes qui se sont présentés peu à peu à mon esprit et sans intention de ma part, et à les confronter à une série de textes qui me sont devenus familiers et vivants dans le cours de mon activité de philologue, cette méthode me paraît praticable et féconde; car je suis persuadé que, si je les ai bien vus, ces thèmes fondamentaux de l'histoire du réalisme littéraire se retrouveront nécessairement dans n'importe quel texte réaliste. [...]"[28]

Em uma outra obra, *Introduction aux Études de Philologie Romane*[29], Auerbach faz algumas considerações mais específicas a respeito do método que emprega:

> "[...] Quant aux procédés, leur origine doit être cherchée, à ce qu'il me semble, dans la pratique pédagogique des écoles. Un peu partout, et surtout en France, on faisait faire aux élèves l'analyse de quelques

---

[26] Id., *ibid.*
[27] Id. *ibid.*, p.10-13.
[28] *Id., ibid.*, p.543
[29] AUERBACH, Erich - *Introduction aux Études de Philologie Romane*. Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1949.

passages des écrivains qu'on lisait en classe; c'était rarement une oeuvre entière, mais des poèmes ou des passages choisis qu'on leur faisait analyser. L'analyse servait d'abord à la compréhension grammaticale; puis, à l'étude de la versification ou du rythme de la prose; ensuite, l'élève devait comprendre et exprimer par ses propres paroles la structure de la pensée, du sentiment ou de l'événement que le passage contenait; enfin, on lui faisait découvrir ainsi ce qu'il y avait dans le texte de particulièrement caractéristique pou l'auteur ou pour son époque, soit en ce qui concerne le contenu, soit en ce qui concerne la forme. Des pédagogues intelligents arrivaient même à faire comprendre aux élèves l'unité du fond et de la forme, c'est-à-dire comment, chez les grands écrivains, le fond se crée nécessairement la forme qui lui convient, et que souvent, en changeant tant soit peut la forme linguistique, on ruine l'ensemble du fond. Ce procédé avait l'avantage de remplacer l'étude purement passive des manuels et des leçons du professeur par la spontanéité de l'élève qui découvrait lui-même ce qui fait l'intérêt et la beauté des oeuvres littéraires. Or, cette méthode a été considérablement développée et enrichie par quelques philologues modernes (parmi les romanisants, il faut citer surtout M. L. Spitzer), et elle sert chez eux à des fins qui dépassent la pratique des écoles; elle sert à une compréhension immédiate et essentielle des oeuvres; elle n'est plus uniquement, ce qu'elle était pour l'école, une méthode de constater et de voir confirmé ce qu'on savait auparavant, mais un instrument de recherches et de découvertes nouvelles. [...] L'explication littéraire s'applique de préférence à un texte d'une étendue limitée, et elle part d'une analyse pour ainsi dire microscopique de ses formes linguistiques et artistiques, des motifs du contenu et de sa composition; pendant cette analyse, qui doit se servir de toutes les méthodes sémantiques, syntaxiques et psychologiques actuelles, il faut faire abstraction de toutes les connaissances antérieures qu'on possède ou qu'on croit posséder sur le texte et l'écrivain en question, sur sa biographie, sur les jugements et opinions en cours sur lui, sur les influences qu'il peut avoir subies, etc.; il ne faut regarder que le texte lui-même, et l'observer vec une attention intense, soutenue, de sorte qu'aucun des mouvements de la langue et du fond ne vous échappe - ce qui est beaucoup plus difficile que ceux qui n'ont jamais pratiqué cette méthode ne sauraient l'imaginer; bien regarder, et bien distinguer les observations faites, établir leurs rapports et les combiner dans un ensemble cohérent, c'est presque un art, et son développement naturel est encore entravée par le grand nombre de conceptions toutes faites que nous avons accumulées dans notre cerveau et que nous introduisons dans nos recherches. Toute la valeur de l'explication de textes est là: il faut lire avec une attention fraîche, spontanée e soutenue, et il faut scrupuleusement se garder des classements prématurés. Ce n'est que quand le texte en question est entièrement reconstruit, dans tous ses détails et dans son ensemble, qu'on doit procéder aux comparaisons, aux considérations historiques, biographiques et générales; par là, la méthode s'oppose nettement à la

> pratique des savants qui dépouillent un grand nombre de textes pour y rechercher une particularité qui les intéresse, par exemple "la métaphore dans le lyrisme français du 16e siècle", ou "le motif du mari trompé dans les contes de Boccace". Par une bonne analyse d'un texte bien choisi, on arrivera presque toujours à des résultats intéressants, parfois à des découvertes entièrement nouvelles; et, presque toujours les résultats et les découvertes auront une portée générale qui pourra dépasser le texte lui-même, et fournir des renseignements sur l'écrivain qui l'a écrit, sur son époque, sur le développement d'une pensée, d'une forme artistique, et d'une forme de la vie. [...]"[30]

Este, então, o método que utilizarei para estudar *Dom Casmurro* e *Nostromo*.

5. Quanto à relevância e pertinência do estudo

Considero relevante um estudo deste tipo não só por abordar duas obras até hoje muito importantes quanto ao seu significado, forma, conteúdo, estilo e elaboração, mas como por mostrar a relação entre uma e outra e ao impressionismo, que vem a ser um estilo de arte também extremamente importante, e a ligação delas com a época em que foram escritas. Considero o estabelecer-se a ligação entre uma obra literária e o período histórico em que ela foi elaborada com algo extremamente valioso para verificar-se a relação entre correntes, tendências, idéias e modas dominantes e estilos literários vigentes.

[30] *Id., ibid.*, p.35-36

Em Santa Teresa

Em 1878 Machado de Assis publicou *Iaiá Garcia*.

O romance conta a história do caso de amor com final feliz entre Iaiá Garcia e Jorge. Vários incidentes e percalços ocorrem, no entanto, e desventuras, antes que se chegue a este desfecho bem-sucedido para ambos. Apresento a seguir um resumo da obra, circunstanciado, para melhor servir aos meus propósitos de análise:

A história começa em 1866, quando Luís Garcia recebe uma carta de Valéria Gomes, a qual solicita os seus obséquios.

Luís Garcia mora em uma casa modesta em Santa Teresa desde 1860. Havia perdido a esposa em 1859. É funcionário público. É um homem tranqüilo, ponderado, circunspecto, de hábitos comedidos, que cultiva a solidão e o sossego. Leva um vida absolutamente regrada e rotineira. Vive com ele um escravo livre, Raimundo, a quem havia dado carta de liberdade, mas o qual não quis ir embora por ter-se afeiçoado ao antigo senhor.

Luís Garcia tem uma filha, Lina, a quem chamam Iaiá. No início do romance Iaiá tem onze anos e estuda num colégio na rua dos Arcos. Todos os sábados à tarde, Raimundo vai buscá-la e ela fica com o pai no sábado e no domingo. Iaiá é o centro da vida de Luís Garcia, que adora a filha e é por ela igualmente adorado. Raimundo é também a ela afeiçoado.

Conforme o narrador, que narra na terceira pessoa e é onisciente, a carta de 5 de outubro de 1866 vem chamar Luís Garcia, um homem "céptico, austero e bom, alheio às coisas estranhas [...] ao drama que este livro pretende narrar."[1]

Valéria Gomes é viúva de um desembargador a quem o pai de Luís Garcia ficara devendo alguns favores e a quem este último, de sua parte, prestara outros favores. Depois da morte do desembargador, Luís Garcia havia servido Valéria em duas ou três ocasiões. Desta vez, através da carta, Valéria o chama para solicitar dele um obséquio de monta. Quer convencê-lo a instar junto ao filho dela, Jorge, no sentido deste alistar-se como voluntário na guerra do Paraguai. Alega a viúva motivos patrióticos, e também de carreira e de realização pessoal do filho, uma vez que este possa, quem sabe, voltar da guerra com a patente de coronel, honrando desta maneira o nome do pai, já que, afinal, não tem queda para a profissão de advogado, na qual se formou.

---

[1] ASSIS, Machado de – *Iaiá Garcia*. In: *Obras Completas de Machado de Assis*. Vol.4. São Paulo, Livro do Mês, 1961, p. 19

Mas conforme Luís Garcia vem a saber através de Jorge, na verdade a mãe quer que ele vá à guerra por acreditar ser este um modo eficaz de dar fim a um namoro que ela desaprova. Uma outra saída seria o filho partir para a Europa, mas este confessa a Luís Garcia que prefere optar pelo Paraguai, para desta maneira sacrificar-se aos olhos da amada, engrandecendo-se, o que não aconteceria absolutamente no caso daquela outra alternativa, já que uma viagem certamente não viria imbuída da idéia do sacrifício. A princípio Luís Garcia acha ir-se à guerra com o intuito de se colocar um termo a uma paixão um enorme absurdo. Todavia ao ser informado por Valéria tratar-se de um caso com uma senhora casada, acaba por aprovar a solução por ela desejada. Na verdade, no entanto, Luís Garcia pouco tem a intervir, pois é o próprio Jorge quem toma a decisão de ir ao sul para juntar-se ao exército.

Mas o fato é que Valéria havia mentido a Luís Garcia uma segunda vez mais, pois o envolvimento do filho não é com uma senhora casada, mas com uma moça solteira, porém de condição social inferior à de sua família. Acontece a moça ser Estela, filha do senhor Antunes, um antigo serviçal do marido de Valéria, escrevente, e também homem de confiança do desembargador. Valéria não quer que o filho se case abaixo de sua posição na sociedade.

Anteriormente, quando contava Estela dez anos de idade, a mãe viera a lhe faltar. Com a morte da esposa, o senhor Antunes colocou a filha em um colégio, tendo o desembargador, então ainda vivo, fornecido um enxoval completo para que a pequena pudesse entrar na instituição, além de posteriormente ter contribuído do próprio bolso algumas vezes para que ela levasse adiante os seus estudos. Ao concluir os estudos estava já Estela com dezesseis anos, quando Valéria a levou para morar com ela.

Nesta época, Jorge encontrava-se em São Paulo, cursando o quarto ano de direito. Ao terminar o curso e graduar-se, voltou para o Rio de Janeiro, indo morar com a mãe. Do convívio diário surgiu o amor por Estela, e dela por Jorge, embora ela não desse indício algum disso sequer.

Um dia, Valéria foi até uma casa de sua propriedade, na Tijuca, que tinha vagado, e que ela queria examinar antes de alugar de novo. Levou consigo Jorge e Estela. Em determinado momento, enquanto Valéria, acompanhada pelo mestre de obras, estava a vistoriar a casa, Jorge, que havia ficado com Estela em uma varanda, aproveitando-se das circunstâncias - de proximidade e de encontrarem-se a sós -, de repente roubou da moça alguns beijos. Estela resistiu, não quis se entregar a Jorge. Agiu como se não gostasse dele, rechaçando-o com firmeza.

Valéria, ao retornar, percebeu que algo tinha acontecido entre o filho e Estela, intuindo daí que bem provavelmente existisse entre eles um namoro.

Não queria em absoluto que tal coisa acontecesse ou que fosse adiante. Na realidade não existia nada de mais concreto entre os dois. Não havia namoro. Não sabia Valéria que a própria Estela, por razões de orgulho dentre outras, não aprovava ela mesma o namoro por julgar-se abaixo de Jorge, pelas mesmas razões de diferença de posição social tão caras à mãe do rapaz, e consequentemente resistia ao assédio de Jorge. Foi por esta ocasião que Valéria, apavorada com a idéia de um casamento funesto para suas aspirações, surgiu com a idéia da guerra do Paraguai como uma solução eficaz para impedir o desenlace malquisto.

Mas é o próprio Jorge quem, com a intenção de tocar o coração da amada pelo sacrifício a que se ia entregar, e pela aura de heroismo e nobreza de que contava investir-se, toma a firme decisão de ir à guerra. Parte com a patente de capitão.

Na guerra, Jorge distingue-se perante os camaradas de armas e perante os superiores pelo destemor com que se atira aos combates, como um homem que parece mesmo procurar a morte. O coronel, seu comandante, estima-o muito pela coragem e dedicação com que se entrega às tarefas de campanha. Jorge gradualmente vai passando por uma transformação, por um processo de crescimento interior através do qual amadurece.

Em meio à correspondência que mantém regularmente com a mãe e com Luís Garcia, Jorge recebe um dia uma carta deste último, contando que havia contraído segundas núpcias casando-se com ninguém menos do que Estela.

Jorge fica muito abatido com a notícia, mas recupera-se, e toma parte em novas batalhas. Chega a ser ferido em Lomas Valentinas. Por bravura, é promovido a major e mais tarde ao posto de tenente-coronel. Sua carreira militar é um sucesso.

Recebe todavia um golpe cruel ao chegar-lhe a notícia – a guerra já então havia terminado e encontra-se ele em Assunção – da morte de Valéria. Não seria mais possível, então, depositar junto a ela os prêmios da vitória.

O casamento de Luís Garcia com Estela tinha se dado como decorrência do convívio mútuo, ao visitar Luís Garcia a casa de Valéria, onde Estela ia às vezes ficar. Nestas visitas, levava Luís Garcia com ele Iaiá, que passou a apreciar bastante a casa de Valéria e a insistir com o pai para que ali a levasse com frequência. Veio a nascer assim uma grande afinidade entre Estela e Iaiá, de quem aquela cuidava com apreço. Daí à idéia do matrimônio foi um passo, um matrimônio contudo contraído com base meramente na sólida razão e na sobriedade de sentimentos da parte dos dois consortes, sem que houvesse ali amor algum ou muito menos paixão. Tratava-se de um casamento porém

aprovado emocionalmente por Iaiá, que idolatrava o pai e que passara a ter enorme consideração e grande afeição pela madrasta.

Quando Jorge volta ao Rio de Janeiro, já está livre dos sentimentos por Estela que o faziam sofrer, e o caso, é já um caso passado. Coloca ele em dia os negócios da família, tomando as providências que se fizeram necessárias em decorrência da morte da mãe. Faz uma visita de cortesia a Luís Garcia, que pensa e quer que seja a última.

Um incidente porém faz com que não seja a última. Luís Garcia adoece e Jorge não tem como não ir visitá-lo. Trata-se do coração. Faz a visita e é recebido por Iaiá, que conta agora dezesseis para dezessete anos. Jorge revê Luís Garcia e mais tarde revê Estela. No dia seguinte, à noite, ele vai ao teatro, e ao voltar para casa - é uma hora da manhã -, o criado lhe entrega uma carta urgente de Iaiá, dizendo que o pai está muito mal. Jorge acode, dirigindo-se à morada de Luís Garcia, e a partir de então, devido à gravidade da doença, passa a ir lá mais vezes, até chegar a frequentar regularmente a casa.

Antevendo a gravidade de seu estado, a despeito de períodos de melhoria, Luís Garcia pede a Jorge que cuide de Iaiá e de Estela quando sua hora chegar, já que não confia absolutamente no sogro, o senhor Antunes, para este papel. Julga-o aquém da responsabilidade. Jorge aceita. Já havia sido advertido pelo médico de que o fim de Luís Garcia inexoravelmente se aproxima.

Nesse interim, estando um dia Luís Garcia a colocar em ordem e a liquidar papéis velhos em seu escritório, depara-se ele com uma carta que lhe escrevera Jorge nos tempos da guerra do Paraguai, carta na qual aludia à paixão que então sentia por Estela, sem, é claro, mencionar o nome desta, e sem que Luís Garcia soubesse ou suspeitasse de quem se tratava. Passa a carta a Estela, para que a leia, por acreditar ser algo interessante, que mostra o que são os rapazes, que num determinado momento da vida pensam estarem diante de uma catástrofe envolvendo uma paixão não correspondida, para posteriormente a superarem, chegando certamente a olhar para trás e a julgar o acontecido como nada mais do que um incidente pueril, a ser encarado até mesmo jocosamente, talvez. Estela lê a carta, mas sua reação interior – ela não diz nada, obviamente, ao marido, pois sabe claramente que a moça referida na carta é ela em pessoa – é bastante diversa daquela de Luís Garcia, para quem agora aquele é tão-somente um evento de pouca importância. Estela passa por uma grande comoção interna e um grande abalo, fruto do amor que sentia por Jorge, mas que não permitira fosse exteriorizado e que abafara, e o qual contudo encontra-se atualmente como que em brasa, apenas oculto sob as cinzas. Muito atenta, e dotada de percepção bastante aguçada, acontece de encontrar-se presente Iaiá, que literalmente lê no semblante da madrasta o

transe interno que a perpassa. E durante os poucos segundos que duram a experiência, retrocedendo e fazendo ligações com outras situações e indícios passados, intui certeiramente que algo aconteceu entre a madrasta e Jorge, e que houve, ou que porventura ainda haja, amor entre os dois.

Com o intuito de escudar o pai, Iaiá resolve-se a chamar sobre si a atenção de Jorge para ganhar-lhe o coração. Pretende interpor-se assim entre Jorge e Estela para impedir um desfecho amoroso entre os dois. Na verdade não há necessidade disso, pois nada ocorre entre eles, só que ela não sabe.

Coincidentemente, contribui para esta aproximação estratégica a que Iaiá se propõe, o papel de confidente que é atribuído a Jorge por um homem rico que havia dela se enamorado, Procópio Dias, o qual, nos tempos em que era fornecedor do exército, conhecera Jorge no Paraguai. Havia ele recorrido aos serviços de Jorge para que este facilitasse uma aproximação à moça. Mas Procópio Dias é obrigado a partir em seguida para a Argentina, em decorrência da morte de um irmão. Jorge aceita prestar auxílio a ele e desta forma vê-se obrigado a aproximar-se mais de Iaiá.

A partir daí, e em decorrência das atribuições que o papel de, nas palavras de Procópio Dias, anjo da guarda, lhe exigiam, das conversas com Iaiá que adentram o terreno amoroso, Jorge termina em contrapartida por assumir o cargo de confidente da própria Iaiá, que lhe é por ela mesma outorgado.

Contudo, ao agir de acordo com seu estratagema, Iaiá, em virtude da convivência mais próxima com Jorge, apaixona-se por ele. E vice-versa. Quando Jorge dá por si está gostando de Iaiá. Defronte da casa de Maria das Dores, a velha ama que havia criado Iaiá, sentados na pedra que havia se transformado em ponto de encontro entre os dois, eles revelam o que sentem e confessam seus sentimentos mútuos de amor.

Ao retornar de Buenos Aires, Procópio Dias fica sabendo que Iaiá e Jorge vão se casar. Conversando a sós com Iaiá ele coloca um impedimento ao casamento afirmando que existe uma outra. Nesse interim, Luís Garcia, cujo estado havia se agravado bastante vem a falecer. Acreditando de fato na existência de uma outra mulher na vida de Jorge, e tendo certeza ser esta outra, Estela, Iaiá decide-se por não se casar. Diz tudo a Estela, explicando o motivo do rompimento com o noivo. Este, porém, coincidentemente, pede a Estela que interceda a seu favor. Estela tem uma conversa séria com Iaiá e logra dissuadi-la de seu propósito errôneo. Mais alguns acertos e as nuvens negras ameaçadoras se dissipam de todo. Iaiá e Jorge se casam e são felizes. Estela parte para São Paulo para lá residir.

O narrador é onisciente e confiável. Dá acesso aos eventos que vão ocorrendo na história em seu todo, aos personagens, e ao que se passa na interioridade deles. Quanto a estes últimos, sabemos essencialmente como são, o que pensam, o que sentem, quais são seus planos e ambições. Por outro lado, aceitamos o relato do narrador como sendo um relato fiel. Nada consta em toda a narrativa que nos leve a duvidar de suas informações. Elas são, portanto, o que são, não havendo distorções. Aquilo que ele afirma estar acontecendo, está acontecendo mesmo, e aquilo que ele afirma estar determinado personagem sentindo ou pensando, está ele deveras sentindo ou pensando.

Tudo o que concerne à trama vem às claras, nada fica obscuro ou na penumbra. Nada de maior importância no desenrolar do romance é dúbio. Quando alguém ama alguém, ama de fato, quando não ama, não ama. Se alguém fez algo, executou uma ação, fez, executou mesmo.

A história compõe-se de partes que o narrador quis mostrar e representar, uma por uma. E ele as apresenta uma por uma, nada mais, nada menos. Nenhuma delas fica omissa (por questões de representação artística), subentendida ou a ser intuída ou advinhada.

Estou me referindo às partes principais, que formam a estrutura de sustentação da narrativa. Pois é claro, numa narrativa, nunca vai ser possível representar a totalidade do que ocorre, e o foco narrativo jamais vai abranger tudo exaustivamente. No sentido de que vem a ser algo totalmente impossível, exagerando-se e raciocinando por absurdo, esta história reconstituir a cidade do Rio de Janeiro de em torno de 1859 a 1870 ou mais, inteira, e uma quantidade enorme de incidentes ínfimos e eventos detalhadamente descritos que fazem parte do desenrolar dos acontecimentos no romance. É assim, inclusive, na realidade, quando nela nos movemos *in medias res*. Nosso olhar jamais abarca a totalidade. Faz uma seleção pessoal e subjetiva daquilo que está à nossa volta, e para nós aquilo fica sendo o todo.

São abertas, então, perspectivas, que a partir de alguns dados e referências, se estendem em direção àquilo que se quer representar, o que por sua vez, nesta narrativa de que estamos tratando, é algo nítido e bem definido. Não são traçadas linhas que se projetam a partir do que é apresentado ali rumo a algo que não se saiba muito bem o que seja, algo que se encontre numa região de penumbras ou de escuridão, ou que apresente possibilidades dúbias ou múltiplas. Não se pretende ampliar a narrativa rumo a uma região além, de lusco-fusco, que dê margem ao leitor intuir outras coisas que não unicamente aquelas que lá se encontram.

Isto do ponto de vista do que é relatado. Do ponto de vista da interpretação, aí sim, as perspectivas se abrem, e retornarei a este ponto mais adiante.

E nesse sentido de algumas coisas servirem para dar a idéia do todo, o padrão da narrativa de Machado de Assis - a sua estrutura, mais aquilo que lhe dá volume, o meio onde ela é processada, mais o pano de fundo e a moldura – não é espesso, cerrado, denso, exaustivo. Ao contrário, é leve e tênue.

Assim, o espaço é constituído a partir de uns poucos traços, sem que se faça uma descrição detalhada, ou mesmo, didática. Por exemplo, a partir de *a casa de Santa Teresa, as poucas braças de quintal, as flores, a rua dos Inválidos, a casa da Tijuca, as salas, as alcovas, uma varanda, a pedra na frente da casa de Maria das Dores, etc.*. Machado de Assis não utiliza descrições circunstanciadas para os sítios onde suas narrativas acontecem, nem detalhamentos topográficos, ou de terrenos, paisagens, edifícios e construções. Apenas algumas breves indicações, às vezes nem isso. O que confere à sua narrativa uma grande leveza, deixando que ela flua contínua e harmoniosamente – sem que o freio da descrição ambiente interceda -, imprimindo a ela, além disso, toda uma poeticidade. Veja-se:

> "A casa ficava numa pequena elevação; Iaiá sentou-se numa pedra lisa, que servia de banco, e ali circulou um olhar pelo horizonte; depois desceu os olhos à cidade e ao mar, e esse espetáculo, tão sabido dêles, levou-a aos tempos, não mui remotos, em que entre ela e o pai nenhum coração viera interpor-se. No meio das reflexões, viu parar um homem, ao longe; era Jorge; vinha a pé, em atitude de quem medita. Passaria êle sem a ver? Ergueu-se; viu-o aproximar-se, parar de novo e olhar na direção da casa. Cortejou-o de longe e fêz-lhe sinal para que subisse. Jorge obedeceu sem dificuldade."[2]

Onde os ítens inseridos em meio ao texto, *casa; elevação; pedra lisa, que servia de banco; circulou um olhar pelo horizonte; desceu os olhos à cidade e ao mar; parar; longe; vinha a pé; passaria; aproximar-se; na direção da casa; subisse*, servem para compor o espaço da narrativa, sem que se faça dele uma descrição *ipsis litteris*, que poderia vir a ser até mesmo cansativa, e que interromperia o fluxo dos acontecimentos. Ao mesmo tempo, eles apresentam como que um cartão postal em que se visualiza uma casa com uma pedra lisa na frente da casa, em uma elevação, um terreno que avança em direção ao horizonte, e embaixo a cidade do Rio de Janeiro com suas inúmeras casas e edifícios, e o mar. E em meio a este espaço, Iaiá senta-se na pedra e pensa sobre o passado e o presente, coloca em contraste dois momentos de sua vida,

---

[2] Id., *ibid.*, p.222.

reflete sobre seus sentimentos pelo pai e o amor que sente por Jorge, observa o sítio ao seu redor, percebe Jorge que se aproxima, indaga-se se ele vai ou não vê-la e acena para ele. Jorge atende a seu gesto e vem em direção a ela. A situação do espaço ocorre diluída em meio ao conteúdo, que é o termo principal. Nenhuma descrição técnica do terreno circunvizinho.

Veja-se este outro trecho, em que Jorge e Procópio Dias estão saindo da casa de Luís Garcia depois de uma visita:

> "Pouco depois das dez horas dispersou-se a reunião. O Sr. Antunes aposentou-se por essa noite em casa do genro. Jorge e Procópio Dias saíram juntos.
>
> - Vai para a cidade a esta hora? perguntou Jorge.
> - Repare que ainda me não ofereceu cama, disse rindo o outro.
> - Mas ofereço-lhe agora.
> - Aceito. Precisava justamente falhar-lhe: negócio grave.
> - Não é decerto algum fornecimento?
> - Nem só de pão vive o homem, acudiu Procópio Dias.
> - Que negócio é?
> - Uma explicação.
> - Sobre...
> - Há de ser lá em casa; a noite é escura e os quintais são traiçoeiros."[3]

Uma passagem totalmente em forma de diálogo, dramática, onde os únicos indícios que nos levam a pensar em um espaço
são "casa", "saíram", "a noite é escura e os quintais são traiçoeiros," e sabermos que os dois se encontram em frente à casa de Luís Garcia, pois acabam de sair de lá, ou que, então, estão nas proximidades dela. Talvez estejam parados ali, antes de se porem a caminho da casa de Jorge, talvez estejam andando. Não há indicações disso. Não há nenhuma descrição, menção ou alusão a casas, céu, estrelas, telhados de casas, postes, lampiões, muros, ruas ou calçadas. Também há aí uma grande leveza de construção. Uma aura dramática envolve a narrativa, pela noite que é escura, e pelos quintais, que Procópio Dias qualifica como traiçoeiros, pois alguém poderia escutar o que ele tem a dizer a Jorge (quer contar que está gostando de Iaiá). Vem a acentuar o tom de dramaticidade ainda mais, justamente a ausência dos ítens de espaço considerados acima, casas, muros, telhados, etc.. Sua não menção como que sublinha o desolado da noite escura. A construção tênue acima referida, além de conferir um padrão a esta narrativa, deixa que ela flua desimpedida. Observe-se que Machado de Assis faz com que o narrador informe que a reunião acabou, e pronta e facilmente despache Jorge e

[3] Id., *ibid.*, p. 169.

Procópio Dias, sem se deter em uma descrição de cena de despedida no portão da casa.

A mesma solução simples adotada para a questão do espaço também é aplicada para a ação (a palavra *simples* aqui não tem nenhuma conotação depreciativa absolutamente, muito ao contrário – muitas e muitas das soluções geniais são simples; muitas vezes o difícil é justamente alcançar-se o simples). O que importa é a essência da narrativa. Tudo o mais que não tem a ver diretamente com ela é abreviado ou eliminado. Por exemplo, quando Jorge numa tarde sai para um passeio a cavalo, ao voltar, percorre a rua onde mora Maria das Dores. Ao passar diante da casa desta, Iaiá, que ali se achava, ao sair, dá com ele. Os dois conversam. Em determinado momento temos o seguinte diálogo:

> "- Bem; eu logo lhe direi o que é; vá ver a doente. [disse Jorge]
> - Já a vi; volto agora para casa. O Sr. João vai acompanhar-me.
> Jorge apeou-se.
> - Deixa-me acompanhá-la também? perguntou.
> - Deixo; mas é só por ser curiosa. Quero saber o que ia pensando a meu respeito. Vamos, Sr. João?"[4]

Nada nos é dito neste trecho, nem naquele que imediatamente o precede ou no que o segue, a respeito do Sr. João, sobre quem ele é, o que faz, quais suas características físicas gerais, etc.. Sabemos do início do romance que Maria das Dores tem um irmão, que havia feito a campanha contra Rosas. Portanto concluímos que provavelmente se trate dele. Ele, por sinal, não diz uma linha sequer. Não responde de viva voz à solicitação de Iaiá. Nem apareceu na passagem que de imediato precede a esta, nem tampouco vai aparecer de novo na que a segue. O trecho inteiro, do qual este acima foi extraído, digamos, a cena inteira, envolve Iaiá e Jorge numa longa conversa que vai se prolongar depois quando chegarem à casa de Iaiá. É esta conversa que interessa. Comentários, digressões, descrições sobre o Sr. João, aborreceriam o movimento geral da narrativa, e portanto são totalmente, e facilmente, deixados de lado. Ainda no tocante à ligeireza de construção de Machado de Assis no que se refere à simplificação dos ítens de espaço e muitas vezes de ação, observe-se o trecho a seguir, onde em algumas breves linhas ele aborda a saída de Luís Garcia da casa de Valéria, a problemática que está em jogo, e a chegada do personagem em casa:

> "Era noite quando Luís Garcia saiu da casa de Valéria. Ia aborrecido de tudo, da mãe e do filho, - de suas relações naquela casa, das

[4] Id., *ibid.*, p.191.

> circunstâncias em que se via pôsto. Galgando a ladeira a pé, detendo-se de quando em quando a olhar para baixo, ia como apreensivo do futuro, supersticioso, tomado de temores intermitentes e inexplicáveis. Não tardou a aparecer-lhe a luz da casa, e, daí a pouco, a ouvir a cantilena solitária do escravo e as notas rudimentais da marimba. Eram as vozes da paz; êle apertou o passo e refugiou-se na solidão."[5]

Quando Jorge vai à guerra do Paraguai sua atuação ali é apresentada num relato generalizado, um sumário narrativo que capta apenas a substância dos principais fatos sem chegar ao nível do concreto. Não nos é feita uma apresentação passo a passo daquilo que ali acontece. Os diversos locais e sítios não são descritos, não são feitas narrativas de batalhas de modo algum. Nenhum companheiro de armas nos é apresentado, exceto um major, que aparece rapidamente, e o coronel comandante de Jorge, que aparece um pouco mais, mas muito de passagem. Ficamos sabendo que Jorge tomou parte em diversas batalhas e que numa delas foi ferido. Sabemos que se portou como um herói. Sua atuação na campanha do Paraguai nos é passada em síntese. Mas é uma síntese admiravelmente composta. Com poucas linhas Machado de Assis dá conta deste hiato. E com grande maestria alcança aquilo que neste caso para ele realmente conta, ou seja, mostrar que Jorge passou por um período de grande amadurecimento, e que o Jorge que conclui a campanha encontra-se num patamar superior em relação àquele que para lá tinha ido no início. Não somente passou de capitão a tenente-coronel, mas encontra-se agora bastante fortalecido, experimentado, seus horizontes se ampliaram, adquiriu desenvoltura, autonomia e *savoir faire*, e além disso superou o amor por Estela e o sofrimento que aquele amor lhe trazia.

Por comparação, o nome de Tolstoy me vem à mente, dentre outros motivos pelo fato de ter escrito *Guerra e Paz*[6], onde trabalha a fundo os relacionamentos e sentimentos humanos, a vida em sociedade, mais a guerra e as batalhas, e aqui estarmos tratando de um romance em que o herói vai à guerra e onde aqueles demais fatores estão presentes. Tolstoy teria se desincumbido desta tarefa de uma maneira bastante diversa. Teria, sem dúvida, apresentado Jorge em vários capítulos, e Estela e Valéria em outros tantos. Teria trabalhado com várias nuances de estados de espírito daqueles três personagens, teria revelado suas diversas reflexões, conjeturas, indagações, dúvidas, propósitos, ao passar por diferentes situações em diferentes eventos ao longo de muitos dias e de meses, até chegar à situação que precipitou a ida de Jorge à guerra. Teria empregado outros tantos capítulos com Luís Garcia. E posteriormente teria acompanhado Jorge aos

---

[5] Id., *ibid.*, p. 36.
[6] TOLSTOY, Count Leo N. – *War and Peace*. Middlesex, Penguin, 1982.

campos de batalha, descrevendo-as com riqueza de detalhes pertinentes e informações, mostrando o que ia na mente de Jorge passo a passo durante as batalhas, e nos intervalos entre uma e outra. E não somente de Jorge, mas do coronel comandante de Jorge e de outros camaradas de armas, e oficiais superiores, e inclusive o próprio Marquês de Caxias teria feito sua presença, e iríamos certamente acompanhar seus pensamentos e conjeturas, o General Bartolomeu Mitre, o Marechal-de-Campo João Propício Mena Barreto, o Barão de Itapevi, o Barão de Porto Alegre e muitos outros, também apareceriam[7]. O ditador Solano Lopez teria dado o ar de sua presença. E o imperador D. Pedro II teria aparecido em um capítulo ou dois, mostrado à distância. Tolstoy teria feito Procópio Dias aparecer já nesta etapa durante a guerra, e empregaria alguns capítulos com ele e de como veio a conhecer Jorge e como estabeleceram relações amistosas. O processo de amadurecimento de Jorge teria sido mostrado detalhadamente, bem como a superação do amor por Estela. Tolstoy teria empregado vários outros capítulos com Luís Garcia, Estela, Valéria e Iaiá neste interim, no Rio de Janeiro. Os projetos de Luís Garcia para o futuro teriam sido abordados, bem como os de Jorge quanto aos bens e às propriedades da família. Isto até este ponto da narrativa em que nos encontramos, ou seja, quando a guerra acaba e Jorge está perto de retornar ao Brasil e ao Rio de Janeiro.

Tolstoy é grande, brilhante e admirável. Apresenta verdadeiros painéis, verdadeiros estudos admiravelmente detalhados, de toda um sociedade e de uma época, com representações precisas, igualmente circunstanciadas, de personagens inigualáveis, captando de maneira particularmente intensa a interioridade e a essência destes seres, que parecem literalmente estarem a ponto de saltar da página para a vida real. Veja-se, por exemplo a apresentação de Oblonsky logo ao início de *Anna Karenin*[8], ou o Príncipe Vasili ao início de *Guerra e Paz*[9], e o Príncipe Andrei Bolkonsky, Nikolai Rostov, Natasha, todos igualmente de *Guerra e Paz*, e muitos e muitos outros personagens que compõem todos uma vasta galeria. Trata-se aqui apenas de estilos diferentes. Como normalmente é o caso, há perdas e ganhos quando se move da obra de um para outro destes dois romancistas. Esta comparação me ocorreu unicamente para que possa situar melhor e deixar mais claras algumas considerações que venho fazendo sobre certas características do estilo de Machado de Assis. Ele é mais sintético. Somente como um dado de comparação ligeira, de validade bastante relativa, talvez até mesmo duvidosa,

---

[7] VIANNA, Helio – "Guerra do Paraguai". In: *História do Brasil*. São Paulo, Melhoramentos, 1965, p. 198-208, vol. 3.
[8] TOLSTOY, Count Leo N. – *Anna Karenin*. Middlesex, Penguin, 1980.
[9] Id., *ibid*.

mas que de certo modo não deixa de servir como ilustração, *Iaiá Garcia* tem perto de 61 100 palavras (*Dom Casmurro*, cerca de 85 800), se os meus cálculos não estiverem errados, contra em torno de 604 800 palavras de *Guerra e Paz*.

E de fato, a habilidade de Machado de Assis para construir sínteses notáveis é patente. Não somente a nível do espaço ou da ação ou quanto ao uso do sumário narrativo, em que um autor resume todo um período em algumas linhas, mas quanto à caracterização dos personagens também. Esta caracterização é feita a partir de alguns traços principais que o narrador nos fornece, em breves resumos bastante precisos, que revelam grande sagacidade, um grande conhecimento do ser humano, do ponto de vista do caráter e do aparato emocional e psicológico. Estes resumos são inseridos aqui e ali ao longo do texto, e captam a essência dos personagens a um nível bastante profundo. Por exemplo:

> "[...] Era inofensivo por temperamento e por cálculo. Como um célebre eclesiástico, tinha para si que uma onça de paz vale mais que uma libra de vitória. Poucos lhe queriam deveras, e êsses empregavam mal a afeição, que êle não retribuía com afeição igual, salvo duas excessões. Nem por isso era menos amigo de obsequiar. Luís Garcia amava a espécie e aborrecia o indivíduo. [...]"[10]

É claro que a caracterização, além disso, se dá pela própria ação dos personagens, como ocorre, por exemplo, na passagem por mim transcrita anteriormente a esta última acima, que mostra Luís Garcia a sair da casa de Valéria, dirigindo-se à sua própria casa, e o estado de espírito em que se encontra. Mas os trechos como este imediatamente acima têm um impacto proeminente neste sentido.

Ainda no tocante a esse aspecto de síntese, cumpre observar que Machado de Assis trabalha com poucos personagens. Em *Iaiá Garcia* temos Luís Garcia, Iaiá Garcia, Valéria, Jorge e Estela, os principais, e inclua-se aí de maneira mais restrita Procópio Dias, seguidos dos caracteres secundários, a saber, Raimundo, Sr. Antunes, Maria das Dores, Eulália, e se quisermos, o major e o coronel. Poderia, por exemplo, empregar todo um número de personagens adicionais, amigos e amigas de Iaiá e Jorge, amigos e pessoas das relações de Valéria e Luís Garcia, mas não faz isso.

O espaço dramático se restringe basicamente à casa de Valéria e de Jorge, à de Luís Garcia, à de Maria das Dores, sendo que a casa de Luís

[10] Id., *ibid.*, p.7

Garcia é uma casa pequena e bastante simples, e a de Maria das Dores mais simples ainda.

Todo o drama portanto se concentra em um número reduzido de personagens, num espaço dramático bastante reduzido, com os personagens caracterizados sinteticamente, numa ação que não é tão complicada assim. A partir de uma base pequena Machado de Assis constrói um mundo.

A passagem que transcrevo a seguir, encontrada em outra obra do autor, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), parece conter em essência a concepção da relação espaço/drama utilizada por ele em seus romances:

> "Voltemos à casinha. Não serias capaz de lá entrar hoje, curioso leitor; envelheceu, enegreceu, apodreceu, e o proprietário deitou-a abaixo para substituí-la por outra, três vezes maior, mas juro-te que muito menor que a primeira. O mundo era estreito para Alexandre; um desvão de telhado é o infinito para as andorinhas."[11]

E eu acrescentaria aí, além da concepção de espaço/drama, a relação entre caracterização dos personagens, número de personagens e ação versus drama. Neste sentido, a obra de Machado de Assis é bastante densa.

O romance gira no início em torno do amor entre Jorge e Estela. A partir da convivência diária com Estela, Jorge começa a gostar dela. Mas a moça encontra-se sempre perto de Valéria o que impossibilita uma intimidade maior entre Jorge e ela. É um amor que não encontra brecha para ser confessado plenamente através de uma aproximação de fato e através de palavras. Jorge procura declarar o seu amor através do olhar, mas não obtém resultado algum. E este amor vai crescendo mais e mais, justamente devido à impossibilidade de ser concretizado. Vai se transformando em um castelo de sonhos inalcançável e por isso mesmo cada vez mais desejado, cada vez mais cobiçado.

Estela, de sua parte, descobre que ama Jorge. Num primeiro instante, fica feliz e sonha radiante com este amor. Mas isto só dura um instante. Pois ela em seguida rapidamente sufoca este amor, escondendo-o, por considerá-lo como algo vergonhoso e pecaminoso. Considera-se alguém subalterno na casa, uma agregada ou protegida, um ser socialmente inferior. Por esta razão não se dá o direito de passar a uma condição superior. Casar-se com Jorge seria a seus olhos o mesmo que obter um favor, e seu imenso orgulho a impede que aceite este favor. Nega-se terminantemente a se permitir gostar de Jorge e a aceitar o amor que este lhe oferece.

---

[11] ASSIS, Machado de – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Obras Completas de Machado de Assis*. Vol.5. São Paulo, Livro do Mês, 1961, p. 220

Não é Valéria quem, com seu código de conduta patrício, destrói o amor entre os dois. É Estela quem faz isto. Se ela tivesse deixado seu amor pelo rapaz fluir tranquilamente sem obstáculo algum, se ela tivesse dele se aproximado e com ele mantido um relacionamento que gradualmente fosse sendo construído, Valéria não teria sido capaz de obstruir aquele fluxo. É muito difícil uma mãe ou uma sogra ou os pais impedirem o namoro de seus filhos quando eles se gostam. Fruto de um profundo sentimento de inferioridade, unido à aversão que a conduta subserviente, interesseira e mesquinha de seu pai lhe inspira, Estela utiliza a grande força interior que mostra possuir, para represar seus sentimentos, contendo-os numa autodisciplina cruel, desumana, que, se a impede aos olhos dela de aviltar-se, a torna estéril. Não cogita usar esta força para ao mesmo tempo em que sobrepuja dificuldades e suporta intempéries e reveses e se sacrifica, progredir e ir em busca de seus sonhos e da felicidade. Afinal, tantos grandes homens e mulheres tiveram uma origem humilde, alguns, das mais humildes; mas foram pessoas que seguiram adiante e se permitiram, além do muito trabalho, ser felizes. Estela, no entanto, emprega sua força notável para, com uma disciplina férrea, abrir mão de seus sentimentos de amor por julgá-los, neste caso, torpes. Esta conduta a leva, de outra parte, a agir com uma frieza e crueldade ímpares com relação aos sentimentos de Jorge. Não os leva em conta em absoluto e não se importa nem um pouco com o que possa vir a acontecer com ele. Em função de tudo isto seus sentimentos internos estão como que atrofiados e ela é incapaz de amar e de permitir-se ser amada. Seu repelir Jorge, e seu casamento com Luís Garcia, baseado num arrazoado que por seu teor unicamene racional soa estranho, são como que uma armadura de ferro que ela mesma se coloca para abafar a sua disposição para amar.

Jorge tenta se aproximar de Estela quando ao se encontrarem na varanda na casa da Tijuca ele a beija forçadamente algumas vezes. Ela resiste como uma donzela de gelo. Quando Valéria retorna da inspeção em que estivera entretida juntamente com o mestre de obras, percebe pela expressão de ambos, pelo semblante e pela atitude silenciosa deles, que alguma coisa aconteceu e que existe algo entre os dois. Isto para ela é um golpe profundo. O envolvimento, o namoro, e o posterior casamento do filho com uma moça de condição social inferior são para ela inadmissíveis, eventos terrivelmente difíceis de suportar, e consequentemente a serem impedidos custe o que custar. É a partir daí que surge a idéia de enviar Jorge à guerra como um remédio a dar um fim ao caso de amor indesejado, já que ele se recusa a partir para a Europa, no que viria a ser uma outra possível alternativa.

