

Relíquias da Casa Velha: as várias faces de uma obra

Antônio Marcos V. Sanseverino

RESUMO: The present essay considers a reading of *Relíquias da Casa Velha* as a work connected to with its time, the beginning of the XX century, when it was published. In order to analyse the collection of texts published there, the novel *Casa Velha*, published in newspapers in the years 1885-1886, was used as a term of mediation to understand the texts in the book (short story, critique, theater...) as ruins in the present, signs of the time slavery and patriarchalism prevailed in Brazil.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; *Relíquias da Casa Velha*; interpretação alegórica.

A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto uma organismo.(...)

Por isso o justo emprego da linguagem é, para mim, aquele que permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras.

Italo Calvino

Antonio Marcos Vieira Sanseverino é Professor de Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFRGS.

1. Casa Velha

Esta análise de *Relíquias da Casa Velha* parte da união entre a reflexão formal, tal qual Alexandre Eulálio aponta em *Esau e Jacó*¹, e o diálogo com seu tempo. A pretensão parece esdrúxula se considerarmos o modo como é lida a literatura do início do século no Rio de Janeiro, focando Euclides, Graça Aranha, Olavo Bilac, João do Rio, enfim um quadro em que não entraria o Machado *realista*. Como ler assim dentro do contexto histórico, se no título e na advertência encontramos apenas a imagem das *reliíquias* e da volta aos *pensamentos idos e vividos*? O presidente de Academia Brasileira de Letras, já velho e viúvo, coloca que a Casa Velha é sua vida, e as reliíquias são os inéditos e impressos que publica. Considerando isto e a diversidade de escritos do livro (poema, contos, crítica e teatro), parece realmente arbitrária a ligação do livro como resposta as questões contemporâneas à sua publicação.

Machado de Assis desloca, em *Relíquias da Casa Velha*, o olhar dos problemas e celeumas presentes e volta-se para o passado. Ele não entra de modo direto no debate sobre o caráter nacional brasileiro, mestiço, que deve ufanar-se das maravilhas naturais de sua nação ou lamentar-se de sua desgraça. Como velho narrador, que conheceu a construção do projeto romântico de nacionalidade, pode-se dizer que ele relembra sua experiência, sua trajetória, através de obras esparsas que tenham uma marca exemplar. É a autoridade do velho, respeitado por sua trajetória intelectual. Ele desvia o olhar do caráter cegante do presente, em que sofre pela perda de sua esposa e pela proximidade da morte, e focaliza alguns elementos do passado.

Essa pesquisa origina-se do ensaio de John Gledson² sobre a pequena novela *Casa Velha*, publicada em folhetim nos anos de 1885-86. Ele mostra como o narrador, a temática e o caráter alegórico da novela antecipam *Dom Casmurro*. Não se vai aqui resenhar o ensaio, mas a sugestão permite compreender a imagem que é apresentada na advertência de *Relíquias da Casa Velha*. Para isto, vamos apresentar brevemente esta novela. Ela conta, pela voz de um velho padre, a história de amor entre Félix, filho da senhora viúva, dona da Casa Velha, e Lalau, agregada, educada como se fosse filha da casa. Ao longo da história, o padre, também apaixonado por Lalau, busca

¹EULALIO, Alexandre. O Esau e Jacó na obra de Machado de Assis: as personagens diante do espelho e De um capítulo de Esau e Jacó ao Painel d'último baile, in *Escritos*, org. WALDMAN, B. e DANTAS, L. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP; São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.

²GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 161-214. (Coleção Literatura e Teoria Literária, v. 56)

ajudar os amantes a ficarem juntos. Vai contra a dona da casa, que inventa a mentira de que os namorados eram irmãos por parte de pai. Sem saber da mentira, o narrador ajuda a impedir a relação, acabando por descobrir que realmente o falecido marido da viúva tinha sido amante da mãe de Lalau, mas que os jovens não seriam irmãos. Revela a verdade, e choca a dona da casa que não sabia da traição do marido. Lalau, orgulhosa de sua autonomia, decide não casar com Félix, filho daquele que desonrou sua casa.

A fábula parece uma simples história de amor, com várias peripécias bem ao gosto romântico, mas a estrutura narrativa é mais complexa. Um narrador passa a palavra (travessão, dois pontos) ao velho cônego da capela imperial que conta, oralmente, uma experiência passada tempos atrás, em 1839, quando tinha trinta e dois anos. Ele se apresentava na época como um padre decidido a resgatar a boa imagem dos sacerdotes, escrevendo a história do reinado de Dom Pedro I. Estava em 1839, período da Revolução Farroupilha e muita turbulência no Brasil. Ao descobrir que a viúva, D. Antônia, guardava papéis importantes do falecido, ex-ministro de Dom Pedro I, ele vai até a Casa Velha através da ajuda do Reverendo Mascarenhas que lhe consegue autorização. A partir daí o conto vai se dando por sucessivas revelações que permitem (ao seu ouvinte) ao leitor penetrar na vida da casa velha, construída em 1780, segundo modelos das casas nobres da Espanha. A casa, no Rio de Janeiro, era a tal ponto fechada em si mesma, com vida independente da cidade, que Dona Antônia ali reinava como *imperatriz* e dali saía apenas poucas vezes. Na capela, onde aos domingos a família, agregados e vizinhos ouviam a missa, estava enterrado o marido como se fora *uma antiga sociedade romana*, em que se cultuavam os mortos como deuses domésticos.