Difícil imaginar que exista uma mãe que prefira enviar o filho à guerra a vê-lo casar-se com uma moça não dos seus sonhos, que ela reprova como

futura esposa dele. Definitivamente, tem que ser uma mulher diferente das demais, dotada de um código de valores e conduta inflexíveis, e também de uma força interior inigualável, dona de uma capacidade de sacrifício sobrehumana e de grande disciplina. Ao fazer isto Valéria passa para o patamar de uma espécie, por exemplo, de deusa implacável, que traz dentro de si um misto de sentimento de amor, de propósitos firmes, de sentimentos aristocráticos, de inflexibilidade, e ao mesmo tempo de crueldade. Faz com que a narrativa ganhe um halo, ou entre num universo, que tem um pouco do universo sombrio dos Nibelungos, ou do universo da Ilíada (há uma alusão de Machado à Ilíada, ao comparar Iaiá à deusa Vênus, pelo fato de Iaiá ao ter-se interposto entre Jorge e Estela, ter sido atingida pelo amor por Jorge, assim como a deusa ao imiscuir-se entre gregos e troianos no campo de batalha acabou sendo ferida[12]), ou das histórias de cavaleiros andantes ou de samurais. Acentua ainda mais este clima a presença de Estela, uma donzela incapaz de comunicar-se com Jorge, banida do amor por si mesma, e que age de maneira igualmente dura e sem coração.

Mas, em que pese tudo isto, no fim das contas, a felicidade de Jorge não foi estragada. O amor com Estela não deu certo, mas ele volta outro da guerra. Volta um homem amadurecido, superior em relação ao que era antes, melhor preparado para os embates da vida, autônomo, desembaraçado, mais competente, mais experiente. E consegue o amor de Iaiá, acabando por ser mais feliz do que teria sido se o primeiro amor tivesse dado certo. Na verdade quem pôs tudo a perder naquela primeira etapa foi a própria Estela. Se ela tivesse aceitado o amor que Jorge sentia por ela e tivesse lutado por aquele amor, tudo teria dado certo. E quem acabou optando por ir à guerra foi o próprio Jorge, embora com a aprovação da mãe. Mas se considerarmos como tendo sido Valéria quem impediu o filho de casar-se com Estela, e Valéria como tendo sido quem acabou fazendo com que o filho fosse para a guerra, então Valéria impediu que a paixão por Estela se concretizasse para acabar no fim das contas por entregar um Jorge superior a Iaiá, o que veio a ser muito melhor para ele. Pois afinal, foi isso mesmo o que acabou acontecendo.

Retomando o que eu havia colocado mais anteriormente, o objeto representado abre perspectivas, projeta linhas que se abrem rumo a diversas interpretações. Se o objeto representado é um só, bastante claro, bem delineado, não deixando margem a dúvidas, não tendo sido posto em uma região ensombreada, a interpretação não é única, existindo várias que são aceitáveis.

---

[12] Id., *ibid.*, p. 246

Valéria tira um Jorge ainda inexperiente das mãos de uma mulher incapaz de amar, cuja conduta carrega um ranço de frieza e crueldade, uma mulher com a qual o amor não flui tranquilamente, sem impedimentos ou barreiras, e através de uma operação extremamente arriscada, que pode matá-lo, e que com certeza o submete a provações extremas, entrega, por assim dizer, um Jorge superior a Iaiá. Iaiá não coloca obstáculos ao amor com Jorge. É capaz de amar. E o relacionamento entre eles se dá tranquilamente, se desconsiderarmos alguns percalços menores e perfeitamente compreensíveis que ocorreram e que foram superados. Percalços de ajuste. Entre eles o amor acontece sem barreira alguma. Valéria tira Jorge da mulher que tem um coração estéril e gélido, e o entrega à mulher que tem um coração quente e amoroso. Por ocasião desta entrega, Valéria já está morta. Esta intervenção como que de uma deusa, que não hesita em mergulhar o herói numa empresa da qual ele pode sair vitorioso e engrandecido, mas que pode ao mesmo tempo com uma probabilidade bastante alta matá-lo, conforme apontei mais anteriormente, confere à narrativa um halo que é próprio dos contos heróicos, alguns de atmosfera até sombria.

Mas o que realmente conta é o resultado final, e o resultado final é que Jorge e Iaiá terminam juntos e que esta é a melhor opção para os dois. E depois que tudo aconteceu, a intervenção daquela espécie de deusa, que agiu com extrema severidade e crueldade, provou resultar na melhor das soluções. Jorge passou por perigos incalculáveis e chegou a ser ferido, mas sobreviveu e saiu da aventura carregando dentro de si uma fortuna igualmente incalculável, que é aquela de uma interioridade enriquecida, desenvolvida, amplificada e evoluída.

Quando Jorge se acha na campanha do Paraguai, em determinado momento desenha uma estrela no chão com a ponta da espada. Um major até dirige a ele um gracejo, dizendo que o capitão está vendo estrelas ao meio-dia. Ao coronel comandante do regimento, é como se uma estrela protegesse Jorge com suas asas de luz quando este toma parte nas mais arriscadas empresas. Acho a comparação entre *estrela* e *Estela* uma associação muito fácil, muito óbvia, e até forçada, e prefiro não ficar com ela. A meu ver a estrela que protege Jorge com suas asas de luz é Valéria.

Em geral os romances da primeira fase de Machado de Assis tendem a ser considerados como situados em um estágio de elaboração tido como aquém daquele dos romances da segunda fase, ou tratando de uma problemática também situada para cá de uma linha divisória entre o menos e o mais evoluído, consequentemente colocando-os a um nível qualitativo igualmente aquém. *Iaiá Garcia* é um romance da primeira fase e *Dom Casmurro*, que será objeto de estudo neste trabalho, mais adiante, é um

romance pertencente à segunda fase. Sim, a elaboração das duas obras é diferente, e este é justamente um dos pontos importantes que este trabalho pretende apontar. Mas daí a considerarmos *Iaiá Garcia* como uma obra qualitativamente inferior, mais insípida, é algo com que não concordo.

Será que é porque o caso de amor entre Jorge e Iaiá dá certo, e alguns pensem que deveria ter dado errado, para assim sublinhar o lado trágico da vida? Não a meu ver, pois aqui o mérito do autor, conforme veremos mais adiante, é justamente o de saber mostrar, e admiravelmente bem, um namoro em que os dois consortes se amam bastante. E o mostrar admiravelmente bem é uma tarefa digna de louvor, tanto ou mais do que o apresentar uma problemática trágica, que para alguns seria sinônimo de aprofundamento da questão, mas que na verdade se trata de algo meramente circunstancial.

Iaiá Garcia é um grande romance. Muitos grandes romances foram escritos segundo um padrão simples de construção, não complexo, do ponto de vista dos recursos utilizados e da elaboração geral. Alguns contêm falhas.

Simples pelo fato de termos ali um narrador onisciente confiável que narra um objeto claro e bem delineado, que não abre perspectivas rumo a um terreno de penumbras ou sombras, não deixando nada dúbio. Isto quanto à trama, aos incidentes e à caracterização dos personagens. Conforme já vimos anteriormente, o que ali acontece, acontece mesmo, não há nenhuma dúvida. Jorge vai para a guerra, porta-se com bravura, Jorge ama Iaiá e ela também o ama, Iaiá não gosta de Procópio Dias, Jorge deixou de gostar de Estela, etc.. E quanto aos personagens, sabemos quem eles são, quais são os seus limites e do que são capazes. Cada um deles segue o seu caminho, Jorge e Iaiá acabam por seguir os seus caminhos juntos, e tudo é pertinente e compatível. Nada fica em aberto. Um padrão de construção simples, então, neste sentido. Mas o fato é que a partir destes elementos descomplicados, Machado de Assis construiu uma obra de porte.

De porte, por alguns motivos. Um deles é o de abordar admiravelmente bem o caso de alguém incapaz de amar, por encontrar-se preso em uma teia, em um emaranhado de questões psicológicas e emocionais não compreendidas e de preconceitos, e quem sabe, traumas, e a dor que este alguém causa a si próprio e a um outro alguém. Estela é incapaz de amar Jorge, incapaz de ultrapassar a barreira erguida à sua volta, a qual bloqueia um relacionamento tranquilo com o possível namorado. Mais ainda, ela é incapaz de impedir que esta barreira se lhe imponha erguendo-se como que sozinha. No início, por um rápido instante ela fica radiante com a possibilidade de vir a desposar Jorge, mas imediatamente aquela espécie de cerca emerge para impedir que a possibilidade se concretize. É algo tão forte, que torna impossível a comunicação entre os dois. Não surge conversa entre Jorge e Estela. Apenas

um silêncio espesso que não permite que nada passe. Não é possível existir amor entre eles. Consequentemente Jorge torna-se por sua vez incapaz de romper aquele anteparo, embora não haja nada de errado com ele. Não se resolveu Machado de Assis a colocar ali na trama um caso de amor mal sucedido unicamente porque a moça não gosta do rapaz, por estar gostando de um outro rapaz, por exemplo, e nada mais que isto, ou então que se trate de uma mulher contundentemente caprichosa, egoísta ou vaidosa, ou então volúvel. Optou, ao invés disso, por colocar em pauta ali uma questão psicológica bastante complexa, muito bem apresentada, muito bem desenvolvida e trabalhada, juntamente com seus efeitos e conseqüências (trágicas para Estela), o que confere um peso todo particular à história, e contribui assim para que seja uma obra de importância considerável.

Um outro motivo é o de tratar de forma notável a problemática ampla dos desencontros humanos, das idas e vindas, das perdas e ganhos, e do sentido da vida e do sentido de tudo. Estela não se autoriza amar Jorge, por julgar-se abaixo da condição social dele, mas Iaiá, cuja condição não é tão superior assim à de Estela, nem sequer analisa essa questão, e nem ao menos pensa em colocá-la ou a levá-la em consideração. Para Iaiá ela simplesmente não existe. Iaiá casa-se com Jorge e é feliz. Valéria se dá todo um trabalho para impedir o casamento do filho, abaixo da condição social dele, o casamento de fato não acontece, e Valéria morre, sem ter tido tempo de ver o filho casado com uma moça por ela aceita. Ela vai embora, e sua obra, que ela havia iniciado com tanto empenho, fica para ela inacabada. E mais ainda, não acompanhou a continuação da vida do filho, que ela tanto quis acertar, nem que fosse pelo menos por um pouco de tempo mais. Não teve tempo de conviver nem de ao menos ver o filho amadurecido, crescido através das experiências por que passou, seguro de si mesmo; o máximo a que teve acesso nesse sentido foi por carta. Depois que ela morre, o filho casa-se com Iaiá, que não é uma moça rica. Teria Valéria aprovado esse consórcio? Já Luís Garcia, de sua parte, cria a filha com todo o cuidado e com todo o amor, e Iaiá vem, com efeito, a tornar-se, mais tarde, uma moça educada, que sabe se portar, e que ao mesmo tempo é feliz. Quanto ao futuro da filha, Luís Garcia, ao início, não pode saber nada, é claro. No mais, no tocante a outros assuntos, ele acaba por atender às instâncias de Valéria e tenta auxiliar esta última quanto ao caso de Jorge. Só que para isto ele tem de se aproximar do rapaz, e seu envolvimento no caso vai fazer, no futuro, com que Jorge venha visitá-lo ao voltar da guerra, e termine por acabar freqüentando a casa dele, o que vai culminar com o casamento entre Jorge e Iaiá, ou seja, vai resultar na felicidade de Iaiá e de Jorge. E ao tentar desviar o destino do filho, Valéria arrumou sem querer um outro destino para ele, bastante feliz. Algumas coisas deixam de

acontecer porque as pessoas não querem que elas aconteçam, e aí acontecem outras coisas que elas não imaginaram que iriam acontecer e que acabam sendo boas ou ruins. No caso presente elas foram boas. Há um tanto do jogo do caleidoscópio na vida, com seus arranjos e rearranjos, suas idas e vindas. Valéria morre, vai embora, Luís Garcia morre. Estela parte para São Paulo, Iaiá e Jorge ficam juntos no Rio de Janeiro. Uns vão embora, outros ficam. Ao dotar Iaiá, Valéria estava, sem saber, emitindo uma apólice que retornaria ao filho. Ao ter dotado Estela, quando esta abre mão do dote em favor de Iaiá, acabou por dotar Iaiá duplamente sendo que ambos recaíram no filho. Além de ser como se ela tivesse abençoado a nora duas vezes e o filho duas vezes também.

Há todo um fluxo e refluxo. De bens, de pessoas, de padrões que se arranjam e se rearranjam, de destinos que se cruzam e se entrecruzam.

Este é também o romance da partida dos pais e do legado que deixam, em forma de educação, de valores, e de bens. E da saudade que deixam, também. Luís Garcia morre e fica um legado para Iaiá. Valéria morre e deixa um legado a Jorge: formação, caráter, educação, o sucesso na guerra do Paraguai e na vida, de certa forma, a nova namorada, depois esposa, e os dotes que recaem nesta. Os pais vão e os filhos ficam. Às vezes dá tempo dos pais presenciarem as realizações dos filhos, o sucesso das empreitadas deles, a felicidade alcançada, e às vezes não dá tempo, ou às vezes dá tempo de verem apenas uma parte. Luís Garcia não viu Iaiá plenamente feliz, casada com Jorge. Valéria tampouco viu o filho casado e feliz com Iaiá. Mas Iaiá é uma continuação de Luís Garcia e da mãe dela, que havia morrido em 1859, e Jorge uma continuação de Valéria e do desembargador seu pai. Dentro de ambos, os pais, que já morreram, respectivamente vivem. Já, por outro lado, o Sr. Antunes é um homem de ligação. Um homem que viveu as duas eras, que conheceu e trabalhou para o pai de Jorge, e para Valéria também, e que agora é homem de confiança do filho. Nas lembranças dele o desembargador e Valéria ainda vivem.

Esta é na acepção da palavra uma história da passagem do tempo, e das perdas que esta passagem inevitavelmente acarreta, mais os ganhos, e de como as pessoas vão se ajeitando enquanto ele flui e tudo vai mudando à volta delas. É igualmente uma história da morte e da continuação da estirpe, e conforme afirmei mais acima, do sentido da vida.

É o romance das perdas, para Jorge e Iaiá, que perderam os pais. Para Jorge, que não pôde depositar os louros da vitória junto a Valéria quando voltou da guerra, para Estela que não teve o amor de Jorge e não se casou com alguém a quem amasse verdadeiramente.

É ainda, uma obra sobre o lado duro da vida. Estela é como é em conseqüência de, além de ter perdido a mãe muito cedo, ter ficado aos cuidados de um pai com uma visão bastante restrita e uma mente tacanha, aliados a uma concepção de vida mesquinha, interesseira e ao mesmo tempo subserviente, num indivíduo com um senso de valores distorcidos. Dentro de um quadro destes não é de se estranhar a malha de preconceitos que foi sendo tecida à sua volta e que a retém. Mas ninguém pode ajudá-la, ninguém na verdade percebe o que se passa naquela interioridade fadada ao fracasso amoroso, nem mesmo Estela, a única que poderia se ajudar. Neste sentido, Iaiá Garcia é uma obra realmente trágica.

Mas há outras razões importantes que fazem desta uma obra importante e significativa.

Uma delas é a de tratar das relações humanas numa de suas formas muito específicas, aquela da comunicação que se processa sem palavras ou quase, e do processo psíquico que com ela caminha *pari passu*. Conforme já apontei, Estela e Jorge não conseguem conversar. Devido a isto Jorge tenta sem sucesso comunicar-se com ela através do olhar. Por outro lado, quando Valéria volta à varanda na casa da Tijuca, percebe através do olhar que existe algo entre o filho e Estela. Todo o drama que a seguir vai ser desencadeado vai sê-lo baseado em dados obtidos através do olhar tão-somente, ou se quisermos, através da percepção. Valéria não conversa com o filho sobre o assunto um instante sequer, nem ao menos tenta. Empenha-se em obter uma confissão de Estela mas não consegue. Uma decisão de enviar-se o filho à guerra é fundamentada então em dados obtidos visualmente, submetidos em seguida ou simultaneamente a um processo de inferências e intuição - que uma decisão de tamanha importância seja tomada desta maneira é algo, no mínimo, espantoso; e que imprime à obra uma feição particular, um tanto estranha, inusitada. Do mesmo modo, quando Valéria pede a Luís Garcia que a ajude, seu pedido não é formulado de maneira clara e aberta. No início Valéria tenta iludi-lo, dizendo tratar-se de patriotismo. Posteriormente, quando já está melhor informado do que se trata, Luís Garcia não fica sabendo quem é a moça pela qual Jorge está apaixonado, nem o que exatamente está acontecendo. Mesmo a conversa que tem com Jorge a respeito, não é tampouco clara nem aberta. A busca de uma compreensão do que está ocorrendo fica a cargo da capacidade dedutiva de Luís Garcia. De outra parte, quando alguns anos mais tarde na presença de Iaiá, Estela lê a carta que Jorge havia endereçado a Luís Garcia, Iaiá descobre o caso de amor entre Jorge e Estela ao observar a reação de Estela ao ler a carta, pela expressão facial da madrasta. Através da percepção e da intuição Iaiá descobre tudo. Mais uma vez, temos aqui uma conclusão grave e de grandes consequências, tirada a

partir da observação visual feita em alguns segundos. O fato de o romance ser significativamente fundado neste processo mental evoluído e refinado, que se dá através do exame de vários dados, comparação de um com outro, estabelecimento de relações entre um e outro, utilização de esquemas mentais, memória, inferências, análise, tudo realizado em frações de segundos, coloca-o num patamar qualitativamente elevado em termos de nível de recursos utilizados.

Além de sublinhar a importância destas operações de observação, intuição e inferências para Machado de Assis, este procedimento serve também para colocar em evidência a solidão que reina entre estes seres, que ao invés de se comunicarem ampla e claramente através de palavras, o fazem ou são obrigados a fazê-lo daquela forma.

(O elemento visual, forte em Machado de Assis, aparece até com outras roupagens, no voyeurismo de Procópio Dias ao lançar um olhar furtivo ao estribo quando Iaiá Garcia ali põe o pé ao subir na carruagem.)

Mas há um caso onde a comunicação vaza plenamente e de forma soberba. Trata-se do caso de amor entre Iaiá e Jorge. Machado de Assis domina o uso do narrador na terceira pessoa onisciente, com uso do discurso indireto ou do discurso indireto livre, e do sumário narrativo. Para o caso entre Iaiá e Jorge ele optou predominantemente pelo uso do foco narrativo dramático, pelo menos nos momentos de clímax. Este é outro recurso que ele domina. Consegue assim magistralmente captar o relacionamento que vai se desenvolvendo entre Iaiá e Jorge. Os dois realmente conversam. Não se trata de meras frases ditas ao acaso, nem de fórmulas semi-vazias. Iaiá diz alguma coisa, Jorge ouve com atenção e responde pertinentemente. Aí ela ouve a resposta que lhe foi dada, e diz um outro algo coerente, e assim eles prosseguem harmoniosamente. Suas falas seguem em seqüência, uma após a outra, compativelmente, cada uma delas formando um ítem de comunicação que se acrescenta ao anterior e que é a deixa para a vinda do subsequente. Cada um dos interlocutores encontra-se totalmente em contato consigo mesmo e com o outro, em sintonia, um realmente enxergando o outro, numa conversa que vai gradualmente acrescentando informação importante e útil para um e outro. Eles não conversam à-toa, conversam de verdade. Tudo isso é registrado nos diálogos admiravelmente bem construídos e sequenciados.

Subjacente ao conteúdo mais evidente destes diálogos encontra-se o amor que um sente pelo outro, que transparece a partir do todo ou a partir de algum indício aqui e ali, embora nenhum dos dois diga abertamente que está apaixonado, exceto mais ao final. Apesar deles estarem tratando de outros assuntos, vai ficando cada vez mais claro que a profunda atenção que cada um deles volta para a conversa, o interesse de ambos, o perfeito entrosamento e

adequação das falas, não quer dizer outra coisa a não ser que eles têm muito em comum e que estão gostando um do outro, justamente pelo carinho com que vão construindo suas interlocuções. Nenhum deles faz uma declaração de amor, literalmente – a não ser quando Jorge deixa o bilhete no livro, indagando se tem alguma chance de vir a ser o eleito de Iaiá -, e não há grandes suspiros, nem nada que seja próprio de um romantismo piegas. No início da série de diálogos, nem mesmo eles sabem que estão gostando um do outro. Os grandes romancistas muitas vezes não falam que algo está acontecendo, mas simplesmente mostram este algo acontecendo, sem maiores comentários. Os comentários e as conclusões, e o que ali está se passando ficam por conta do leitor perceber, a partir dos sinais enviados pelo texto. Machado de Assis mostra o amor acontecendo entre um homem e uma mulher, um amor fundado na atração mútua que eles sentem, na adequação de um ao outro, no muito que eles têm em comum, no companheirismo, no relacionamento fácil e tranqüilo, no prazer que eles sentem na companhia mútua, na harmonia entre eles ao solucionar e ao viver problemas juntos. Mostra um homem responsável por seu destino e uma mulher, da mesma forma, responsável pelo destino dela, e os dois juntos, companheiros. Em volta deles está o mundo:

> "- [...] E antes da carta, diga-me, sabia que eu estava aqui?
> - Não; mas não vim até êstes[13] lados sem esperança de a encontrar. Já que fala na carta, deixe-me dar-lhe uma explicação; se a não dei até hoje, é porque não quisera voltar a um assunto, aborrecido para a senhora e para mim.
> - Para o senhor?
> - Para mim.
> Iaiá apertou-lhe a mão com fôrça.
> - Vá, disse; também tenho de lhe dizer alguma coisa grave; mas ouçamos primeiro a sua explicação.
> - Oh! custa pouco, acudiu Jorge. Escrevi o esbôço da carta por me parecer que podia ser-lhe agradável. Lembra-se que uma vez me havia falado naquele sentido? Duvidei mais tarde e disse-lho. Contudo, havia tanta incerteza e contradição entre suas palavras e ações, que não era difícil supor alguma coisa; há paixões que começam assim caprichosamente. A carta era um meio de dizer ao pretendente que seus suspiros podiam não ser inúteis. Era isso; só isso. Confesso que adotei o papel mais passivo, desinteressado, e não sei até se... creio que a senhora já o qualificou de ridículo. A forma podia não ser grave, mas a intenção era afetuosa, e se merecia um riso, também merecia um apêrto de mão. Esboçada a carta, não a mandaria sem mostrá-la; foi o que fiz; mas sua

[13] A ortografia é a da edição que tenho em mãos. ID., *ibid.*

reprovação foi tão eloqüente, que me fez cair em mim e reconhecer que a carta era demais.

- Era de menos.

- Queria então que fôsse eu próprio a Buenos Aires? perguntou Jorge sorrindo.

- Queria, se ao chegar lhe dissesse: - Pense em outra coisa; Iaiá não o ama.

- Para isso, basta que lhe não diga nada.

- Não o ama, repetiu a moça; não o ama, não o ama.

- Desta vez é sério e definitivo?

- Que admira? replicou a moça com gravidade. Não lhe parece a coisa mais natural do mundo que uma moça não ame o Procópio Dias? Não sei o que são os outros homens; poucos tenho visto; nossa vida é tão retirada! Mas, enfim, não me parece que o Procópio Dias seja homem de se ficar morrendo por êle. E contudo êle morre por mim. Meu coração perdoa-lhe; é o mais que pode fazer. Aceitá-lo seria impossível. Já reparou nos olhos dêle? Têm às vezes uma expressão esquisita, que não vejo nos olhos de papai nem nos seus. Não gosto dêle; não poderia gostar nunca.

Desta vez foi Jorge que lhe apertou a mão.

- Tem razão, disse êle; se o não ama deveras está tudo acabado. Não lhe digo que êle fôsse um noivo perfeito; não podia ser; mas aceitável era. Hoje percebo que entre a senhora e êle há alguns contrastes; mas o que é que não concilia o tempo? Esqueça o que lhe disse a tal respeito; e assentemos não falar mais de semelhante assunto. Provàvelmente não escreverei nada; é duro dizer a um homem que tôdas as sua esperanças são vãs.

- A paz do meu espírito não valerá êsse sacrifício?

- Vale mais; posso fazê-lo.

Iaiá refletiu.

- Não, não é preciso; não lhe diga nada; êle há de entender tudo.

Como fizessem uma pausa longa, viram duas ou três pessoas, que passavam em baixo, olharem para cima com certo ar curioso e indiscreto. Jorge ergueu-se.

- Estamos dando na vista, disse êle; hão de supor que somos dois namorados.

- Sente-se, disse Iaiá em tom intimativo. E continuou: - Que perde o senhor com isso? Dirão que não tem mau gôsto em amar uma moça bonita.

- Se dissessem que éramos dois namorados, erravam decerto, porque eu sei... eu suspeito que a senhora ama a outro. Uso dos meus direitos de confidente, exigindo que me diga a verdade.

- Tôda, respondeu Iaiá, e era êsse o ponto grave de que lhe queria falar. Ainda uma vez, o senhor estima-me? tem-me amizade sincera?

- Pois duvida?

- Eu duvido de tudo e de todos; até de mim. Mas, enfim, preciso de alguém que me ouça, a quem eu conte o que penso e o que sinto, e até

> o que receio, porque também receio, e há horas em que tremo sem saber de quê. É verdade, há ocasiões em que me parece que uma grande infelicidade vai cair sôbre mim, e daí a nada penso justamente o contrário; penso que vou receber a maior felicidade do mundo, e fico alegre como um passarinho. Coisas de criança, não é? [...]"[14]

Não se trata aí do relacionamento por conveniência, arranjado, ou da união fundada exclusivamente na razão, como é o caso entre Estela e Luís Garcia, ou então de um consórcio construído sobre ilusões e suspiros ingênuos, em que os dois ou um deles não têm os pés no chão, ou ainda, do relacionamento já desgastado, que não existe mais. Tampouco é o caso de um namoro atribulado pelo ciúme exagerado ou doentio de um dos amantes, ou por algum empecilho qualquer, por exemplo, se um deles não se julgasse merecedor do outro por um motivo ou mais, ou não se achasse com direito a casar-se com o outro. Trata-se, sim, do verdadeiro amor, onde há, conforme já apontei anteriormente, uma grande sintonia entre os dois. A importância do romance é que Machado de Assis ao invés de discorrer sobre o verdadeiro amor, simplesmente mostra este amor acontecendo.

É preciso muito cuidado, portanto, quando se pensa em primeira fase de Machado de Assis e em segunda fase, para não se olhar para a primeira como se esta fosse em termos qualitativos certeiramente aquém da segunda. Cinquenta anos mais tarde muitas das falas muito bem elaboradas construídas por Ernest Hemingway, verdadeiros modelos de diálogos, não deixariam de ser algumas vezes mais ou menos semelhantes a esta transcrita acima.

Assim sendo, *Iaiá Garcia* é um romance que aborda algumas questões profundas com uma técnica simples que não deixa de ser magistral, inclusive pelos efeitos que alcança em sua simplicidade. O arranjo geral - a forma - é previsível, composto de partes logicamente dispostas que se completam e que formam um todo, não havendo nada em excesso nem nada que falte, de modo a ser possível fazermos um mapeamento destas partes num papel. O narrador é onisciente e confiável. O objeto de representação tem contornos claros, nítidos e bem delineados, não havendo qualquer dúvida quanto à sua forma, tampouco quanto ao seu conteúdo, que é igualmente claro e nítido, não existindo ali nada de dúbio ou incerto.

---

[14] Id., *ibid.*, p.223-226.

A Casa da Rua de Matacavalos

Em determinado ponto próximo ao início, em *Dom Casmurro*[1] (1900), há um trecho que abrange os capítulos, curtos, XII (Na varanda), XIII (Capitu), e XIV (A inscrição), narrado - como é o caso com o restante da obra - por Dom Casmurro, assim alcunhado por alguém, o qual vem a ser o próprio Bento, ou Bentinho, de quando a história se inicia, muitos anos anteriormente. Rememora ele o ocorrido em uma certa tarde distante de novembro, em 1857[2]. Conta que ele, Bentinho, tinha ouvido a conversa entre D. Glória, sua mãe, e o agregado José Dias, em que este alertara D. Glória para a provável existência de um namoro entre Bentinho e Capitu, a menina filha dos vizinhos da casa ao lado. Namoro este que viria a colocar em risco o propósito de D. Glória de enviar Bentinho ao seminário para ser padre, em cumprimento a uma promessa feita por ocasião do nascimento do menino. Após ter ouvido a tal conversa, dirigiu-se Bentinho à varanda, a qual dava saída para a chácara e para o quintal vizinho. Ia ele "tonto, atordoado, com as pernas bambas"[3] com o coração querendo sair-lhe pela boca, sob os efeitos de uma emoção intensa, cujas características e intensidade passa então a descrever. Encontrava-se, naquele instante, tomado de uma enorme alegria, em franco contraste com algum sentimento de culpa devido àquilo tudo vir a ser um pecado abominável, argumento este, aliás, rapidamente descartado por ele, por concluir que um namoro entre adolescentes de quatorze e quinze anos era algo nada mais do que absolutamente corriqueiro. Relata que passou, em seguida, naquele momento, a considerar a natureza de seu relacionamento com Capitu, tendo-lhe ocorrido detalhes que envolviam atitudes, gestos e palavras, formas de tratamento empregadas e o teor das conversas. Foi compreendendo, desta maneira, a causa das emoções que lhe eram despertadas quando das confidências que faziam um ao outro, e deu-se conta de que Capitu viera a ser para ele alguém especial, constantemente presente em suas lembranças no dia-a-dia, desde o despertar de manhã cedo. Revela que chegou, assim, à conclusão de que José Dias, ao delatá-lo à mãe quanto à existência de um namoro, acabou, na verdade, por delatá-lo a si mesmo, que se descobriu, assim, apaixonado por Capitu. Por esta razão, sentiu-se ele, a despeito de tudo,

---

[1] ASSIS, Machado de – *Dom Casmurro*. In: Op. cit. Vol.7. São Paulo, Livro do Mês, 1961.

[2] Acho interessante apontar que em 1859, Luís Garcia perde a esposa, e em 1860 muda-se para Santa Teresa. O episódio em pauta agora ocorre numa tarde em 1857. Apenas para que nos situemos melhor, e porque julgo importante observarmos isto, pela razão de termos em *Dom Casmurro* a narrativa de um fato mais ou menos contemporâneo àquele tratado em *Iaiá Garcia*, feita num estilo diferente, o qual está sendo estudado neste trabalho.

[3] Id., *ibid.*, p.38

bastante agradecido ao agregado. Reporta ainda que, nesta altura de suas conjeturas, escutou ele a voz da mãe de Capitu, vinda da casa ao lado, chamando-a, seguida da resposta da menina – e de uma ordem da mãe -, o que imediatamente o levou, como se não pudesse mais conter-se, a descer os degraus da varanda rumo à porta em comum com o quintal da casa de Capitu. Conta o narrador, das brincadeiras deles de crianças, quando ele passava por aquela porta, sendo recebido por Capitu, no papel do médico que tratava das bonecas dela. Conta, então, que após um segundo chamado da mãe, seguido de uma nova resposta de Capitu, ele, Bentinho, entrou no quintal dela. Encontrou-a voltada para o muro, a escrever ali alguma coisa. Dirigiu-se a ela, que, percebendo alguma alteração nas feições dele, indagou o que ele tinha. Aproximando-se, Bentinho afirmou que não tinha nada, e ficou a olhar para ela, todo olhos, com o coração na boca. Olhou para o rosto, cabelos, vestido, sapatos. Após a insistência dela em querer saber, mais uma vez, o que é que ele tinha, resolveu-se a ver o que ela estivera a escrever no muro. Capitu tentou impedi-lo, agarrando-o, depois tentou apagar o que escrevera, mas Bentinho foi mais rápido, conseguindo ler o que estava ali, uma inscrição:

BENTO
CAPITOLINA

O nome dele, Bento, sobre o nome dela, Capitolina. Os dois, então, olharam-se nos olhos, pegaram-se as mãos, tendo-se tornado, afinal, claro para ambos, como se tivessem feito uma declaração verbal, que estavam apaixonados um pelo outro.

Compõe-se a passagem de sete fases: 1) Bentinho dirige-se à varanda e ali permanece ou põe-se a caminhar, sob o efeito da emoção que está sentindo, desencadeada após ter ouvido a delação do Agregado; 2) pensa e se convence de que não é pecado; 3) recorda o relacionamento e os indícios de que se trata de amor; 4) entende a causa da emoção que sente, descobrindo que está apaixonado e que Capitu o ama; 5) ouve a voz da mãe de Capitu e a resposta desta, não pode se conter, desce os degraus da varanda e se encaminha para o quintal vizinho - a porta de comunicação suscita a lembrança das brincadeiras da infância; 6) ouve a voz uma segunda vez e a respectiva resposta, atravessa a porta, entra, e dá com Capitu, ficando a observá-la enlevado, atentando para as características físicas dela, porte, mãos, sapato; 7) lê a inscrição, ficando claro para ambos que se amam, sem que sejam necessárias quaisquer "palavras de boca" - ficam a se olhar.

Atentemos, agora, melhor para este trecho, resumido acima, o qual tem início com a sentença: "Parei na varanda; ia tonto, atordoado, as pernas bambas, o coração parecendo querer sair-me pela boca fora."

A sequência de adjetivos tonto/atordoado/(pernas) bambas, reiterativa e insistente quanto ao conteúdo, as aliterações em /t/, /p/, /d/, /b/ (tonto, atordoado, parei, pernas, parecendo, varanda, atordoado, parecendo, bambas, boca – na ordem), lembram as batidas do coração, além de, pelas variações de som, sugerirem e fazerem um acompanhamento ao estado emocional, de excitação, de Bentinho naquele instante. Um tanto mais adiante no texto encontraremos:

> "Um coqueiro, vendo-me inquieto e advinhando a causa, murmurou de cima de si que não era feio que os meninos de quinze anos andassem nos cantos com as meninas de quatorze; ao contrário, os adolescentes daquela idade não tinham outro ofício, nem os cantos outra utilidade. Era um coqueiro velho, e eu cria nos coqueiros velhos, mais ainda que nos velhos livros. Pássaros, borboletas, uma cigarra que ensaiava o estio, toda a gente viva do ar era da mesma opinião."[4]

As aliterações em /k/ (coqueiro, inquieto, causa, que, quinze, cantos, quatorze, contrário, além da aliteração implícita: *Capitu*), que produzem um som marcante e ritmado, porém suave; em /s/ (cima, si, meninos, anos, andassem, cantos, adolescentes, coqueiros, velhos, mais, nos, livros, pássaros, borboletas, cigarra, ensaiava, estio), que por sua vez produzem um som macio, suave, que lembra o barulho das asas dos pássaros e borboletas em vôo, ou das folhas do coqueiro ao vento; as assonâncias em /i/ (cima, si, quinze, meninas, cigarra, estio, ofício, viva, etc.), cujo som[5] lembra aquele produzido pelos pássaros, cigarras e insetos encontráveis nas matas ou numa chácara, em /a/[6] (pássaros, cigarra, ensaiava, viva, ar, etc.), etc., cujo som sugere claridade, alegria; a bela imagem do coqueiro, as igualmente muito bonitas imagens dos pássaros, borboletas, cigarra, a idéia dos cantos, a idéia da cigarra ensaiando o estio, a inversão em 'coqueiros velhos/velhos livros', a sintaxe e escolha de palavras, elaborados (vendo-*me* inquieto e *advinhando a causa*/*ao contrário*, *não* tinham outro *ofício*, *nem* os *cantos* outra *utilidade*), o conteúdo que remete a coqueiros, pássaros e insetos que advinham causas ou opinam, tudo

---

[4] Id.,ibid., p.39

[5] "As vogais [dentre elas o som /i/] [...] são próprias para exprimir os sons agudos, estridentes, ajustando-se seu valor ao significado de palavras como grito, trilo, apito, pio, riso, tinido, estrídulo, estrépito, berro." (p.29-31) MARTINS, Nilce Sant'anna - *Introdução à Estilística*. São Paulo, Edusp, 1989.em 2.2 O POTENCIAL EXPRESSIVO DOS FONEMAS

[6] "A sonoridade do /a/ presta-se à transferência para idéias de claridade, brancura, amplidão, alegria, etc., o que se pode sentir em palavras como: claro, alvo, vasto, alto, alvorada, madrugada, catarata (cascata), baobá, etc. [...]" id., ibid. (p.30)

isto, confere ao texto um caráter poético, de grande beleza e de grande intensidade e força. Acrescente-se ainda, os sonhos de Capitu com Bentinho, contados logo mais à frente, sobre aventuras extraordinárias, com idas ao Corcovado pelo ar, danças na lua, anjos que vinham perguntar-lhes os nomes. Ou, então, as vozes que o narrador conta que ecoavam em seus ouvidos enquanto ele se encontrava na varanda - um pouco antes do trecho acima -, contendo a delação do agregado ("Sempre juntos..."/ "Em segredinhos..."/ "Se eles pegam de namoro...")[7], mencionadas uma vez mais, um pouco adiante no texto. Além de enfatizarem o estado emocional em que se encontrava o narrador, auxiliam, por sua vez, pela repetição, como uma anáfora, a reforçar o cunho poético que é imprimido ao texto – as aliterações em /s/ (Sempre, juntos, segredinhos, se, eles) sugerem o sussurro do delator. Ou quando Capitu pergunta a Bentinho o que ele tem, e a pergunta é repetida depois, após uma intercalação, uma segunda vez *("Que é que você tem?"/ "Eu? Nada"; "Que é que você tem? repetiu."/ "Não é nada, balbuciei finalmente.")*[8]. Um idêntico dispositivo, de repetição, será utilizado mais à frente, quando Bentinho ouve a voz da mãe de Capitu que chama por ela, seguida da resposta da filha e de uma ordem da mãe:

> "De repente, ouvi bradar uma voz de dentro da casa ao pé:
> - Capitu!
> E no quintal:
> - Mamãe!
> E outra vez na casa:
> - Vem cá!"[9]

onde, ao movimento seguido pelas marcações *De repente, etc./E no quintal/E outra vez na casa*, de tensão e expectativa amorosas, e enlevo, da parte de Bentinho, acrescenta-se em contraponto aquele seguido por *Capitu!/Mamãe!/Vem cá!*, ritmado, preciso e melodioso. O todo resultante, em seu desenvolvimento gradual, sequenciado, assemelha-se ao processo que vem se dando com Bentinho, de ir-se passo a passo descobrindo apaixonado, de ir pouco a pouco se aproximando de Capitu - física e emocionalmente -, que se encontra a escrever no muro; confere, ainda, um ritmo e uma velocidade àquela aproximação. Sua construção sintética é de grande beleza e elegância, além de bastante densa: a potencialidade acumulada anteriormente já está, então, contida em *Capitu!/Mamãe/Vem cá!*, e dela se recarrega ainda mais. Chega, para Bentinho, contendo a nova significação que passou a ter Capitu

---

[7] Id., *ibid.*, p.38
[8] Id., *ibid.*, p.45
[9] Id., *ibid.*, p.43

para ele. De outra parte, trata-se do chamado da mãe à filha criança, uma destas falas triviais do dia-a-dia, cuja importância só é reconhecida bastante posteriormente na vida. Ela deve ter se dado tantas e tantas vezes, apenas agora ela se investe de uma aura especial - sem que a mãe provavelmente se aperceba, este diálogo está, na verdade, fazendo a sua despedida -, quando a filha está deixando a infância para entrar na adolescência, com a idade adulta se descortinando no horizonte. O mesmo diálogo será repetido mais adiante na narrativa, ligeiramente alterado, ecoando, e reforçando a intensidade atingida:

> "- Capitu!
> - Mamãe!
> - Deixa de estar esburacando o muro; vem cá."[10]

Atente-se, também, para a beleza da construção: "Tudo isto me era agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo, e a quem eu perdoava tudo, o mal que dissera, o mal que fizera, e o que pudesse vir de um e de outro."[11] A oração subordinada adjetiva explicativa *que me denunciara a mim mesmo*, à qual é coordenada a oração seguinte *e a quem eu perdoava tudo*, a qual por sua vez inicia um movimento que só vai ser concluído ao final dos três segmentos seguintes, enumerativos, nos quais se desdobra: *o mal que dissera/o mal que fizera/e o que pudesse vir de um e de outro*. O uso do verbo denunciar no mais-que-perfeito simples do indicativo ecoando mais adiante nos verbos dizer e fazer, ambos também no mais-que-perfeito simples: *denunciara, dissera, fizera*; a anáfora, com o final de frase constituído por ambos os verbos no mais-que-perfeito, *o mal que dissera, o mal que fizera*, seguida pela oração coordenada aditiva com o verbo no imperfeito do subjuntivo quebrando a sequência sonora *dissera/fizera (pudesse)*: *e o que pudesse vir de um e de outro*, a elipse de *o mal* nesta oração, o segmento correlativo *de um e de outro*; os segmentos *me era agora apresentado/me denunciara a mim mesmo*, com os pronomes oblíquos reflexivos *me*, *me* e *mim*. Embora se trate de prosa, neste caso, a sentença me parece poética, principalmente no que se refere aos cinco segmentos finais, pela musicalidade e ritmo.

Os recursos sobre os quais estou comentando, utilizados por Machado de Assis nesta obra, são a busca de uma solução mais elaborada para a tentativa de captação das nuances mais complexas e das camadas mais profundas do real. Eles fazem pensar na concepção de poesia de Cleanth Brooks e Robert Penn Warren:

---

[10] Id., *ibid.*, p.44
[11] Id., *ibid.*, p.48

> "Poetry enables us to know what it "feels like" to be alive in the world. What does it "feel like," for instance, to be in love, to hate somebody, to be conscience-stricken, to watch a sunset or stand by a death-bed, to be willing to die for a cause or live in a passionate devotion to some chosen ideal? Only poetry – in the broadest sense of the word – can help us to answer such questions, and help us, thus, to an understanding of ourselves and of our own values. We may say, in fact, that literature is the most sophisticated example of the process by which we come to grasp our own environment, especially our human environment, with its complex and ambiguous values; you become aware through imaginative enactment and an imaginative logic that all the possibilities of fate are your own, for better or worse. Literature is the most complicated language that man has invented for talking not only to others but to himself; or rather, it is the language he has invented so that he may be himself. [...]"[12]

Toda esta poeticidade que permeia o texto, ao invés de se dissipar, ou ao invés de ser apenas *poesia*, converge para Capitu e para o amor entre ela e Bentinho. Toda a força, todo o sentimento, o *pathos*, toda a sensualidade decorrente do trabalho altamente elaborado com as palavras e a sintaxe, utilização de imagens, trabalho com conteúdos, sonoridade, recursos ritmicos, vão compondo a imagem de Capitu. Vão contribuindo intensamente para caracterizá-la enquanto personagem, ao mesmo tempo em que vão dando feição e conferindo intensidade para o amor entre ela e Bentinho.

Ou seja, o sentimento do belo, a emoção decorrente do lúdico, provocados pela sentença *"Tudo isto me era agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo, e a quem eu perdoava tudo, o mal que dissera, o mal que fizera, e o que pudesse vir de um e de outro."*, é Capitu - e aquilo que Bentinho sente por ela -, assim como o coqueiro, a borboleta e a cigarra que ensaia o estio. Começa aí, então, com recursos sofisticados, a caracterização desta personagem - e também a de Bentinho, no que diz respeito à interioridade e à categoria de pensamentos e sentimentos dele. Decorre daí a intensidade com que atinge nossos sentimentos, com que nos comove; quantos e quantos leitores já não se apaixonaram por Capitu, já não suspiraram por ela, quando leram o livro pela primeira vez, na adolescência?

Acrescente-se a isto o *pathos* da narrativa, aumentado em virtude de termos aqui um narrador – vivido e já bastante experimentado, contando sobre algo que sentiu quando era menino ou adolescente -, reiterando constantemente que isto já ocorreu, que ele está rememorando algo para si já

---

[12] BROOKS, Cleanth & PENN WARREN, Robert – *Understanding Poetry*. Orlando, Harcourt Brace College, 1976. (p.9)

muito velho, que ficou para trás e já acabou. Não é esta uma narrativa em que tudo se passa como se estivesse acontecendo agora, embora saibamos que a história aconteceu no passado, como é o caso de *Bel-Ami*[13] (1885) de Maupassant, de *Iaiá Garcia*, ou *A Farewell to Arms*[14] (1929), de Hemingway (onde, todavia, temos também um narrador experimentado, que narra na primeira pessoa)[15]. Observemos a sentença em que o narrador alude ao momento em que se encontrava na varanda: "Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que me passastes à direita ou à esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um gozo novo, que me envolvia em mim mesmo, e logo me dispersava, e me trazia arrepios, e me derramava não sei que bálsamo interior."[16]. Evoca, ele, assim, aquela tarde, e o tom desta evocação (*Tijolos que pisei.../ naquela tarde* - referência à tarde longínqua de novembro de 1857, que ele agora recorda), que é de saudade, nos lembra que ela está situada bastante recuada no tempo, em direção a um passado do qual já havíamos sido informados ser muito distante. Ela é um grito e igualmente um suspiro de saudade.

(Simultaneamente, justamente pela evocação profunda, é gerada uma tensão, envolvendo a dúvida do leitor, se este caso amoroso, que suscita sentimentos tão fortes, deu certo ou não, se Bentinho e Capitu ficaram juntos ou não, a despeito de, ou devido ao fato de, Dom Casmurro ser um homem solitário: casaram-se? O que teria acontecido a Capitu?)

Um pouco mais à frente deste trecho que acabamos de examinar, com a referência aos tijolos e à tarde longínqua, sobrepõe-se aquele que menciona o comentário que Bentinho atribui ao coqueiro e aos pássaros e insetos da chácara, a propósito da conveniência ou não de seu namoro com Capitu, o qual foi abordado mais acima. A menção dos tijolos e colunas amarelas, feita um pouco antes, e agora esta, do coqueiro e também dos pássaros, das borboletas e da cigarra, juntamente com varanda, chácara e quintal, vão compondo o espaço. Mais adiante, a porta de passagem ao quintal da casa de Capitu, o quintal, o muro e a casa desta, acabarão por fundamentar uma parte importante – o núcleo central - do espaço em que a obra transcorre - acrescente-se ainda os interiores e frente das casas em questão, de Capitu e de Bentinho, e nomes de logradouros: Passeio Público, Catete, rua de

---

[13] MAUPASSANT, Guy de – *Bel-Ami*. Paris, Le Livre de Poche, 1983.

[14] HEMINGWAY, Ernest – *A Farewell to Arms*. London, Triad Panther, 1977.

[15] Quando lemos estes romances, nós acompanhamos as respectivas histórias como se elas estivessem ocorrendo neste momento – um espediente denominado presente da narrativa -, apesar de sabermos muito bem que são histórias sobre algo que já acabou há muitos anos atrás. Em Dom Casmurro, também acompanhamos os acontecimentos como se fossem sendo passados agora. Apenas neste último caso o narrador avisa constantemente que está se referindo a um passado distante.

[16] Id., *ibid.*, p.38

Matacavalos, rua do Senado, o Flamengo, o seminário, etc. -, espaço este, todo ele, tênue, reduzido, simplesmente delineado, a partir de uns poucos ítens apontados, sobre o qual, no entanto, irá se desenrolando um drama bastante denso, de grandes proporções e de larga amplitude. O mesmo comentário que fiz neste sentido quanto ao espaço em *Iaiá Garcia* é válido também para *Dom Casmurro*.

Este espaço, vai sendo permeabilizado pelo amor que Bentinho vai se dando conta sentir, na medida em que Dom Casmurro suspira que nos tijolos e nas colunas amarelas ficou a melhor parte de sua crise amorosa, ou quando Bentinho projeta no coqueiro, pássaros e insetos, algo que é obviamente interior a ele mesmo: um sinal para que vá em frente com o namoro. É este também o cenário das brincadeiras com a companheira de infância desde a mais tenra idade, composto e cercado de cuidados, carinhosamente, por ambas as mães: a porta exclusiva de comunicação entre a chácara da casa de Bentinho e o quintal de Capitu fora "mandada rasgar" pela mãe de Bentinho, num claro sinal de aprovação, por parte desta, da amizade e companheirismo entre os dois. É este, afinal de contas, o paraíso protegido de onde um dia, mais tarde, Bentinho terá de cair, conforme costuma ser a lei desde o início dos tempos. Não é por nada, portanto, que seja carregado de amores e lembranças gratas, contendo em si Capitu e ele, e sendo por eles contido, adquirindo significado em função deles e simultaneamente os caracterizando, sendo um parte do outro. Em outras palavras, a força poética colocada pelo narrador no espaço, vai caracterizando Capitu antes que o leitor tenha sido a ela apresentado mais de perto. E o coqueiro, a cigarra, os tijolos, a casa de Bentinho e a casa de Capitu, são Capitu, Bentinho, e o amor que um sente pelo outro. Cumpre observar que este processo de permeabilização se estende também aos demais personagens que residem neste espaço mais próximo: D. Glória, o agregado, tio Cosme, prima Justina, os pais de Capitu. Também eles vão se associando a este espaço e vão da mesma forma se carregando daquela força poética mencionada acima. Tudo isto faz deste local um local por demais precioso para Bentinho, e mais tarde para Dom Casmurro, um sítio de valor incomensurável, a ponto de muitos anos mais tarde levá-lo a reconstruir a casa da antiga rua de Matacavalos no Engenho Novo.

O momento em que Bentinho se depara com a inscrição feita por Capitu constitui-se como um dos mais belos momentos, de grande intensidade dramática, da literatura. É o desfecho, após o processo de percepção e amadurecimento a que ele havia sido submetido, adquirindo um novo estado, e passando a considerar Capitu, e a enxergá-la, com uma nova dimensão. Além de ser a certificação que obtém de que ela também o ama. Vem precedido de um outro momento, de ápice dramático, que marca exatamente o

final daquele percurso seguido por Bentinho. É quando ele entra no quintal de Capitu, e depara-se com ela que se achava a escrever no muro fronteiro, e fica a observá-la, vendo-a, então, de perto, pela primeira vez com outros olhos, consciente de que a ama:

> "- Que é que você tem?
> - Eu? Nada.
> - Nada, não; você tem alguma coisa.
> Quis insistir que nada, mas não achei língua. Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca fora. Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita meio desbotado. [...]"[17]

O narrador prossegue, e faz um comentário sobre as mãos, que a despeito de alguns ofícios rudes eram curadas com amor, e que embora não cheirassem a sabões finos nem águas de toucador, sendo tratadas com água do poço e sabão comum, eram sem mácula, fazendo também uma observação sobre os sapatos rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos. O intenso lirismo, toda a ternura e o *pathos* aí contidos, acrescentam-se ao processo de caracterização comentado mais acima.

Logo em seguida, ao ler a inscrição, tudo se aclara. A disposição gráfica dos dois nomes escritos ali sobre o muro, é a de praxe, até os nossos dias, entre namorados. Quantos já não escreveram o seu nome junto ao nome da namorada, nas cascas dos troncos das árvores, no chão, na terra, na areia, nos muros, numa celebração da união, ou para perpetuá-la desta maneira, ou para manifestar o desejo de que ela se concretize, ou para realizar por escrito um caso que ainda não aconteceu, ou todos estes motivos juntos? É, por sinal, uma das primeiras providências que Iaiá Garcia toma, depois que ela e Jorge confessaram um ao outro que estavam apaixonados – é o caráter eterno que adquire aquilo que é escrito; como disse Vinícios de Moraes, "Não disse alguém que o homem escreve para matar a morte?"[18] Toda a intensidade poética, a dramaticidade, todo o potencial anteriormente acumulado descarrega-se aqui. A beleza e a intensidade deste momento vem, também, da densidade e profundidade alcançadas. São apenas duas palavras, mas que projetam uma perspectiva em aberto, ampla, ao configurarem uma síntese de virtualidades e de significações profundas envolvendo o amor que sentem um pelo outro, o significado de um para o outro, toda a sua história em comum, vivências e companheirismo, todas as brincadeiras que brincaram juntos as

---

[17] Id., *ibid.*, p.45

[18] MORAES, Vinicius de – "Mistério a Bordo". In: *Para Viver um Grande Amor*. São Paulo, Companhia Das Letras, 2001, p. 30.

conversas que tiveram, o conhecimento recíproco, os cuidados, tudo o que já sentiram juntos e mais as descobertas que foram fazendo, o espaço onde moram e brincam; tudo o que poderão vir a realizar juntos, os planos para o futuro, os sonhos, a afetividade, e a solidão e responsabilidades envolvidos. Os nomes na inscrição são os nomes de batismo, Bento e Capitolina, por oposição a Bentinho e Capitu. São os nomes que os individualizam perante o mundo e diante da vida, em seu percurso de passagem neste mundo, cada um com suas responsabilidades, autônomos com relação a suas famílias de origem, juntos num contrato e numa sociedade em comum, mas, ao mesmo tempo, a sós consigo mesmos enquanto indivíduos.

O autor casou aqui um processo de aproximação psicológico e emocional que ocorre internamente a Bentinho conforme ele vai se descobrindo apaixonado por Capitu, com um outro processo de aproximação física gradual, que ocorre no espaço, simultaneamente ao outro, e ao mesmo tempo fazendo parte dele, à medida em que Bentinho vai se dirigindo para a casa de Capitu, ouve a mãe que a chama, dirige-se à porta de comunicação, ouve o segundo chamado - desta vez contendo a ordem da mãe para que a filha deixe de estar esburacando o muro, o que por sua vez já é uma antecipação da escrita no muro -, passa pela porta, até encontrá-la junto ao muro, conversar com ela, e finalmente ler a inscrição, descobrindo que aquilo que está acontecendo com ele também está acontecendo com ela. Consegue assim um efeito bastante intenso, construindo um momento muito belo, de grande lirismo, de grande força dramática. Os dois processos compõem um processo só, de percepção e consciência, que vai acontecendo passo a passo, instante a instante, como acontece nos *thrillers* que vieram mais tarde, ao longo do século XX, em forma de livros, ou no cinema.

O sintetismo do diálogo entre Capitu e a mãe - apenas *Capitu!/Mamãe!/Vem cá*, nada mais (ou da inscrição *Bento/Capitolina*) -, justamente por aquilo que não mostra, ou por revelar apenas parcialmente, deixa em aberto os limites à interioridade destes personagens, vindo a sugerir, assim, camadas mais profundas de significação no texto[19]. O que está pensando a mãe de Capitu neste instante? O que está fazendo, o que tenciona, o que vai fazer em seguida, etc? E Capitu? O que estará ela pensando? O diálogo não vem acompanhado de marcas bastante comuns na ficção do século XIX, tais como, apenas para exemplificar, *chamou a mãe de Capitu com um tom que deixava perceber uma certa severidade na voz*, ou *havia um tom de bondade na voz da mãe de Capitu*, ou *respondeu Capitu*

[19] Camadas profundas no sentido empregado por Erich Auerbach. In:
AUERBACH, Erich – *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris, Gallimard, 1987, p. 20-21.

displicentemente, ou *aflita*, etc.. Um diálogo destes, no fundo, é quase igual a uma foto antiga para a qual olhamos. Estou pensando em uma foto de 1905 que tenho em mãos agora, mostrando umas mulheres jovens que atravessam uma rua em São Paulo[20], dá para perceber que com uma certa pressa, ou pelo menos com o passo firme; estão felizes e cheias de vida. Uma delas tem um olhar decidido, bastante atento, e ao mesmo tempo sorridente; percebe-se que tem os pés bem no chão. Atrás dela uma companheira carrega uma garotinha no colo. E à sua esquerda, uma outra moça caminha, com um olhar um tanto enlevado, um tanto sonhador. À esquerda desta, vem uma outra, que está séria, atenta ao movimento e à pressa. Esta última segura uma sombrinha. Há alguns rapazes por perto, à esquerda delas e à direita, e eles conversam, um deles está acendendo um cigarro. Há trilhos de bonde no chão. A foto captou aquele instante, e nada mais. Em que estariam elas pensando, ou os rapazes, quais os seus sonhos e propósitos? Para onde estariam se dirigindo, e de onde estariam vindo? Quem eram estas moças e quem eram estes rapazes? Abre-se todo um espaço em perspectiva, contendo infinitas possibilidades. Da mesma forma com a narrativa que estamos examinando. Com efeito, este mostrar parcial é algo que se estende ao longo da obra como um todo, não se restringindo apenas à parte sobre a qual estou comentando, do diálogo entre Capitu e a mãe. De fato, não conhecemos plenamente todas as possibilidades e limites de Capitu, Bentinho, D. Glória, Tio Cosme, dos pais de Capitu, de Escobar, do agregado, de prima Justina e dos demais. É claro que temos muito mais informações do que uma única foto pode passar, ou que sejam algumas poucas delas. Mas mesmo assim estas informações não se exaurem. Não temos absoluta certeza de quem sejam eles, nem de tudo o que acontece na ação. Muitas coisas são sugeridas. Outras recebem apenas uma breve indicação. Quem é, afinal, prima Justina? Ou o agregado, ou D. Glória, Capitu, Bentinho e os outros? Nós não sabemos totalmente. Seu caso é diferente daquele de Luís Garcia, Iaiá, Jorge, Valéria, Estela e os demais. Estes últimos têm cada um deles o seu perfil preenchido totalmente, não havendo linhas em perspectiva que se orientem rumo a um espaço infinito e desconhecido. Em *Iaiá Garcia* o processo de caracterização usado por Machado de Assis foi outro, já por mim examinado neste trabalho.

Conforme sabemos do romance, ele prossegue com Capitu e Bentinho iniciando de fato um namoro, e com o firme propósito de no futuro se casarem. Bentinho não quer ir para o seminário nem quer em hipótese alguma tornar-se padre, e muito menos Capitu deseja que qualquer dos dois eventos absolutamente aconteça. Ela propõe-se a organizar um plano de campanha

[20] O ESTADO DE SÃO PAULO & EDITORA TERCEIRO NOME, ed. – *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo, O Estado de São Paulo/Terceiro Nome, foto da p. 85 e a capa.

visando impedir que Bentinho seja mandado para o seminário ou que venha a ser padre. Já devido às instâncias dela, logo de início Bentinho ganha para a sua causa o importante apoio do agregado José Dias. Mas quando o momento chega de ir para o seminário Bentinho vê-se a contragosto obrigado a ir, sem embargo de todos os esforços para que isso não acontecesse. No transcurso do período de tempo em que ele lá se encontra internado, nas visitas que de tempos em tempos faz à sua casa, o namoro com Capitu prossegue. Mas num futuro não muito distante, com a aprovação de todos, inclusive tio Cosme, D. Glória, que no fundo não queria que o filho fosse para o seminário ou viesse a ser padre, mas que para lá o havia mandado apenas para cumprir a promessa que havia feito antes dele nascer, para que Bentinho nascesse saudável e vivesse, D. Glória cede, e reverte o quadro. Bentinho sai do seminário e depois vai para São Paulo estudar direito, de onde volta bacharel. Bentinho e Capitu se casam e vivem felizes. Eles mantêm uma amizade constante e assídua com Escobar, um amigo íntimo de Bentinho dos tempos do seminário, e com a esposa deste, sinhazinha Sancha. Depois de um período em que Capitu tardava a engravidar, nasce o filho de Bentinho e Capitu, Ezequiel. Um dia Escobar morre afogado enquanto nadava no mar. Durante o velório, Bentinho observa um olhar de Capitu lançado a Escobar morto, e a partir das características deste olhar conclui que sua esposa estava tendo um caso com Escobar. Relembra detalhes de fatos passados e em sua mente tudo contribui para fortalecer sua convicção de que irrefutavelmente o adultério havia acontecido. Sua vida torna-se verdadeiramente um inferno, e conseqüentemente seu relacionamento com Capitu e seu casamento. E com o passar dos anos vai achando Ezequiel mais e mais parecido com Escobar, até transformar-se em um verdadeiro retrato do outro. Em um dado momento, Bentinho, Capitu e Ezequiel partem para a Europa, e Capitu e Ezequiel ficam na Suíça, morando lá, enquanto Bentinho retorna ao Brasil para viver sozinho. Um dia, Capitu morre. Ezequiel vem ao Brasil visitar o pai, no que se configura como um momento muito constrangedor, não em absoluto para Ezequiel, que gosta do pai e tem consideração para com ele, mas para Bentinho, para quem a presença de Ezequiel é insuportável. Aí, um dia, nas imediações de Jerusalém, Ezequiel morre de uma febre tifóide. Bentinho, que já vivia só, agora vive só definitivamente, com excessão dos amigos que tem. E chega um momento, alguns anos mais tarde, em que ele resolve reconstruir no Engenho Novo, a casa onde morava em Matacavalos, aquela onde morou quando criança, onde conhecera Capitu, e onde permaneceu até casar-se, com excessão do tempo em que estudou direito. Numa ocasião, após um ligeiro incidente em que um poeta sentiu-se por ele menosprezado, recebeu deste a alcunha de Dom Casmurro, e mais tarde, passou a escrever a sua história.

Reexaminemos agora a questão do adultério.

Com efeito, não podemos em absoluto estar convencidos de que ele tenha ocorrido, de que Capitu tenha traído Bentinho, pois todas as suspeitas são baseadas em indícios apenas, não havendo uma prova ou testemunho concludentes. Todos os que lêem o livro percebem isto. Tanto pode tê-lo perpetrado quanto não. Por exemplo, quando Bentinho após ter ido ao teatro a sós devido ao fato de Capitu achar-se indisposta – tendo ela insistido com ele para que fosse -, volta mais cedo, e encontra Escobar em sua casa, constatando além disso que a esposa está boa, que não está mais indisposta, embora isto possa, devido às peculiaridades do caso, vir a levantar a suspeita de que esteja havendo algo entre ela e ele, de que um adultério eventualmente esteja acontecendo, nada pode contudo ser afirmado em definitivo, devido à inexistência de dados mais conclusivos. Difícil garantir que efetivamente não esteja acontecendo nada, pois a situação não deixa de ser, à primeira vista, um tanto escusa, um tanto estranha. Mas é igualmente difícil afirmar-se que esteja, senão impossível. Pode afinal ter-se tratado apenas de uma coincidência. O mesmo com relação ao episódio em que Bentinho, ao desviar o olhar de umas andorinhas que estivera a observar, ao voltá-lo na direção de Capitu e Escobar, surpreende os dois a olharem-se nos olhos. Ou Capitu a observar Escobar morto, segundo Bentinho afirma, fixa e apaixonadamente. Ou quando do incidente de muitos anos anteriormente, do cavaleiro que ao passar em frente à casa de Capitu flerta com ela, que, por sua vez, segundo Bentinho, lhe corresponde, retribuindo o olhar. Nenhum deles acaba se constituindo como prova concreta. E não se pode, por outro lado, deixar de levar em consideração até que ponto não se trata de exagero de Bentinho, o qual além de dar mostras de estar constantemente à mercê de um ciúme bastante intenso, que ele mesmo confessa sentir[21], possui uma imaginação às vezes desenfreada, que pode vir a falsear a realidade. Mas estes dois últimos pontos serão abordados por mim logo mais adiante.

Igualmente, no caso em que uma noite Capitu põe-se a fitar o mar com muita "força e concentração"[22], aparentemente não prestando muita atenção ao que Bentinho está lhe dizendo – sobre Sírio e sobre Marte -, pode muito bem ser que ela estivesse mesmo, segundo afirma, ocupada em calcular mentalmente a conversão de papel em ouro, referente à quantia que fora mês após mês amealhando a partir das sobras do dinheiro que Bentinho lhe entregava para as despesas da casa. Isto é bastante plausível. Só que o corretor tinha sido Escobar, e isto imediatamente traz a possibilidade de que ela, ao perder-se a olhar o mar concentradamente, estivesse na verdade a pensar nele.

---

[21] Id., *ibid.*, p.355.
[22] Id., *ibid.*, p. 334.

Neste terreno bastante incerto dos fatos mencionados acima, então, tudo tanto pode ser quanto pode não ser.

Capitu é uma mulher atraente. No baile, ao qual tinha ido com os braços à mostra, eles chamaram a atenção dos homens, que "não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir"[23]. Quando adolescentes, Bentinho nota que alguns outros garotos olham para ela. O dândi que uma tarde passa a cavalo em frente à casa de Capitu, volta a cabeça para olhar para ela demoradamente. Quando na casa de Gurgel, onde Capitu se encontrava para tomar conta de sinhazinha Sancha, que estava doente, Gurgel ao perguntar a Bentinho se ele não acha Capitu parecida com a sua falecida esposa, cujo retrato encontra-se à vista, está com esta pergunta nada mais do que fazendo uma alusão ao fato de Capitu parecer-lhe muito atraente. Teria a idéia de casar-se com ela passado pela cabeça de Gurgel? Provavelmente sim. Mas de qualquer forma acaba por reforçar a aura de mulher cobiçada de que se revestiria Capitu. E o fato de ela ser uma mulher desejada vem a tornar-se um fator que acarreta, ao menos de início, por estar por esta razão mais suscetível de ser assediada pelos homens, um aumento da chance de adultério, mesmo que remota.

Acrescente-se ainda o fato - certo, segundo Bentinho -, de Capitu gostar de ser vista[24]. É claro que esta é uma característica de quase todas, senão de todas as mulheres. O que, portanto, não acrescentaria um peso maior na balança. A não ser que se tratasse de algo exagerado, que levasse Capitu a adotar uma conduta deliberada e intensamente provocante. Aí sim, seria este um outro fator que tenderia a reforçar a disposição em considerar-se a traição como tendo existido. Mas a obra não deixa claro a que distância se encontra Capitu entre aqueles dois polos mencionados acima, entre uma vaidade inocente e o ser bastante provocante.

Por ocasião de uma visita de José Dias a Bentinho no seminário, quando este último indaga ao agregado como vai Capitu, recebe a resposta:

> "- Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela..."[25]

O uso do pronome demonstrativo *aquilo* empregado com referência a coisas, mas que aqui se refere à pessoa de Capitu é altamente pejorativo. Juntamente com *enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, etc.* e com *Tem andado alegre como sempre*, expresso no início, mais as reticências no final, passa de

---

[23] Id., *ibid.*, p. 332.
[24] Id., *ibid.*, p. 355.
[25] Id., *ibid.*, p. 209.

Capitu a idéia de uma moça de caráter leviano, de moral duvidosa, ou na melhor das hipóteses, de uma *enfant terrible*. Já havia José Dias em outra ocasião qualificado os olhos de Capitu como sendo "olhos de cigana oblíqua e dissimulada"[26]. Igualmente ao fazer a denúncia a D. Glória, de que Bentinho estava "metido nos cantos" com Capitu[27], ele a chamou de "desmiolada". A levar-se a sério este último comentário, grosseiro, do agregado, e os anteriores, a probabilidade de que anos mais tarde tenha ocorrido um adultério, aumenta, por tratar-se aí de uma mulher não confiável, por razões bastante evidentes. De que maneira teria ele formado um tal juízo? Teria Capitu através de seu comportamento de alguma forma lhe dado provas de leviandade? Ou teria sido algum boato, ou má reputação que ela porventura tenha? Será que outras pessoas da vizinhança assim pensam também? Mas é bom que se lembre que o agregado José Dias ele mesmo, pela sua própria conduta, não é alguém que possa, no fim das contas, ser levado a sério. Chegou à fazenda dos pais de Bentinho quando o pai deste ainda era vivo, dizendo-se médico homeopata, o que mais tarde ele mesmo terminou por confessar não ser verdade – confissão esta que, é bem verdade, não deixa, afinal, de o redimir. E como havia ganhado a estima dos pais de Bentinho, acabou ficando com a família para sempre, morando com eles, vivendo ali de favor. Portanto, por estes dois motivos apontados, não se trata aí de alguém que esteja cabalmente abalizado a formar juízos que mereçam total atenção. Mas o que mais invalida o comentário maldoso de José Dias com relação a Capitu, é a aversão profunda que ele sente pelo pai da moça, o Pádua, a qual faz com que aquele comentário seja tendencioso. Em vários momentos manifesta ele esta grande antipatia, tendo inclusive alcunhado o Pádua de Tartaruga, por ter este último pernas e braços curtos e as costas abauladas. Sem dúvida, está presente aí uma destas aversões gratuitas, naturais e espontâneas que acontecem no dia-a-dia, filhas da mesquinharia, do grande sentimento de inferioridade, das frustrações que vão se somando, da inveja, da antipatia à primeira vista. Um desgostar que ele estende por tabela à esposa do Pádua e à filha deste, chamando-os "a gente do Pádua". Tudo isto faz com que a avaliação moral que José Dias passa da menina fique desautorizada por não ser isenta. O que não deixa sempre, no entanto, de lançar uma certa mancha na reputação dela, que, em meio a todas as possibilidades mais acima levantadas, as quais tenderiam na direção de uma conduta permissível ao adultério, fica suscetível de ganhar o padrão de uma mancha profunda, de uma nódoa.

As pistas reunidas mais acima podem, com efeito, se consideradas a partir de seu lado negativo, depreciatório, levar a crer tratar-se de uma mulher

[26] Id., *ibid.*, p.84.
[27] Id., *ibid.*, p.12.

que goste de flertar ou de envolver-se em aventuras, o que abre caminho para a suspeita de que houve algo entre ela e Escobar.

Ainda mais, se pensarmos que este último parece com certeza ser o tipo do homem atrevido, que não respeita limites. Quando ele e Bentinho eram meninos, estudantes do seminário, alude diversas vezes à beleza de D. Glória, mãe de Bentinho – "um anjo" -, manifestando quase que abertamente, e não procurando conter, a forte atração que sente por ela; mais tarde, quando ambos já estão na idade adulta, prima Justina disse acreditar que Escobar chegara a pensar em uma proposta de casamento a D. Glória - uma mulher que poderia ocupar a posição de mãe dele, em se tratando da mãe de um grande amigo. Ou então, quando, ainda adolescente, insiste em obter de Bentinho o montante das posses da família deste, o que revela o caráter daquele que se imiscui em assuntos alheios íntimos. Ou seja, daquele que não reconhece fronteiras. Da mesma forma, a provável aventura extra-conjugal que Escobar teria tido com uma atriz ou bailarina, pode muito bem apontar na direção de um caráter lascivo. Há também a maneira atrevida com que ele se dirige a Capitu, ao chamá-la de cunhadinha. Um homem assim, poderia facilmente sentir-se tentado a realizar investidas na direção da mulher do grande amigo, sem o menor escrúpulo.

De outra parte, a grande facilidade de Capitu para manter-se composta em situações comprometedoras, e mais o atributo de dissimulada que lhe é conferido quando ainda menina pelo agregado José Dias - se é que tem algum fundamento, embora o fato dele ter observado isto possa ser, talvez, de alguma forma, significativo, mesmo descontando-se o sentimento de rancor que o agregado sente em relação ao pai de Capitu, que faz com que seus comentários sejam sempre tendenciosos e maldosos -, tornam a hipótese de um possível encobrimento daquilo que possa de fato estar ocorrendo, talvez um adultério, bastante viável. De fato, Capitu é dotada de uma grande capacidade para dissimular, segundo o que o narrador nos relata. Por exemplo, quando no episódio do muro o pai dela chega de repente e surpreende os dois, ela e Bentinho, a olharem-se nos olhos. Quando o pai lhe indaga se estão a jogar o siso, ela não se abala de jeito nenhum, tampouco fica nervosa. Comporta-se como se nada estivesse acontecendo, encobrindo qualquer indício revelador dos sentimentos dela por Bentinho. Igualmente quando do instante em que Bentinho lhe dá o primeiro beijo. Depois que se beijaram, quando estão ainda sob os efeitos de uma emoção intensa, eles ouvem passos no corredor e é D. Fortunata, a mãe de Capitu, que chega. Capitu se recompõe depressa, e quando a mãe entra, é como se nada de mais importante estivesse acontecendo. Ela não deixa transparecer nada, comportando-se desembaraçadamente e com grande naturalidade, algo que Bentinho não

consegue, e que o faz passar por um momento difícil pois encontra-se dominado pelas fortes emoções que está sentindo, decorrentes do primeiro beijo que deu na namorada, e que vem a ser, por sinal, o primeiro beijo dele, Bentinho[28]. Ou quando mais adiante, num outro dia, após resistir um pouco a Bentinho que tentava beijá-la, Capitu, de repente, após ter ouvido o barulho no ferrolho da porta, beija Bentinho com vontade, pouco antes do pai dela entrar na sala. Quando o pai adentra a sala de visitas nada há nos gestos ou feições de Capitu que possa revelar o que se passara. Ou da vez em que a uma pergunta de D. Glória sobre Bentinho, se daria um bom padre, ela responde com a voz cheia de convicção, que sim, que ele daria um bom padre. Ao ser interpelada por Bentinho a respeito, ela lhe responde que não poderia ter respondido de outra forma, já que todos suspeitam que haja entre ambos um namoro. Portanto, a melhor coisa a ter sido feita neste caso era mesmo dissimular. E há ainda outros instantes no decorrer do romance, em que ela dá provas desta capacidade de não deixar transparecer o que está acontecendo e de não se abalar em situações emocionalmente mais intensas. Isto faz com que fiquemos em dúvida sobre se houve a prevaricação, posteriormente encoberta com habilidade, ou se não houve.

Mas não se pode ter certeza da ocorrência do adultério, pois a elaboração textual de *Dom Casmurro*, a própria construção da obra, é tal, que ali nos encontramos sempre na linha divisória, não claramente demarcada, entre, se por um lado, "onde há fumaça há fogo", por outro lado, "as aparências enganam".

Pois em todas aquelas circunstâncias que sugerem a traição, pode muito bem ter-se tratado de exagero da parte de Bentinho, cuja visão apresenta sinais claros de vir provavelmente a ser sempre bastante distorcida pelo excesso de ciúmes.

Tira conclusões a partir de indícios e sinais que vai recolhendo: a tristeza de D. Glória, o silêncio desta com relação à nora, os quais seriam fatores indicativos de que a mãe está percebendo algo de errado, no caso, a infidelidade da nora ao filho; a desatenção de Capitu à lição de astronomia que ele está ensinando a ela – ela põe-se a fitar o mar com muita força e concentração, o que seria um sinal de que estivesse pensando em outro alguém, ou recordando os olhares de um outro alguém - no caso, Escobar -; o retrato de Escobar que revela uma semelhança muito grande entre este e o filho de Bentinho, Ezequiel, etc. Recolhe indícios, além disso, a partir de olhares que percebe: o olhar do cavaleiro - do dândi que ia se casar com uma moça da rua dos Barbonos -, a Capitu, e desta ao cavaleiro, quando Bentinho

[28] Id., *ibid.*, p.115-116.

encontra-se debaixo da janela de Capitu, conversando com ela e o cavaleiro passa – Bentinho permanece recluso depois deste episódio e não vai se encontrar com Capitu; mais tarde ele explica a ela o porquê de tudo isto e ela chora, e diz que não há nada entre ela e o cavaleiro, que, por sinal, vai se casar -; o olhar dela a Escobar morto; o olhar de um e de outro, Escobar e Capitu, no episódio das andorinhas. Isto com relação ao que o leva a desconfiar de Capitu. Mas há outras situações onde ele dá mostras de ir formando juízos a partir daquilo que vai constatando através do simples olhar. O olhar de sinhazinha Sancha a ele, que lhe parece um convite ao adultério. O olhar da esposa do barbeiro a ele, sinalizando um possível flerte. A partir destes indícios, excetuando-se os dois últimos, que não dizem respeito a Capitu, que provocam nele dúvidas sobre a fidelidade da namorada ou mais tarde da esposa, Bentinho entrega-se ao ciúme intenso.

Trabalha exclusivamente com as aparências, deixando de abordar o conteúdo profundo: não faz um exame de quem seja, afinal, a esposa e do que venha a ser efetivamente o seu casamento e o longo relacionamento que tem com ela. Pode ser que a esposa o tenha traído; não podemos saber. Mas por manter-se sempre ao nível aparente das coisas, das situações e da realidade em geral, por ser incapaz de perceber o significado mais profundo, mais essencial daquilo que o cerca e inclusive quanto a si mesmo, Bentinho torna-se presa de uma insegurança tremenda, que o leva a sentir ciúmes o tempo todo, avistando um rival em cada canto, em cada esquina. Observe-se a seguinte passagem:

> "Por falar nisto, é natural que me perguntes se, sendo antes tão cioso dela, não continuei a sê-lo apesar do filho e dos anos. Sim, senhor, continuei. Continuei, a tal ponto que o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer; muita vez só a indiferença bastava. Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança. [...]"[29]

Bentinho é como um navio descontrolado, à deriva num mar de ciúmes. Um simples olhar corriqueiro da namorada e mais tarde da esposa, a um outro alguém, às vezes meramente de admiração, um gesto banal, uma manifestação trivial de uma simples vaidade feminina qualquer, servem de estopim a uma tempestade de proporções descabidas. No momento em que ele está avaliando a natureza do olhar de Capitu a Escobar morto, ele pensa:

---

[29] Id., *ibid.*, p. 355.

"[...] Concluí de mim para mim que era a antiga paixão que me ofuscava ainda e me fazia desvairar como sempre."[30]

Um homem assim transforma facilmente uma mulher pacata e comum em uma Lucrécia Bórgia ou Madame Du Barry. Este tipo de personalidade já havia sido abordado por Machado de Assis em *Ressurreição*[31], onde o Dr Félix, atormentado por ciúmes doentios, destrói e literalmente aniquila um relacionamento amoroso com todas as chances de sucesso, com uma mulher recatada, de quem ele desconfia incessantemente, sem fundamento algum. Félix age segundo um mecanismo em que vislumbra algo que lhe provoca o ciúme injustificado, martiriza-se a respeito, fica prostrado, briga com a amada dizendo-lhe a causa, é por esta tranquilizado – e sempre Lívia, é este o nome dela, aflige-se com a desconfiança de que foi alvo, protesta sua inocência e chora -, reata com ela e sente-se então o mais venturoso dos homens, e os dois seguem felizes juntos, para nunca mais Félix voltar a brigar com ela, para logo mais adiante ele recomeçar tudo de novo, repetindo o mesmo ciclo, até chegar ao ponto de recusar-se a casar com ela devido a uma denúncia descabida que lhe chegou em mãos em forma de carta anônima. E esta foi a gota d'água para a moça, que desiste de ficar com ele. O ciúme de Bentinho é desta natureza funesta. A este respeito, as belas palavras de Lívia a Félix quando da última vez em que este tentou com ela reatar aplicam-se admiravelmente bem ao tipo de personalidade que tem Félix, assim como àquele de Bentinho, soando como uma espécie de profecia no que se refere a este último:

- [...] Eu não sei o que motivou a sua carta, mas imagino que foi alguma dúvida nova a meu respeito. Se nos casássemos, cessariam elas?
- Sim! porque eu hoje creio e vejo o que padeceu por mim. Para duvidar do seu amor seria preciso que houvesse perdido a razão. Demais, continuou Félix enquanto Lívia abanava tristemente a cabeça, - viveremos só para nós, fecharemos a nossa casa aos olhos estranhos...
- Ainda assim o irá perseguir êsse mau gênio, Félix; seu espírito engendrará nuvens para que o céu não seja limpo de todo. As dúvidas o acompanharão onde quer que nos achemos, porque elas moram eternamente no seu coração. Acredite o que lhe digo; amemo-nos de longe; sejamos um para o outro como um traço luminoso do passado, que atravesse indelével o tempo, e nos doure e aqueça os nevoeiros da velhice."[32]

---

[30] Id., *Ibid*, p.387.
[31] ASSIS, Machado de – *Ressurreição*. In: *Obras Completas de Machado de Assis*. Vol.1. São Paulo, Livro do Mês, 1961.
[32] Op. cit. p.229.

Também são muito significativas, igualmente tanto com relação a Félix como com relação a Bentinho, as palavras do próprio Machado de Assis no prefácio da primeira edição de *Ressurreição*, datado de 1872:

> "Minha idéia ao escrever êste livro foi pôr em ação aquêle pensamento de Shakespeare:
>
> Our doubts are traitors,
> And make us lose the good we oft might win,
> By fearing to attempt."[33]

Acrescente-se a isto tudo a imaginação desenfreada que Bentinho possui, que é justamente o verso, ou, melhor ainda, é a companheira inseparável, deste ciúme desproporcionado. Por exemplo, quando ao sair a passeio com José Dias eles encontram no caminho o Imperador, que, no coche imperial, está voltando de uma visita à Escola de Medicina. Bentinho, então, passa a imaginar toda uma cena em que o Imperador entra na casa de D. Glória, mãe de Bentinho, e pede a ela que não faça o filho tornar-se um padre; imagina toda uma conversa entre o Imperador e D. Glória, em que ele participa. Pouco depois, durante o mesmo passeio, já o Imperador ficara para trás, Bentinho e José Dias tomam parte em uma procissão. Mais tarde, quando o padre está dando a extrema-unção a uma doente, Bentinho sonha acordado, com Capitu, e a vê escrevendo no muro, conversando com ele, andando à sua volta, o que o faz chegar ao ponto de rir, embalado pelo próprio sonho, provocando uma reação de José Dias, que diz a ele que não ria, pois aquele não é um momento para rir-se. Também no momento em que ele imagina que o retrato de Escobar parece lhe falar, ou na ocasião em que ele está conjeturando a respeito do significado do olhar que sinhazinha Sancha lhe havia dirigido, ou quando ele imagina que o coqueiro está lhe dizendo algo.

Não que haja algo de errado com o imaginar-se, ou melhor dizendo, com o fazer de conta propositadamente, que o coqueiro está dizendo algo, etc.. Muitos de nós sonhamos ou imaginamos coisas. Esta é, por sinal, uma prerrogativa dos grandes criadores. Com efeito, conforme já apontei, o trecho em que ele faz a alusão ao coqueiro é um trecho muito bonito, muito poético. Mas não deixa de sugerir alguém cuja imaginação é bastante desenvolvida, alguém que às vezes se entrega a devaneios. Inclusive, referindo-se à cena em que o Imperador toma parte, o próprio Bentinho compara sua imaginação e a dos namorados com a de Ariosto, em termos de fertilidade. E pode ser que Bentinho às vezes não controle muito bem esta imaginação, e que ela possa

[33] Id., *ibid.*, p.9.

bem provavelmente vir a lhe pregar peças e a trasformar-se em seu tormento, na causa de sua desventura e da tragédia em que culmina o romance. Neste sentido, o trecho de *Jerusalém Libertada* reproduzido abaixo, do mesmo Ariosto mencionado por Bentinho, vem bem a propósito:

> "Temerei a mim mesmo e, de mim mesmo
> Sempre fugindo, estarei sempre por perto."[34]

De qualquer maneira, decorre disso tudo, o não podermos ter certeza de modo algum se houve o adultério ou não, o que denota o caráter aberto desta obra.

Se Capitu traiu Bentinho, seja por um impulso interior incontido, seja por um desejo de aventura ou lascividade, ou devido a uma carência e necessidade de amor resultantes de um relacionamento insatisfatório com o marido, ou por causa de uma grande atração que possa ter sentido por Escobar, então todo aquele mundo anterior, em comum, com seu conteúdo de poeticidade, de significados densos, de grata satisfação pela descoberta juntos do primeiro e único amor, da namorada que havia sido companheira de infância, do amor sincero, lastreado em um espaço velho companheiro, o caso de amor que era para *dar certo* - assim como o namoro de Jorge com a namorada ideal dá certo em *Iaiá Garcia* -, vem abaixo estrondosamente, não sobra nada.

Cumpre mencionar que Capitu pode também ter traído o marido por cálculo, para lhe dar um filho, que ele tanto queria. O que nos permite levantar esta hipótese é seu caráter prático, e de quem planeja a longo e médio prazo visando a um objetivo a ser atingido infalivelmente, com a clara visão do todo, levando em conta os detalhes mas sem se perder neles, olhando a situação a partir de vários ângulos com admirável habilidade, sem se deixar levar pelas paixões e sentimentos, que pode ser observado nos planos para evitar a ida de Bentinho ao seminário e depois visando a tornar possível a saída dele de lá.

Mas ela pode também - e é bastante possível que seja isto o que tenha acontecido -, ao contrário das aparências, não ter traído Bentinho absolutamente. Afinal as suspeitas deste último podem muito provavelmente vir a ser fruto de uma mente doentia ou quase. Acrescente-se, até que ponto Ezequiel seria mesmo parecido com Escobar? É mais comum do que se pensa, a semelhança física entre pessoas sem laço familiar algum. Na própria obra isto acontece. Em um dado momento, quando Bentinho vai à casa de Gurgel, este compara um retrato – mais um retrato, mais uma impressão visual! – pendurado à parede, de sua esposa, que já morreu, com Capitu, apontando a

[34] Apud HAUSER, Arnold – *Maneirismo*. São Paulo, Perspectiva, 1965, p.20.

notável semelhança, a seu ver, entre uma e outra. Na vida real há muitos exemplos assim e é por esta razão que existe o termo *sósia*. Além disso, Ezequiel, desde pequeno, tem a mania de imitar as pessoas, e começa a imitar Escobar insistentemente. Pode ser que isto tenha feito com que ele inadvertidamente viesse a assimilar ou a adquirir trejeitos e até mesmo traços do outro, gestos, expressões faciais, olhares, o andar, que acabaram por torná-lo de alguma maneira parecido com o outro. De outra parte, quando acusada pelo marido de o ter traído com Escobar, Capitu não acredita no que está ouvindo e nega terminantemente, estupefata, em uma cena muito comovente. Neste caso, de não ter existido o adultério, não ocorre o desmoronamento daquele mundo anterior, mas sim o seu absurdo desperdício. O contraste entre a poesia do trecho do início, que analisamos, e alguns trechos finais sobre Capitu e Ezequiel, onde o tom do narrador lembra, e muito, aquele do narrador de "The Cask of Amontillado" de Edgar Allan Poe, é brutal, para dizer o mínimo. Chega-se a pensar no que disse o poeta, "se foi para desfazer por que é que fez?".

Se é verdade que existe um mundo abandonado por Deus[35], *Dom Casmurro* é o mundo abandonado por Deus.