O padre, ao longo de sua pesquisa, descobre a paixão proibida entre os jovens e decide ajudá-los, procurando convencer D. Antônia da legítima paixão dos dois jovens. A dona da casa, com fumos de nobreza, mostra que o casamento é uma instituição que não se constrói apenas por amor, não se podendo casar o filho com uma agregada. É neste momento em que ela conta a mentira e o padre conta aos dois amantes que eram irmãos por parte de pai.

Um dia, na biblioteca, por um acaso, encontrou um bilhete do falecido para a mãe de Lalau. Ao falar com a tia desta, descobre que o romance adúltero havia gerado um filho, mas que morrera aos quatro meses. Convencido, o padre volta a falar com D. Antônia, que confessa ter mentido para afastar o filho e (pior!) mostra-se chocada com a infidelidade do marido. O desfecho surpreende, porque Lalau decide não casar com o filho daquele que desonrou sua mãe. Ela casa com outro de sua classe. E, ao final,

o narrador confessa que esta história substitui a outra, nunca escrita, sobre o reinado de D. Pedro I.

O enredo do conto é interessante porque fixa questões relevantes. A primeira mostra a imagem da Casa Velha, como imitação do padrão ibérico (nobre), podendo ser interpretada como alegoria do Brasil da Regência. Neste sentido, D. Antônia/imperatriz rege — sem ser contrariada — seu reino, sustentando sua origem nobre e tradicional. A base do poder deriva da tradição e de seu marido, *que parecia um rei, fardado*. Personagem cultuado por todos da casa, enterrado no solo sagrado como uma divindade do lar, sua memória vai ser exumada e seu caráter simbólico vai ser corroído. O narrador será aquele que revela o aspecto podre e falso da tradição da casa. O marido traía a mulher; Dona Antônia via Lalau como filha, mas não aceitava sua entrada na família, mentindo para impedir sua relação com o filho; e Félix, submisso à tradição, não tinha projeto algum para sua vida, a não ser veleidades passageiras.

A única personagem que sai isenta é a agregada que se nega a casar em função de um imperativo moral, respeitar a memória da mãe e da família. Sua renúncia por um princípio atenta contra a estrutura do favor e parece arrogância de alguém que não nega sua origem, de agregada, mas abdica do favor.

O caráter alegórico da narrativa fica mais evidente se considerarmos a junção entre o objetivo manifesto do narrador (escrever a história do Reinado de Dom Pedro I) e a história que ele acaba de contar. Sua frustração parece apontar para impossibilidade de seu projeto oficial (contar história heróica de caráter romântico do Brasil), deixando surgir uma outra história, com uma força singular, saída de dentro da Casa Velha, no seu aspecto privado, que corrói o projeto e deixa transparecer um outro sentido do reinado. Além disto, o reinado da casa pela imperatriz, pautado pelo arbítrio e pretensão à nobreza, revela sua natureza quando posta em confronto. A harmonia familiar de considerar o agregado como parte da família é desfeita quando Lalau ameaça transpor o limite de sua classe e entrar na família como mulher de Félix. Ironicamente, a senhora gosta de Lalau como filha desde que ela não desejasse entrar na família.

O processo de descoberta do narrador é revelador, na medida em que ele vai atrás de documentos oficiais para compor uma história oficial e se defronta com fatos que alteram o curso de sua investigação. De certa forma, ele se defronta com *reliquias*, considerando que ele investiga as coisas do morto, do dono da casa que era santificado por seus familiares. A biblioteca estava tal qual o morto a havia deixado, como um lugar de culto. Primeiro, ele encontra a foto do falecido, em que aparece idêntico a Félix, mas com lábios

voluptuosos. Depois o bilhete que lhe cai do livro, ao acaso, e que funciona como pista para descobrir a história oculta do adultério, enterrada em mentira e esquecimento. São esses pequenos sinais, juntamente com as marcas familiares, que quebraram a ordem da Casa Velha e lhe permitiram ordenar a narrativa, processo de destruição de um ícone, um símbolo familiar.