No trecho que analisamos ao início deste capítulo, não temos uma narrativa que tente ser exaustiva e uniforme quanto à representação do real em seus detalhes, como seria o caso se o narrador primeiramente elaborasse conceitualmente a matéria a ser narrada, a seguir contasse mais objetivamente sobre a emoção que estava sentindo, depois fizesse, por exemplo, uma descrição ordenada e abrangente, mesmo que ligeira, da chácara, por exemplo, uma chácara de tantos metros quadrados, havia um coqueiro, tais e tais árvores, ao lado havia uma porta de comunicação, etc.. Aí, em seguida, contasse sobre Capitu, fazendo uma descrição geral dela compreendendo os traços principais que envolvem seus atributos físicos e seu caráter e seu lado psicológico. Depois contasse sobre as brincadeiras de infância entre ela e Bentinho, contasse a respeito dos pais dela, depois, sobre o amor entre ela e ele, Bentinho, descrevesse o percurso dele até a porta e o quintal de Capitu e, finalmente, a cena da inscrição. Como é o caso em *Iaiá Garcia*, onde vamos sendo metodica e ordenadamente informados sobre quem é Luís Garcia, quem é Iaiá, quem são Valéria, Jorge, e os demais, do estado em que se encontram, dos seus prospectos quanto ao futuro, e do que está acontecendo com eles. Os contornos vão sendo delineados com clareza e completude. A aproximação mais estreita entre Jorge e Iaiá inicia-se quando os dois se encontram por acaso em frente à casa de Maria das Dores. Começam a conversar, e Jorge

[35] "The novel is the epic of a world that has been abandoned by God." In: LUKÁCS, Georg – *The Theory of the Novel*. Cambridge, Massachussetts, The Mit Press, 1975. (p.88)

pede a Iaiá, que já está de saída para voltar para casa, que a deixe acompanhar. Ela permite, e a conversa deles prossegue pelo caminho afora e vai continuar até depois que chegam à residência de Iaiá e ela o convida a entrar e ele aceita. Lá eles jogam xadrez e continuam a falar-se por bastante tempo até o momento de Jorge ir embora. O diálogo, extenso, por se passar ao longo de todas aquelas etapas apontadas acima, forma um todo harmonioso, habilmente sequenciado. A possibilidade de um vir a apaixonar-se pelo outro, vai se mostrando gradualmente pelo próprio encaminhar da conversa. Ao final dela, os dois atingiram um alto grau de intimidade afetiva. Nos demais encontros esta aproximação se estreita mais; e mais ainda quando de um outro encontro em que os dois, sentados na pedra diante da casa de Maria das Dores conversam longamente. Outros encontros ali ocorrem. Até que um dia, na mesma casa de Maria das Dores, a declaração de amor acontece, quando Iaiá lê o bilhete de Jorge. Uma narrativa, portanto, que se dá a partir de uma progressão gradual, elaborada sobre partes que vão se sucedendo de modo uniforme e que compõem um todo, onde não há nada faltando nem é preciso acrescentar nada. Nos encontros de Iaiá e Jorge este todo é alcançado por meio do foco narrativo dramático, predominantemente. Não há aqui a alternância de planos de interioridade, exterioridade, reminiscências, raciocínio, diálogos curtos, consciência, quadros com que se depara – o avistar Capitu, sua presença física frente a frente que de repente se mostra; Capitu a escrever; a inscrição -, que encontramos em *Dom Casmurro*, nem o recurso da utilização de trechos sintéticos de grande densidade (*Capitu! / Mamãe! / Vem cá! – BENTO / CAPITOLINA*): aqui a declaração de amor é feita através de um bilhete redigido por extenso. Em *Dom Casmurro*, no trecho que analisamos, o narrador, ao contar, segue o percurso mental de Bentinho sob o efeito de uma forte emoção, narrando, portanto, de maneira não tão logicamente elaborada, ordenada e exaustiva quanto aquela apontada acima, utilizada em *Iaiá Garcia*. Desta maneira, a narrativa é composta de partes pertencentes a diferentes planos, partes estas não uniformemente alinhadas, pelo menos não como no caso de *Iaiá Garcia*. Estas partes vão se acumulando um tanto quanto aleatoriamente: a interioridade de Bentinho, a chácara, as lembranças, o raciocínio, os sentimentos de Bentinho na história que está sendo contada, os atuais sentimentos do narrador Dom Casmurro no instante em que está narrando a história, as vozes que se intercalam, o primeiro diálogo curto em que a mãe chama a filha, seguido do trecho em que Bentinho conta que não pôde mais se conter, que suas pernas como que independentemente de sua vontade desceram os três degraus que davam para a chácara, mais o relato sobre a porta de comunicação e as brincadeiras de criança que aconteciam através da porta, todo este trecho subitamente interrompido pelo segundo

diálogo em que a mãe novamente chama a filha (- Capitu!/- Mamãe!/- Deixa de estar esburacando o muro; vem cá.), o elemento visual ao avistar-se com Capitu frente a frente, a descrição física, a inscrição. A mim parece que seja este um processo de cunho impressionista. Não que se queira enquadrar Machado de Assis nesta ou naquela corrente, ou afirmar que tenha sido um autor impressionista. Apenas, aquele processo assim me parece. Segundo Hauser, o impressionismo "constrói seu correspondente objeto com os dados crus obtidos a partir dos sentidos; recorre, pois, ao mecanismo psíquico inconsciente, e apresenta em parte um material não elaborado de experiência, que está mais distante da nossa imagem habitual da realidade do que as impressões sensuais conceitualmente elaboradas. O impressionismo é menos ilusionista que o naturalismo; em vez da ilusão do objeto dá os próprios elementos; em vez de uma imagem da totalidade, os materiais de que se compõe a experiência. Antes do impressionismo a arte representava seus objetos por meio de *signos*; agora os representa por meio de seus componentes, por meio de *partes* do material de que constam."[36] Assim, em *Iaiá Garcia* o narrador nos passa uma ilusão do objeto, uma impressão sensual conceitualmente elaborada. Já no trecho em pauta de *Dom Casmurro*, ao invés da ilusão do objeto, o narrador nos passa os próprios elementos, ao invés de uma imagem da totalidade, nos passa os materiais de que se compõe a experiência. E isto não somente com relação a este trecho apenas, em que Bentinho após ouvir a delação do agregado vai até a varanda e depois até o quintal de Capitu. O mesmo acontece com a obra em seu todo. Retomarei este ponto mais adiante.

A ação engloba o despertar do amor entre Bentinho e Capitu ao início da adolescência, a ida ou não dele ao seminário, a ida, o período no seminário, a saída ou não, a saída, o curso de direito, o casamento, os anos de casado, a suspeita, a separação e a solidão – e o relembrar. Tudo isto cobre um período longo, mais os anos que transcorreram após o desenlace e quando o narrador resolve-se a contar a sua história. As peripécias – na verdade são poucas - em que tomam parte José Dias, o pai e a mãe de Capitu, D. Glória, prima Justina, Tio Cosme e os outros, vêm como fragmentos que foram acontecendo com o passar dos anos, esparsos neste sentido, mas unificados pela linha de ação central. A narrativa é voltada para o passado, em perspectiva, com o narrador nos avisando o tempo todo, à medida em que vai resgatando os diversos momentos, de que aquilo é uma recordação, que já se acabou. Os personagens ganham uma dimensão histórica ao longo da vida de Dom Casmurro, envelhecem e morrem, adquirem uma caracterização e significação com o

[36] HAUSER, Arnold – *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Barcelona, Labor, Punto Omega, 1988. p.199, vol.3

passar dos tempos, e não durante um intervalo breve, como é o caso do período decisivo em *Iaiá Garcia* em que Jorge se aproxima de Iaiá, ou mesmo, de uma maneira geral, em toda a extensão desta última obra. Os personagens de *Iaiá Garcia* não ganham uma dimensão histórica, ganham uma dimensão quotidiana.

Mostrados à meia-luz, a solidão destes personagens de *Dom Casmurro*, que vão fazendo aparições no decorrer dos anos, projetados ao longo de um passado recuado, torna-se patente. Não se pode contar com o efeito de união proporcionado pela exposição próxima, como é o caso em *Iaiá Garcia*, onde temos uma narrativa que cobre um período de tempo relativamente curto, de seis anos, desde que Iaiá estava com onze anos, até quando chega aos dezessete, sem contar o trecho final, em que já está casada há um certo tempo. Ali a amplitude da linha de ação não é totalmente biográfica, não abrangendo toda a vida de Iaiá, ou de Jorge. As partes sobre a atração que Jorge sente por Estela, e sobre a ida deste à Guerra do Paraguai, no início da obra, e depois, quando retorna e vai pouco a pouco se envolvendo com Iaiá, são mostradas de perto pelo narrador na terceira pessoa, tudo parecendo estar transcorrendo agora, embora a narrativa seja no passado[37], os acontecimentos se descortinando gradualmente à frente do leitor, com um acompanhamento que é característico dos *thrillers*, inclusive com uso frequente do método dramático. Jorge, Iaiá, Estela, Luís Garcia e ocasionalmente Procópio Dias, formam um grupo coeso que se reúne quase todas as noites. Por exemplo, acompanhamos os episódios da entrada de Procópio Dias na história, depois quando ele conta para Jorge que está gostando de Iaiá e pede a este que seja seu confidente e anjo da guarda, a viagem de Procópio Dias a Buenos Aires, as cartas que escreve a Jorge contando sobre o andamento da viagem, a aproximação que ocorre entre Jorge e Iaiá, e tudo o mais que acontece, como se tudo fosse se passando dia após dia. Como se nosso acompanhamento fosse diário, algo que tende para o que ocorre com as novelas de televisão que podemos seguir noite após noite. Isto lembra drama, e drama é a presença dos atores em frente ao público. Em *Iaiá Garcia*, conforme já observei, o foco narrativo é muitas vezes preponderantemente dramático. O grau de presentificação naquela obra é muito alto. Já em *Dom Casmurro* a situação é outra. Seus personagens nunca se presentificam com a mesma intensidade e duração que são atingidos naquele romance anterior. É certo que a cena da delação, mais as cenas da varanda, da ida ao quintal de Capitu, da inscrição, o episódio em que Bentinho e Capitu se beijam, ou aquele em que estão combinando uma maneira de evitar que Bentinho vá ao seminário, e muitas

[37] Chama-se a isto o presente da narrativa.

outras mais, são dramáticas; elas se concretizam como que em um palco. Mas elas duram pouco tempo e em seguida desaparecem. *Dom Casmurro* não obedece a uma estruturação em que episódios interligados e sucessivos vão se desdobrando seguidos de perto como em um *thriller*, dando a impressão de uma continuidade diária. Sua estruturação é outra, composta a partir de fragmentos que vão sendo resgatados no tempo. E é isto que imprime à obra um tom de solidão, e também de melancólica nostalgia. O pano de fundo escasso, não nítido, contribui ainda mais para intensificar esse tom. Por exemplo, a narrativa rarefeita do seminário - como era, como eram as classes, as aulas, quem eram os padres, como era o dia-a-dia, a que horas começava, etc.? –, do curso de direito, do dia-a-dia quando casados, Capitu e Bentinho, o trabalho de Bentinho – onde, como, o que, mais exatamente? – não fazem que acentuar ainda mais todo o sentimento de solidão que perpassa a obra. E mais que o sentimento de solidão que é provocado, há aí um outro efeito decorrente. Devido a esta composição por fragmentos, seus personagens nunca chegam a se presentificar intensamente por um período de tempo mais longo. São como chamas que surgem por um instante para em seguida se apagarem. Sua imagem jamais atinge um brilho durador, jamais chega a adquirir uma nitidez mais permanente. Bentinho a falar dos astros à noite a Capitu enquanto ela calcula a quantia em libras esterlinas decorrente da conversão de papel em ouro, vêm ambos ao presente, adquirem um certo brilho, mas por alguns instantes apenas, para em seguida mergulharem de novo no passado. O Pádua, D. Glória, prima Justina, tio Cosme, surgem um a um no presente da narrativa, ali existem dramaticamente por alguns instantes, para em seguida desaparecerem e mergulharem de volta em um passado longínquo.

> "Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que êles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: *Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...*"[38],

diz o narrador Dom Casmurro, ao encontrar um motivo para escrever o livro contando sua história de amor com Capitu. E não só a história, não só o passado que ele quer recuperar são como que inquietas sombras, mas os personagens também o são. Devido a todas aquelas razões enumeradas mais acima, eles se configuram como que tremulamente, como sombras agitadas,

[38] *Dom Casmurro*. p.10.

como imagens borradas. Estas imagens turvas sobrepostas àquele pano de fundo não nítido em que estão imersas perfazem um todo composto de manchas e borrões. E esta é uma outra característica marcante do impressionismo.

Dom Casmurro é uma obra insistentemente marcada pelo elemento visual, conforme já pudemos verificar em várias ocasiões. A inscrição feita por Capitu, que Bentinho lê no muro, a comunicação entre ele e Capitu naquele instante, através do olhar, dispensando palavras, o momento um pouco anterior a este, em que Bentinho olha para Capitu após ter passado pela porta que liga os dois quintais, tomando consciência da pessoa dela como um todo, sem poder tirar dela os olhos, o retrato do pai e da mãe de Bentinho, o retrato da mulher de Gurgel, cuja semelhança com Capitu é apontada por este, o retrato de Escobar, lembrando a Bentinho a semelhança física entre Ezequiel e Escobar, salientada pelo narrador Dom Casmurro, os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, nas paredes da sala principal da casa da rua de Matacavalos, a reprodução desta casa no Engenho Novo, baseada, é óbvio, na identidade visual, os indícios recolhidos por Bentinho, de que a esposa o traía com Escobar, quase todos envolvendo olhares e troca de olhares, o episódio do cavaleiro que flerta, o olhar que Bentinho dirige à esposa do barbeiro e que esta lhe retribui, o olhar de sinhazinha Sancha, interpretado como um convite a um caso amoroso, etc..

Juntamente com a presença deste elemento visual, é notável aquele do tirar-se uma conclusão de peso, com profundas implicações e repercussões, a partir da observação feita em alguns segundos, de alguns dados quaisquer que se destacam em um determinado momento. Não tanto como é o caso quando Bentinho lê a inscrição no muro e cientifica-se do amor de Capitu, pois ali era evidente que se tratava daquilo mesmo, além de ter sido a conclusão natural de um processo que gradualmente já se encaminhava para aquele ponto. Mas principalmente quando ele, a partir da maneira como Capitu olha para Escobar morto, acredita firmemente ter descoberto um caso de adultério entre a esposa e o amigo - independentemente de que se trate de processos mentais de reminiscência instantânea de diversos outros dados recolhidos inconscientemente com o passar dos anos e agora associados em uma fração de segundo, trazendo a compreensão. Ou em outras circunstâncias aludidas anteriormente, em que este modo de chegar-se a uma conclusão ocorre. Já em *Iaiá Garcia* esta presença do elemento visual havia se feito notar, conforme verificamos. Também foi utilizada por Machado de Assis naquela obra a idéia do tornar-se consciente em um rápido instante, a partir da associação mental de alguns dados observados, como é o caso quando Iaiá percebe o nervosismo de Estela ao pegar a carta de Jorge que Luís Garcia lhe recomendara ler,

interpretando acertadamente a reação de Estela como um sinal de que houvera algo entre esta e Jorge, alcançando a compreensão, em alguns segundos, de toda uma história de amor sem que fosse preciso dela lhe terem dado explicação alguma.

A forte presença do elemento visual em *Dom Casmurro*, as percepções de Bentinho, e as conclusões a que chega a partir deste elemento, são certamente devidas à enorme expansão da percepção sensorial, à nova sensibilidade aguçada, à nova excitabilidade, nas palavras de Hauser[39], a que havia chegado o homem urbano ao final do século XIX, os quais vão dar margem ao aparecimento do impressionismo - "uma arte da cidade por excelência," que "vê o mundo com os olhos do homem da cidade e reage às impressões exteriores com os nervos superexcitados do homem técnico moderno; é um estilo da cidade porque descreve a versatilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, agudas, mas sempre efêmeras, da vida urbana."

Conforme afirmei mais acima, a estruturação de *Dom Casmurro* é composta a partir de fragmentos que vão sendo resgatados no tempo. Assim é o caso, por exemplo, com todo aquele lapso a que venho me referindo, que vai desde o instante em que Bentinho ouve a delação que o agregado faz a D. Glória, até quando chega ao quintal da casa de Capitu, e depois lê a inscrição escrita no muro, incluindo-se aí o trecho na varanda, em que ele vai tomando consciência de que está apaixonado por Capitu. Constitui-se como um ponto de alta, a meu ver o mais alto, na linha de desenvolvimento que abrange a ação e o desenrolar dos acontecimentos naquele romance, pela sua intensidade dramática, significância, sentimentos envolvidos, lirismo, poeticidade, e todos os fatores apontados quando da análise que fiz daquele segmento ao início deste capítulo. Mais do que isto, quando contraposto à linha de desenvolvimento do romance, este momento ganha autonomia, permanecendo por si próprio. Pois nesta obra não é a linha de ação geral que prevalece, mas sim certos momentos em si mesmos, momentos estes, de alta. Não é como no caso de *Iaiá Garcia*, onde o que se impõe é o desenvolvimento, sendo que os diversos momentos que vão acontecendo na história vêm apenas como componentes a formar e a reforçar aquela linha de ação, alguns com maior força, maior intensidade, outros com menor força, menor intensidade. Ali o que deixa sua marca indelével é o todo, é a continuidade, a duração. O instante em que Iaiá percebe a reação de Estela ao ler a carta de Jorge a Luís Garcia constitui-se como um ponto de alta dramaticidade. A cena entre Jorge e Estela na varanda da casa da Tijuca aparece como um outro momento crítico. Os

[39] Op. cit. p.196, vol.3

encontros de Iaiá e Jorge frente à casa de Maria das Dores, ou quando eles conversam na casa de Iaiá, ou quando jogam xadrez, são todos eles bastante intensos, são todos eles momentos de clímax. Mas nenhum destes instantes enumerados, nem os demais, permanece por si próprio, nenhum deles ganha autonomia perante a soma total dos acontecimentos e eventos que vão se passando e que compõem a linha geral de desenvolvimento do romance. Em *Iaiá Garcia* os personagens e os eventos são acompanhados de perto, quase que dia após dia, e o que conta ali, o que sobressai, é este acompanhamento, de cujo todo os diferentes instantes de clímax são apenas parcelas que o ajudam a compor. Insistindo, seu peso é maior do que o das partes tomadas individualmente. Já em Dom Casmurro, os instantes marcantes, de clímax, superam o todo, tendo um peso maior do que o de uma linha de ação geral que os possa ligar. Assim o momento que compreende desde a delação até a leitura da inscrição no muro, a ocasião do primeiro beijo de Bentinho em Capitu, o segundo beijo, o episódio em que Bentinho e José Dias saem ao Passeio Público, a cena do cavaleiro que flerta, a conversa entre Bentinho e Gurgel na casa deste último, o momento em que Bentinho e Capitu estão juntos ali naquela casa, a noite em que Bentinho fala de Sírio e de Marte a Capitu, o episódio com Sinhazinha Sancha quando Bentinho acha que ela estaria flertando com ele, a cena em que Capitu olha para Escobar morto, o episódio da mulher do barbeiro, etc.. Os eventos são vários. Cada um deles alcança uma intensidade própria, que supera o todo. Cada um deles é um momento inigualável, que surge por acaso, para depois desaparecer e não se repetir mais.

Dom Casmurro é fortemente apoiado na idéia do "predomínio do momento sobre a duração e a persistência, o sentimento de que todo fenômeno é uma constelação passageira e única"[40], que é a forma mais simples, de acordo com Hauser, a que pode chegar o impressionismo.

> "[...] Todo el método impresionista, con todos sus medios y conceptos artísticos, quiere, ante todo, traer y acentuar este sentido heraclítico del mundo de que la realidad no es un ser, sino un devenir, no un estado, sino un ocurrir. Toda imagen impresionista es la expresión de un momento en el perpetuum mobile de la existencia, la representación de un equilibrio inestable, siempre amenazado, en el juego de las fuerzas contendientes."[41]

[40] Op. cit. p.197, vol.3
[41] Op. cit. p.197, vol.3

Além de ser notadamente fundado no conceito impressionista do predomínio do momento sobre a duração, da primazia do instante, o é também no conceito da mudança e da casualidade:

> "[...] Un mundo cuyos fenómenos cambian siempre [...] Un arte conforme a este mundo no sólo acentuará lo momentáneo y transitorio de los fenómenos en los que los hombres encuentran realmente la medida de las cosas, sino que buscará en el *hic et nunc* del individuo el criterio de la verdad. La casualidad les parecerá el principio de toda existencia, y la verdad del momento debilitará toda otra verdad. La primacía del instante, del cambio y de la casualidad significa, estéticamente expresada, el dominio del estado de ánimo sobre la vida [...]"[42]

Todas aquelas ocasiões ou situações apontadas acima vão ocorrendo por acaso. É por um mero acaso que Bentinho, quando está para entrar na sala de visitas, ouve seu nome ser proferido, o que vai fazer com que ele em seguida esconda-se atrás da porta para escutar o que o agregado José Dias tem a dizer a D. Glória. Igualmente quando ao adentrar o quintal de Capitu ele se depara com ela a escrever, tanto este fato quanto o de ele justamente coincidir com o instante mais anterior, em que Bentinho descobre que gosta de Capitu. Como se diz, foi muita sorte que um evento viesse logo em seguida do outro, em correspondência. Não que o amor entre Bentinho e Capitu seja algo fortuito. Ao contrário, trata-se de um sentimento que foi surgindo ao longo de uma convivência duradoura. Apenas, a cena em que este amor vem à tona é que é totalmente construída sobre a casualidade. Idem com relação a muitos outros eventos: a conversa entre José Dias e Bentinho, quando este último inopinadamente pergunta ao agregado sobre como vai Capitu e ele lhe responde que ela tem andado alegre como sempre, que é uma tontinha e que "enquanto não pegar um peralta da vizinhança, que se case com ela..."[43], resposta esta que vai provocar um sentimento de grande insegurança e de ciúme em Bentinho, fazendo com que posteriormente, num outro dia, a passagem do cavaleiro que olha para Capitu - um outro episódio fortuito -, cause um grande impacto em Bentinho, deixando-o prostrado – se Bentinho não tivesse perguntado nada, o evento envolvendo o cavaleiro teria tido uma força menor; a ida de Capitu à casa de Sinhazinha Sancha para dela cuidar, a consequente ida de Bentinho àquela casa, a conversa com Gurgel frente ao retrato; a ida de Bentinho ao teatro e a sua volta acidental, quando encontra Escobar em sua casa; Capitu a olhar Escobar morto; a morte trágica de Escobar; quando Bentinho ao desviar os olhos das andorinhas que estão sobre

---

[42] HAUSER, Arnold – *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Op. cit. p.198
[43] Id., *ibid.*, p.208-209.

o fio telegráfico, depara-se com Capitu e Escobar a se olharem; o olhar de sinhazinha Sancha a Bentinho; a cena da mulher do Barbeiro; o próprio fato de Bentinho ter em casa um retrato de Escobar, que vai facilitar as comparações com Ezequiel, etc.. Não se pode deixar de considerar, ainda, que as relações entre a família de Bentinho e a do Pádua foram iniciadas desde uma determinada enchente, conforme aponta D. Glória[44] no diálogo com o agregado quando este a alerta para o provável namoro entre Bentinho e Capitu, o que nos leva a crer que a família do Pádua tivesse se mudado para a casa ao lado devido àquela inundação, o que vem a se configurar como mais um acontecimento acidental; a casa onde mora a família de Capitu foi comprada com o dinheiro que Pádua ganhou na loteria!

O sentido impressionista de vida e a concepção relativista do mundo, próprias do final de século, mencionados por Hauser ao comentar a filosofia do desvelamento de Freud, a idéia impressionista de que a realidade se apresenta sob formas diversas, nunca estáveis, e que, portanto, toda impressão que recebemos dela é ao mesmo tempo conhecimento e ilusão[45], aplicam-se muito bem ao mundo de *Dom Casmurro*, onde muitas vezes não se tem certeza de nada.

O impressionismo veio dar expressão ao novo sentimento de velocidade e transformação, decorrente do rápido desenvolvimento da técnica[46] ocorrido nos últimos anos do século XIX. Muitas outras transformações estavam acontecendo então. O historiador Eric Hobsbawm qualifica o período que se estende de 1875 até 1914, como uma época de grandes mudanças no mundo[47]. Mudanças econômicas, políticas, de produção, nos transportes e comunicações. As ferrovias e a navegação a vapor haviam reduzido as viagens intercontinentais ou transcontinentais a uma questão de semanas, em vez de meses. Com o telégrafo elétrico a transmissão de informações ao redor do mundo havia se tornado uma questão de horas. O mundo "estava se tornando geograficamente menor e mais global - um planeta ligado cada vez mais estreitamente pelos laços dos deslocamentos de bens e pessoas, de capital e comunicações, de produtos materiais e idéias." (p.30-31)

Sem dúvida, estas mudanças todas alteraram os conceitos de espaço e tempo e a relação espaço/tempo concebidos, percebidos ou assimilados pelo homem de então, em comparação com o homem do início do século XIX, influindo em toda a sua maneira de pensar, influindo inclusive em sua maneira de narrar. É óbvio que o modo de encarar o mundo e as concepções do homem

---

[44] Id., *ibid.*, p.12.
[45] HAUSER, Arnold – *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Op. cit. p.260
[46] HAUSER, Arnold – História Social de la Literatura y del Arte. Op. cit. p.196
[47] HOBSBAWN, Eric J. – *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. p. 30-31

do início do século XIX eram um, quando se levava um determinado tempo, bastante longo, para ir-se de navio a velas de um ponto a outro, quando as mensagens eram levadas por mensageiros a cavalo, as viagens em terra eram a cavalo ou em coches ou carroças e os bens produzidos eram poucos. E é bom que se frise, em termos de transportes o mundo não havia mudado muita coisa havia séculos. Já de outra parte, o modo de encarar o mundo e as concepções do homem do período de passagem do século XIX ao século XX eram outro, com os avanços que tinham acontecido com os meios de transporte - navios a vapor, trens -, com as mensagens por telégrafo, e com o grande número de artefatos que vinham sendo produzidos, e avanços científicos em ritmo avassalador, nas áreas da física e da química – por exemplo, a invençao da luz elétrica, a utilização em larga escala da fotografia, e os inventos que já vinham surgindo ou viriam dentro de alguns poucos anos, como o fonógrafo, o cinema, o automóvel, o avião. Estes últimos, se ainda não tinham aparecido, o mundo de então já estava pronto para a sua chegada. Certamente, portanto, a narrativa do homem dos períodos anteriores a este era uma, e a narrativa do homem desta era de avanços, de transição do século XIX para o XX, era outra.

À parte a história de vida pessoal de Machado de Assis, à parte suas vivências, e à parte ainda o momento histórico, político e sócio-econômico que o Brasil estava vivendo então, sobre o qual não discorri, mas sobre o qual muitos já o fizeram brilhantemente, acredito que esta influência das mudanças a nível mundial tenha chegado até o autor, imprimindo uma marca em sua narrativa. Hauser afirma que as idéias da técnica de desmascaramento do pensamento e da psicologia da revelação formavam parte da "propriedade do século", ressaltando que Nietzsche, Freud e Marx não dependiam tanto uns dos outros, mas sim da "atmosfera geral de crise própria da época"[48]. Inclua-se aí, também, Machado de Assis. Os artistas são via-de-regra pessoas sensíveis, com sensores aptos a captar os movimentos de sua época muito antes e muito mais facilmente do que os seus demais contemporâneos médios. Certamente o autor captou, além de tudo o que estava no ar aqui em nosso país, aquilo que pairava por sobre o hemisfério norte e sobre o mundo. *Dom Casmurro* foi publicado em 1900. Se ali naquela obra o mundo de Bentinho veio brutalmente abaixo, ou foi brutal e grosseiramente abandonado, jogado fora, dali a quatorze anos o mundo iria embarcar numa catástrofe de proporções jamais vistas, em que a brutalidade e a destruição correriam soltas, como se diz. Quatorze anos é um espaço de tempo bastante curto. Certamente muito daquela destruição, desconsideração, aniquilação, desprezo pelos sentimentos, já estava no ar, dando sinais de si. Havia já uma certa atmosfera de crise

[48] Op. cit. p.257

pairando, e aquela catástrofe de 1914-1918 sem dúvida alguma já vinha sendo preparada, já vinha fermentando, muitos anos anteriormente.

De *Iaiá Garcia* a *Dom Casmurro* houve todo um realinhar feito por Machado de Assis das camadas de elaboração textual, um realocar da potencialidade criativa, com utilização de conteúdos e recursos poéticos na caracterização e situação do espaço, seletividade qualitativa, com elementos colocados em perspectiva, nuançados, parcialmente mostrados, atingindo um alto grau de humanidade e intensidade dramática, permeados de lirismo e incerteza, alcançando uma representação relativista, de cunho impressionista, com valorização da percepção sensorial, onde sobressai o conceito do predomínio do momento sobre a duração, ao abordar a questão da construção de um mundo e sua posterior aniquilação ou abandono e desperdício.

Utilizando uma linguagem simbólica, é como se Machado de Assis em *Iaiá Garcia*, de 1878, e em outros romances de sua primeira fase, como por exemplo *Ressurreição*[49], citado neste trabalho, tivesse representado o real a partir de alguns pontos[50], digamos A, B, C, D, ... (a quantidade não importa[51], mas sim a idéia), sempre estes, estrategicamente colocados, e o que é importante, fixos. Aquilo que é apreendido por estes pontos é uniforme e estável, sempre visto a partir de um ângulo geral que na somatória final é único. Seu padrão e estruturação geral é organizado, uniforme, linear. E é como se em *Dom Casmurro*, de 1900, ele tivesse representado o real a partir de pontos A, A1, F, C, B1, B2, M, O, ..., ou seja utilizou alguns dos anteriores, mais algumas variações deles, e outros diferentes. Além disso, eles são móveis, ou intercambiáveis, ou podem ter suas posições mudadas. Seu padrão e estruturação geral tende a ser mais caótico e desorganizado, não-linear. É apreendido por múltiplos ângulos.

Em meu trabalho "*Nostromo*: Figurações do Virtual"[52], cito uma passagem de Bradbury & McFarlane[53], onde aqueles autores afirmam que à medida que o século XIX se encaminhava para o final, o sistema em que se apoiava a forma de pensamento até então dominante, baseado nas ciências naturais e no método científico ia sendo crescentemente questionado. Toda uma tradição que concebia o universo como um organismo ordenado, governado por leis gerais em que a razão era o elemento principal, estava

---

[49] *Id., ibid*

[50] Como se colocasse uma câmera em cada um deles.

[51] Embora se quiséssemos poderíamos levantar quais são os pontos e quantos, mas seria cansativo para o leitor, e dentro do escopo desta obra, não necessário.

[52] AMED, Marcio Antonio Coimbra – "*Nostromo*: Figurações do Virtual". Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997, p.139-140.

[53] BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James – *Modernism*. London, Penguin, 1991, p.73.

sendo fortemente abalada. Cito ainda naquele trabalho um trecho de Eric Hobsbawm[54], onde aquele autor afirma que o modelo de universo como um mecanismo estático, segundo a visão do engenheiro ou do arquiteto, bem como a maneira de a mente humana compreendê-lo, estavam falindo. Aquele modelo fixo, então, vem por terra, fragmenta-se, e se reordena, "segundo uma nova ordem, segundo novos conceitos, concepções, visões, idéias"[55], que têm a natureza humana como indefinível, indeterminada, múltipla, freqüentemente implausível, infinitamente variável e essencialmente irredutível.[56]

Iaiá Garcia, de 1878, vem composto nos moldes daquele primeiro universo mencionado acima. *Dom Casmurro*, de 1900, nos moldes do último.[57]

Esta composição é obtida em *Iaiá Garcia* com um narrador onisciente confiável, contando organizadamente, como se ao contar estivesse olhando para um mapa da obra, e pouco a pouco fosse cobrindo aquele mapa, até perfazer isto totalmente. Este tipo de narrador confere um padrão ordenado, estável, uniforme e previsível à narrativa. Sabemos o que acontece, não temos nenhuma dúvida a respeito, conhecemos toda a ação, ítem por ítem, passo a passo, conhecemos todos os personagens principais e sabemos o que eles pensam e o que eles querem e ambicionam. Temos uma visão bastante nítida do todo. A tal ponto que se quiséssemos poderíamos remapear o processo todo, a narrativa toda, num papel, facilmente, mostrando começo, meio e fim, ação, detalhes da ação, personagens.

Já em *Dom Casmurro* o sistema é outro. O narrador ali não é onisciente. É um narrador 'eu protagonista', que tem acesso somente ao interior de sua própria mente. O que ele sabe da interioridade dos demais personagens é aquilo que eles lhe disseram, lhe confessaram, ou aquilo que ele imagina que tenha ou intui, ou aquilo que foi percebendo. O restante que ele narra é aquilo que conseguiu ir vendo por fora à medida em que a ação prosseguia, ou seja, à medida em que *ele* prosseguia, e as coisas iam acontecendo. E mesmo aquilo que os outros lhe confessaram é passível de erro, pois nem sempre as confissões das pessoas são verdadeiras, e mesmo quando são, nem sempre são exatas, seu grau de acuidade é variável, seu grau de detalhamento ou aprofundamento quanto ao conteúdo é variável. E quanto ao que ele observou

---

[54] HOBSBAWM, Eric J. – *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 340-341.

[55] AMED, Marcio Antonio Coimbra – "Nostromo: Figurações do Virtual". Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997, p. 147.

[56] *Id., Ibid*, p.143.

[57] Não tenho a menor intenção de defender a idéia de que Machado de Assis tenha sido positivista ao compor *Iaiá Garcia*, etc. Não podemos raciocinar em termos de preto ou branco, isto ou aquilo. A realidade é complexa e nuançada. Apenas, *Iaiá Garcia* é um romance estruturado segundo um padrão previsível, estático, e *Dom Casmurro* segundo um padrão mais caótico.

de fora, seu processo de observação não é o mesmo daquele utilizado pelo narrador onisciente. O narrador onisciente observa tudo de uma posição superior – ao menos sempre que assim o quiser -, dirigindo o foco de sua câmera para o ponto que escolher, quando escolher, e seu foco é infalível. Além do mais, possui um controle total da rotina de observação. Já o narrador 'eu protagonista', que é um narrador que toma parte na ação, tem sua observação limitada por sua participação na ação. É um observador de ocasião, que está ali para o que der e vier. Sua observação não é programada. Ou, seja, ele só vai ver o que acontece nos lugares aonde vai estar presente ao longo da história que está acontecendo e que ele está ao mesmo tempo narrando. Vai contar somente o que viu por onde passou. Como sua presença é prescrita pela trama, sua visão é limitada. A não ser que outros lhe contem aquilo que ocorreu em outros lugares, mas esta informação já é de segunda mão e sua confiabilidade é portanto mais reduzida ainda. Em *Dom Casmurro* isto faz com que saibamos somente aquilo que Bentinho presenciou, ou que ele ouviu falar, ou que outros lhe contaram, ou que ele inferiu.

Mas há um outro fator, e este o principal, que torna as duas obras bastante diferentes quanto à sua construção. É que em *Dom Casmurro* o narrador é não-confiável. Pelo fato de ter a sua visão, conforme verificamos detidamente, freqüentemente distorcida por sentimentos exacerbados devido ao excesso de ciúmes, pela imaginação que às vezes se mostra desenfreada, por utilizar um critério de julgamentos não solidamente alicerçado em crenças e conhecimentos plenamente confiáveis que lhe dêem a devida sustentação; por fazer um julgamento baseado meramente em impressões visuais ocasionais, por permitir que os sentimentos, ou de ódio ou de medo, ou os sentimentos líricos carregados de amor, lhe impeçam o raciocinar logicamente, ponderadamente, lhe turvem a visão. Estes os motivos que fazem do narrador um narrador não-confiável.

Em *Iaiá Garcia* o narrador confiável garante a organização de todo aquele universo narrado, e que as coisas se passaram como ele contou, sem que haja margem para dúvidas; não há aqui perspectivas em aberto. Conforme já afirmei antes, no capítulo sobre aquele romance, chegamos a conhecer bem os limites e potencialidades de Iaiá Garcia, Estela, Jorge, Luiz Garcia, Valéria, e suas respectivas personalidades. Sabemos perfeitamente o que esperar deles e não nos oferecem surpresa alguma além daquilo que vem narrado no texto. Não há a menor dúvida de que Iaiá gosta de Jorge e de que Jorge a ama. É certo que ele não ama Estela, e dela já se esqueceu. Não temos dúvida alguma de que Iaiá, após seu casamento com Jorge, vive feliz com ele, e de que tudo tenha sido resolvido. Sabemos perfeitamente onde estamos pisando. Em *Dom Casmurro*, devido ao narrador, não podemos ter certeza de nada. Não sabemos

onde estamos pisando. O solo ali é muitas vezes de areia movediça. Daí a razão da apreensão que é feita do objeto de representação ser imperfeita.

Antonia Avellanos

Conforme apontei em meu trabalho já mencionado aqui[1], "*Nostromo*: Figurações do Virtual", o estilo de Conrad é um estilo onde o objeto de representação geralmente não é mostrado claramente, de frente, com nitidez. É abordado à meia-luz, enviesadamente, seja através de apenas uma parte dele que se deixa entrever, ou através daquilo que dele se ouve falar, ou a partir de indícios que são captados à sua volta. É como se este fosse um estilo de fuga, que se recusa a representar algo diretamente, preferindo representar a sombra deste algo ou o seu reflexo.

Assim, com relação a *Nostromo*[2] (1904), eu apontava para o fato de Conrad construir ali um país, Costaguana, mas sem mostar este país. Constrói a República de Costaguana a partir da cidade de Sulaco, à beira-mar, situada no Golfo Plácido. É como se ele colocasse as suas câmeras ali em Sulaco, e jamais as instalasse no restante do país. Toda a República de Costaguana, portanto, com excessão de Sulaco, é representada à distância, sem que as câmeras sejam lá colocadas. É construída a partir daquilo que se conta daquelas demais partes que não aparecem em locação. A partir daquilo que se ouve falar, daquilo que os tropeiros contam, ou por meio do que vem contado nas cartas e mensagens de telégrafo. Ou de tudo o que o narrador simplesmente relata, dizendo que lá as coisas se passam desta ou daquela maneira, ou que em certa ocasião, lá aconteceu tal coisa.

Desta maneira, chamei a atenção em meu trabalho acima citado, para o caso de Santa Marta, a capital do país. Ela é de vital importância na trama, pois é lá que eventos decisivos ocorrem, uma vez que é de lá que a política do país é dirigida, assim como a malha de corrupção extremamente nociva nele espalhada é de lá controlada também – uma malha composta por políticos de alto escalão, militares, e outros, que comandam o restante dela, composto de elementos de alto, médio e baixo escalão. Pois Santa Marta jamais é mostrada. Mostrada no sentido de aparecerem cenas que lá se passam, narradas em terceira pessoa pelo narrador enquanto acontecem, ou em modo dramático, envolvendo qualquer ação que seja, acompanhadas de descrições. Como num filme, em que certa cena se passa numa cidade, e a cidade aparece, seja em *close* ou panoramicamente ou à média distância. Depois quando é em outra cidade ou cenário, estes também são por sua vez mostrados pela câmera. Pois bem, com relação a Santa Marta isto não acontece. Tudo o que lá ocorre nos

---

[1] Id., *Ibid.*
[2] Id., *ibid.*

chega através do que contam, ou do que o narrador conta, ou em forma de mensagens. É como se jogássemos uma pedra na água, e ao invés de mostrarmos a pedra, com todo o seu contorno e a sua massa sendo projetada no espaço, depois aproximando-se da superfície da água, batendo contra ela, e então mergulhando para desaparecer, mostrássemos apenas as ondas que repercutem, resultantes do fenômeno, para isso colocando nossa câmera com o foco bem para cá, bem à distância do ponto de incidência, que absolutamente não aparece, para assim narrarmos a pedra, seu arremesso, e seu mergulho na água. É, realmente, uma outra concepção em ficção, uma outra maneira de representar. E é assim que acontece com uma série de ítens vitais ali naquele romance. Digo naquele romance, porque é dele que estamos tratando agora. Mas se quiséssemos poderíamos verificar isto em todos os demais romances de Conrad. Basta escolher um deles e abrir em qualquer página, e aí começar a ler. Mas quanto aos ítens vitais em *Nostromo*, eles podem ser enumerados. Por exemplo, a mina de prata não é mostrada detalhadamente (como é o caso com a mina de carvão em *Germinal*[3]), nem são narradas ações demoradas que ali ocorram (como são mostradas cenas, ações e eventos que ocorrem em *La Vie Française*, o jornal onde Georges Du Roy trabalha em *Bel-Ami*), nem Charles Gould em sua interioridade (não conhecemos Charles Gould com a intimidade com que conhecemos Jorge de *Iaiá Garcia* ou o príncipe Bolkonsky de *Guerra e Paz*[4]), nem o próprio Nostromo, nem o milionário Holroyd, nem Moraga - que jamais aparece -, ou Hernandez *the Robber* (que nunca aparece de fato, a não ser no final do romance, e mesmo assim, mostrado obliquamente, muito ligeiramente - este caso de Hernandez *the Robber* foi por mim minuciosamente analisado em meu trabalho sobre *Nostromo* já acima citado algumas vezes). A malha de corrupção em si jamais é mostrada. Seja através de dois ou mais elementos, ou um grupo, confabulando, conspirando, tramando, ou no momento em que estão realizando algum ato fora-da-lei, um ato criminoso, ou torpe. Mas ela se encontra sempre presente, apenas mais ao fundo. E há muitos outros casos semelhantes. Outras cidades, como Cayta ou Esmeralda, por exemplo, tampouco são mostradas. Por ocasião do levante que ocorre quando do golpe militar de Montero, o que nos chega destas duas cidades é via telégrafo. Nem mesmo o próprio levante ocorrido por ocasião da revolta de Montero é diretamente mostrado. Próximo ao início do romance é mostrada a família de Giorgio Viola dentro de casa, no Albergo of United Italy, enquanto a revolta está ocorrendo lá fora. Desta última nos chegam somente os sons a que o narrador alude. Tudo se passa como se estivéssemos no teatro, e no palco à nossa frente houvesse um cenário representando o

[3] ZOLA, Émile – *Germinal*. Paris, Le Livre de Poche, 1964.
[4] TOLSTOY, Count Leo N. – *War and Peace*. Middlesex, Penguin, 1982.

interior de um albergue. Lá dentro, amedrontada, encontra-se a família Viola, e nós a vemos. Mas do tumulto que ocorre lá fora nós somente escutamos os sons, os gritos, as conversas, os rumores e o alarido, que chegam do lado de lá do cenário, não nos sendo possível vê-lo.

Prosseguindo, após esta primeira narrativa do levante há um *flashback*. No *flashback*, a narrativa vai pouco a pouco se aproximando do momento em que acontecerá a revolta. Tudo isto vem sendo contado pelo narrador na terceira pessoa, onisciente. Mas exatamente quando chega o momento em que vai se desencadear o levante, que é um evento de suma importância na trama, há uma ruptura: no Capítulo 7 de "The Isabels", o narrador entrega o foco narrativo a Martin Decoud, que passa a narrar o levante, mas depois que este aconteceu. Ele narra em forma de carta que, à noite, no interior do Albergo of United Italy, escreve à sua irmã preferida, que se encontra em Paris. Nós passamos então a ler esta carta, e através dela sabemos o que se passou, embora cientes de que tudo já aconteceu, pois é de noite, e o levante ocorreu de manhã e ao longo do dia e no dia anterior. Como se vê, trata-se mesmo de um estilo de fuga, que se recusa a representar muitos dos eventos de frente e nitidamente. E mesmo quando a representação é feita como que de frente (como se uma câmera fosse apontada diretamente para o objeto), o objeto é captado enviesadamente, ou parcialmente esconso.

Conrad utiliza uma técnica de construção por propaganda. De tempos em tempos ao longo do texto certos atributos são repetidos a respeito de determinado objeto, e gradualmente vai sendo criada dele uma imagem, sem que ele seja mostrado. É assim com a competência de Charles Gould. Conrad vai pouco a pouco dizendo que ele é competente. Às vezes menciona resultados obtidos, mas não mostra como. Vai compondo assim uma imagem de Charles Gould, a de um homem extremamente hábil, capaz e inteligente. O mesmo para com a mina de prata, anunciada, se dissermos assim, mais ou menos nos moldes com que são anunciadas as empresas no mundo. Conrad constrói assim, dela, uma imagem de um empreendimento de porte, incomensuravelmente bem sucedido. O mesmo com relação a Nostromo, quanto à sua força, sagacidade, prontidão para executar tarefas difíceis ou perigosas, e grande habilidade. Mas, repito, praticamente não mostra a interioridade de Nostromo, ou Nostromo executando passo a passo uma série de tarefas difíceis, salvo em raras ocasiões, nem a interioridade de Charles Gould e sua competência, ou a mina de prata em detalhes, com cenas que se passam em suas dependências e escritórios, etc..

Em *Heart of Darkness* (1902), em que o personagem que está narrando conta de quando estava se dirigindo rumo a um ponto situado no interior da África, em plena selva, à medida em que ele vai progredindo em direção

àquele ponto, vai pouco a pouco ouvindo sobre um tal Mr. Kurtz. A princípio ouve somente o nome, e quase não chega a prestar atenção a ele. Mas depois, cada vez mais este nome vai sendo repetido, aqui e ali, acompanhado de aposições, em forma de breves comentários, que as pessoas vão fazendo sobre Kurtz, sobre o fato de ser ele um homem extremamente competente, até que ele se transforma para o narrador e para o leitor, em um mito. Adquire proporções gigantescas em função desta propaganda. Só que existe ali um grande vazio: nem o narrador e nem o leitor, consequentemente, vão entrar em contato com Kurtz, vão vê-lo em ação, vão desfrutar, por assim dizer, de sua companhia, vão descobrir como ele pensa, o que diz, como faz as coisas, do que gosta, quais são suas grandes qualidades. Pois quando o narrador finalmente se avista com Kurtz, este simplesmente *não é mais*, está às portas da morte, depois de ter sofrido um processo de regressão que acabou com ele mentalmente, emocionalmente e fisicamente. Kurtz morre, e mais adiante na história o narrador conversa com pessoas que tiveram intimidade com Kurtz, que o conheceram de perto, inclusive a própria noiva de Kurtz. Chega a conhecer portanto tudo em volta daquele personagem, o que se diz dele, a fama que logrou alcançar, o que as pessoas mais íntimas podem contar. Mas jamais se depara com o próprio Kurtz quando este está com os plenos poderes de sua grande inteligência. Entra em contato com o objeto obliquamente, ou perifericamente, mas jamais ocorre um contato de fato. É como no exemplo que apresentei mais acima, sobre a pedra. O narrador teve apenas um contato com as ondas que vieram de Kurtz, em repercussão.

A passagem seguinte é retirada do conto "The Warrior's Soul" (1916)[5], de Joseph Conrad:

> " "The flesh is weak. Good or evil purpose, Humanity has to pay the price. Why! In that very fight for that little village of which I have been telling you we were fighting for the shelter of those old houses as much as victory. And with the French it was the same.
>
> "It wasn't for the sake of glory, or for the sake of strategy. The French knew that they would have to retreat before morning and we knew perfectly well that they would go. As far as the war was concerned there was nothing to fight about. Yet our infantry and theirs fought like wildcats, or like heroes if you like that better, amongst the houses - hot work enough – while the supports out in the open stood freezing in a tempestuous north wind which drove the snow on earth and the great masses of clouds in the sky at a terrific pace. The very air was inexpressibly somber by contrast with the white earth. I have never seen God's creation look more sinister than on that day.

[5] Publicado em 1925.

"We, the cavalry (we were only a handful), had not much to do except turn our backs to the wind and receive some stray French round shot. This, I may tell you, was the last of the French guns and it was the last time they had their artillery in position. Those guns never went away from there either. We found them abandoned next morning. But that afternoon they were keeping up an infernal fire on our attacking column; the furious wind carried away the smoke and even the noise but we could see the constant flicker of the tongues of fire along the French front. Then a driving flurry of snow –would hide everything except the dark red flashes in the white swirl.

"At intervals when the line cleared we could see away across the plain to the right a somber column moving endlessly; the great rout of the Grand Army creeping on and on all the time while the fight on our left went on with a great din and fury. The cruel whirlwind of snow swept over that scene of death and desolation. And then the wind fell as suddenly as it had arisen in the morning." "[6]

Este trecho ilustra admiravelmente bem o que vimos comentando. Faz parte de um conto em que o narrador, um velho oficial do exército russo dos tempos das campanhas contra o exército invasor de Napoleão, fala a um grupo de homens bem mais jovens do que ele, sobre um episódio que aconteceu durante aquela guerra em que ele tomou parte.

No trecho reproduzido, o velho oficial conta sobre um combate que foi travado em um pequeno vilarejo na Rússia. Diz ele que os russos e os franceses ali em combate estavam lutando por algumas casas velhas que lhes serviriam de abrigo, ao que tudo leva a crer, abrigo do frio, e não do fogo inimigo. Observe-se que ele não descreve o combate que está acontecendo, não faz descrições de soldados correndo, abrigando-se atrás de muros, pedras ou árvores, ou atrás de algum declive no terreno, atirando, recarregando, sendo atingidos, ferindo-se ou sendo mortos; não faz descrições de disparos específicos, nem de movimentações de tropas. Em outras palavras, não é como se ele voltasse o foco de uma câmera na direção da batalha, mostrando tudo o que ali acontece. Ao invés disso, ele conta sobre outros eventos, aspectos, fatos ou indícios, não diretamente associados ao combate, mas que com ele têm a ver, para desta maneira narrar o combate, narrar justamente aquilo que ele não mostra, mas de uma maneira diferente daquela mais trivial, mais esperada. Assim, ele diz que não era por uma questão de glória que eles estavam lutando, nem de estratégia. Diz ele que os franceses sabiam que seriam obrigados a bater em retirada antes do amanhecer e que os russos também sabiam disso. O efeito aqui resultante é que há todo um *pathos*

[6] ZABEL, Morton Dauwen, ed. – "The Warrior's Soul". In: *The Portable Conrad*. London, Penguin, 1976, p. 86-87.

contido nesta informação, ao lembrar que um exército poderoso, glorioso, admirado, sempre vitorioso, dos franceses sob o comando de Napoleão, o denominado Grande Exército, a *Grande Armée* - que juntamente com seu famoso e lendário chefe vem envolto em uma aura de esplendorosa grandeza - , havia sido gradativa e irremediavelmente batido pelo inverno tremendamente rigoroso da Rússia, em primeiro lugar, seguido pelas batalhas com os vastos contigentes de soldados que aquele país sempre teve disponíveis, em segundo lugar. Esta informação significa que uma fração daquele exército, ou do que sobrara dele, achava-se agora numa situação periclitante, lutando pelo abrigo de umas poucas casas velhas, e sabendo que teria que ir embora antes do dia amanhecer. Conta ele sobre a ação do vento norte, gelado, tempestuoso, arrastando a neve no chão, e grandes massas de nuvens no céu a uma velocidade terrível. Acrescenta que o próprio ar estava inexprimivelmente sombrio em contraste com a terra branca. Conclui dizendo que nunca tinha visto o mundo criado por Deus mais sinistro do que naquele dia. Veja-se que ao invés de descrever os eventos que estão ocorrendo na batalha, ele descreve as condições atmosféricas terríveis. Ao invés de descrever algo central ao combate, ele descreve algo periférico, mas mesmo assim, terrível, cujo efeito pictórico, e pelo conteúdo impressionante, pesado, assustador mesmo, vai contribuindo na composição de um todo. Mais abaixo, a menção aos canhões, e de que eram aqueles os últimos canhões franceses, e que era aquela a última vez que os franceses puseram sua artilharia em posição, também contém um *pathos*, pelas mesmas razões levantadas mais acima, da derrocada e ruína de um exército outrora grandioso e admirado. Idem quando afirma que aqueles canhões jamais foram embora dali, tendo sido encontrados pelo narrador e seus camaradas de armas na manhã seguinte. Em lugar de focalizar a sua câmera nos soldados em retirada na manhã seguinte – o que teria acontecido com eles? – focaliza a câmera nos canhões abandonados, construindo uma imagem de abandono, de derrocada, de desolação. E reforça o *pathos* ao contar que no entanto, naquela tarde, aqueles mesmos canhões estavam fazendo um fogo terrível sobre as tropas russas com as quais se encontrava o narrador. Contêm estas imagens dos canhões, condensadamente, no fundo, o surgimento de Napoleão em plena Revolução Francesa, sua ascenção meteórica, de oficial subalterno, subtenente de artilharia, a comandante-em-chefe do Exército da Itália, primeiro cônsul, cônsul vitalício, imperador; as vitórias de, Toulon, da primeira campanha da Itália (notadamente a batalha de Arcola), campanha do Egito (batalha das Pirâmides), campanha contra a Áustria (batalhas de Marengo e Hohenlinden), contra a Áutria e a Rússia (batalha de Austerlitz), contre os prussianos (Iena), russos (Friedland), Áustria (Wagram), apenas para citar algumas, e muitas e muitas outras, sua

confirmação como gênio militar, brilhante estrategista, notável administrador, seguidos de sua derrocada inexorável. Contêm elas o *pathos* da aniquilação praticamente completa do glorioso e cintilante sonho napoleônico e de todo o mito que o circunda. É construída no texto a imagem que mostra o efeito do vento, levando a fumaça dos disparos dos canhões embora, juntamente com o barulho, ficando somente o reluzir das línguas de fogo ao longo da frente francesa. Depois a neve esconderia tudo, menos estes relâmpagos vermelhos. Em seguida, conta sobre o Grande Exército, visível ao longe numa longa coluna interminável, arrastando-se em sua retirada desesperadora em meio à desolação da neve. E finalmente conta que o vento parou. Em lugar de contar sobre a batalha em si, portanto, o narrador reúne uma porção de ítens diversos, os quais contêm, cada um deles, um enorme peso em termos de significação, em termos de *pathos*, o qual extrapola em intensidade o que atingiria o mero mostrar das cenas comuns de batalhas. Estes ítens ele apresenta para com eles formar um todo, de maneira a narrar o combate de uma forma completamente diferente da trivial. Assim sendo, conta sobre o sentido da batalha, sobre o que iria inevitavelmente acontecer no outro dia, apresenta imagens contendo o vento, as nuvens, o ar, a aparência do dia, o último alinhar dos canhões franceses em posição, como estavam eles naquela tarde, os canhões desolada e melancolicamente abandonados no dia seguinte, o vento que levava embora o som dos disparos dos canhões e a fumaça, as línguas de fogo que permaneciam visíveis.

Em *Heart of Darkness*, ao discorrer sobre o estilo de Marlow - o narrador eu-protagonista que conta aquela história -, o narrador na terceira pessoa, que faz a introdução antes de Marlow assumir a narrativa, acaba admiravelmente em umas poucas linhas resumindo esta característica dos contos de Marlow, que vem a ser, na verdade, a característica marcante do estilo de Conrad:

> "[...] But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted), and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine."[7]

Poucas vezes vi um autor resumir tão brilhantemente em tão poucas linhas, tão sinteticamente, e com incomparável acuidade e tamanha nitidez, a essência de seu próprio estilo, um estilo complexo, juntamente com aquela que é ao mesmo tempo a sua proposta de trabalho e o seu objetivo ao escrever

[7] ZABEL, Morton Dauwen, ed. – *Heart of Darkness*. In: *The Portable Conrad*. London, Penguin, 1976, p. 493.

ficção. Já por outro lado, mais brilhante ainda é o ater-se a este objetivo quando da composição das obras, de maneira a atingir o efeito do qual saiu em busca, precisamente.

Existe algo no estilo e na elaboração geral do conto "A Very Short Story" de Ernest Hemingway, que aparece em *In Our Time*, também publicado em 1925, que apresenta em alguns pontos uma certa semelhança com aqueles do conto de Conrad cujo extrato examinei mais acima. Reproduzo abaixo um trecho do referido conto. Não é minha intenção tentar encontrar algum tipo de influência entre uma e outra narrativa ou encontrar suas fontes. Nem comparar o estilo de Ernest Hemingway com o de Joseph Conrad, que são diversos. Apenas julgo oportuno um exame geral do trecho a seguir, tanto pela curiosidade devida ao fato de apresentar algumas similaridades com o anterior, quanto porque assim algumas características percebidas naquela primeira narrativa ficarão mais bem explicadas justamente pelo confronto. Mas de qualquer maneira, independentemente de uma ter influenciado a outra, uma coisa é certa: ambas são contemporâneas, e a contemporaneidade, embora obviamente não obrigue uma narrativa a ser igual à outra em absoluto, pelo menos explica o porquê de algumas delas apresentarem semelhanças entre si. Se no momento não estamos interessados em encontrar uma relação entre uma e outra em termos de origens, ao menos podemos situá-las mais ou menos no mesmo ponto na linha de progressão da história, a qual tornou possível a existência de ambas com a configuração que cada uma delas tem, sejam elas iguais ou não. Assim como as grandes navegações aparecem em determinada época, a lâmpada elétrica em outra, e o sistema operacional Windows em outra. As coisas vêm quando é para elas virem. Vejamos o texto:

> "One hot evening in Padua they carried him up onto the roof and he could look out over the top of the town. There were chimney swifts in the sky. After a while it got dark and the searchlights came out. The others went down and took the bottles with them. He and Luz could hear them below on the balcony. Luz sat on the bed. She was cool and fresh in the hot night.
>
> Luz stayed on night duty for three months. [...]"[8]

O narrador apresenta alguns dados em estado bruto, sem alinhavá-los de maneira a compor um texto claro logo à primeira vista. *Padua* significa *Itália*, ou seja o personagem está na cidade de Pádua, na Itália. *They carried him up* significa que o personagem está ferido ou doente e portanto teve de ser carregado para o teto. Teto de onde? O narrador não diz nada a respeito de

[8] HEMINGWAY, Ernest – "A Very Short Story". In: *In Our Time*. New York, Charles Scribner's Sons, 1925, p. 83.

edifício algum, ou casa; não especifica o tipo de construção onde o ele (*him*) do conto e *them* que com ele contracenam se acham, mas se foi possível obter uma vista superior da cidade então é porque o teto é alto. *Searchlights* significa guerra, pois trata-se de holofotes que varrem o céu em busca de aviões ou balões inimigos. Quer dizer, também, que existe o risco de bombardeios aéreos. Com *The others went down* ficamos sabendo que dois ou mais que estavam juntos com o personagem, talvez um grupo de pessoas, foram para o andar de baixo, e mais adiante somos informados que foram para uma sacada. O que nos leva a concluir que estão pelo menos em um sobrado, ou então num edifício de dois ou mais andares. *Took the bottles with them* sugere que estiveram bebendo, para comemorarem algo, ou simplesmente por beber. *He and Luz, etc., Luz sat on the bed., She was cool and fresh in the hot night.*, indicam que o personagem está tendo um caso com Luz, pela alusão ao par, que forma um casal, pela alusão a *bed*, e pelo conteúdo da terceira sentença, que indica um contato físico entre os dois. A sentença seguinte *Luz stayed on night duty for three months.*, mostra que Luz é uma enfermeira e que portanto o prédio onde eles estão é um hospital, e que o personagem é um paciente neste hospital. No segundo parágrafo o narrador contará que o personagem foi operado, e no outro, ao início, lemos *Before he went back to the front they went into the Duomo and prayed.*, e aí percebemos que o personagem é um soldado que havia sido ferido – com certa gravidade, porque ficou ali durante meses e teve de ser operado - e que estava no hospital se recuperando. Mais à frente no conto existe a sentença *Luz wrote him many letters that he never got until after the armistice* e temos a certeza, com *armistice* (11:00 do dia 11/11/1918) de que é à Primeira Guerra Mundial que o narrador está se referindo. E que o soldado em questão com toda a certeza pertence ao exército italiano e foi ferido num combate com os austríacos. Mas nada disso vem literalmente declarado no texto. Não nos foi dito que em certa fase da Primeira Guerra Mundial um soldado do exército italiano que havia sido ferido com certa gravidade num combate com os austríacos, ao ficar hospitalizado em Pádua, apaixonou-se por uma enfermeira chamada Luz, com quem se deitava à noite, e que numa noite, enquanto os holofotes varriam o céu em busca de aeronaves inimigas, já que se encontravam em uma área sujeita a bombardeios aéreos, ele observava a cidade do teto do hospital, para onde havia sido carregado por um grupo de conhecidos com quem ele e Luz tinham estado bebendo por alguns instantes, e que mais tarde el e Luz se amaram. O narrador apresenta alguns ítens somente, e a partir deles o leitor infere, percebe ou intui o que está acontecendo e que não vem redigido num discurso preciso, logicamente organizado, com todas as suas partes presentes, e com tudo explicado sem deixar margem a duvida quanto a nada.

Examinemos agora mais de perto o estilo de Conrad.

A passagem abaixo pertence ao Capítulo 5 da parte que tem por título "The Isabels", em *Nostromo*, de Joseph Conrad[9]:

> "The ladies came in bareheaded, and Mrs Gould sank low before the little tea-table. Antonia took up her usual place at the reception hour – the corner of a leathern couch, with a rigid grace in her pose and a fan in her hand. Decoud, swerving from the straight line of his march, came to lean over the high back of her seat.
>
> For a long time he talked into her ear from behind, softly, with a half smile and an air of apologetic familiarity. Her fan lay half grasped on her knees. She never looked at him. His rapid utterance grew more annd more insistent and caressing. At last he ventured a slight laugh.
>
> 'No, really. You must forgive me. One must be serious sometimes.' He paused. She turned her head a little; her blue eyes glided slowly towards him, slightly upwards, mollified and questioning.
>
> 'You can't think I am serious when I call Montero a *gran' bestia* every second day in the *Porvenir*? That is not a serious occupation. No occupation is serious, not even when a bullet through the heart is the penalty of failure!'
>
> Her hand closed firmly on her fan.
>
> 'Some reason, you understand, I mean some sense, may creep into thinking; some glimpse of truth. I mean some effective truth, for which there is no room in politics or journalism. I happen to have said what I thought. And you are angry! If you do me the kindness to think a little you will see that I spoke like a patriot.'
>
> She opened her red lips for the first time, not unkindly.
>
> 'Yes, but you never see the aim. Men must be used as they are. I suppose nobody is really disinterested, unless, perhaps, you, Don Martin.'
>
> 'God forbid! It's the last thing I should like you to believe of me.' He spoke lightly, and paused.
>
> She began to fan herself with a slow movement without raising her hand. After a time he whispered passionately:
>
> 'Antonia!'
>
> She smiled, and extended her hand after the English manner towards Charles Gould, who was bowing before her; while Decoud, with his elbows spread on the back of the sofa, dropped his eyes and murmured, *'Bonjour.'*
>
> The Señor Administrador of the San Tomé mine bent over his wife for a moment. They exchanged a few words, of which only the phrase, "The greatest enthusiasm,' pronounced by Mrs Gould, could be heard.
>
> 'Yes,' Decoud began in a murmur, 'Even he!'
>
> 'This is sheer calumny,' said Antonia, not very severely.

---

[9] CONRAD, Joseph – *Nostromo – A Tale of the Seabord*. London, Penguin, 1990. (First Published: 1904)

'You just ask him to throw his mine into the melting-pot for the great cause,' Decoud whispered.

Don José had raised his voice. He rubbed his hands cheerily. The excellent aspect of the troops and the great quantity of new deadly rifles on the shoulders of those brave men seemed to fill him with an ecstatic confidence.

Charles Gould, very tall and thin before his chair, listened, but nothing could be discovered in his face except a kind and deferential attention.

Meantime, Antonia had risen, and, crossing the room, stood looking out of one of the three long windows giving on the street. Decoud followed her. The window was thrown open, and he leaned against the thickness of the wall. The long folds of the damask curtain, falling straight from the broad brass cornice, hid him partly from the room. He folded his arms on his breast, and looked steadily at Antonia's profile.

The people returning from the harbour filled the pavements; the shuffle of sandals and a low murmur of voices ascended to the window. Now and then a coach rolled slowly along the disjointed roadway of the Calle de la Constitución. There were not many private carriages in Sulaco; at the most crowded hour on the Alameda they could be counted with one glance of the eye. The great family arks swayed on high leathern springs, full of pretty powdered faces in which the eyes looked intensely alive and black. And first Don Juste Lopez, the president of the Provincial Assembly, passed with his three lovely daughters, solemn in a black frock-coat and stiff white tie, as when directing a debate from a high tribune. Though they all raised their eyes, Antonia did not make the usual greeting gesture of a flutered hand, and they affected not to see the two young people, Costaguaneros with European manners, whose eccentricities were discussed behind the barred windows of the first families in Sulaco. And then the widowed Señora Gavilaso de Valdes rolled by, handsome and dignified, in a great machine in which she used to travel to and from her country house, surrounded by an armed retinue in leather suits and big sombreros, with carbines at the bows of their saddles. She was a woman of most distinguished family, proud, rich, and kind-hearted. Her second son, Jaime, had just gone off on the Staff of Barrios. The eldest, a worthless fellow of a moody disposition, filled Sulaco with the noise of his dissipations, and gambled heavily at the club. The two youngest boys, with yellow Ribierist cockades in their caps, sat on the front seat. She, too, affected not to see the Señor Decoud talking publicly with Antonia in defiance of every convention. And he not even her *novio* as far as the world knew! Though, even in that case, it would be have been scandal enough. But the dignified old lady, respected and admired by the first families, would have been still more shocked if she could have heard the words they were exchanging.

'Did you say I lost sight of the aim? I have only one aim in the world.'

She made an almost imperceptible negative movement of her head, still staring across the street at the Avellanos's house, grey, marked with decay, and with iron bars like a prison.

'And it would be so easy of attainment,' he continued, 'this aim which, whether knowingly or not, I have always had in my heart – ever since the day when you snubbed me so horribly once in Paris, you remember.'

A slight smile seemed to move the corner of the lip that was on his side.

'You know you were a very terrible person, a sort of Charlotte Corday in a schoolgirl's dress; a ferocious patriot. I suppose you would have stuck a knife into Guzman Bento?'

She interrupted him. 'You do me too much honour.'

'At any rate,' he said, changing suddenly to a tone of bitter levity, 'you would have sent me to stab him without compunction.'

'Ah, par *exemple*!' she murmured in a shocked tone.

'Well,' he argued, mockingly, 'you do keep me here writing deadly nonsense. Deadly to me! It has already killed my self-respect. And you may imagine,' he continued, his tone passing into light banter, 'that Montero, should he be successful, would get even with me in the only way such a brute can get even with a man of intelligence who condescends to call him a gran' bestia three times a week. It's a sort of intellectual death; but there is the other one in the background for a journalist of my ability.'

'If he is successful!' said Antonia, thoughtfully."[10]

A passagem inicia-se com Mrs Gould e Antonia Avellanos, que entram na sala grande da casa Gould, onde vai haver uma recepção na qual estarão presentes vários amigos da família, dentre eles todas as principais personalidades de Sulaco, políticas ou não. Mrs Gould senta-se frente a uma pequena mesa usada para servir chá enquanto Antonia senta-se no seu lugar de sempre num sofá de couro. Elas acabaram de chegar do porto de Sulaco, de onde voltaram juntamente com Martin Decoud e Don José Avellanos na carruagem conduzida pelo cocheiro Ignacio. Foram presenciar o embarque das tropas do General Barrios rumo a Cayta, no que constitui um preparativo para fazer frente às tropas do general golpista Montero, que quer depor o governo do Presidente Don Vincente Ribiera. Don Vincente é apoiado por Don José Avellanos, por Charles Gould, pelos políticos e personagens mais eminentes de Sulaco e pelos europeus que ali trabalham. Martin Decoud, que se encontrava a andar de um ponto a outro da ampla sala, por entre os diversos móveis, mesas, sofás e cadeiras, interrompe sua marcha para vir postar-se próximo a Antonia. Por detrás do encosto do sofá, ele começa a falar-lhe ao

[10] Id., *ibid.*, p.169-173

ouvido. Anteriormente, na carruagem, no caminho de volta, ele havia manifestado um humor contrário àquele eufórico de Dom José Avellanos, entusiasmado com o embarque das tropas, e contrário também ao esperançoso e cheio de consideração de Mrs Gould e Antonia, bem como uma opinião oposta à deles com respeito à presença dos estrangeiros em Costaguana e àquilo que a estes últimos move. Martin Decoud considera os europeus que ali estão como preocupados apenas em defender os interesses de seus respectivos países em detrimento daqueles de Costaguana, guiados nada mais do que pelo intuito principal de explorar aquele país. Martin Decoud sabe que Antonia deve com toda certeza ter ficado aborrecida com ele pelo modo como ele falou quando estavam na carruagem, e agora quer fazer as pazes com ela. Deste modo, ele tenta explicar o seu ponto de vista e ela, rompendo o silêncio em que se achava ao longo de toda a fala de Martin Decoud, diz a ele que as pessoas são o que são e que talvez ele se julgue o único que é desinteressado. Ele protesta, faz uma pausa, e ela começa a abanar-se lentamente com o leque, sem dizer mais nada. Depois de algum tempo, Don Martin pronuncia o nome de Antonia, mas ela não tem tempo de dar-lhe uma resposta pois Charles Gould entra na sala, e ela o cumprimenta estendendo-lhe a mão. Charles Gould conversa com a esposa, e é possível apenas ouvir-se uma frase entrecortada dita por ela. Martin Decoud dá a entender a Antonia em voz baixa que ele considera Charles Gould como mais um dos estrangeiros exploradores que estão em Costaguana, e ela diz que isso é uma grande calúnia. Perto dali, elevando a voz, Don José mostra-se eufórico com o excelente aspecto das tropas ao embarcar, equipadas com os novos rifles comprados na Europa. Charles Gould o escuta atentamente, sem dizer nada. Antonia levanta-se do sofá onde estava sentada e dirige-se a uma das três janelas que dão para a rua. Martin Decoud a acompanha, colocando-se ao seu lado. Na rua as pessoas estão voltando do porto, onde também foram presenciar a partida das tropas. Algumas carruagens passam e seus ocupantes observam com olhares críticos Martin Decoud e Antonia Avellanos que, à janela, conversam em público sem serem casados ou ao menos noivos. Trata-se de algo que para os costumes rígidos de Costaguana é considerado demasiadamente ousado, excêntrico, e ao mesmo tempo um escândalo. Junto à janela, Martin Decoud declara a Antonia que só tem um objetivo no mundo, insinuando que está apaixonado por ela, e mais que isso, que assim está desde que foi por ela esnobado numa certa ocasião no passado, em Paris. Gracejando, ele diz a ela que o patriotismo dela é feroz, colocando-a, mesmo, em pé de igualdade com uma Charlote Corday. Antonia protesta, fazendo ver a ele que exagera. Martin Decoud afirma que sua posição de jornalista que através de seus artigos constantemente ataca o General Montero é arriscada,

podendo custar-lhe a vida. Antonia observa que isto só aconteceria se o general fosse vencedor, o que, conforme o tom de voz dela dá a entender, ela não acredita que ele venha a ser.

Examinemos agora o extrato em apreço. Quando Martin Decoud se aproxima de Antonia e começa a falar com ela, nós não sabemos o que ele diz, o narrador não nos informa. Revela apenas que ele fala por um longo tempo, com um meio-sorriso e um ar de quem, com familiaridade, pede desculpas. Conforme já vimos mais acima no início deste capítulo neste trabalho, isso é típico do estilo de Conrad. Além disso, o narrador não diz, ou não lembra ao leitor enfaticamente, que este meio-sorriso e este ar de pedido de desculpas são devidos ao fato de Martin Decoud sentir-se um tanto aborrecido consigo mesmo, ligeiramente constrangido, por ter levado Antonia a ficar ressentida com ele, devido ao fato de ele ter-se anteriormente manifestado hostil ao clima geral e às opiniões correntes dominantes. Antonia apoia firmemente este clima e tendências. É isto o que o está levando, agora, a um movimento com o intuito de apaziguá-la, para poder reconciliar-se com ela. Disso tudo tomamos conhecimento em passagens um pouco anteriores a esta no romance. O narrador, contudo, não reitera aqui o porquê da atitude de Martin Decoud. Não procede como os narradores dos romances realistas do século XIX, que fornecem indicações precisas, pouco importa se redundantes, em muitas ocasiões, que vão sinalizando o caminho o tempo todo, deixando o leitor bastante seguro daquilo que está ocorrendo. Como, por exemplo, se tivesse inserido algo tão simples como *Preocupado com o fato de Antonia ter ficado aborrecida com ele em decorrência dos comentários que havia feito na carruagem ao voltar do porto, Martin Decoud aproximou-se dela e começou a falar-lhe ao ouvido, tentando apaziguá-la para poder então fazer as pazes com ela.* E outros comentários como - apenas para esclarecer -: *percebendo que Antonia ia cedendo a seus argumentos, Martin Decoud emendou, etc.,* ou então, ao contrário, *percebendo que Antonia continuava aborrecida com ele, Martin Decoud resolveu lançar mão de um outro argumento, etc.*. Recursos estes que se prestam a fazer com que o leitor se sinta pisando em solo firme e em terreno bem iluminado. Assim como fazem os jornais diariamente, repetidamente, ou em outros artigos no mesmo jornal no mesmo dia, ou de um jornal para outro jornal do mesmo dia, informando que fulano de tal, ministro da economia, fez tal e tal pronunciamento ou anunciou que vai tomar esta ou aquela medida, como se fosse esta a primeira vez que o leitor tomasse conhecimento de que fulano de tal é o atual ministro da economia, num procedimento que irá ser retomado enquanto o ministério em questão durar, sejam quatro ou oito anos. E mesmo na passagem mais anterior a esta, quando na carruagem Martin Decoud manifestou sua opinião e humor contrários, isto

não veio elaborado conceitualmente pelo narrador através de um texto que compusesse um todo articulado e expresso, que passasse ao leitor um painel geral da situação, lembrando e enfatizando ao leitor que (1) Don Vincente Ribiera é o presidente apoiado por Don José Avellanos e por Charles Gould, e por outras personalidades em consenso; (2) que Don Ribiera é favorável aos investimentos estrangeiros no país, como é o caso da estrada de ferro, por exemplo; (3) que o seu propósito é o de colocar em ordem um país assolado por ondas sucessivas de governos corruptos cuja única ambição é exercer o poder na sua forma mais crua, aliado ao enriquecimento ilícito, amparados por uma verdadeira rede de contravenção composta por indivíduos torpes que tiram todo tipo de vantagens desta situação de acordo com o ponto que cada um deles ocupa na malha; e (4) que Martin Decoud, de sua parte, embora condene os regimes corruptos que sempre existiram no país, considera, todavia, os estrangeiros ali presentes como exploradores somente interessados em obter altos lucros e em espoliar as riquezas do país, ao contrário do que acreditam e defendem Don Ribiera e aqueles que o apoiam. Daí o sentimento de mal estar produzido na carruagem na viagem de volta, pois Mrs Gould é a esposa de Charles Gould, que é inglês, e que reativou a mina de prata de Sulaco, e que portanto deve certamente estar incluído na categoria dos exploradores estrangeiros mencionados por Decoud. E Don José Avellanos é o grande articulador do governo Ribiera, governo patrocinado pelo milionário americano Holroyd, que por sua vez financia a mina de prata de Charles Gould. Antonia, filha de Don José Avellanos, é totalmente envolvida com a causa Ribierista e ajuda o pai na elaboração e redação de documentos políticos, atuando como uma secretária dele. Nada disso é explicado naquele momento ou retomado elaboradamente pelo narrador. Ocorrem unicamente os comentários feitos por Decoud, mas sem que estejam incluídos num quadro mais geral, mesmo que redundante. Não são usados recursos muito comuns na ficção realista do século XIX, como por exemplo, *Não obstante a presença de Don José Avellanos, o articulador do governo Ribiera, francamente a favor dos investimentos estrangeiros, patrocinado mesmo pela casa Holroyd, que financiava a mina de prata de Charles Gould, Decoud manifestou sua opinião contrária à presença dos estrangeiros em Costaguana e a seus empreendimentos no país. Para ele todos não passavam de um bando de exploradores. Decoud afirmou isto e, olhando para Don José, percebeu que este trazia a fisionomia contrariada devido aos comentários que ele, Decoud, havia feito. Também Antonia mostrava-se contrariada, pois, etc.. Também para Mrs Gould, por ser a esposa de Charles Gould, a situação era bastante embaraçosa, etc.*. Ao contrário, os comentários de Martin de Decoud ocorrem subitamente, e soltos de um enquadramento mais geral que vise a situar o

leitor com precisão, mantendo-o sempre bem informado daquilo que está se passando.

A fala de Martin Decoud *'No, really. You must forgive me, etc.*, surge inopinadamente, desligada do que a precedeu, pois não sabemos o que ele estava dizendo antes. Podemos apenas tentar advinhar ou inferir. Por que ele disse isto? O trecho a seguir, iniciado com *'You can't think I am serious* e que vai até *is the penalty of failure!'* mostra que Martin Decoud não acredita na sua função de jornalista? Ou que não acredita naquilo que defende em seus artigos? Ou que ele não acredita em ocupação alguma? Na ficção realista já mencionada acima por mim, esta fala viria acompanhada de um adendo mais ou menos como (apenas para ilustrar) *Lembrando-se dos artigos que escrevia em seu jornal com o intuito de denegrir Montero, Decoud sentiu-se dominado pela raiva. Ele não acreditava na função de jornalista. Ele não acreditava em função alguma neste mundo.* Já o trecho a seguir, iniciado com *'Some reason, you understand*, e que vai até *I spoke like a patriot.'* apesar da ligação um tanto frouxa estabelecida pelas duas primeiras sentenças com a situação geral que está em pauta, traz os motivos de Decoud e uma tentativa de persuadir Antonia em seu favor. Contém, no início, a justificativa, ao menos parcialmente, não se sabe ao certo, para a fala anterior de Decoud *'You can't think I am serious, etc.*, ou até da outra fala, na carruagem, com respeito aos estrangeiros e sua exploração de Costaguana, ao afirmar que não existe lugar para a verdade em política ou jornalismo. Mas é somente agora que ela se apresenta, e não por ocasião daquela fala, e mesmo assim, não se sabe se se trata de uma razão total ou parcial. O motivo desta afirmação não vem claramente explicitado, as partes do discurso não vêm completamente ligadas entre si. A fala de Antonia *'Yes, but you never see the aim [...] unless, perhaps, you, Don Martin.'* não traz consigo um dispositivo que informe o que Antonia quer dizer exatamente com *you never see the aim. Men must be used as they are*. Qual é mais especificamente o objetivo que Martin Decoud não consegue enxergar, quem são os homens que devem ser usados como são, e o que são estes homens, ou como eles são?

O trecho acima tem um viés fortemente impressionista. Se o examinarmos mais detidamente, ao invés de um todo conceitualmente elaborado, ele apresenta – aproveitando para ele os dizeres de Hauser ao definir o impressionismo -, partes de experiência não elaboradas. Cada uma das falas acima examinadas apresenta-se como um dado bruto de experiência, não trabalhado de maneira a, juntamente com as outras demais partes, vir a compor um todo uniforme, que passe por sua vez uma visão geral bastante clara de tudo o que está acontecendo. E o mesmo com relação aos fragmentos posteriores. O diálogo entre Martin Decoud e Antonia é subitamente

interrompido: à fala de Martin Decoud *'Antonia!'* segue-se, ao invés de uma resposta de Antonia, o gesto desta oferecendo a mão a Charles Gould, que estava a inclinar-se defronte a ela, sem que a chegada dele tivesse sido preparada neste instante – a chegada é súbita. Depois que Decoud pronuncia seu nome, conta o narrador que Antonia sorriu, mas não deixa totalmente claro se sorriu para Martin Decoud que havia dito seu nome apaixonadamente, ou se foi para Charles Gould ao cumprimentá-lo. Talvez tenha sido para Charles Gould. Tem-se aí mais uma destas partes mencionadas há pouco, apresentada em seu estado bruto, sem ter sido polida de maneira a encaixar-se em um todo desprovido de asperezas. Não houve aqui uma total adaptação dela a um conjunto maior ao qual ela pertence, com o auxílio de recursos como *Mal tendo tido tempo de ouvir Martin Decoud pronunciar seu nome, Antonia voltou-se para Charles Gould, pois este acabara de chegar, e, sorrindo, estendeu a mão a ele para cumprimentá-lo.* A insatisfação de Martin Decoud com a interrupção, e de certa forma com a própria figura de Charles Gould, a quem ele incluiria no grupo dos estrangeiros interesseiros, não vem claramente explicitada com algo como *Aborrecido com a interrupção, Decoud apenas murmurou em francês* 'Bonjour.', *num tom acre*, mas através da informação de que Martin Decoud com os cotovelos apoiados no encosto do sofá deixou cair o olhar e murmurou *'Bonjour'*. E o mesmo com relação à conversa entre Charles Gould e a esposa, da qual só é possível ouvir-se a frase *'The greatest enthusiasm,'* pronunciada por Mrs Gould, que tanto pode referir-se ao entusiasmo das pessoas que assistiram ao embarque das tropas, quanto ao entusiasmo das tropas elas mesmas; ou aos dois. Ou pode ser que Mrs Gould estivesse se referindo ao seu próprio entusiasmo ou àquele de Don José Avellanos. Tampouco de Charles Gould nenhuma informação maior nos é passada. Qual a expressão do rosto dele? Disse alguma coisa? De que maneira reagiu à atitude aparentemente um tanto hostil de Don Martin Decoud? Tomou dela conhecimento? O que Charles Gould está pensando ou sentindo, ou o que deixa entrever ou perceber? Nada é revelado. Quando Decoud ao falar com Antonia inclui Charles Gould no rol dos exploradores europeus, sua fala lacônica *'Yes. Even he!'* é pouco mais do que uma insinuação, não vindo acompanhada de uma advertência do narrador, mesmo que bastante redundante, visando a uma contextualização maior daquilo que ele está dizendo, e fazendo a ligação com a justificativa que ele vai apresentar a Antonia quando ela replica que se trata de uma grande calúnia, *'You just ask him to throw his mine, etc.'*.

As mudanças de tomadas - se usarmos uma linguagem cinematográfica - súbitas, empilhando-se em sequência, tomadas estas breves e rápidas, são também uma característica marcante que imprimem a este texto um cunho

fortemente impressionista. São baseadas em impressões efêmeras e retratam "um mundo cujos fenômenos mudam sempre"[11]. Valem aqui os comentários feitos mais anteriormente neste trabalho com relação à forte presença do elemento visual em *Dom Casmurro*, unido às percepções de Bentinho, e às conclusões a que aquele personagem chega a partir deste elemento, os quais são todos certamente devidos à enorme expansão da percepção sensorial, à nova sensibilidade aguçada, à nova excitabilidade, nas palavras de Hauser[12], a que havia chegado o homem urbano ao final do século XIX, os quais vão dar margem ao aparecimento do impressionismo. No início do trecho acima, as mudanças de Don Martin, que por detrás do encosto do sofá fala ao ouvido de Antonia, para o leque que ela segura com meia força por sobre os joelhos, para a face dela, e a seguir para a sensação que as palavras dele lhe causam e para o riso de Don Martin. Para a fala de Don Martin, para a face e os olhos dela, para a fala de Don Martin e para as mãos dela agarradas ao leque. Do aperto de mão entre Antonia e Charles Gould para a fala de Martin Decoud *'Bonjour.'*, com os cotovelos apoiados no encosto do sofá e o olhar dele que abaixa, e para a fala entrecortada de Mrs Gould e a seguir para a observação feita por Decoud sobre Charles Gould. A breve cena mostrando a euforia de Don José, e Charles Gould que o escuta. A mudança para Antonia que se dirige à janela seguida por Don Martin. As pessoas que retornam do porto, a passagem da carruagem de Don Juste Lopez. A narrativa da passagem da carruagem é feita pelo narrador na terceira pessoa narrando do ponto de vista de Antonia e Martin Decoud, da janela onde se encontram olhando para a rua. Mas em seguida, na mesma sentença, ocorre uma mudança de foco narrativo para Don Juste Lopez e as filhas, a partir da carruagem onde se encontram, narrando em discurso indireto livre: *"Though they all raised their eyes, Antonia did not make the usual greeting gesture of a fluttered hand, and they affected not to see the two young people, Costaguaneros with European manners, whose eccentricities were discussed behind the barred windows of the first families in Sulaco."* Em seguida a passagem da outra carruagem, da Señora Gavilaso de Valdes, escoltada por homens montados a cavalo com roupas de couro, armados de carabinas que trazem no topo das selas – sabemos que estão a cavalo porque o narrador menciona que carregam as carabinas nas selas. São feitas algumas breves referências a esta senhora e a seus filhos, um que partiu junto com Barrios, outro que desperdiça dinheiro em jogo, e dois que estão ali com ela na carruagem. Destes últimos o narrador menciona os bonés que trazem emblemas Ribieristas. É usado aí mais uma vez o expediente da mudança rápida de foco narrativo com uso do discurso

[11] Id., *ibid.*, p.198.
[12] Op. cit. p.196, vol.3

indireto livre contendo a crítica da Senhora Gavilaso de Valdes ao casal que ainda não unido por matrimônio, conversa em público sem que sejam ao menos noivos - o que por si só já seria um escândalo. A câmera volta-se então para Martin Decoud e Antonia na janela, e para a conversa entre os dois. Estas mudanças rápidas de diferentes tomadas imprimem um grande dinamismo a toda a sequência contida no trecho transcrito acima, que estamos examinando. Elas também mostram partes que compõem um conjunto ao invés de mostrar este conjunto. Em lugar de uma câmera operando panorâmicamente alternando com alguns closes não tão próximos a ponto de perderem a visão de um todo, seja ele um rosto, ou alguém mostrado da cintura para cima ou de corpo inteiro, temos uma câmera que chega bastante próxima, mostrando detalhes que compõem o todo. Assim temos uma sucessão de quadros que mostram Martin Decoud falando ao ouvido de Antonia, o sorriso, a expressão do rosto ou dos olhos, a mão que segura o leque próximo aos joelhos, o olhar de Antonia, a pavimentação da Calle de la Constitución onde as carruagens passam, a suspensão das carruagens constituída de molas altas de couro, as faces maquiadas e os olhos vivos e negros dos ocupantes das carruagens, o casaco de Don Juste Lopez e a gravata, as roupas de couro da escolta da Senhora Gavilaso de Valdes, as carabinas no topo das selas, os emblemas nos bonés dos filhos da Senhora Gavilaso.

Conforme já apontei anteriormente não sabemos o que Martin Decoud diz a Antonia quando por detrás do encosto do sofá ele começa a falhar-lhe ao ouvido. Quando após ter sido cumprimentado por Antonia que lhe estendera a mão, Charles Gould conversa com a esposa, não é possível saber o que eles dizem, apenas uma frase entrecortada é audível *'The greatest enthusiasm,'* pronunciada por Mrs Gould. Mais adiante o narrador conta sobre o entusiasmo de Don José com o excelente aspecto apresentado pelas tropas durante o embarque, mostrando a fala de Don José em discurso indireto livre. Todos estes trechos compõem cenas que não se mostram nitidamente, e cujas imagens são, ao contrário, turvas ou borradas, e esta é mais uma característica do impressionismo. Martin Decoud ao acompanhar Antonia junto à janela fica metade escondido para aqueles que se encontram na sala, devido às dobras da cortina, não deixa de apontar o narrador. Das pessoas que retornam do porto apenas o barulho do arrastar das sandálias e o murmúrio baixo de suas vozes chegam à janela. Apenas alguns detalhes ligeiros são fornecidos dos ocupantes das carruagens que passam, de Don Juste Lopez e as filhas e da Senhora Gavilaso de Valdes, de sua escolta e de seus filhos. Os cavalos de ambas as carruagens não são mencionados e sabemos que a escolta da Senhora Gavilaso de Valdes está montada porque o narrador afirma que trazem as carabinas no topo das selas, conforme já mencionei. Imagens borradas, portanto, como

aquelas que podemos enxergar nos quadros impressionistas, como por exemplo, em *Regata em Argenteuil*, *Impressão – Nascer do Sol*, *A Praia em Trouville* ou *O Quatorze de Julho (Dia da Bastilha)*, apenas para citar quatro, todos de Monet, ou então *A Trupe de Mlle. Églantine*, ou *Dança no Moulin Rouge*, de Toulouse-Lautrec. E destas imagens turvas, a mais marcante neste trecho que estamos examinando, é aquela de Antonia Avellanos.

De início, depois que entra na sala e senta-se em seu lugar habitual no canto do sofá a única coisa que chega ao nosso conhecimento é que ela tem uma graça rígida na pose e um leque na mão, e nada mais ficamos sabendo além disso. Depois, enquanto Martin Decoud lhe fala, a única informação que temos dela é que segura o leque com meia-força, sobre os joelhos. Mais adiante, em determinado momento da conversa ela olha para ele e o narrador menciona os olhos azuis de Antonia e a expressão deles *"mollified and questioning"*, no que se constitui como um ligeiro indício que nos permite intuir um pouco o que se passa com ela neste instante. Durante esse tempo todo de conversa, há, da parte de Antonia, apenas o silêncio, e mais tarde a informação de que ela aperta firme o leque com as mãos após uma observação feita por Martin Decoud. A partir desta informação podemos apenas intuir o que acontece com Antonia. Não nos diz nada o narrador sobre o que ela está sentindo ou pensando. É somente após um intervalo de tempo que o narrador qualifica como sendo longo (*For a long time he talked into her ear, etc.*), e depois de três falas relativamente longas de Martin Decoud, que ela fala pela primeira vez, *'Yes, but you never see the aim, etc.* Depois disso Martin Decoud faz uma ressalva ao que ela disse e ela ao invés de responder, começa a abanar-se vagarosamente. Mais uma vez, nada podemos saber do que se passa na interioridade dela. Qual foi o efeito da fala de Decoud *'God forbid, etc.'*? Até que alguns instantes mais tarde ele diz *'Antonia!'* e é quando ela estende a mão para cumprimentar Charles Gould. Logo adiante Antonia dirá somente *'This is sheer calumny,'* em resposta a uma observação feita por Martin Decoud. Posteriormente, ela se levanta, dirige-se a uma das janelas e fica olhando para a rua. O que estará pensando ou sentindo neste momento? Nada nos é informado. Martin Decoud também dirige-se para lá e fica ao lado dela. Aí o narrador menciona as carruagens que passam na rua e as pessoas que nelas estão e o que estas pessoas pensam do fato de Martin Decoud e Antonia conversarem em público sem serem casados. Antonia, então, quase não fala, ou fala muito pouco, e isto continua a persistir mesmo mais adiante neste trecho que estamos examinando. Depois da passagem das carruagens, à fala de Decoud *'Did you say I lost sight of the aim?, etc..'*, temos apenas que Antonia fez um movimento negativo quase imperceptível com a cabeça, continuando a olhar para a casa dos Avellanos, sua casa e do pai, situada do outro lado da

rua, e nada mais, nenhuma resposta, nenhum comentário. À fala seguinte de Don Martin *'And it would be so easy of attainment, etc.'*, um ligeiro sorriso parece mover o canto do lábio de Antonia. E mais adiante ela utilizará em resposta a Martin Decoud falas curtas como *'You do me too much honour'*; *'Ah,* par exemple*!'*; *'If he is successful!'*. Mesmo antes, numa etapa que precede esta passagem, quando eles se encontravam na carruagem e Martin Decoud havia feito os comentários contrários aos sentimentos e opiniões dos demais, temos apenas uma fala de Antonia *'Don't answer him Emilia. He is attacking me.'*, que foi, por sinal, a sua terceira fala no romance. Não muito antes deste momento, Antonia é mencionada pela primeira vez, logo no início da segunda parte do romance, a qual tem por título, "The Isabels". São fornecidas somente algumas informações gerais a respeito dela. Que é bastante devotada ao pai, em especial depois da morte da mãe, que nasceu na Europa, que foi em parte educada na Inglaterra, que é alta, grave, segura de si mesma, tem olhos azuis, que é orgulhosa, etc., e mais algumas poucas informações. Mais adiante na narrativa, Antonia vai aparecer quando do embarque das tropas do General Barrios, onde estará presente. O narrador vai gastar então somente um parágrafo e meio para contar desta presença, referindo-se a Antonia como "*the beautiful Antonia*", contando sobre a expressão que ela tem no rosto, contando sobre alguns traços principais deste rosto e revelando ainda alguns hábitos dela, tais como, ela não observa os padrões rígidos seguidos pelas moças em Costaguana no que diz respeito a normas de comportamento, como, por exemplo, quando no trecho que estamos estudando ela conversa em público com Martin Decoud. Em sequência na narrativa, o narrador mostra uma cena em que Antonia negligentemente levanta a mão que está segurando um leque, para proteger a face da luz do sol, quando então percebe a presença de Don Martin Decoud, que está por perto, igualmente observando o embarque. Mais adiante ficaremos sabendo que alguns anos antes em Paris, Don Martin Decoud havia conhecido Antonia quando a família dela tinha ido visitar a dele, um encontro que em Don Martin acabou deixando uma profunda impressão. Antonia contava naquela época dezesseis anos e esta impressão marcante é o que levou Don Martin Decoud a ir a Costaguana acompanhando pessoalmente o carregamento de rifles que havia comprado em comissão a Don José Avellanos, na Europa, para municiar a guarnição de Sulaco. De um balanço geral, percebe-se que são bastante escassos os momentos em que ela aparece na narrativa. Após este período de tempo que dura a recepção na casa Gould, Antonia vai aparecer algumas outras poucas vezes na história, dentre elas em alguns parcos trechos da carta escrita por Martin Decoud à irmã, onde

ele narra o levante ocorrido em Sulaco em decorrência da revolta monterista. Há como que uma deliberação de Conrad[13] de com efeito não mostrá-la totalmente, assim como com relação a outros elementos neste romance e nos demais romances do autor e em seus contos, conforme de fato apontei mais acima neste trabalho. Neste sentido, vejamos o trecho a seguir, que acontece um pouco mais adiante daquele que estamos analisando. É o momento em que depois de muito ouvir o que Martin Decoud está lhe dizendo Antonia finalmente decide-se a falar:

> "She was facing him now in the deep recess of the window, very close and motionless. Her lips moved rapidly. Decoud, leaning his back against the wall, listened with crossed arms and lowered eyelids. He drank the tones of her even voice, and watched the agitaded life of her throat, as if waves of emotion had run from her heart to pass out into the air in her reasonable words. He also had his aspirations, he aspired to carry her away out of these deadly futilities of *pronunciamientos* and reforms. All this was wrong – utterly wrong; but she fascinated him, and sometimes the sheer sagacity of a phrase would break the charm, replace the fascination by a sudden unwilling thrill of interest. Some women hovered, as it were, on the threashold of genius, he reflected. They did not want to know, or think, or understand. Passion stood for all that, and he was ready to believe that some startingly profound remark, some appreciation of character, or a judgement upon an event, bordered on the miraculous. In the mature Antonia he could see with an extraordinary vividness the austere schoolgirl of the earlier days. She seduced his attention; sometimes he could not restrain a murmur of assent; now and then he advanced an objection quite seriously. Gradually they began to argue; the curtain half hid them from the people in the *sala*."[14]

O narrador conta sobre Antonia ao falar, conta do efeito que esta fala produz em Martin Decoud, revela ainda quais são as aspirações de Don Martin, o julgamento que este último faz da situação e circunstâncias em que ele e Antonia se acham, mostra as reflexões feitas por Don Martin Decoud, e chegamos ainda a saber que este faz algumas objeções ao que Antonia lhe está dizendo. Mas o narrador não revela nada absolutamente do teor daquilo que Antonia efetivamente diz. Antonia é, portanto, mostrada à meia-luz. Conseguimos somente vislumbrar alguma coisa dela e nada mais. Sempre mostrada de fora, nada nos é explicitamente revelado da interioridade dela, do que está pensando ou sentindo ou percebendo. Se quisermos conhecer alguma

---

[13] Preferi aqui atribuir a deliberação a Conrad, ao invés de ao narrador.
[14] Id., *ibid.*, p.175.

coisa neste terreno teremos que inferir. Sua imagem é turva, assim como as demais imagens no romance.

Martin Decoud conversa com ela o tempo todo em que estão ali juntos. Sua loquacidade chega às vezes às raias da imaturidade, sendo dela até mesmo um indício. Antonia, ao contrário, diz apenas umas poucas coisas em alguns momentos somente. Não porque esteja contrariada com os comentários e observações feitos anteriormente por Decoud. Mesmo em outras ocasiões onde não há razão para contrariedade alguma ela se comporta da mesma maneira. É parte do estilo de Conrad, para torná-la velada, não totalmente mostrada. No trecho que estamos examinando, seu silêncio revela inclusive uma grande maturidade, deixa entrever um pensar antes de dizer alguma coisa, para quando o disser, fazê-lo com economia de palavras, de maneira a cumprir-se aquilo que tem que se cumprir e nada mais – *a word to the wise is enough, many words won't fill a bushel.* Seu proceder, por conseguinte, dá indicações de uma mente que ouve, que analisa, pondera, e em seguida dá a sua opinião, se for o caso.

De outra parte, em virtude de serem tão poucas, as falas de Antonia acabam por se tornar valiosas. O significado intrínseco de que vêm carregadas atrai uma atenção concentrada, na procura, ainda, daquele significado a mais que elas porventura possam ter, mas do qual não se tem uma total certeza por não esgotarem o assunto. Por exemplo, quando pouco mais à frente do trecho acima transcrito ela em resposta a uma longa fala de Martin Decoud simplesmente diz *'Martin, you will make me cry.'* O que exatamente ela quis dizer com isso? Não há indicações do narrador, tais como "disse Antonia num tom irônico", ou "disse Antonia num tom sentido, prestes a chorar". Tudo leva a crer que não tenha sido dita com ironia, pois provoca em Martin Decoud uma forte emoção. Assim, suas falas isoladas, pronunciadas aqui e ali nas cenas em que está presente adquirem um peso maior, uma intensidade dramática maior, tornam-se mais valorizadas justamente devido à sua escassez: *'Don't answer him Emilia, he is attacking me.'* (conforme já mencionei anteriormente, esta foi uma das primeiras falas de Antonia no romance, que se dá um tanto posteriormente ao seu surgimento nele; é a única sentença pronunciada por ela em toda uma longa cena na carruagem – antes, durante o embarque ela não havia dito nada, e só mais tarde, na sala da casa Gould, ao conversar com Decoud ela vai dizer alguma coisa); *'Yes, but you never see the aim. Men must be used as they are. I suppose nobody is really disinterested, unless, perhaps, you, Don Martin.'* (a quarta vez em que ela fala algo no romance, linha que sucede e que vem bem depois daquela logo acima); *'This is sheer calumny.', etc.; 'Martin, you will make me cry.'*; etc.. Lembro-me de uma ocasião em que ouvi um locutor da *BBC World Service*

dizer no rádio de ondas curtas (sic) que um dos fatores que tornavam o piano de Count Basie marcante eram as pausas dele entre uma nota e outra. Aqui também acontece a mesma coisa. Uma dos motivos que fazem com que a caracterização de Antonia Avellanos seja tão marcante são as pausas entre uma fala e outra, que além disso imprimem um ritmo à narrativa do trecho que estamos analisando.

Não nos é possível conhecer Antonia extensamente, como é o caso com muitas das personagens femininas de *Bel-Ami*, ou de *Guerra e Paz*, ou de *Iaiá Garcia*. Naqueles romances é como se o leitor convivesse quase que diariamente com os personagens ao longo de toda a história, do início ao fim. Tem-se assim uma exposição que permite o contato com os mais variados estados de espírito destes personagens, variados humores, atitudes, reações, pensamentos, conjeturas, ações. Já no caso de Antonia, ela aparece em apenas algumas partes do romance. O instante em que mais aparece é quando acontece esta reunião na casa Gould. Nosso contato com ela, portanto, ocorre apenas a partir de umas poucas falas, e de uma presença que é apenas vislumbrada em uma ou outra ocasião. O efeito artístico obtido é bastante intenso e provoca um impacto notável. Por não ser circunscrita, delimitada, totalmente mostrada, Antonia apenas deixa-se intuir. É, como eu afirmei mais acima, captada a partir dos reflexos que de sua pessoa nos são transmitidos e que são somente o que dela podemos ter. E deixa intuir uma interioridade aprofundada, uma personalidade desenvolvida, maturidade, inteligência, feminilidade, beleza e sensualidade. O narrador se refere a ela em um dado instante como "*the beautiful Antonia*". Martin Decoud por ela se apaixona. Devido à maneira como é representada, ela se torna tão atraente, bela, interessante, quanto aquelas mulheres retratadas por Monet em *A Praia em Trouville*. Pelo pouco que chegamos a ver e a conhecer dela, mas pela maneira como este pouco é mostrado, ela se torna fascinante. De acordo com Hauser, a substituição da imagem tátil pela imagem visual que ocorre no impressionismo, ou seja, a translação do volume corporal e da forma plástica espacial às superfícies, a redução da realidade a uma superfície bidimensional, e dentro desta bidimensionalidade a um sistema de manchas sem perfil, a renúncia não só à plasticidade mas também ao desenho, não só à forma espacial do objeto mas à forma linear, leva a uma perda inegável em claridade e evidência mas a um ganho em dinâmica e atrativo sensual. E é o que ocorre em *Nostromo*, com a representação turva da imagem de Antonia Avellanos.[15] Estes mesmos comentários sobre a sensualidade são válidos para Capitu em *Dom Casmurro*.

---

[15] Id., *ibid.*, p.201.

Quero contrapor agora a este texto que estamos analisando, um outro, característico da ficção realista do século XIX, para que as diferenças entre ambos fiquem mais claras, bem como para que alguns pontos acima levantados possam ser melhor explicados. Pertence o fragmento abaixo ao romance *Bel-Ami* (1885) de Maupassant. Vejamos o fragmento:

"Comme il rentrait chez lui, il entendit des voix de femmes dans le salon. Il demanda: "Qui est là?"

Le domestique répondit: "Mme Walter et Mme de Marelle."

Un petit battement lui secoua le coeur, puis il se dit: "Tiens, voyons", et il ouvrit la porte.

Clotilde était au coin de la cheminée, dans un rayon de jour venu de la fenêtre. Il sembla à Georges qu'elle pâlissait un peu en l'apercevant. Ayant d'abord salué Mme Walter et ses deux filles assises, comme deux sentinelles aux côtés de leur mère, il se tourna vers son ancienne maîtresse. Elle lui tendait la main; il la prit et la serra avec intention, comme pour dire: "Je vous aime toujours." Elle répondit à cette pression.

Il demanda:

"Vous vous êtes bien portée pendant le siècle écoulé depuis notre dernière rencontre?"

Elle répondit avec aisance:

"Mais, oui, et vous, Bel-Ami?"

Puis, se tournant vers Madeleine, elle ajouta:

"Tu permets que je l'appelle toujours Bel-Ami?"

- Certainement, ma chère, je permets tout ce que tu voudras."

Une nuance d'ironie semblait cachée dans cette parole.

Mme Walter parlait d'une fête qu'allait donner Jacques Rival dans son logis de garçon, un grande assaut d'armes où assisteraient des femmes du monde; elle disait:

"Ce sera très intéressant. Mais je suis désolée, nous n'avons personne pour nous y conduire, mon mari devant s'absenter à ce moment-là."

Du Roy s'offrit aussitôt. Elle accepta. "Nous vous en serons très reconnaissantes, mes filles et moi."

Il regardait la plus jeune des demoiselles Walter, et pensait: "Elle n'est pas mal du tout, cette petite Suzanne, mais pas du tout." Elle avait l'air d'une frêle poupée blonde, trop petite, mais fine, avec la taille mince, des hanches et de la poitrine, une figure de miniature, des yeux d'émail d'un bleu gris dessinés au pinceau, qui semblaient nuancés par un peintre minutieux et fantaisiste, de la chair trop blanche, trop lisse, polie, unie, sans grain, sans teinte, et des cheveux ébouriffés, frisés, une broussaille savante, légère, un nuage charmant, tout pareil en effet à la chevelure des jolies poupées de luxe qu'on voit passer dans les bras de gamines beaucoup moins hautes que leur joujou.

La soeur aînée, Rose, était laide, plate, insignifiante, une des ces filles qu'on ne voit pas, à qui on ne parle pas, et dont on ne dit rien.

La mère se leva, et se tournant vers Georges:

"Ainsi je compte sur vous jeudi prochain, à deux heures."

Il répondit:

"Comptez sur moi, madame."

Dès qu'elle fut partie, Mme de Marelle se leva à son tour.

"Au revoir, Bel-Ami."

Ce fut elle alors qui lui serra la main très fort, très longtemps; et il se sentit remué par cet aveu silencieux, repris d'un brusque béguin pour cette petite bourgeoise bohème et bon enfant, qui l'amait vraiment, peut-être.

"J'irai la voir demain", pensa-t-il.

Dès qu'il fut seul en face de sa femme, Madeleine se mit à rire, d'un rire franc et gai, et le regardant bien en face:

"Tu sais que tu as inspiré une passion à Mme Walter."

Il répondit incrédule:

"Allons donc?

- Mais oui, je te l'affirme, elle m'a parlé de toi avec un enthousiasme fou. C'est si singulier de sa part! Elle voudrait trouver deux maris comme toi pour ses filles!...Heureusement qu'avec elle ces choses-là sont sans importance."

Il ne comprenait pas ce qu'elle voulait dire:

"Comment, sans importance?"

Elle répondit, avec une conviction de femme sûre de son jugement:

"Oh! Mme Walter est une de celles dont on n'a jamais rien murmuré, mais tu sais, là, jamais, jamais. Elle est inattaquable sous tous les rapports. Son mari, tu le connais comme moi. Mais elle, c'est autre chose. Elle a d'ailleurs assez souffert d'avoir épousé un juif, mais elle lui est restée fidèle. C'est une honnête femme."[16]

Georges Du Roy chega em casa, e encontra Mme Walter, acompanhada das duas filhas, juntamente com Mme de Marelle, que fazem uma visita a Madeleine, esposa dele. Du Roy as cumprimenta e imediatamente passa a fazer companhia a elas. Todos tomam parte na conversa, com excessão das duas filhas de Mme Walter, o que pode muito bem ser relevado em virtude de serem moças muito novas, que por estarem diante de mulheres mais velhas e muito mais experientes do que elas, é bem provável que prefiram ficar caladas, ou para simplesmente ouvir, para com elas aprender, ou, então, por se sentirem gratificadas só pelo simples fato de ficarem ali na companhia delas; ou, talvez, porque se sintam um tanto intimidadas diante da natural desenvoltura destas mulheres; ou todos estes motivos juntos. Mas cada uma das demais, Mme Walter, Mme de Marelle e Madeleine, diz as suas falas, e também Duroy diz as dele. Em contraste com o trecho em *Nostromo*, aqui

[16] Id., *ibid.*, p.242-244.

todas as falas daqueles que participam na conversa são mostradas em sua totalidade, indicadas claramente pelo narrador, sem omitir nada. Não há uma composição de textura com pontos claros e pontos escuros, não há distorções de perspectiva, nem existe um nuançar profundo. Nada fica escuso ou escamoteado. Du Roy pergunta a Mme de Marelle se ela se portou bem durante o longo período em que estiveram sem se encontrar e ela lhe responde que sim, retornando a mesma pergunta a ele, chamando-o de *Bel-Ami*, um apelido colocado em Du Roy pela própria filha dela. A seguir ela pede permissão a Madeleine para assim se dirigir ao esposo da outra, ao que Madeleine lhe responde que certamente que sim, ela permite a Clotilde (Mme de Marelle) que assim se dirija ao seu marido. Mme Walter conta sobre a festa de Jacques Rival, conta como vai ser a festa, e que ela gostaria muito de ir, mas ela e as filhas não têm quem as acompanhe até lá, pois o marido vai estar ausente naquela ocasião. Du Roy se prontifica a acompanhar Mme Walter e as filhas à festa de Jacques Rival, e assim por diante. Os diálogos e as indicações do narrador compõem um todo uniforme, ao qual as diversas partes se encaixam perfeitamente. Nossa visão de todos os participantes desta reunião e de cada um deles individualmente, é nítida, através de suas falas. O que eles não dizem vem complementado pelo narrador. Tudo aquilo que é afirmado o é às claras e muito bem assinalado. Nada fica no escuro ou a ser intuído. Sabemos que o coração de Du Roy bate apressado quando o criado lhe diz quem está lá. Mme de Marelle foi amante dele num passado recente, e esta é a razão do batimento acelerado. E ele tem a impressão que ela empalidece um pouco ao vê-lo entrar na sala. Quando Georges Du Roy aperta a mão dela, o narrador revela que ele o faz com uma pressão mais intensa, não se esquecendo de assinalar o que isto quer dizer, ou seja, Georges Du Roy, com esta pressão maior no aperto de mão, quer dizer a Clotilde - que é o nome de Mme de Marelle -, que ainda a ama, como sempre foi o caso. E o narrador acrescenta que Clotilde responde à pressão, para dizer, é claro, a mesma coisa ao antigo amante. Mais tarde, ao se despedir será ela quem apertará com força a mão de Georges e o narrador irá contar que Du Roy sentiu-se tocado por esta confissão silenciosa da amante, que assim lhe dá a entender que ainda o ama; ele sente reacender o desejo por ela – "Vou vê-la amanhã", pensa Du Roy. O narrador revela o que Georges Du Roy está pensando em determinado momento, como logo acima, ou , por exemplo, quando ele observa as filhas de Mme Walter. Não nos alertou o narrador para o fato de Mme Walter estar sentindo uma atração por Du Roy. Mas isto vai ficar claro mais adiante no romance, sendo que no momento, a esposa de Du Roy, Madeleine, é quem inadvertidamente dá o primeiro sinal de que isto possa estar ocorrendo ao contar ao marido que Mme Walter tem por ele uma predileção especial.

Quando Georges pergunta a Clotilde como ela tem passado o narrador revela que ela responde a Georges com uma tranquilidade natural. Quando Madeleine autoriza Clotilde a se dirigir ao marido como *Bel-Ami*, o narrador nos diz que ela faz isto com uma ponta de ironia na fala. Tudo então é demarcado com razoável precisão. Em *Nostromo* um tom de voz ou a atitude de quem fala em determinado momento às vezes é indicada às vezes não. Por exemplo, quando Decoud fala ao ouvido de Antonia o narrador revela que ele faz isso com um ar de *apologetic familiarity*, o olhar de Antonia a ele mais adiante é *mollified and questioning*. Mais adiante quando Antonia fala pela primeira vez ela fala de uma maneira *not unkindly*, e quando Decoud pronuncia o nome de Antonia ele o faz *passionately*, e mais tarde quando Antonia dele discordar fará isso *not very severely*. E algumas das outras falas dos dois neste trecho não são assinaladas ou qualificadas. Em *Nostromo* estas indicações ou sinalizações têm o intuito de nuançar, de juntamente com os pontos escuros ou mostrados à meia-luz, ou que não são mostrados, comporem um todo artístico. Já em *Bel-Ami* estas indicações cumprem um papel diferente, que é o de não deixar que nada fique obscuro ou sem ser explicado ou justificado. O objetivo em *Bel-Ami* é contar tudo ao leitor.

Nostromo é dividido em três partes, "The Silver of the Mine", "The Isabels" e "The Lighthouse." A primeira parte é uma parte de constituição do romance, para a ação que vai futuramente se desenvolver, abrangendo o espaço da cidade de Sulaco, os personagens, localidades, o país, as instituições. Depois de uma descrição do terreno onde está situada, na costa, a cidade de Sulaco, na República de Costaguana, com suas características e peculiaridades, envolvendo acidentes geográficos, clima e fenômenos correlatos, topografia e relevo, o narrador conta brevemente e em linhas gerais sobre um levante ali ocorrido certa vez – que é aquele que se produziu em decorrência da revolta do General Montero, conforme mais tarde vem-se a saber -, conta sobre a família Viola e de como atravessaram um dos momentos mais críticos da revolta. Há um *flashback* até a época em que o Presidente Don Vincente Ribiera havia tomado posse, depois um *flashback* mais recuado, que volta aos tempos em que o pai de Charles Gould havia sido obrigado a comprar a mina de prata. Depois vai havendo uma progressão no tempo, com a chegada de Charles Gould e da esposa, a colocação em operação da mina de prata, o estabelecimento de Charles Gould como o homem competente que realizou o feito de pôr a mina de prata em operação com sucesso, e em resultado disso, como um personagem influente em Sulaco e em Costaguana. São mostrados os demais personagens, Nostromo, Don Pepe, Don José Avellanos, Dr Monygham, etc. A segunda parte, em seu início, retorna um pouco no tempo para contar sobre o período difícil e de grande sofrimento por

que passou Don José Avellanos como preso político nos tempos da ditadura brutal e sangrenta de Guzman Bento, sobre como ele se recuperou do mau tratamento graças aos cuidados da esposa, sobre a articulação feita por ele da candidatura de Don Vincente Ribiera para presidente e sua eleição, aborda a revolta monterista, a repercussão em Sulaco desta revolta, as reações subsequentes que foram ocorrendo, o embarque das tropas de Barrios, Antonia Avellanos, a vinda de Don Martin Decoud, a reunião na casa Gould, o levante, o embarque do carregamento de prata por Nostromo e Don Martin Decoud. A terceira parte conta sobre a vitória dos ribieristas após muitas dificuldades e percalços, o progresso e o crescimento em Sulaco e em Costaguana e as mudanças que ocorreram, mudanças concretas, físicas, financeiras, econômicas, políticas, sociais, culturais e pessoais e o drama pessoal de Nostromo e seu fim trágico.

A primeira parte é uma parte, conforme já afirmei, de estabelecimento dos personagens e da problemática. É uma etapa de situação. É composta de sumários narrativos, contendo vários *flashbacks*. Não há ação, a não ser alguns movimentos isolados, mas sempre dentro dos sumários narrativos. Quando a ação ocorre, não dura muito tempo, não chega a se presentificar totalmente, pois aí acontece um *flashback* ou uma mudança de tópico e ela é imediatamente abandonada. Isto faz com que esta parte seja enevoada, turva, contendo imagens igualmente turvas. Por exemplo, existe ação quando da narrativa do levante presenciada de dentro do Albergo of United Italy pela família de Giorgio Viola - o marido, a esposa e as duas filhas pequenas. Mas ela não dura muito, pois assim que o cerco ao albergue termina, com a fuga dos revoltosos, ocorrem *flashbacks* que vão ao passado do casal Viola ali em Sulaco onde moram, ou então ao seu passado em comum mais recuado quando ainda não moravam lá, ou vai aos tempos em que Giorgio Viola ainda não era casado, quando acompanhava seu grande herói Garibaldi nas campanhas deste último no Uruguai e na Itália, e até outros momentos em sua hospedaria ali em Sulaco, num passado mais recente porém indeterminado. E com isto a ação se dissipa, o momento de tensão e perigo por que a família Viola tinha passado fica para trás, desaparecendo no tempo. Este mesmo procedimento é adotado muitas e muitas vezes ao longo do romance. Como logo mais à frente, por ocasião do almoço no navio *Juno* com a presença do Presidente Don Vincente Ribiera. Ocorre ali uma nova concretização de cena, quando é mostrada uma conversa entre o presidente da companhia que está construindo a ferrovia em Sulaco e Mrs Gould, com uso do foco narrativo dramático. Em um dado instante, sorrindo, num tom de humor, o presidente da companhia, Sir John, pergunta a Mrs Gould se alguma coisa aconteceu em Sulaco nos últimos cem anos. Mrs Gould, num tom irônico, assegura a ele que

nada acontece em Sulaco. Nem as revoluções atingem a cidade, isolada pelas montanhas, montanhas que Sir John conhece muito bem pois teve de atravessá-las com grande risco em sua viagem até ali numa diligência. Assim que Mrs Gould menciona esta viagem – isto é narrado em discurso indireto livre pelo narrador – o narrador recua no tempo, e passa a contar sobre a passagem de Sir John por Santa Marta, que é onde ele estava antes de vir para Sulaco. O narrador revela, então, que em Santa Marta Sir John foi hóspede da Legação, e que tinha estado ocupado negociando com os membros do governo de Don Ribiera. E daí em diante começa a contar sobre o trabalho de Sir John para convencer os proprietários de terra de Costaguana a venderem terra para a ferrovia, por onde ela pudesse passar, sobre o apoio do governo à construção da estrada de ferro, e mais uma série de fatos e informações, incluindo, no final, uma parte da viagem de Sir John a Sulaco, narrados em discurso indireto livre, à medida em que Sir John os vai rememorando e sobre eles refletindo. Deste modo, a cena da conversa com Mrs Gould e o jantar a bordo do navio dissolvem-se completamente, desaparecem, e o que passa ao primeiro plano são as recordações do presidente da companhia ferroviária. Tudo acontece como num processo de devaneio em que um assunto puxa outro e um determinado tópico que estava sendo abordado é esquecido. Neste caso, com a eliminação da ação externa através da passagem a um movimento interno, de rememoração feita por Sir John, dos fatos por ele vivenciados, e reflexões. Apenas para citar mais dois exemplos, agora da segunda parte, "The Isabels", quando do embarque das tropas de Barrios, é mostrada Antonia, que negligentemente soergue o leque para proteger-se do sol, quando percebe então a presença de Don Martin Decoud a alguns passos dali. Neste ponto, o narrador faz uma breve descrição física de Martin Decoud, para depois contar quem ele é, e para isto vai pouco a pouco recuando no tempo, relata o que Martin Decoud estudou, o que gosta de fazer, onde mora (Paris), quais são seus hábitos e os amigos que tem, como ele considera os fatos que ocorrem em Costaguana, de que maneira ele acompanha e como avalia a política em Costaguana, a comissão que lhe é outorgada por Don José Avellanos para compra de armas para a guarnição de Sulaco, o relacionamento de Decoud com a irmã, seguido da informação de que Don Martin Decoud havia conhecido Antonia Avellanos em Paris anos atrás, e assim por diante. Depois o narrador conta sobre a compra dos armamentos e que Don Martin resolve-se a acompanhar o transporte do carregamento até Sulaco pessoalmente. Conta sobre a chegada dele lá em Costaguana e o que foi acontecendo, que ficou na companhia de Antonia Avellanos e do pai dela, que fez amizade com Mrs Gould, tendo sido prontamente admitido como amigo naquela casa, e que recebeu de Don José a incumbência de editar o jornal de Sulaco, o *Porvenir*.

Depois é mostrada uma cena cotidiana de Don Martin no jornal. A cena em que Antonia presenciava o embarque, quando avistou Don Martin ali perto, portanto, ficou completamente para trás, sendo que o apanhado biográfico de Decoud, sua comissão e viagem para trazer o carregamento de rifles e depois sua residência em Sulaco, ganham o presente da narrativa, diluindo, portanto, a cena em que Antonia aparecia quando do embarque, impedindo assim que ela se presentificasse. Logo depois, volta-se ao embarque, que passa a ocupar novamente o presente da narrativa, quando surge o General Barrios, mas aí o narrador mergulha num outro trecho biográfico similar àquele que havia sido feito para Don Martin, só que agora para o General Barrios, e o embarcar das tropas dilui-se no tempo. Este expediente de *flashbacks* é utilizado incontáveis vezes ao longo de *Nostromo*. Através dele, uma cena ganha presentificação, para em seguida desaparecer, para depois surgir uma outra que vai ficar nítida para em seguida desaparecer também. Isto faz com que o objeto narrado assuma uma textura evanescente. Este recurso confere a *Nostromo* um viés impressionista. Um outro recurso utilizado é aquele da mudança contínua de tópicos. Assim, por exemplo, no Capítulo 6 da parte "The Silver of the Mine" o primeiro parágrefo é sobre Nostromo, o capataz dos estivadores, mais especificamente, é sobre a boa opinião e o excelente conceito que dele tem o capitão Mitchell, orgulhoso de tê-lo descoberto, por considerá-lo extremamente eficiente. O segundo parágrafo ainda é sobre Nostromo, ao menos no início, pois começa com a afirmação orgulhosa do capitão Mitchell, de que Nostromo é a ele completamente devotado, e ninguém duvidaria disso, a não ser que - e aí, o narrador aponta para uma voz que poderia ser discordante – que se tratasse de alguém como o amargurado doutor Monygham, e a partir daí o parágrafo volta-se para o doutor Monygham, sublinhando a maneira compreensiva com que Mrs Gould o trata, e o próximo parágrafo vai ser também a respeito do doutor, e de sua devoção a Mrs Gould, que o compreende – é comum em *Nostromo* um parágrafo iniciar-se sobre um determinado personagem, por exemplo Antonia, e na metade mudar seu foco para outro personagem, por exemplo Don José Avellanos, pai de Antonia, como de fato ocorre em "The Isabels", p.143, 2° parágrafo. Neste parágrafo sobre o doutor Monygham, as alusões a Mrs Gould abrem caminho para que o próximo parágrafo já não seja sobre o doutor Monygham mas sim sobre Mrs Gould, sendo que nele Charles Gould é mencionado, e os parágrafos mais adiante vão ser sobre Charles Gould, depois surge Don José Avellanos. Don José Avellanos, num dado instante, conversa com Charles Gould sobre a mina de prata, o que faz com que mais à frente, num *flashback*, Mrs Gould lembre-se daquilo que sabe sobre a história da mina de prata, havendo aí um recuo no tempo que vai até quando o pai de Charles Gould foi obrigado a comprá-la - e

a partir do relato de como se deu aquela compra compulsória, a história da mina vai sendo trazida pouco a pouco para o presente da narrativa, com Charles Gould e a esposa estabelecidos em Sulaco, com a mina de prata sendo posta em operação. Trata-se portanto de um processo semelhante àquele da livre associação, em que um assunto leva a outro. Um processo que usa da digressão, da divagação. O que faz com que a narrativa assuma um aspecto de devaneio, com imagens e cenas que jamais chegam a se presentificar por muito tempo e que evanescem rapidamente. Esta é mais uma das características que fazem desta uma narrativa de cunho impressionista, com imagens turvas, borradas.

E com efeito, esta fuga da narrativa descrita acima, com predomínio da interioridade através de rememorações em discurso indireto livre ou não, ou sumários narrativos ou mudanças de tópicos, corresponde àquilo que se deu na pintura impressionista[17], com a eliminação dos elementos de narração e eliminação de tudo que não fosse de natureza óptica e redução do meio de representação à visualidade. Significa a tendência da arte da época de fuga da narração, com substituição do movimento externo por outro interno[18]. Como acontece, por exemplo, em *Nostromo*, quando ocorre a suspensão da narrativa da revolta, com o mergulho na interioridade de Giorgio Viola, nas suas lembranças, e nas lembranças da esposa dele. Ou a suspensão da narrativa do jantar no navio através do adentrar-se na interioridade e nas lembranças de Sir John, ou a interrupção da narrativa do embarque pelo sumário biográfico de Barrios, ou interrupção da cena entre Martin Decoud e Antonia e do embarque das tropas, pelo sumário biográfico de Don Martin. É este, portanto, um sintoma do impressionismo, a arte predominante na Europa no final do século XIX[19].

Ao final da primeira parte, "The Silver of the Mine", o *flashback* iniciado no Capítulo 5 quando do jantar oferecido a Don Vincente Ribiera a bordo do navio *Juno*, em comemoração ao início dos trabalhos de construção da ferrovia da National Central Railway, é atualizado. Volta-se de novo àquele jantar. Na segunda parte, "The Isabels", no início, num sumário narrativo, volta-se aos tempos bem anteriores àqueles do jantar no navio, aos tempos em que Costaguana era governada pelo tirano Guzman Bento. É contado ali o sofrimento de Don José Avellanos como preso político, o tratamento cruel a que foi submetido juntamente com muitos outros companheiros, e depois quando ele sobrevive a este período e quando se recupera dos maus-tratos e do estado de debilitação em que se encontrava devido ao cativeiro. Segue-se o

[17] Id., *ibid.*, p.200.
[18] Id., *ibid.*, p.247.
[19] Id., *ibid.*, p.240.

período em que Don José coordena a candidatura de Don Vincente Ribiera para presidente de Costaguana (uma época que mais ou menos coincide com aquela em que o jantar a bordo do navio aconteceu). Depois os fatos vão se encaminhando de tal maneira que a revolta monterista acontece. Dá-se então o embarque das tropas, e depois que este embarque termina, Mrs Gould, Don José, Don Martin e Antonia retornam de carruagem até a casa Gould. Chega-se então ao momento da reunião na casa Gould, à qual o trecho com que estamos trabalhando pertence. Já no final da parte anterior, "The Silver of the Mine", com o fim do *flashback*, as cenas começam a ficar mais nítidas, já há uma presentificação maior dos eventos. Por exemplo, é mostrada uma cena na rua em que Nostromo conversa com uma namorada. Na parte seguinte, "The Isabels", com as narrativas do trabalho levado a cabo por Don José, de coordenação dos esforços para empossar Don Vincente Ribiera como novo presidente, com a narrativa da revolta de Montero e do embarque das tropas de Sulaco rumo a Cayta, esta maior nitidez de imagens prossegue, há uma maior realização de cenas, cenas mais duradouras, as digressões vão tendendo a diminuir, ou a perder seu efeito digressivo mais forte – pois elas vão continuar a acontecer – devido ao fato de ir surgindo uma linha de ação central mais persistente, mais definida. As digressões ocorrem, mas está-se sempre nas imediações desta linha central que nunca é perdida de vista. E esta linha central é a seguinte: está acontecendo uma revolta cujo líder é Montero, apoiado por seu irmão e por outros seguidores, eles querem acabar com o governo de Don Ribiera, querem tomar conta do país inteiro e se apossar inclusive da mina de prata de Charles Gould, a qual, depois que entrou em operação, vale uma fortuna incalculável; esta revolta é absolutamente contrária aos interesses de Charles Gould, de Don José Avellanos, das principais personalidades políticas de Sulaco, dos estrangeiros que ali se encontram, trabalhando na ferrovia e na construção da mesma, e no porto; estarão todos eles perdidos ou seus negócios e interesses o estarão caso Montero venha a ser o vencedor e querem impedir a todo custo que isto aconteça; o desfecho da guerra civil é bastante incerto e todos estão muito apreensivos. Esta é a linha de ação central. Se a parte anterior foi de consolidação, dos personagens, das instituições, da política, esta parte, "The Isabels", é uma parte onde as coisas acontecem. Vai envolver a revolta e a contra-revolta. Se a outra foi caracterizada por cenas evanescentes, de pouca duração, em meio a digressões e divagações, esta outra, embora contendo digressões e divagações, vai ser caracterizada por cenas de mais longa duração, e consequentemente, por uma intensidade dramática maior, embora suas imagens venham a ser sempre borradas, conforme pudemos notar no

trecho transcrito acima, na conversa entre Martin Decoud e Antonia. Na reunião na casa Gould esta intensidade atinge seu ponto máximo até então.

Narrado com predomínio do foco narrativo dramático, como que a sublinhar, e ao mesmo tempo justamente para captar sua alta intensidade dramática, o momento da reunião na casa Gould é um momento único. A vida e o futuro de todos que ali se encontram está em jogo. Don Martin Decoud, Don José Avellanos, Antonia, Charles Gould, Mrs Gould, os europeus que trabalham em Sulaco e muitos e muitos outros, serão todos certamente mortos caso Montero seja o vencedor da guerra civil e caso suas tropas ocupem Sulaco. Tudo aquilo por que Don José lutou a vida inteira virá por água abaixo, tudo aquilo que Charles Gould construiu, que empreendeu, os estudos de engenharia de minas, todos os planos anteriormente feitos para operacionalizar a mina de prata, a obtenção de financiamento, e toda a posterior execução com grande sucesso será destruído, toda a vida que Charles Gould e a esposa construíram em Sulaco será aniquilada, o amor entre Martin Decoud e Antonia Avellanos não será concretizado a não ser que fujam, todos os sonhos de todos ali serão destruídos ou terão que mudar muito. É este um momento decisivo em que aguardam o desenrolar dos fatos envolvendo a revolta monterista e sua contenção ou não pelas forças leais ao Presidente Don Ribiera. É também um momento de grandes esperanças, e todos inclusive acreditam muito no poder de fogo, na capacidade de resistência e na capacidade de luta da guarnição de Sulaco, que, armada com os novos rifles comprados na Europa, partiu rumo a Cayta para ocupar um ponto estratégico visando a conter o avanço dos rebeldes. Há muita apreensão, mas também há muita esperança e um acreditar e apostar na vitória. Trata-se de um instante único, em que todos os pensamentos e sentimentos daqueles que ali se encontram estão como que concentrados, todos os sentimentos humanos de esperança, de amor, de entusiasmo, de medo, de incerteza. Este momento e a atmosfera que o caracteriza aparecem refletidos no par Antonia Avellanos e Martin Decoud. Enquanto eles conversam, vislumbramos o amor que existe entre os dois, a ternura, e o momento especial que eles estão vivendo, em meio à calma antes da tempestade, e através deles o sentimento geral circundante, de tensão e expectativa, é captado também, toda a apreensão que está no ar, toda a ambientação na casa e fora da casa, do que eles vêem através da janela, a bela noite que está fazendo lá fora e as pessoas e as carruagens que passam.

Acabada a reunião todos vão embora. Pouco depois, no capítulo seguinte, Don Martin Decoud retorna com o pretexto de procurar o leque que teria sido esquecido ali por Antonia. Na realidade o que ele quer é conversar com Mrs Gould, contar a ela que tudo pode estar perdido, pois uma batalha foi travada nos arredores de Santa Marta, na qual as tropas de Montero

derrotaram aquelas do presidente, podendo as forças rebeldes logo chegar em Sulaco. Isto conforme ele acabou de ser informado por Nostromo, que o encontrou quando ele voltava para casa, dizendo-lhe que o telegrafista estivera procurando por Don Martin para lhe passar a notícia daquele desenlace fatal. É este um momento crítico, e alguma coisa terá de ser feita para evitar uma catástrofe. Quando este capítulo termina, tem início um outro, o Capítulo 7, em que após a introdução feita pelo narrador, este passa a mostrar Don Martin Decoud a escrever uma carta na hospedaria de Giorgio Viola. Na carta que está escrevendo, para a irmã, Don Martin conta sobre o levante que irrompeu em Sulaco no dia anterior e prolongou-se pelo dia que acabou de findar. O narrador mostrou a reunião na casa Gould, depois a volta de Martin Decoud àquela casa com o pretexto de procurar o leque de Antonia, sua conversa com Mrs Gould, e, depois, ao invés de seguir na ordem cronológica dos acontecimentos, narrando evento após evento, o que foi acontecendo até que estourasse a revolta ali em Sulaco, depois contasse passo a passo o que ia acontecendo, narrando tudo, ele, o narrador, ao contrário, ele entrega esta tarefa a Martin Decoud. O qual vai narrar o levante depois que este acabou, em forma de carta à irmã, no papel de narrador eu-protagonista, com algumas breves interrupções do narrador na terceira pessoa, que conta sobre Don Martin a escrever a referida carta e como ele está se sentindo ou como ele está e sobre a atmosfera que o circunda. Houve, portanto, um salto no tempo. Passa-se da reunião na casa Gould e de seu término, a um instante posterior ao levante, depois que o levante acabou, tendo ficado um vácuo no meio, entre um e outro evento. O momento da reunião na casa Gould fica portanto projetado em direção ao passado, como algo já para trás, recuado no tempo, anacrônico, pertencente a uma época que não existe mais, a um tempo ainda de paz e de calma já inexistente. Próximo ao final do romance, na época da revolta de Montero, mas alguns dias depois do levante em Sulaco, ocorre um salto da narrativa em direção ao futuro. A revolta monterista e sua época pertencem ao passado e Sulaco é agora a capital da República Ocidental, antiga Província Ocidental, tendo ocorrido a secessão desta província com relação ao restante da República de Costaguana. Houve um grande progresso financeiro e material e a face da cidade está completamente mudada. Nestes novos tempos, uma noite o doutor Monygham vai até a casa Gould em procura de Mrs Gould. Vai dar a ela a notícia de que Nostromo foi baleado por Giorgio Viola e precisa vê-la, pois tem algo a contar-lhe. No instante em que vê o doutor, Mrs Gould lembra-se de uma outra noite muitos anos antes; na verdade, a noite em que a reunião da qual estamos tratando aconteceu em sua casa. Após aquela reunião Martin Decoud voltou à casa Gould pois precisava falar com Mrs Gould para contar a ela o resultado de uma batalha travada nas

imediações de Santa Marta. É desta noite, então, que Mrs Gould se recorda, ao ser chamada pelo doutor. Ao ver o doutor, parece a ela estar vendo Martin Decoud:

> "[...] the sight of the doctor, standing there all alone amongst the groups of furniture, recalled to her emotional memory her unexpected meeting with Martin Decoud; she seemed to hear in the silence the voice of that man, dead miserably so many years ago, pronounce the words, 'Antonia left her fan here.' But it was the doctor's voice that spoke, a little altered by his excitement. [...]"[20]

Aquela jogada abrupta, aquele arremesso para o passado, quando acontece a mudança de narrador, e mais esta outra projeção em direção a um tempo distante, são outros fatores a contribuir para que a reunião na casa Gould venha caracterizada como um momento único, que não se repetirá jamais, sendo sua representação a representação de um equilíbrio instável, sempre ameaçado no jogo das forças em contenda, nas palavras de Hauser ao caracterizar a imagem impressionista[21]. Não havia em *Nostromo* até pouco antes daquela ocorrência uma narrativa com uma linha de ação contínua, uma narrativa que prendesse o leitor emocionalmente numa sequência de fatos e eventos interligados. Na reunião, contudo, há um envolvimento do leitor com o casal Martin Decoud e Antonia, com a dúvida sobre se eles ficarão juntos, sobre se Antonia gosta de Don Martin, sobre o que acontecerá com eles, e através deste interesse despertado quanto aos dois, é despertado também um interesse pela sorte de todos os demais. Por todos estes fatores, então, aquele momento da reunião na casa Gould, quando Martin Decoud e Antonia Avellanos conversam, assume uma valorização maior do que tudo o que vinha antes, e mesmo do que venha depois. Ocorre ali um predomínio do momento sobre a duração. E esta é uma característica fundamental do impressionismo.

Estão ali em Sulaco, ou em Costaguana de uma maneira geral, solidamente estabelecidos, Charles Gould e a esposa, os demais personagens, políticos, descendentes das famílias locais, ou estrangeiros como Mitchel da companhia de navegação, Giorgio Viola e a família, Nostromo, mesmo os europeus que ali se acham trabalhando na ferrovia - embora estejam ali temporariamente, o caráter do trabalho que estão executando, de construção de uma ferrovia, pela sua duração maior, faz com que a presença deles ali, embora relativamente curta, seja de qualquer forma um tanto mais permanente. Já a estadia de Martin Decoud em Sulaco não tem de modo algum o caráter daquilo que é mais ou menos permanente. Sua passagem por

---

[20] Id., *ibid.*, p. 457.
[21] Id., *ibid.*, p.197.

ali é um mero acaso. Paris é seu habitat natural. A vida da qual ele gosta é aquela de lá, do *boulevard* parisiense. Se não fosse seu interesse por Antonia, ele certamente não estaria em Sulaco. Sua presença naquela cidade, então, é devida a esta atração que sente por Antonia, que ele viu em sua casa em Paris cerca de oito anos anteriormente. Movido por este sentimento, Martin Decoud praticamente resolve na última hora seguir junto com o carregamento de rifles para Costaguana. Mesmo ao chegar lá, sua idéia é de ir embora de volta o quanto antes, isto é deixado bem claro pelo narrador. Mas finalmente, devido ao fato de estar enamorado por Antonia, decide-se a ficar. Sua presença ali, por conseguinte, é um mero acaso. Neste sentido, é o próprio Decoud quem o afirma na carta que escreve à irmã quando lhe diz que o fato de estar ali é tão por acaso quanto o de Nostromo - que um dia chegou em Sulaco acidentalmente, quando o navio em que era marinheiro parou no porto e ele ao descer à terra resolveu ficar:

> "[...] that Genoese sailor who, like me, has come casually here to be drawn into the events for which his scepticism as well as mine seems to entertain a sort of passive contempt. [...]"[22]

O narrador, contudo, ao mostrar a recepção na casa Gould narra do ponto de vista de Antonia e Martin Decoud, ao invés de narrar a partir do ponto de vista de uma daquelas figuras mais solidamente estabelecidas ali, Charles Gould, ou Mrs Gould, ou Don José Avellanos ou algum outro, considerando Martin Decoud e Antonia como figuras secundárias, a serem mencionadas de passagem. Antonia, igualmente, surge no romance pouco antes do capítulo voltado para aquela reunião. As figuras destes dois últimos personagens, no entanto, passam ao primeiro plano, adquirindo uma grande importância. Tanto que a narrativa do levante, ao invés de ser narrada pelo narrador, é narrada por Martin Decoud, no Albergo d'Italia Una de Giorgio Viola, ao escrever a carta para a irmã que está em Paris. A presença de Martin Decoud ali no albergue é outra coisa que acontece por acaso. Em meio à escuridão da noite, com as lâmpadas de rua, que não eram acesas há dois dias, apagadas, ele encontrou Nostromo. Ao passarem pelo Albergo of United Italy, Giorgio Viola pediu a Nostromo que fosse buscar o médico para a esposa que estava doente. Nostromo foi em busca do médico, e enquanto Don Martin espera por ele – os dois vão levar de barco um carregamento de prata para evitar que caia nas mãos dos rebeldes que logo chegarão ali na cidade -, escreve a carta para a irmã. O narrar a reunião do ponto de vista de Martin Decoud e de Antonia, e mais adiante o outorgar a Decoud o papel de narrador do conflito irrompido

[22] Id., *ibid.*, p.219.

em Sulaco confere à representação o caráter de algo que ocorreu por acaso[23], algo que é governado pelo acaso, conforme vem a ser próprio do impressionismo, uma arte que é conforme a "um mundo cujos fenômenos mudam sempre", uma arte que acentua "o momentâneo e o transitório dos fenômenos, nos quais os homens encontram realmente a medida das coisas", e que busca "no aqui e agora do indivíduo o critério da verdade". A esta arte "a casualidade parece ser o princípio de toda a existência, e a verdade do momento debilitará toda outra verdade"[24]

Martin Decoud representa a figura do dândi, estreitamente ligada ao espírito impressionista, e típica da época em que este estilo de arte foi predominante. O narrador a ele se refere como "*Don Martin Decoud, the exotic dandy of the Parisian boulevard*"[25]. O dândi é aquele que observa, que não toma parte, e que representa o senso estético na acepção da palavra. Segundo Hauser "A primazia do instante, da mudança e da casualidade significa, esteticamente, o domínio do estado de ânimo sobre a vida". A "existência ordenada e segura da vida burguesa" é para os modernos estetas insuportável. A "aspiração do impressionismo" é de "manter os horários variáveis", com uma "entrega ao estado de ânimo do momento como valor vital mais alto, irredutível e indefinível por excelência", com "o propósito de viver o momento, de absorver-se nele", o que é a "consequência desta concepção não burguesa do mundo, desta rebelião contra a rotina e a disciplina da vida burguesa."[26] A "representação do estado de ânimo através da representação pictórica expressa, ao mesmo tempo, uma atitude fundamentalmente passiva frente à vida, um resignar-se com o papel de espectador, de sujeito receptivo e contemplativo", um manter-se em expectativa, sem se comprometer; "em uma palavra, a atitude estética por excelência. O impressionismo representa o ponto culminante da cultura estética e constitui a consequência mais extrema da renúncia romântica a uma vida prática ativa"[27]. "O esteticismo alcança no período do impressionismo o ponto culminante de seu desenvolvimento. Seus sinais característicos - a atitude passiva, meramente contemplativa ante a vida, fugacidade e ausência de todo compromisso das vivências e o sensualismo hedonístico – constituem agora os critérios da arte por excelência"[28]. A obra de arte se converte em modelo da vida, ou seja, da vida de um *dilettante*, o qual começa a desalojar os heróis espirituais do passado e se converte na figura ideal do *fin de siècle*.

---

[23] Id., *ibid.*, p.244.
[24] Id., *ibid.*, p.198.
[25] *Nostromo*, p. 209.
[26] Id., *ibid.*, p.216.
[27] Id., *ibid.*, p.198.
[28] Id., *ibid.*, p.211.

Na Inglaterra o dândi assume de certo modo o papel do boêmio francês. O boêmio é um tipo de artista moderno que se posiciona afastado da sociedade. Leva uma vida abstrata, separada da realidade imediata e da atividade prática[29]. O dândi é o intelectual burguês que passa de sua classe para uma classe superior, enquanto que o boêmio é o artista caído no proletariado. A melindrosa elegância e a extravagância do dândi cumprem a mesma função que a depravação e a dissipação do boêmio[30]. Ambos protestam contra a rotina e a trivialidade da vida burguesa. O dândi pertence ao movimento decadente inglês. A geração jovem inglesa dos anos oitenta do século dezenove é totalmente hostil à burguesia, embora não seja nem democrática nem socialista. Seu propósito é desfrutar a vida e embriagar-se com ela, é fazer da própria vida uma obra de arte, de converter cada hora desta vida numa experiência inesquecível e insubstituível. Seu movimento não se dirige contra a burguesia capitalista, mas sim contra a burguesia torpe e que desdenha a arte[31]. O que caracteriza o dândi é que trata de fazer de sua vida uma obra de arte, isto é, algo precioso e inútil, algo que corre livre, consagrado à beleza, à forma pura, à harmonia das cores e linhas. Segundo Hauser, o dândi de Baudelaire assim se caracteriza:

> "O dândi reúne em si todas as virtudes do *gentleman* [...]; é capaz de enfrentar todas as situações e não se surpreende com nada; nunca se torna vulgar e conserva o sorriso frio do estóico. O dandismo é a última revelação do heroísmo numa época de decadência, um pôr do sol, o último raio radiante do orgulho humano. A elegância da vestimenta, o melindre das maneiras, o rigor mental são somente a disciplina externa que os membros desta alta ordem se impõem a si mesmos no mundo vulgar do presente; o que interessa na realidade é a íntima superioridade e independência, a carência prática de objetivos e o desinteresse pela vida e pela ação[32]."

Don Martin Decoud quando mora em Paris é literalmente um dândi. Veste-se com esmero; formado em direito, fez algumas tentativas na área literária; ocasionalmente escreve alguns artigos para alguns jornais, e, no mais, leva uma vida de ócio, assumindo uma postura de superioridade intelectual, sem se envolver com nada seriamente, segundo o narrador, correndo o risco de se tornar um *dilletante* para o resto da vida. Observa a política de Costaguana, seu país de origem, à distância, zombando de tudo, considerando os fatos, os acontecimentos e os políticos como absolutamente ridículos. Mas de repente é

---

[29] Id., *ibid.*, p.221.
[30] Id., *ibid.*, p.236.
[31] Id., *ibid.*, p. 235.
[32] Id., *ibid.*, p.237.

incumbido por Don José Avellanos de comprar na Europa o sortimento de rifles destinados a equipar a guarnição militar de Sulaco. Embora escarneça da missão que lhe foi conferida pelo padrinho numa carta redigida por Antonia, Decoud empenha-se ao máximo para executá-la competentemente e o faz. A atração que sente por Antonia é aquilo que o move. Efetuada a compra, conforme já vimos, ele parte rumo a Costaguana para acompanhar pessoalmente o carregamento de armas. Pretende ficar por lá alguns dias apenas e em seguida retornar. Mas seu amor por Antonia faz com que ele resolva-se a ficar em Sulaco por tempo indeterminado. Lá ele assume a função de jornalista e a direção do jornal *Porvenir*. Posteriormente, Don Martin Decoud entra em ação contra os revoltosos em Sulaco quando o motim eclode. Devido à gravidade da situação, propõe um plano de secessão da Província Ocidental, com Sulaco como capital, do resto da República de Costaguana, a seu ver a única saída possível para evitarem a aniquilação e o desastre. O plano inclui sua partida do porto de Sulaco com um grande carregamento de prata proveniente da mina de Charles Gould, para evitar que caia nas mãos dos rebeldes que logo ali estarão e para custear o processo de secessão e a repressão da revolta. Ao apaixonar-se por Antonia, Martin Decoud executa toda uma série de movimentos em resultado deste amor, quebrando assim alguns dos quesitos do código do dândi da definição acima, a saber, a parte que diz "a carência prática de objetivos e o desinteresse pela vida e pela ação", seguindo, contudo, todos os demais preceitos à risca.

(Observe-se que em Dom Casmurro também há um dândi, que passa a cavalo e olha para Capitu, numa tarde em que Bentinho está debaixo da janela dela.)

Com efeito, Don Martin Decoud porta-se com bravura durante a revolta, toma parte no confronto no Amarilla Club disparando contra os revoltosos, participa dos principais movimentos e ações que ocorrem, mantém-se em contato com Nostromo, e mantém-se informado de tudo que ocorre, interessa-se por tudo, envia uma mensagem por cabo à Europa contendo notícias sobre o conflito, reúne-se com os companheiros para tentarem solucionar os problemas por que estão passando e para tentarem encontrar uma saída para a situação difícil e o momento de grande perigo que estão vivendo. A cena que o narrador descreve, quando no Albergo of United Italy Decoud faz uma pausa na redação de sua carta à irmã, é bastante dramática. O casaco elegante, feito em Paris, com um forro de seda cinza-pérola, está por sobre o encosto da cadeira da qual Don Martin se levantou. Mas quando ele se vira, a luz da vela bate sobre sua face suja de fuligem e arranhada, os lábios enegrecidos de fumaça de pólvora, a barba empoeirada e suja de ferrugem, o colarinho e os punhos da camisa amarrotados, a gravata de seda azul foi transformada num

trapo, na testa uma mancha de graxa de uma extremidade à outra. Está sem se lavar ou mudar de roupas há umas quarenta horas, está tremendamente cansado e traz nos olhos um olhar de sonâmbulo. Está com fome.[33] Uma imagem dramática, ao mostrar o dândi que quebrou o preceito de não ter objetivos e não se envolver com a vida e a ação, impassível diante do estado descomposto e até dilacerado de sua marca registrada que são os trajes e a aparência, justamente por ter-se comprometido com uma causa, e por ter tomado parte na ação. O estar ali escrevendo, no estado em que se encontra, demonstra sua bravura.

Com a idéia da secessão em mente, quando retorna à casa Gould com o pretexto de procurar pelo leque de Antonia, mas na verdade para dar a notícia a Mrs Gould que as tropas do presidente Don Ribiera haviam sido batidas nas proximidades de Santa Marta, Don Martin Decoud propõe a Mrs Gould que o carregamento de prata resultado de um trabalho de seis meses, seja trazido para o porto, conforme de rotina. Ele quer que a prata seja levada de navio para o norte, para os Estados Unidos, para obter ajuda em forma de recursos junto a Holroyd no sentido de promover-se a separação da Província Ocidental do restante da República de Costaguana e recursos para debelar-se a revolta. Pela primeira e última vez na vida Mrs Gould, cedendo às instâncias de Don Martin, esconde algo de seu marido, que se tivesse sido alertado da derrota das forças do governo, teria mantido o carregamento na mina, impedindo que fosse trazido ao porto. Don Martin acredita que nas circunstâncias, aquele montante de prata se deixado na mina não vale mais do que se fosse de chumbo, que pelo menos poderia ser convertido em balas. Propõe-se Don Martin a partir ele mesmo, junto com Nostromo, levando os lingotes, de barco, até um pequeno porto fora do território de Costaguana, de onde eles seriam enviados ao norte no primeiro navio a vapor que para lá se dirigisse. Quando o metal é descarregado no porto, não há mesmo outra alternativa a não ser levá-lo de barco como quer Martin Decoud, para evitar que caia nas mãos dos rebeldes que fatalmente logo estarão ali. No fim das contas este carregamento de prata é perdido, é dado como baixa, não faz falta, os rebeldes são derrotados do mesmo jeito, e a secessão da Província Ocidental acontece também do mesmo jeito. A idéia de Decoud era completamente errônea. Seu plano, aparentemente bem pensado, bem articulado, e coerente, na verdade é superficial, não tendo levado em conta todos os fatores em jogo. Foi precipitado e baseado no arroubo do momento. Em decorrência disso ele perece na empreitada, sendo sua morte um desperdício, algo que não tinha por que ter acontecido. Seu envolvimento com a prata é leviano, ligeiro,

[33] Id., *ibid.*, p. 209.

impensado, improvisado ao sabor do momento, fundado no acaso. Por esta razão ele morre. Muitos anos mais tarde, no interior da catedral em Sulaco, o Capitão Mitchell mostra a alguém um medalhão de mármore na parede, contendo a figura de uma mulher com um véu e as mãos enlaçadas frouxamente sobre os joelhos, com a inscrição "À memória de Martin Decoud, sua noiva Antonia Avellanos." É como se Martin Decoud tivesse se transformado numa estátua de pedra em virtude de seu contato com a prata. Algo que lembra o que acontece com os dois estrangeiros da lenda que é contada ao início do romance que, em companhia de um moço do local, vão ao Azuera em busca de ouro, que se acredita haver ali em grande quantidade. Consoante a lenda os dois estrangeiros lá se encontram até hoje – ao moço que os acompanhava, para quem a esposa tinha mandado rezar missas, e ao burro que carregava as provisões, foi permitido morrer -, montando guarda ao tesouro que encontraram, suas almas incapazes de abandonar os corpos, espectrais e vivos, ricos, e com fome e sede, numa espécie de mito do Rei Midas. Também estes estrangeiros se envolveram com o metal precioso de uma maneira impensada, leviana, e por esta razão pagaram um preço. Nostromo, que acompanha Martin Decoud no transporte da prata, morre anos mais tarde também em decorrência de sue envolvimento com o metal. Numa das vezes em que ele retorna à ilha Grande Isabel, onde mantém escondida a carga de prata que deu como desaparecida e da qual se apropriou, para pegar um lingote, ele é morto por Giorgio Viola, que acredita estar atirando em Ramirez, a quem abomina por estar cortejando sua filha mais nova, Giselle. Próximo do corpo de Nostromo, Giorgio Viola permanece em pé, sem se mover, diz o narrador, como uma estátua de pedra. O envolvimento de Nostromo com a prata foi leviano, impensado, precipitado, também. Mais que isso, foi ilícito, foi um roubo. E ele acaba pagando por isso com a vida. Charles Gould, ao contrário de Martin Decoud e Nostromo, planeja a extração do minério ao longo de anos, estuda engenharia de minas, visita minas abandonadas, posteriormente, cerca-se de toda uma série de cuidados, procura um investidor de porte, executa todo um trabalho para convencer este investidor a apostar em seu empreendimento, mantém-se à distância de Santa Marta, arruma um representante naquela cidade para a mina de prata, Moraga, que é um homem influente e com livre acesso ao governo e a políticos de alto escalão, adota toda uma postura, falando pouco, controlando e restringindo até sua espontaneidade, analisando tudo o tempo todo e pensando a respeito de cada passo que vai dar, e assumindo riscos enormes. A mina de prata em si é planejada e implantada com atenção aos mínimos detalhes, com tudo organizado para funcionar com eficiência. Por esta razão, Charles Gould não perece, e ao contrário, obtém sucesso. Comparada à atitude de Charles Gould,

os estrangeiros da lenda, Don Martin Decoud e Nostromo, entraram todos no labirinto de Creta sem o novelo de lã. Além disso, Charles Gould explora aquilo que é seu, que foi comprado por seu pai, compulsoriamente e a um preço bastante alto. Martin Decoud intromete-se, e Nostromo faz uma apropriação indébita. Sua mina artificial, o esconderijo na ilha Grande Isabel, que ele explora regularmente em busca do lucro fácil é o seu fim.

Em *Iaiá Garcia*, aquilo que representa um perigo para Jorge, aquilo que lhe pode ser fatal, mas que ao mesmo tempo pode lhe trazer um grande crescimento é a alta espectativa que sua mãe tem dele, a mira de Valéria, posicionada bem alta, que combinada ao complexo interno a que está submetida Estela, o leva aos campos de batalha da Guerra do Paraguai. Em *Dom Casmurro* o elemento fatal é o ciúme de Bentinho ou sua imaginação desenfreada, que são uma e outra coisa. Em *Nostromo* o elemento perigoso é a prata, e o ambiente em meio ao qual ela se encontra enterrada, que é a extremamente corrupta República de Costaguana.

Conclusão

À primeira vista a comparação entre *Dom Casmurro* e *Nostromo* parece despontar com o halo das tarefas, no mínimo, ingratas, pela dessemelhança entre uma obra e outra. Aparentemente nada existe de comum entre os estilos de um e outro autor. Descontada a diferença de idiomas e tudo o mais que lhe é decorrente, a sintaxe é diversa, bem como o vocabulário, ou, se quisermos, a escolha de palavras, os personagens, o tratamento do foco narrativo, a temática, a atmosfera, o espaço, o enredo, o arranjo geral e a elaboração; a experiência de mundo dos autores; e a problemática por eles abordada em suas respectivas obras como um todo.

Em *Nostromo* temos um país, com uma capital, cidades, vilarejos, uma região urbana e um interior, campos, ravinas, montanhas, litoral, uma geografia própria, toda uma topografia, vegetação, relevo, clima, população, história, colonização, micro e macro economias, política, sistema de governo, poderes executivo, legislativo e judiciário, exército, grandes famílias, tradição, cultura, costumes, hábitos, meios de produção, comércio, projeção no cenário internacional e relações exteriores, infra-estrutura, companhia de navegação, portos, ferrovia, telégrafo, correio, jornais, mina de prata. O romance aborda a história de um país desde os tempos em que a situação econômica era bastante precária, onde a corrupção grassava, sujeito a uma série ininterrupta de golpes de estado, e regimes ditatoriais, tendo um deles inclusive se destacado pela especial brutalidade e ferocidade que tristemente o caracterizaram, até os tempos em que Charles Gould coloca em operação a mina de prata, num empreendimento cuidadosamente planejado e executado; um novo presidente é eleito - num movimento político também cuidadosamente planejado, e entrelaçado com o anterior ideologicamente e por ele patrocinado -, a ferrovia começa a ser construída, e as coisas em geral começam a mudar; até os tempos em que ocorre uma tentativa de golpe de estado visando a reverter o quadro anterior, a qual após muitos percalços é abortada; e até a chegada do progresso, que traz em seu bojo os problemas que lhe são inerentes. Em meio a todo este contexto histórico, político, social, econômico e cultural, o romance aborda a história particular de cada um dentre vários personagens, cada um deles com sua interioridade, sentimentos, afetividade, história pessoal, crenças, objetivos, problemas. Charles Gould, Mrs Gould, Nostromo, Don José Avellanos, Antonia Avellanos, Martin Decoud, Giorgio Viola e sua esposa e filhas, Capitão Mitchell, e outros, e muitos outros personagens secundários que vão aparecendo, Hernandez *the robber*, Moraga, Don Juste Lopez, *father* Corbelán, Don Pepe, General Barrios, Sir John, etc., têm, cada

um deles, uma vida e uma história para contar, as quais o romance narra, bem como a interação que se dá entre eles no espaço de Sulaco e de Costaguana como um todo, seus empreendimentos e aventuras, e de que maneira suas vidas são afetadas pelas mudanças econômicas e políticas que vão ocorrendo no país. O leque que se abre em *Nostromo* no que diz respeito à temática é, portanto, tremendamente amplo.

Já em *Dom Casmurro* o espaço é limitado à casa de D. Glória, mãe de Bentinho, na rua de Matacavalos, à casa vizinha, de Capitu e os pais, e a um e outro ponto na cidade do Rio de Janeiro, como o seminário onde Bentinho vai estudar, a casa onde ele vai morar com Capitu quando eles se casam, a casa de Dom Casmurro no Engenho Novo, o Passeio Público quando Bentinho e José Dias saem à rua, a casa de Gurgel e Sinhazinha Sancha numa breve visita, etc. Não compreende aqui o espaço todo um país e seu território, e suas cidades. A problemática neste caso é restrita ao âmbito pessoal, não chegando à esfera política nacional nem internacional, ou econômica, social, histórica, cultural nos seus sentidos estritos a nível de país, de governo, de grandes empreendimentos – em seu sentido amplo todos eles estão sem dúvida de uma forma ou de outra atados ao romance; detectar sua influência em pano de fundo foge, todavia, ao escopo deste trabalho. Não aparece aqui uma mina de prata ou outro empreendimento da mesma magnitude, ou porto, ferrovia, telégrafo. Não existem aqui preocupações quanto ao destino de um país e nem manobras políticas preparadas com o intuito de influir sobre o destino deste país, nem entram em cena, atuando efetivamente, os políticos do Segundo Império, ou o Imperador – que, por sinal, aparece rapidamente numa ocasião -, nem muito menos ocorre aqui uma revolução visando a derrubar o governo. A problemática - de âmbito pessoal, conforme ressaltei -, envolve poucos personagens em comparação com *Nostromo*, sendo que estes poucos personagens aparecem muito ligeiramente – em *Nostromo* os personagens secundários são muito mais atuantes -, sendo centrada no casal Bentinho e Capitu. O romance mostra o amor entre Bentinho e Capitu e o que acontece com eles quanto a esse amor.

Duas obras, portanto, bastante diversas.

Um olhar mais aprofundado, contudo, permitirá encontrar-se pontos de semelhança entre uma e outra. Um primeiro ponto pode ser levantado a partir da consideração do que estes romances, num determinado sentido, não são.

Assim pensando, nenhum deles obedece a um padrão de desenvolvimento uniforme da linha de ação no tempo, com acompanhamento próximo, gradual, em que se tenha a impressão de estar-se acompanhando os personagens e as peripécias nas quais eles se envolvem, dia a dia, convivendo com eles enquanto a história durar. Como é o caso, por exemplo, em *Bel-Ami*,

já aqui citado algumas vezes, que se inicia quando Georges Duroy sai do restaurante onde jantou, e começa a passear pelas ruas de Paris num 28 de junho à noite, quase que sem nenhum dinheiro no bolso, seguindo pela rua Notre-Dame-de-Lorette, pela Madeleine, e até a Place de l'Opéra, onde por acaso encontra seu antigo amigo Forestier, sendo que daí em diante as coisas irão começar a acontecer. Georges Duroy começará a trabalhar no jornal *La Vie Française*, onde Forestier é o responsável pela seção de política, e o romance irá mostrar a carreira e a ascenção de Duroy, seus amores e suas amantes, num acompanhamento próximo, passo a passo, gradual, sem variações ou oscilações em sua forma. Por acompanhamento próximo entenda-se que seguimos os passos de Duroy, por assim dizer, ao longo de toda a história, andamos com ele pelas ruas de Paris, como se uma câmera o fosse mostrando nos escritórios, edifícios, casas, salas, e quartos, por onde ele entra e sai ou habita. Ou como é o caso em *Guerra e Paz*, ou *A Farewell to Arms*. Em *Guerra e Paz* os passos de Natasha, do príncipe Andrei Bolkonsky, do irmão de Natasha, Nikolai Rostov, da pricesa Maria, irmã do príncipe Andrei, e os de outros personagens são também seguidos de perto, em acompanhamentos de longa duração. Apenas como um exemplo, no capítulo 9 da Parte 2, o príncipe Andrei Bolkonsky recebe de seu comandante a ordem de partir para a cidade de Brünn - onde a corte Austríaca, que abandonou Viena ameaçada pelos franceses, está instalada – levando à corte a notícia da vitória que acabou de ser obtida numa batalha, pelos russos aliados aos austríacos, sobre os franceses de Napoleão. O narrador mostra a viagem de Bolkonsky de carruagem numa noite estrelada, narra como ele está se sentindo, o que está pensando, com o que sonha quando de repente começa a dormir, até que o dia amanhece e surge uma bela manhã; mostra diálogos com pessoas que ele encontra pelo caminho, sua chegada em Brünn, a ida ao palácio, a estadia naquela localidade e os encontros com as pessoas, sua entrevista com o imperador, a viagem de volta. Com forte preponderância do foco narrativo dramático, tudo isto abrange os capítulos 9, 10, 11, 12 e 13, da página 171 à página 193 de minha edição da Penguin, *pocket*, em *paperback*. O capítulo 14 não é sobre Bolkonsky, e sim sobre o General Kutuzov, comandante do exército russo, e seus preparativos para enfrentar as forças de Napoleão, e mostra uma carta de Bonaparte a Murat. O capítulo 15 retoma os movimentos do príncipe Bolkonsky, mostrando sua chegada à localidade de Grunth, onde está instalado o quartel-general do príncipe Bagration e onde uma batalha está prestes à ocorrer. Mostra Bolkonsky inspecionando as linhas russas, sua conversa com um oficial que ao início o acompanha, o encontro com um grupo de artilheiros que conversam, até que um chiado mais e mais intenso no ar e mais e mais alto marca a chegada abrupta e o tremendo impacto de uma

bala de canhão que dá início à batalha. A narrativa que vem a seguir mostra o príncipe Bolkonsky durante a batalha, como membro do *staff* de Bagration. Seguimos a atuação de Bolkonsky juntamente com as de Bagration e de todos os demais oficiais que compõem o seu *staff*, os diálogos que vão acontecendo, as ações que vão sendo tomadas, as conjeturas que vão sendo feitas, a situação geral e o posicionamento e movimentação de tropas durante o combate. Esta parte compreende os capítulos 15, 16, 17 e 18. O capítulo 19 mostra a atuação de Nikolai Rostov, que quase é capturado pelos franceses. No capítulo 20 o príncipe Bolkonsky aparece de novo, e também no capítulo 21. Após o capítulo 21 inicia-se a Parte 3 do romance. A série de capítulos mencionada acima vai da página 196 até a página 230. E há muitos e muitos casos parecidos, sendo o romance, por sinal, todo ele – se excetuarmos um adendo desnecessário, que é, como se sabe, uma parte contendo comentários históricos e considerações feitos por Tolstoy, no que se constitui como um defeito notório desta obra que é, a despeito disso, sem dúvida alguma, genial – assim constituído. Tudo isto para demonstrar de que maneira num romance como *Guerra e Paz* são seguidas as ações de um personagem.

Em *Nostromo* isto não ocorre. Há cenas em proximidade sim, como aquela da família Viola barricada dentro da hospedaria que também lhes serve de morada, enquanto os revoltosos cercam a casa, a qual se constitui com nitidez, com presentificação, nos moldes de uma cena qualquer de um dos romances citados acima, *Bel-Ami* ou *Guerra e Paz*. Mas ela dura somente alguns instantes, uma vez que posteriormente vêm os mergulhos no tempo através da interioridade de Giorgio Viola e suas lembranças, bem como daquela de sua esposa. Recuos temporais estes, que encompassam períodos variados nas vivências dos dois. Dá-se com isso a dissolução desta cena no interior da hospedaria. Ela desaparece, assim como a ação, cuja linha é perdida de vista. E há muitos outros casos semelhantes no decorrer do romance, o qual contém muitos *flashbacks* ao longo de toda a sua extensão, alguns bastante demorados. Somente numa determinada altura do percurso do romance – mais ou menos no capítulo 2 de "The Isabels" – é que uma linha de ação central mais pronunciada vai sendo construída, e passa a ser seguida, e é daí em diante que as cenas começam a aparecer e a durar mais, surgindo aquelas de longa duração, com momentos que têm uma tendência a quase se assemelhar àqueles tão comuns em *Guerra e Paz*, em *Iaiá Garcia*, em *Bel-Ami*, com a ação se desenvolvendo mais nitidamente, e com grande incidência de foco narrativo dramático. Como acontece quando da reunião na casa Gould. Ao final da terceira parte, "The Lighthouse", há um salto para o futuro, com a narrativa chegando a um tempo muitos anos posterior ao da revolta monterista - o tempo da revolução monterista é o que predomina ao longo de

"The Isabels" e na maior parte de "The Lighthouse". Depois há um novo *flashback* com recuo ao tempo da revolta, e finalmente um novo salto para o futuro. Ocorrem também as mudanças de tópico num processo de devaneio, em que um tópico vai puxando outro, o que impede que uma linha de ação se instaure. O percurso seguido em *Nostromo* pela narrativa, portanto, é bastante irregular. Nas obras mencionadas acima, ao contrário, a despeito de algumas variações, ele é uniforme do início ao fim.

Em *Dom Casmurro* não temos tampouco uma progressão regular e contínua ao longo de uma linha de ação central. Após o início, situado no momento presente de Dom Casmurro, ou o Bentinho da história que ele vai narrar, com ele contando sobre como recebeu a alcunha de Dom Casmurro, e depois contando sobre a casa que construiu no Engenho Novo nos moldes da antiga onde havia morado, na rua de Matacavalos, a narrativa recua aos tempos em que Dom Casmurro era um garoto de quinze anos e Capitu uma menina de quatorze. Daí para a frente ela irá progredir no tempo até chegar de volta à atualidade de Dom Casmurro. Até aí, nada que possa ser considerado irregular, pois muitos romances começam assim, com alguém que vai contar uma história acontecida em tempos anteriores. Mas durante este longo período de recuo ao passado não temos um acompanhamento gradual e próximo das coisas que vão ocorrendo, com um tratamento do tempo que fosse como aquele dos romances citados acima, ou de *Anna Karenin*, por exemplo, ou de *Iaiá Garcia*, ou *The Great Gatsby*[1] (1926). Ao contrário, a impressão que se tem é que o narrador vai puxando os diversos eventos que fazem parte da história, de um passado longínquo, cada um em si mesmo, distintamente, ficando aqueles eventos muitas vezes separados entre si sem que componham uma linha uniformemente desenvolvida que passe a impressão de ser totalmente contínua, mesmo que eles estejam cronologicamente alinhados. A própria disposição do texto em capítulos curtos mostra isso, reforçando a idéia de um arranjo episódico da narrativa, com breves instantes que vão sendo resgatados do passado. Além disso, o narrador conta sua história ora imergindo totalmente no tempo, ora sem abandonar de todo sua presença no momento atual de Dom Casmurro, lembrando, nestes instantes, que aquilo que está contando aconteceu há muito tempo atrás. Não mergulha totalmente no tempo, como é o caso, por exemplo, com Frederic Henry em *A Farewell to Arms* (1929). Frederic Henry, quando adentra o tempo passado para contar a sua história, vai para ficar, ali permanecendo até que ela chegue ao fim. Ocorrem em *Dom Casmurro*, também, divagações, não tão acentuadamente com em *Nostromo*, mas mesmo assim, marcantes. Como acontece no capítulo

[1] FITZGERALD, F. Scott – *The Great Gatsby*. London, Penguin, 1994.

"As curiosidades de Capitu", onde há uma cena logo ao início, em que Bentinho está conversando com Capitu sobre o passeio com José Dias e sobre o resultado do pedido que havia feito ao agregado para que o ajudasse a livrar-se da obrigação de ir para o seminário. Num dado momento o narrador abandona a cena da conversa entre os dois, Capitu e Bentinho, para contar sobre como Capitu era curiosa, passando então a relatar episódios diversos referentes a este tema, e peripécias do dia-a-dia de Capitu acrescidos de comentários. Dá-se aí então uma dissolução de cena, uma fuga da presentificação. Idem, por exemplo, quando no capítulo "A audiência secreta", Bentinho está conversando com a mãe sobre sua ida para o seminário. Também ali, logo após uma fala de Bentinho, o narrador abandona por alguns instantes a cena que está se passando para fazer alguns comentários sobre suas intenções e motivos e justificar-se, e comentários sobre a personalidade da mãe de Bentinho. Mais fortes do que estas divagações em meio a um capítulo ou em meio a outro, são aquelas que tomam capítulos inteiros – embora em Dom Casmurro eles sejam bastante curtos, alguns até ocupam meia página ("Ao portão" não ocupa nem meia página, ocupa um quarto de página, e há outros assim) -, às vezes mais de um, em sucessão, intercalados por entre os demais da narrativa. São compostos de pensamentos e idéias do narrador, e são não-pertencentes à linha de eventos em curso na história. Ocorrem com grande frequência, causando a dissolução da ação. Apenas para citar alguns, é o caso de "A ópera", que vem seguido de "Aceito a teoria", é o caso de "Os Vermes", "Uma égua", "Panegírico de Santa Mônica", este último seguido de "Um sonêto", ou "Convivas de boa memória", etc. Ou quando no começo da história, logo após o capítulo sobre a denúncia feita por José Dias, ao invés da ação prosseguir, o capítulo seguinte é sobre José Dias, assim como o outro que lhe segue ("O agregado"), ambos seguidos por um outro sobre tio Cosme e outro sobre D. Glória. Um tanto mais à frente na narrativa há também um capítulo sobre Pádua, o pai de Capitu, com abandono da ação em curso.

Nostromo e *Dom Casmurro*, portanto, aparentemente tão diferentes, têm este ponto em comum: a linha de ação em ambos é irregular, com rupturas constantes da linha do tempo, acompanhamento não gradual, não uniforme e constante da ação, com dissolução de cenas, presentificação breve, fugacidade, abandono da linha de ação.

Em *Dom Casmurro*, o fato de o narrador ir como que puxando os eventos do passado, em exposições com duração relativamente breve, algumas até muito breves, eventos estes que, no entanto, assumem uma importância significativa diante do conjunto geral, é algo que, dentre outros motivos, contribui para conferir a esta obra uma tonalidade impressionista, com a valorização do instante sobre a duração. Também em *Nostromo* temos o

predomínio do instante sobre a duração, com momentos contendo cenas particularmente vivas e nítidas que se sobressaem em meio a um todo enevoado, turvo, com uma tonalidade de sonho ou divagação.

Em *Nostromo* temos o acaso como um elemento importante na composição da narrativa, por exemplo, com relação à presença fortuita de Don Martin Decoud em Sulaco e ao fato de uma boa parte da narrativa ser alicerçada neste personagem, que acaba adquirindo um papel preponderante. O momento da redação da carta dele à irmã e os episódios relativos ao transporte da prata, mais aqueles envolvendo o comerciante Hirsch, etc.. Em *Dom Casmurro* também o acaso aparece como um elemento importante, aliás muito importante. Lembre-se os diversos episódios que foram comentados, como Bentinho ao ouvir a denúncia; a coincidência entre a ocorrência da denúncia, que provoca em Bentinho um processo mental de tornar-se consciente daquilo que ocorre com ele, ou seja, que está, e que sempre esteve, apaixonado por Capitu, e a ocorrência da inscrição que está sendo feita no muro por Capitu, e mais ainda, à chegada de Bentinho ao quintal de Capitu naquele exato momento; Bentinho quando volta do teatro mais cedo e encontra Escobar em sua casa; o olhar de Capitu a Escobar morto; a morte de Escobar; Bentinho quando desvia os olhos das andorinhas que estão sobre o fio telegráfico, e percebe que Capitu e Escobar estão se olhando; o olhar de sinhazinha Sancha a Bentinho; a cena da mulher do Barbeiro; etc.. Esta construção apoiada na sorte é outro fator a conferir às duas obras uma tonalidade e intenção impressionistas, além de ser entre elas mais um ponto de semelhança.

O fato de em *Dom Casmurro* o narrador ora mergulhar totalmente no passado, ora não, permanecendo na atualidade de Dom Casmurro, faz com que as cenas, em decorrência desta alternância, não se presentifiquem continuamente, adquirindo frequentemente um caráter fugaz, com imagens que acabam se tornando efêmeras, evanescentes e trêmulas. Quando ele submerge no passado elas se tornam nítidas, quando ele retorna ao presente de Dom Casmurro elas ficam turvas ou desaparecem. Em *Nostromo* estas cenas que surgem para depois de um breve instante desaparecerem permeiam a obra. No exemplo da hospedaria mencionado mais anteriormente, as imagens de Giorgio Viola e de sua esposa e filhas, bem como todas as imagens daquela cena, adquirem um contorno fugidio, evanescente quando o narrador mergulha na interioridade de Giorgio Viola e da esposa deste para resgatar suas memórias e recordações. Estas cenas e imagens efêmeras, que não se firmam, são um outro fator que imprime às duas obras um tom impressionista.

Outra coisa que contribui para que elas tenham esse tom são as divagações e intercalações entre capítulos mencionadas acima que aparecem

em Dom Casmurro, e as divagações que ocorrem em *Nostromo*, neste último, muito mais intensa e predominantemente do que em *Dom Casmurro*. Estas divagações também fazem com que as cenas e imagens fiquem turvas e desapareçam.

Estes, portanto, são pontos em comum, muito marcantes, muito pronunciados, entre as duas obras.

Quanto aos personagens especificamente, em *Dom Casmurro* não chegamos a conhecer de fato Capitu, nem tampouco, muito menos, os demais personagens. Somos dados a conhecer apenas alguns traços de D. Glória, de Tio Cosme, de prima Justina, do agregado José Dias, dos pais de Capitu, de sinhazinha Sancha, de Gurgel, de Escobar. Sinhazinha Sancha, esposa de Escobar, é apenas vislumbrada, e nada mais. Gurgel menos ainda; ele faz somente duas rápidas aparições. Estes personagens, com excessão de Bentinho e Capitu, são como passageiros do tempo, que entram em uma estação qualquer, para descer em seguida logo na outra, para retornar em alguma outra estação numa outra viagem. Neste sentido é bastante revelador e altamente significativo o que diz o narrador logo ao início de *Dom Casmurro*:

> "Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que êles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem mas o do *Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...*"[2]

E, realmente, estes personagens são como inquietas sombras, tremulando, bruxuleando, sem que seja possível captarmos seu contorno com nitidez. Idem com relação aos personagens de *Nostromo*. Antonia Avellanos, Don José Avellanos, Mrs Gould, Charles Gould, Hernandez *the robber*, Holroyd, Moraga, Giorgio Viola, sua esposa e filhas, e mesmo Martin Decoud, um dos que mais são mostrados pelo narrador, e Nostromo, que dá nome ao romance, quem são eles? Mesmo que o narrador conte sobre eles diversos fatos, ou os retome com uma maior ou menor frequência, a linha não-demarcada que, se cruzada, permite uma intimidade mais próxima, jamais será transposta. Este é outro ponto marcante que as duas obras têm em comum e que igualmente lhes confere um tom impressionista, as imagens borradas.

O fato destes personagens, nos dois romances, não se mostrarem totalmente abre para eles um plano aprofundado, de amplas possibilidades para quem eles realmente são, quais os seus limites e potencialidades, um

---

[2] *Id., ibid.* p.10.

plano que nós apenas vislumbramos mas que nunca iremos adentrar. E não só quanto aos personagens, mas no que diz respeito também à ação. Quando Bentinho volta do teatro e encontra Escobar em sua casa e Capitu, abre-se ali um plano em profundidade, ao qual não temos acesso. É o plano onde teria ocorrido o adultério. E o mesmo com relação aos demais momentos em que surge a suspeita de adultério. Quando bem antes deles se casarem, na tarde em que o dândi passa a cavalo e olha para Capitu, deixando Bentinho enciumado; no dia seguinte, ao saber o por que da reclusão de Bentinho no dia anterior, Capitu explica a ele que não conhece o rapaz. Pouco depois ela diz a Bentinho que o rapaz vai se casar com uma moça da rua dos Barbonos. Também é aberto aí um plano escuso, ao qual não podemos adentrar. Quem é este rapaz afinal? Se Capitu não o conhece, como é que ela sabe que ele vai se casar e com quem? Fica instaurado ali então aquele plano, ou planos subjacentes, que configuram uma região onde poderiam ter ocorrido coisas das quais nós jamais saberemos. Independentemente de sabermos ou não, fica de qualquer maneira aberta esta perspectiva, que sai do plano da narrativa em si, e progride em direção a um fundo desconhecido. Em *Nostromo* também estes planos em profundidade são abertos, e constantemente, devido aos vazios que permeiam a obra, àquilo que não é revelado, que é omitido, e além disso, com todo um espaço ao qual não temos acesso, que compreende quase tudo que está fora de Sulaco, o interior de Costaguana, as demais cidades, a capital Santa Marta, a região, no interior, onde vive e atua Hernandez *the Robber*, a mina de prata de Charles Gould, etc., e muitos e muitos episódios envolvendo lugares e personagens, como Moraga, Hernandez *the Robber*, o tropeiro Bonifácio, Charles Gould, Nostromo, etc.. As duas obras, portanto, são também semelhantes pelas regiões desconhecidas que elas abrem em direção ao pano de fundo.

Podemos pensar que o denominador comum entre um romance e outro encontra-se na problematização que ambos fazem do objeto de representação, a qual é mais ou menos semelhante.

Nem *Dom Casmurro* (1900) nem *Nostromo* (1904) são narrados como *Iaiá Garcia* (1878) é narrado, com o objeto de representação delineando-se nitida e claramente, organizadamente, formando um todo uniforme, conforme apontei quando da análise deste último romance anteriormente neste trabalho. Ao contrário, em ambos este objeto de representação, seja ele uma mina de prata, um seminário, a casa de alguém, seja ele o caso de amor entre dois adolescentes, ou a política de um país, as cidades do país, os personagens, este objeto não se mostra por inteiro, sua apresentação não é nítida, nem exaustiva, contém vazios e partes que jamais são mostradas, às vezes ele é visto parcialmente, enviesadamente, ou rapidamente vislumbrado, matizado, às

vezes nem é visto, às vezes é visto mas com partes esconsas. No geral ele se mostra em nuances. São usadas técnicas de perspectiva, de meia-luz, de distorção.

Este objeto problematizado, muitas vezes instável, que não se deixa captar facilmente, abre para nós várias possibilidades não fechadas de comprensão.

Nas duas obras existe a idéia da ida ao passado, do resgate das coisas que ficaram para trás. Existe aí um algo de ir em busca do tempo perdido. As idas e vindas no tempo em *Nostromo*, os muitos e muitos *flashbacks*, alguns longos outros curtos, alguns a nível da narrativa como um todo, outros a nível do pessoal, remetendo ao passado de um determinado personagem, mais o avanço para o futuro que acontece no final, seguido de um retorno e de um novo salto, nada mais são do que uma tentativa e um exercício de apoderar-se do tempo, de considerá-lo não como um elemento de dissolução, mas com um elemento que dá conteúdo à vida[3], um elemento que pode ser recuperado quando bem se quiser, através do recordar, como uma maneira de reviver e fazer retornar aquilo que ficou no passado. É isto que se quer dizer quando ao invés da revolta ser narrada enquanto acontecia, ter sido narrada depois que aconteceu, com Martin Decoud contando por carta como aquilo havia acontecido, mas depois que tudo tinha acabado - a narrativa por carta, assim como as fotos, é uma tentativa de engarrafar o tempo. E é esta a idéia básica predominante também em *Dom Casmurro*. Quando Dom Casmurro constrói a casa no Engenho Novo como uma réplica daquela da rua de Matacavalos, ele já está anunciando esta tendência e disposição de ir em busca do que havia ficado para trás, e é o que faz quando conta sua história. As intercalações entre capítulos, que rompem a linha de ação, assim como as divagações ou comentários do narrador em meio à narrativa, são um modo de dizer que se pode voltar ao passado quando bem se entender para nele recuperar e resgatar aquilo que ficou perdido por lá.

Em *Nostromo* temos diversos tempos. Por um lado são apenas lembrados – não ocorre nenhuma ação neles a não ser uma muito breve no caso da lenda: aquele de bem antes da narrativa, o dos galeões espanhóis, o do Camino Real, a velha estrada construída pelos espanhóis, o da estátua de Carlos IV, etc., o da lenda dos estrangeiros que junto com o moço local foram ao Azuera em busca de ouro – este seria o tempo lendário. E aqueles onde a narrativa de fato ocorre. O tempo do levante, com a narrativa do cerco ao albergue de Giorgio Viola, os tempos do passado de Giorgio Viola e da esposa, o do jantar no navio *Juno* na época em que Don Ribiera era presidente

[3] Id., *ibid.*, p.262, 263.

recém-empossado, o de quando a mina de prata já estava em operação, o tempo do pai de Charles Gould, de quando Charles Gould estava estudando na Inglaterra, da vinda de Charles Gould e da esposa a Sulaco e da colocação da mina em operação, de volta ao jantar no navio Juno, o tempo da ditadura de Guzman Bento, da eleição de Don Ribiera, da revolta monterista, do embarque das tropas e da reunião na casa Gould, do levante em Sulaco, do transporte da prata, da vitória sobre Montero, de Sulaco no futuro, quando é a capital da República Ocidental. No momento em que o Capitão Mitchell mostra a alguém o medalhão de mármore em homenagem a Martin Decoud com a inscrição feita por Antonia "À memória de Martin Decoud, sua noiva Antonia Avellanos.", fica bem marcado o salto para o futuro, o sinal de que o tempo passou, de que esta não é mais a época em que Martin Decoud e Antonia conversavam na reunião na casa Gould, ou em que Martin Decoud escrevia a carta para a irmã, ou em que ele juntamente com Nostromo transportavam a prata num barco. Igualmente quando Mrs Gould avista o doutor Monygham, que com ela quer falar, na noite em que Nostromo foi baleado, e ela se recorda de quando Martin Decoud havia ido lá para falar com ela, parecendo a ela ouvir a voz daquele homem, morto muitos anos atrás, dizer-lhe que Antonia havia esquecido seu leque, ali na casa Gould. E o fato de Nostromo ter sido baleado - por Giorgio Viola – remete ao momento distante a que Mrs Gould se refere, muitos anos atrás, quando Martin Decoud, no Albergo of United Italy, escreve a carta à irmã. Em um dado momento ele faz uma pausa e conversa com Linda, a filha mais velha de Giorgio Viola - Giselle, a mais nova também se encontra por perto. Ao perguntar à menina quando ela espera que Nostromo retorne, Decoud ouve a resposta de que Nostromo voltará logo, e faz uma observação à garota, dizendo que a probabilidade de Nostromo ser baleado na estrada é alta. Ao que ela responde que ninguém se atreveria a atirar em Gian Batttista, que é como ela chama Nostromo. Depois ela acrescenta que não há ninguém por ali corajoso o bastante para atirar em Nostromo. Ao que Martin Decoud faz o seguinte comentário:

> " 'It doesn't require much bravery to pull a trigger behind a bush,' [muttered Decoud to himself.]"[4]

Que é exatamente o que acontece quando Nostromo é baleado por Giorgio Viola muitos anos mais tarde. Percebe-se então que a fala de Martin Decoud ao convesar com Linda era um *foreshadowing*. Em *Nostromo*, Conrad mais do que avançar e recuar no tempo, diversas vezes e quando bem entende, *cria* o tempo. Que é uma *commodity* muito mais preciosa do que a prata extraída por

[4] Id., *ibid.*, p. 211.

Charles Gould de sua mina. Porque o tempo permite o resgate não só da mina de prata inteira, quanto de todo o país e de todo o contexto onde ela existe, e das vidas que lá estão, bem como de suas histórias e dramas particulares. Quanto a esta importância do tempo, julgo oportuno e bastante pertinente reproduzir o fragmento abaixo, retirado de *Criatividade & Marketing* (2000) onde os autores citam Stanley M. Davis, que diz:

> "No modelo econômico industrial o adágio 'tempo é dinheiro' implicava que o dinheiro é o recurso-chave e não deve ser desperdiçado, e que o tempo é o meio de medir se o recurso está ou não sendo usado sabiamente. No novo modelo econômico, podemos reverter o conceito para 'dinheiro é tempo'. O tempo passa a ser o recurso-chave, e o dinheiro o meio de se medir se o tempo está ou não sendo usado inteligentemente."[5]

Embora esteja se referindo à nossa época, dos anos 2000, penso que seja bem aplicável ao caso em questão.

Em *Iaiá Garcia* a idéia de tempo é a de um tempo de construção e, ao mesmo tempo, inevitavelmente, de perdas. Jorge e Iaiá constroem suas vidas, e Valéria e Luís Garcia morrem, vão embora. Ao longo do tempo Iaiá cresce, torna-se moça. Jorge cresce interiormente, supera a paixão por Estela e faz progressos em sua vida. Em *Dom Casmurro* o tempo é de resgate. Resgate de um tempo de construção, quando Bentinho e Capitu vão desde a infância construindo uma vida em comum, Bentinho estuda direito, forma-se, ele e Capitu se casam. E resgate de um tempo de destruição, que é quando o ciúme de Bentinho, ou o procedimento de Capitu, não se sabe, ou os dois juntos, põe ou põem tudo a perder. Uma tentativa de viver pela recordação aquilo que não se viveu tranquilamente enquanto ocorreu ou que se desperdiçou. Todas as vezes em que Dom Casmurro vier a reler o próprio livro que escreveu, ele vai de certa forma um pouco reviver seu romance com Capitu. Conforme disse García Márquez:

> "A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la."[6]

Em *Nostromo* o tempo é de construção, de perdas, e de resgate, além de ser uma tentativa de apropriar-se do tempo, e de literalmente criar-se o tempo (embora todos os romancistas criem o tempo).

---

[5] DUAILIBI, Roberto & SIMONSEN JR., Harry – *Criatividade & Marketing*. São Paulo, Makron, 2000, p. 32.

[6] MÁRQUEZ, Gabriel García – *Viver para Contar*. São Paulo, Record, 2003.

O viés impressionista é o que aproxima uma obra da outra. O predomínio do momento sobre a duração, a verdade do momento que debilita toda outra verdade, a forte presença do acaso, a representação de um mundo em que os fenômenos mudam constantemente[7], o mostrar o objeto de representação através de partes em estado bruto que o constituem ao invés de apresentá-lo como um todo conceitualmente elaborado que passe a idéia de homogeneidade, as imagens borradas, muitas vezes fugidias, evanescentes, a substituição do movimento externo por outro interno.

Neste trabalho, primeiro me detive na análise de *Iaiá Garcia*. Achei importante fazer isto, e oportuno, para mostrar o salto empreendido por Machado de Assis entre este romance e o outro, *Dom Casmurro*, em termos de elaboração. Sem querer com isso diminuir qualitativamente aquele primeiro, que, conforme espero ter demonstrado, vem a ser um grande romance[8]. Mas que houve literalmente um salto em termos de representação, houve, e isto pudemos verificar quando da análise feita de *Dom Casmurro*. Além disso, serve o estudo de *Iaiá Garcia*, também, para, por contraste, tornar possível salientar as diferenças de elaboração entre *Nostromo* e ele quanto àquela problematização do objeto de representação. Após ter analisado *Iaiá Garcia*, passei a um estudo de *Dom Casmurro*, e a seguir a um estudo de *Nostromo*, para em seguida confrontar estes dois últimos. Os dois romances são contemporâneos. A semelhança quanto à problematização do objeto de representação, ou, se quisermos, as distorções utilizadas quando da representação, que os faz bastante diferentes de *Iaiá Garcia*, deve-se ao fato de ambos os autores terem captado as novas idéias que estavam no ar na época ao final do século XIX, mencionadas neste trabalho na análise de *Dom Casmurro*, tais como o sentido impressionista de vida e a concepção relativista do mundo, as técnicas de desvelamento do pensamento, a psicologia da revelação, a busca de novos modelos de compreensão do universo, sem contar as muitas outras transformações que ocorreram na mentalidade do homem de então resultantes dos avanços científicos, tecnológicos, de conhecimento, nas artes. Não que houvesse uma obrigatoriedade, seja de uma captação daquelas idéias, seja de uma distorção mais ou menos semelhante do representar. Apenas acontece que neste caso houve esta captação e esta distorção.

---

[7] id., *ibid.*, p. 198.

[8] Por exemplo, *Pamela* ou *Robinson Crusoe*, que são considerados os primeiros romances em língua inglesa, são grandes romances, embora não tenham sido escritos no final do século XIX. Se os compararmos com *Nostromo*, perceberemos que em termos de elaboração este último está milhas de distância na frente, mas isto não diminui aqueles primeiros, a meu ver, absolutamente.

Dentro de tudo o que foi comentado, considero os propósitos deste trabalho como plenamente cumpridos. Passo a seguir a fazer algumas considerações em acréscimo, que julgo pertinentes.

Segundo Hauser o desenvolvimento tecnológico em grande velocidade e o progresso acentuado que foram acontecendo nos últimos trinta anos do século XIX são fatores importantes que contribuíram para o surgimento do impressionismo devido às mudanças em ritmo acelerado deles resultantes, notadamente os novos produtos que incessantemente iam surgindo e sendo substituídos sem parar, e à mudança dos centros de cultura para as grandes cidades, um fenômeno também ligado aos avanços técnicos.[9] O efeito de ambos na mente do homem de então, que vai levar ao surgimento do impressionismo, foi por mim comentado neste trabalho.

A meu ver aquelas mudanças tecnológicas e avanços científicos em si mesmos também influenciaram de uma maneira ou de outra muitas das narrativas da época, e muito provavelmente também impuseram sua marca em *Dom Casmurro* e *Nostromo*. Não cabe neste trabalho verificar como esta influência se deu nem apontar seus traços nestas duas obras. Mas os inúmeros avanços e invenções que iam surgindo ao final do século XIX e início do século XX com toda certeza mudaram o modo de pensar, a visão e concepção de mundo do homem da época, e sua interação com este mundo e com tudo à sua volta. E consequentemente fizeram com que sua forma de narrar mudasse. Um homem que passe a interagir com o universo de uma nova maneira, mais enriquecida de recursos que iluminam este universo, que o mostram, reproduzem, encurtam suas distâncias, aumentam a velocidade de locomoção em seus terrenos, operam novas e intrincadas sínteses e expansões, vai narrar este universo também de uma nova maneira. A luz elétrica, o telefone, o telégrafo, o fonógrafo, a fotografia (inventada nos anos 1820, expandindo na França a partir dos anos 1830, transformada em grande empreendimento comercial na França dos anos 1850[10]), e muitos outros. Já que se mencionou neste trabalho a Guerra do Paraguai, e Napoleão e suas campanhas, e em *Nostromo* há uma revolta debelada dentre outros meios com rifles comprados na Europa, cumpre observar que o fuzil Gras, com a culatra móvel surgiu em 1874, o qual por sua vez prefigurou o fuzil Lebel modelo 1886 que tornou possível o tiro de repetição[11], e em 1897 aparece o canhão de 75 mm francês com freio hidropneumático, alcance prático de 5 a 6 km, de cano estriado, de aço, com carregamento pela culatra, (estes três últimos quesitos já em uso

---

[9] Id., *ibid.*, p. 196.
[10] HOBSBAWM, Eric – *The Age of Capital*. New York, Vintage, 1996, p. 291.
[11] *Enciclopédia Larousse*.

desde a segunda metade do século XIX), pólvora sem fumaça (descoberta em 1884), um canhão já com a forma moderna[12].

Algumas das invenções citadas mais acima já existiam quando estes livros foram escritos – em *Nostromo*, na era moderna de Sulaco, Mrs Gould atende ao telefone e as ruas de Sulaco são iluminadas a luz elétrica. Estava-se a um passo do surgimento dos automóveis, dos aviões e do advento do cinema como forma de diversão em massa, do rádio, etc., e este é um fator a ser levado em consideração, pois se estes inventos estavam para chegar era porque o quadro geral da época já era propício para a sua chegada ou já se encontrava pronto para ela, o que pressupõe que a mentalidade desta época era, na razão direta do estabelecimento deste quadro, diferente daquela de anos anteriores.

É importante levar-se em consideração, também, o tremendo impacto que representou para o homem da época a utilização em larga escala da ferrovia, do navio a vapor e do telégrafo. Neste sentido, transcrevo a seguir um trecho retirado de meu trabalho "*Nostromo*: Figurações do Virtual" onde abordei esta questão:

> "Ao comparar o mundo de 1880 ao mundo de 1780, Hobsbawn afirma que o mundo deste período posterior "era genuinamente global. Quase todas as suas partes agora eram conhecidas e mapeadas de modo mais ou menos adequado ou aproximado." E sobretudo, a ferrovia e o telégrafo encurtavam distâncias, em termos de transportes e comunicações[13]:
>
> > "[...] A ferrovia e a navegação a vapor haviam reduzido as viagens intercontinentais ou transcontinentais a uma questão de semanas, em vez de meses - salvo na maior parte do território da África, da Ásia continental e de partes do interior da América do Sul -, e em breve as tornariam uma questão de dias: com a conclusão da Ferrovia Transiberiana, em 1904, seria possível viajar de Paris a Vladivostok em quinze ou dezesseis dias. Com o telégrafo elétrico, a transmissão de informação ao redor do mundo era agora uma questão de horas. Em decorrência, homens e mulheres do mundo ocidental - mas não só eles - viajaram e se comunicaram através de grandes distâncias com facilidade e em número sem precedentes. [...] ... num sentido o mundo estava se tornando [...] geograficamente menor e mais global - um planeta ligado cada vez mais estreitamente pelos laços dos

[12] Id., *ibid.*
[13] *Id., Ibid,* p.29

deslocamentos de bens e pessoas, de capital e comunicações[14], de produtos materiais e idéias [...]"[15]

James McFarlane[16] também alude a esta mudança:

"Appreciably, the dimensions of time and space had begun to alter. As communications improved, distances shrank. As the more hectic rhythms of urban living imposed themselves over wider areas of society, so events moved faster and the whole tempo of life quickened."

[É óbvio que a narrativa também iria mudar.]

Segundo Hobsbawn, havia em 1880 100 mil locomotivas (200-450 HP) que puxavam quase 2,75 milhões de carros e vagões. Faziam parte da inovação de maior impacto do século, sequer sonhada cem anos antes, constituindo-se como o "esforço de construção pública mais importante já empreendido pelo homem". Julga provável, o historiador, que "o único outro subproduto da tecnologia moderna mais universalmente conhecido fosse a rede de linhas telegráficas em sua infindável sucessão de postes de madeira, com uma quilometragem três ou quatro vezes superior à da totalidade das ferrovias do mundo inteiro."[17] Acrescenta ainda que a rede ferroviária mundial passou de pouco mais de 200 mil quilômetros em 1870 a mais de 1 milhão às vésperas da Primeira Guerra Mundial, ao passo que a navegação mercante mundial, que passara de 10 a 16 milhões de toneladas de 1840 a 1870, dobrou nos quarenta anos seguintes - "... ainda havia, em 1880, quase três toneladas dependentes do vento para cada tonelada movida a vapor. Nos anos 1880, isto estava começando a mudar, imediata e radicalmente, a favor do vapor [...]"[18]

Conrad, portanto, ao final do século XIX, início do século XX (*Nostromo* foi publicado em 1904), enxergava o mundo a partir de uma perspectiva espacial diferente daquela com a qual o homem dos períodos anteriores ou do início do século XIX ou meados dele estava acostumado. Pois em sua mente já passara a estar incorporado um padrão que levava em conta distanciamentos aprofundados, marcados pelos pontos mais longínquos do planeta, percorríveis em intervalos de tempo tremendamente encurtados, juntamente com a presença daqueles pontos, sob a forma de notícias e comunicações, em questão de horas. O que fazia com que aqueles pontos distantes passassem a integrar-se ao quadro de seu quotidiano, o plano fisicamente atingível do dia-a-dia, ou próximo a

---

[14] HOBSBAWM, Eric – *The Age of Empire*. New York, Vintage, 1989, p. 13-14.
[15] *Id., Ibid*, p.30-31
[16] *Modernism*, p.77
[17] *A Era dos Impérios*, p.48
[18] *Id., Ibid*, p.48-49

> ele. Seu plano imediato portanto passara a ser muitíssimo mais amplo do que aquele de que dispunha o homem de, por exemplo, 1780. Isto fez com que planos bastante distanciados, ou se preferirmos, planos situados a distâncias variáveis, mas não tocáveis fisicamente, por esta razão situados por detrás do plano imediato da vivência diária, passassem a ser levados em consideração, e, devido à intensidade, volume e frequência de informes, serem situados lado a lado ao que se acha mais próximo no espaço. Podendo inclusive, dependendo do valor da informação, passar a ter até mesmo uma importância maior. Isto fez com que a visão espacial do mundo para aquele homem mudasse."[19]

É o que explica a alternativa adotada por Conrad de representar a capital de Costaguana, Santa Marta, sem mostrá-la, ou todas as demais cidades e vilarejos, sem que apareçam, assim como o interior do país. Conforme já apontei, sabemos o que acontece nessas localidades e regiões através daquilo que chega por carta, por telégrafo, através de tropeiros, ou quando chega um viajante, ou através de boatos. Na carta que escreve à irmã, Martin Decoud relata que o engenheiro chefe da ferrovia, em Sulaco, conversou por telégrafo com seu colega que se achava na cabeceira da ferrovia em construção tendo Pedro Montero, o irmão do general rebelde Montero, bem ao seu lado. Eles estão a cerca de quarenta e oito horas a cavalo de Sulaco. Ou que o telegrafista da Cable Company em Sulaco conversou com seu colega de Esmeralda, até que este foi interrompido pelos rebeldes, que em Esmeralda haviam tomado o poder, e que irromperam no escritório onde ele estava. A narrativa, então, passa a levar em conta estes novos distanciamentos e recursos.

É óbvio que estas mudanças iriam influenciar o modo de narrar do homem de então.

Acrescente-se a isto também a crise do naturalismo cujos sinais, segundo Hauser, já podiam ser percebidos ao redor de 1870 mas que somente se torna evidente depois de 1885.

Todos estes fatores, portanto, contribuíram para uma mudança na forma de narrar. Acredito que juntamente com todos estes fatores tenha havido também um avanço natural exclusivamente na área literária, assim como também houve nas demais áreas do conhecimento humano. E uma vontade de mudar, também, de ir em busca do novo, de estar cansado de fazer as coisas como elas sempre haviam sido feitas. Assim como no cinema alguém procura câmeras e equpamentos com novos recursos, inovações com as cores, tonalidades, brilho, sombras, iluminação, fotografia, nitidez, diferentes tomadas e ângulos, velocidades variáveis de tomadas, novos deslocamentos de

[19] Op. cit., p. 131-132.

câmera, velocidades de deslocamentos de câmeras, closes a diferentes distâncias, closes super próximos, cortes, editoração, montagem, etc..

Está fora dos objetivos deste trabalho fazer um levantamento das repercussões destes avanços todos, e mudanças de concepção, na ficção em geral da época, exceto quanto aos dois livros em pauta. Mas apenas a título de ilustração, vale a pena mencionar o caso de um outro grande escritor da época, Henry James, que serve como mais uma indicação daquilo que estava então ocorrendo. Pois é também possível detectar-se um salto que acontece em sua obra, semelhante àquele detectado naquela de Machado de Assis. Semelhante em termos de intensidade de mudança pois os estilos são diferentes e o caráter da mudança também foi diferente. O estilo de Henry James em *The American* (1877) e de *The Europeans* (1878), contemporâneos de *Iaiá Garcia* (1878), é um. O estilo de Henry James de *The Ambassadors* (1903), contemporâneo de *Dom Casmurro* (1900) e de *Nostromo* (1904), é outro. *The American* e *The Europeans* são narrados de uma forma semelhante àquela da ficção realista do século XIX em geral. Já *The Ambassadors* vem com uma forma completamente diferente.

Segundo Walter Allen o estilo de Henry James em *The Ambassadors*, e acrescente-se aí *The Wings of the Dove* (1902) e *The Golden Bowl* (1904), ou seja, nos três últimos romances do autor, é um estilo que tem por meta explorar e desenvolver os recursos da linguagem, e que ao mesmo tempo visa registrar as descobertas e percepções feitas por sensibilidades sutis. É um estilo intensamente visual e intensamente metafórico. As sentenças são densas, com o máximo de significado possível, mas um significado que existe em diferentes planos simultaneamente, "uma fusão de significados, de modo que tentar decifrar uma sentença de James é comparável a analisar-se uma estrofe complexa em poesia"[20].

> "[...] He discreetly signed that he would wait, would stand, and these things and his face, one look from which she had caught, had suddenly worked for Miss Gostrey. She fitted to them all an answer for Strether's last question. The solid stranger was simply the answer – as she now, turning to her friend, indicated. She brought it straight out for him – it presented the intruder. 'Why, through this gentleman!' The gentleman indeed, at the same time, though sounding for Strether a very short name, did practically as much to explain. Strether gasped the name back – then only had he seen. Miss Gostrey had said more than she knew. They were in presence of Chad himself."[21]

---

[20] ALLEN, Walter - *The English Novel*. Middlesex, Penguin, 1965, p. 266.
[21] JAMES, Henry – *The Ambassadors*. London, Penguin, 1980, p. 88.

Compare-se este trecho com qualquer outro que seja, escolhido ao acaso, de *The American* ou de *The Europeans*, e perceba-se a diferença clara entre um e outro, que mostra o avanço que aconteceu da obra mais antiga com relação à mais nova, de inícios do século XX.

Finalmente, ao encerrar este trabalho, um esclarecimento final. No posfácio da *Mimesis*, Erich Auerbach adverte que seu livro contém muitas lacunas, que ele gostaria de poder ter abordado muitos outros períodos além daqueles que abordou, mas que encontrou grandes dificuldades que tornaram essa tarefa impossível, dentre elas o fato de ter escrito sua obra durante a guerra, em Istambul, cuja biblioteca, além disso, era bastante desprovida de obras voltadas para o estudo de textos europeus, e que devido às dificuldades decorrentes da guerra, este outro embaraço também não pôde ser contornado. Em decorrência disso seu livro quase não contém citações. Por outro lado, ele acrescenta que é bem provável que o livro deva sua existência precisamente a esta carência de uma biblioteca especializada. Pois se pudesse ter se informado de tudo que havia sido publicado sobre os diferentes tópicos que abordou, ele provavelmente não teria sido capaz nem de ao menos começar a escrevê-lo.

De minha parte, penso assim: muitas vezes nem tudo sai perfeito, como deveria sair ou como era para sair; e muitas vezes, mesmo a partir de algo contendo lacunas e defeitos, é possível fazer-se algo bom, até justamente em virtude disto. Em muitas ocasiões, uma solução simples é a melhor saída.

Nesta minha tese, quebrei um paradigma. E quebrei com toda a tranquilidade. Não estou apresentando uma fortuna crítica sobre Joseph Conrad, tampouco sobre Machado de Assis. Utilizei-me apenas das obras citadas em rodapé e da bibliografia de caráter geral. E de muitas outras obras não citadas, que não têm a ver diretamente com o tema, mas que foram contribuindo ao longo dos anos para meu amadurecimento no terreno literário. Sobretudo, guiei-me pelo que, seguindo o método de Auerbach, consegui retirar dos textos estudados extraídos de *Iaiá Garcia*, *Dom Casmurro* e *Nostromo*. Ou seja, dei preferência total àquilo que estava lá.

Além disso, sempre que julguei oportuno fazer algum comentário de ordem geral chamando a atenção para algo peculiar ou relevante nas obras em questão, eu o fiz, independentemente de que estivesse ou não estritamente ligado ao tema deste trabalho.

Quero registrar aqui a minha dívida para com Joseph Conrad, e para com Machado de Assis, pelo muito que aprendi ao estudar suas respectivas obras. Quero registrar também minha dívida para com Eric Hobsbawm e Arnold Hauser, e sobretudo para com o grande Erich Auerbach. A leitura das obras de todos eles é para mim um motivo de grande satisfação, por

proporcionar o contato com a maneira extremamente inteligente de pensar e de estabelecer associações por eles adotada.

Obras de Machado de Assis

In *Obras Completas de Machado de Assis*. São Paulo, Livro do Mês, Rio de Janeiro São Paulo, 1961, 31 vol..

Contos Fluminenses
Ressurreição
Histórias da Meia-Noite
A Mão e a Luva
Helena
Iaiá Garcia
Memórias Póstumas de Brás Cubas
Histórias sem Data
Quincas Borba
Várias Histórias
Páginas Recolhidas
Dom Casmurro
Relíquias de Casa Velha

Obras de Conrad

Almayer's Folly - A Story of an Eastern River. London, Penguin, 1976. (First Published: 1895).

An Outcast of the Islands. London, Penguin, 1975. (First Published: 1896)

The Nigger of 'Narcissus' - A Tail of the Sea. (1897) In: Zabel, Morton Dauwen, ed. *The Portable Conrad.* New York, The Viking Press, 1954

Tales of Unrest (Contendo: "Karain, A Memory", "The Idiots", "An Outpost of Progress", "The Return", "The Lagoon"). London, Penguin, 1977. (First Published: 1898)

Lord Jim - A Tale. Middlesex, Penguin, 1983. (First Published: 1900)

Youth - A Narrative, and Two Other Stories (contendo: "Youth", "Heart of Darkness", "The End of The Tether"). Edingurgh and London, William BlackWood & Sons, 1902. (First Published: 1902).

Typhoon and Other Stories (contendo: "Typhoon", "Amy Foster", "Falk", "To-morrow"). London, Willian Heinemann, 1903. (First Published: 1903).

Nostromo - A Tale of the Seabord. London, Penguin, 1990. (First Published: 1904).

The Mirror of the Sea - Memories and Impressions. Hamburg, Albatross. Verlag, 1936. (First Published: 1906).

The Secret Agent - A Simple Tale. London, Penguin, 1990. (First Published: 1907).

A Set of Six (contendo: "Gaspar Ruiz", "The Informer", "The Brute", "An Anarchist", "The Duel", "Il Conde"). London, Mehuen & Co, 1908. (First Published: 1908).

Under Western Eyes. London, Penguin, 1989. (First Published: 1911).

A Personal Record. Marlboro, Vermont, Marlboro Press, 1988. (First Published: 1912). (posteriormente publicado como: *Some Reminiscences.* London, Eveleigh Nash, 1912).

'Twixt Land and Sea - Tales (contendo: "A Smile of Fortune", "The Secret Sharer", "Freya of the Seven Isles"). London, Penguin, 1988. (First Published: 1912).

Chance - A Tale in Two Parts. London, Penguin, 1974. (First Published: 1913).

Victory - An Island Tale. London, Penguin, 1989. (First Published: 1915).

Within the Tides - Tales (contendo: "The Planter of Malata", "The Partner", "The Inn of the Two Witches", "Because of the Dollars"). London, Penguin, 1978. (First Published: 1915).

The Shadow Line - A Confession. London, Penguin, 1986. (First Published: 1917).

The Arrow of Gold - A Story Between Two Notes. New York, Doubleday, Page & Co, 1919. (First Published: 1919).

The Rescue - A Romance of the Shallows. London, Penguin, 1950 (First Published: 1920).

Notes on Life and Letters. London and Toronto, J. M. Dent & Sons, 1921. (First Published: 1921).

Tales of Hearsay (contendo: "The Warrior's Soul", "Prince Roman", "The Tale", "The Black Mate"). In: *Collected Edition of the Works of Joseph Conrad.* London, J. M. Dent & Sons, 1946-1955. (First Published: 1925).

Last Essays. London, J. M. Dent & Sons, 1926. (Fist Published: 1926).

DENT, J. M. & Sons Ltd, ed. - *Conrad's Prefaces to His Worsks*. London, J. M. Dent & Sons, 1937.

Obras de Caráter Geral

ADORNO, T.W. - *Notas de Literatura.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.

- "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo". In: Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas. (Col. Os Pensadores) São Paulo, Abril, 1980.

- "A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade". (Col. Os Pensadores) São Paulo, Abril, 1996.

ALLEN, Walter - *The English Novel.* Middlesex, Penguin, 1965.

ANDERS, Gunther - *Kafka: Pró e Contra.* São Paulo, Perspectiva, 1968.

ARISTÓTELES - "De Poetica". In: ROSS, W.D., ed. - *The Works of Aristotle.* Oxford, Oxford, 1959.

AUERBACH, Erich - *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale.* Paris, Gallimard, 1968.

- *Introduction aux études de philologie romane.* Frankfurt An Main, Vittorio Klostermann, 1949, p.9-37.

BAKHTIN, Mikhail M. - "Epic and Novel". In: UNIVERSITY OF TEXAS PRESS SLAVIC SERIES - *The Dialogic Imagination.* Austin, University of Texas Press, 1986, nº1, p.3-40.

BEACH, Joseph Warren - *The Twentieth Century Novel.* New York, Appleton Century Croft, 1960.

BENJAMIN, Walter - "Le Narrateur". In: LES LETTRES NOUVELLES - *Oeuvres.* Paris, Les Lettres Nouvelles, 1971, v.2.

- "La Teoria del Arte Temprano-Romántica y Goethe". In: *El Concepto de Crítica de Arte en El Romanticismo Alemán.* s.l., Ediciones Peninsula, s.d.

BENTLEY, Phyllis

- "Use of Summary"
- "Use of Scene"
- "Art of Narrative"

In: STEVICK, Philip - *The Theory of the Novel.* New York,The Free Press, 1967, p.47-57.

BOOTH, Wayne C. - "Distance and Point-of-View". In: STEVICK, Philip - *The Theory of the Novel. Op. cit*, p.85-107.

BORGES, Jorge Luis - "El Falso Problema de Ugolino". In: *Nueve Ensaios Dantescos.* s.l., Esposa Calpe, s.d.

BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James - *Modernism. A Guide to European Literature - 1890-1930.* London, Penguin, 1991, p. 19-93, 398-401, 616.

BRADLEY, A.C. - "The Substance of Shakespearean Tragedy". In: Shakespearean Tragedy. New York, St. Martins, 1978.

BROOKS, Cl. "The Naked Babe and the Cloack of Manliness". In: *The Well Wrought Urn.* New York, Harcourt, Brace & World, 1947.

BROOKS, Cleanth & WARREN, Robert Penn et alii – *American Literature. The Makers and the Making.* New York, St. Martin's Press.

BRONTË, Emily - *Wuthering Heights.* s.l., Random House, 1946.

CANDIDO, Antonio - "Introdução". In: *Formação da Literatura Brasileira.* São Paulo, Martins, 1989, p.23-39.

- "Análise Crítica do Romance". Assis, Agosto de 1964.
- *A Educação pela Noite e Outros Ensaios.* São Paulo, Ática, 1989.
- *O Discurso e a Cidade.* São Paulo, Ática, 1989.
- *Recortes.* São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p.11-53.
- "A Personagem do Romance". In: CANDIDO, Antonio et alii - *A Personagem de Ficção.* São Paulo, Perspectiva, 1985, p.53-80.

CARPEAUX, Otto M. - "Franz Kafka e o Mundo Invisível". In: *A Cinza e o Purgatório.* Rio de Janeiro, CEB, 1942.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho - *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência*. São Paulo, Pioneira, 1981.

CEVASCO, Maria Elisa Burgos Pereira da Silva - "As Vozes da Narração: Técnicas do Ponto de Vista nos Romances de Graham Greene". Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1985.

CEVASCO, Maria Elisa & SIQUEIRA, Valter Lellis - *Rumos da Literatura Inglesa*. São Paulo, Ática, 1985.

CHLOVSKY, Victor - "Sobre a Teoria da Prosa e a Arte como Procedimento.". In: Vários. *Teoria da Literatura - Formalis tas Russos*. Porto Alegre, Globo, 1971.

CINTRA, Ismael - "O Foco Narrativo na Ficção - Uma Leitura de *Nove, Novena* de Osman Lins". Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo em 1978.

COSTA, Lígia M. & REMÉDIOS, Maria Luiza R. - *A Tragédia*. São Paulo, Ática, 1988.

DAL FARRA, Maria Lúcia - *O Narrador Ensimesmado. O Foco Narrativo em Virgílio Ferreira*. São Paulo, Ática, 1978.

DAVIS, Mike - "The New Right's Road to Power". In: New Left Review, N.128, July/August 1981, p.28-50.

DERRIDA, Jacques - "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences". Transl. by Richard Macksay. s.l., s.c.p., s.d.

EAGLETON, Terry - *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

- "Defending the Free World". s.l., s.c.p., s.d.

ÉCHELARD, Michel - *Histoire de la Littérature en France au XIXe Siècle*. Paris, Hatier, 1984.

ÉSQUILO - *Prometeu Acorrentado*. In: *Clássicos Jackson*. São Paulo,W.M.Jackson, 1957, vol. XXII.

EURÍPEDES - *Electra*. In: *Clássicos Jackson*. Op. cit.

FISH, Stanley - *Is There a Text in this Class?*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980, p.303-355.

FLAUBERT, Gustave - *L'Éducation Sentimentale*. Paris, Seuil, 1993.

FRIEDMAN, Norman - "Point of View in Fiction.". In: STEVICK, Philip - *The Theory of the Novel. Op. cit*, p.108-137.

FRYE, Northrop - "The Four Forms of Fiction". In: STEVICK, Philip - *The Theory of the Novel. Op. cit*, p.31-43.

- "Charms and Riddles". In: *Spiritus Mundi. Essays on Literature, Myth, and Society*. s.l., Indiana University Press, s.d.

GOTLIB, Nádia Battella - *Teoria do Conto*. São Paulo, Ática, 1985.

HAUSER, Arnold - *Historia Social de la Literatura y del Arte*. Barcelona, Labor, Punto Omega, 1988, 3 vols.

- *Maneirismo*. São Paulo, Perspectiva, 1965.

HEGEL, G.W.F. - In: BATE, Jonathan, ed. - *The Romantics on Shakespeare*. s.l., Penguin, 1992, p.88-110.

HEMINGWAY, Ernest - *For Whom the Bell Tolls*. New York, Bantam Books, 1976.

HERRSTEIN-SMITH, Barbara - Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory. Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1988, p.1-53.

HOBSBAWM, Eric J. - *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

- *A Era do Capital*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- *Era dos Extremos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p.7-25.

HOBSBAWM, Eric – *The Age of Empire*. New York, Vintage, 1989.
– *The Age of Capital*. New York, Vintage, 1996

HOMERO - *L'Illiade*. Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

HUMPHREY, Robert - *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, University of California Press, 1968.

JAMES, Henry - "The Turn of the Screw". In: *The Turn of the Screw and Other Stories*. Middlesex, Penguin, 1977.
- "The Aspern Papers". In: *The Aspern Papers and Other Stories*. Middlesex, Penguin, 1979.

JAMESON, Fredric - *The Political Unconscious*. London, Methuen, 1981.
- *Marxism and Form*. New Jersey, Princeton University Press, 1974.

KAYSER, Wolfgang - *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra, Armênio Amado Editor, 1958, vol. II, p.243-273.
- "Qui Raconte le Roman?". *Poetique 4*. Paris, Seuil, 1970.

KUMAR, S.K. - *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*. New York, New York University Press, 1963.

KURODA, Y - "Reflexões Sobre os Fundamentos da Teoria da Narrativa.". In: Vários - *Língua, Discurso, Sociedade*. São Paulo, Global, 1983.

LEAVIS, F.R. - *The Great Tradition*. London, Chatto & Windus, 1948.

LEFEBVE, Maurice-Jean - *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra, Livraria Almedina, 1976.

LEITE, Lígia Chiappini Morais - *O Foco Narrativo*. São Paulo, Ática, 1985.

LUBBOCK, Percy - *A Técnica da Ficção*. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1976.

LUKÁCS, Georg - *The Theory of the Novel*. Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1975.
- *Ensaios Sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

MAGALHÃES JÚNIOR, Rubens - *A Arte do Conto*. Rio de Janeiro, Bloch, 1972.

MARTINS, Nilce Sant'anna - *Introdução à Estilística*. São Paulo, EDUSP, 1989.

MENDILOW, A.A. - *O Tempo e o Romance*. Porto Alegre, Globo, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme - *A Astúcia da Mimese. Ensaios sobre Lírica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972, p.203-210.

- "A Pulga Parabólica". In: *A Astúcia da Mimese. Ensaios sobre Lírica. Op. cit.*

PAZ, Octávio - *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

MITCHELL, W.J.T., ed. - Against Theory: Literary Studies, the New Pragmatism. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982, p.11-47.

POE, Edgar Allan - "A Filosofia da Composição". In:GUARNELLI, Ismael *ed.* - *O Corvo*. São Paulo, Expressão, 1986, p.59-72.

- "The Fall of the House of Usher". In: STERN, Philip Van Doren *ed.* - *The Portable Poe*. Middlesex, Penguin, 1981.

POUILLON, Jean - *O Tempo no Romance*. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1974.

RICHARDSON, Samuel - *Pamela*. London, Penguin, 1980.

ROSENFELD, Anatol - "Reflexões sobre o Romance Moderno". In: *Texto e Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p.75-97

- "Kafka e Kafkianos". In: *Texto e Contexto. op. cit.*

ROSSUM-GUYON, Françoise van - "Ponto de Vista ou Perspectiva Narrativa". In: *Vários - Categorias da Narrativa*. Lisboa, Arcádia, 1976.

RUSHER, William A. - The Rise of the Right. New York, William Morrow and Co., Inc. 1984, p.291-328.

SALLENAVE, Daniele - "Sobre o Monólogo Interior; Leitura de uma Teoria". In: Vários - *Categorias da Narrativa*. Lisboa, Arcádia, 1976.

SARTRE, Jean-Paul - "Qu'est-ce qu'Écrire?"
- "Pourquoi Écrire?"
- "Pour qui Écrit-on?"
In: *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature?*. Mayenne, Gallimard, 1964.

SCHOLES, Robert - *Textual Power*. New Haven and London, Yale University Press, 1985, p.308-320.

SCHORER, Mark - "Technique as Discovery". In: STEVICK, Philip - *The Theory of the Novel. Op. cit.*, p.65-84.

SHAKESPEARE, William
- *Hamlet*.
- *Macbeth*.
- *Romeo and Juliet*.
In: THE VICKING PORTABLE LIBRARY, Comp., - *The Portable Shakespeare*. Kingsport, Tenessee, Penguin, 1984.

SHRODER, Maurice Z. - "The Novel as a Genre". In: STEVICK, Philip - The Theory of the Novel. *Op. cit.*, p.13-29.

SÓFOCLES
- *Rei Édipo*.
- *Antígone*. In: *Clássicos Jackson. Op. cit.*

SPITZER, Leo - "La Interpretación Linguística de las Obras Literárias". In: VOSSLER, KARL et alii - *A la Estilística Romance*. Buenos Aires, Faculdad de Filosofia y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1942.
- "A Reinterpretation of the Fall of the House of Usher". In: *Twentieth Century Interpretations of the Fall of the House of Usher*. Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, Inc., 1969.

TODOROV, T. - "A Narrativa Fantástica". In: As Estruturas Narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 147-166.

TODOROV, T. & DUCROT, Oswald - *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

TOLSTOY, Count Leo N. - *Anna Karenin*. Middlesex, Penguin, 1980.
- *War and Peace*. Middlesex, Penguin, 1982.

WILLIAMS, Raymond - *The English Novel from Dickens to Lawrence*. London, The Hogarth Press, 1987.

ZOLA, Émile - *Germinal*. Paris, Le Livre de Poche, 1964.