Machado escreveu esta novela durante um ano, 1885-1886, que deve ter sido, segundo perspectiva de Gledson, minuciosamente arquitetada, já que todas as pistas iniciais são desenvolvidas posteriormente. A importância desse texto leva a crer em uma influência sobre a obra posterior, nos elementos já observados, bem como na imagem da *casa* e de um tempo passado que não se repete, mas que continua a influenciar o presente. Bentinho, em *Dom Casmurro*, procura reconstruir a casa de sua infância. Como o projeto falhou, ele procura, então, escrever sua história. Em *Memorial de Aires*, o narrador, afastado do correr dos acontecimentos, observa os amores de Fidélia, viúva que iniciou cultuando o morto e acabou casando com Tristão. Aires não pode dar mais o que os homens chamam de amor, restando-lhe desejar Fidélia, sem demonstrá-lo.

Aparentemente em *Relíquias da Casa Velha*, temos apenas uma experiência individual, em que Machado seria a *casa velha* e seus escritos seriam *as reliquias*. A construção do livro é um processo pessoal, sem que nos impeça de ver um outro sentido histórico. Machado de Assis começa a escrever em jornal em plena vigência do projeto romântico que procurava construir a identidade brasileira, tomando como *cor local* a natureza e como mito fundador as histórias de índios. Ele passa pelas crises do Império, pela guerra do Paraguai, pela abolição da escravatura e pela proclamação da República, chegando à virada do século em que se discutia ainda o caráter nacional só que em bases científicas ou ufanistas. Os textos do livro voltam-se para o passado, como que apresentando casos individuais que desfazem a imagem idealizada de Brasil ou, de outro modo, mostram as ruínas do que ficou para trás.

Para exemplificar esta afirmação podemos citar o conto que abre o livro. Nesse primeiro, *Pai contra Mãe*, o narrador volta-se para o passado para revelar instituições já extintas:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. [...] Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. [...] Ora, pegar escravos fugidos era um ofício do tempo. [...] Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inap-

tidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante para pôr ordem à desordem. (*Relíquias*, p. 659)³

As citações acima dão conta dos cinco primeiros parágrafos do conto, em que não se apresenta um personagem, mas uma tese do narrador, a de que o fim da escravidão acabou também com ofícios e aparelhos a ela ligados. Aparentemente não há nenhuma posição do narrador, na medida em que não opina sobre a instituição da escravidão, nem a respeito de seu fim. O tom é, no entanto, irônico, corrosivo, na medida em que tenta tornar em dados objetivos ou em novidade fatos chocantes, como as correntes, as máscaras, o castigo corporal e o ofício de caçar escravos fugidos. A tese defendida é exemplificada a seguir com o caso de Cândido Neves.

Em 1905, apenas 17 anos após a libertação dos escravos, as marcas e conseqüências da escravidão ainda eram vivas. Ao voltar-se para o passado o narrador revela que não apenas objetos, mas principalmente as pessoas estavam sob o signo da escravidão (ainda que coisificadas). O confronto entre o personagem principal, em busca de dinheiro para ficar com seu filho, e a escrava fugida, grávida, torna-se uma luta pela sobrevivência em que sobrevive o mais forte. No caso, também o vencedor é um derrotado, preso à necessidade e às contingências. Ele precisa convencer-se de que o aborto da escrava era parte do ciclo da natureza, para aceitar a crueldade como uma fatalidade normal.

Se considerarmos a revolta da vacina, de 1904, e as transformações ocorridas no Rio de Janeiro, encontraremos uma dualidade entre miséria, ignorância, e o processo de urbanização e higiene. A dialética entre os contrários faz com que o discurso da ordem e da universalidade da regra se interpenetre com uma realidade contrária. Machado de Assis mostra a sua raiz na própria instituição da escravidão, que se erigia como ordem que ao mesmo tempo alimentava a tortura, o castigo físico e a miséria de escravos e cidadãos dela dependentes.

2. A Crítica: princípios de leitura

Na crítica a Antônio José, encontramos uma forma de leitura crítica que é própria de Machado de Assis. Ele parte da construção do personage-

³ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Relíquias da Casa Velha*, in *Obras Completas*, vol.II. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1992. (Biblioteca Luso-Brasileira). Daqui por diante todas as citações correspondem a esta edição, sendo indicada então apenas o número da página.

gem na peça de Gonçalves de Magalhães, em que o teatrólogo judeu é tornado um herói ao responder ao Conde de Eryceira (Marquês do Pombal) que não imitaria Molière, porque ele não escreve para franceses. Na continuação, Machado mostra como a compaixão por um homem que morreu na fogueira da inquisição pode se sobrepor à obra, servindo para impedir a leitura dela.

A imagem de Antônio José, tal qual construída pelos românticos, é, portanto, desfeita. Machado de Assis mostra e prova como o judeu não só imitou trechos inteiros de Molière, como não criou tipos (caracteres) ou intrigas próprias. Sua marca original era o tom de farsa, seu impulso cômico, sem que nunca se realizasse plenamente. E um critério para limitar o valor da obra *Esopaida* é o de ele não ter escrito para os homens de seu lugar e de seu tempo.

Se ao poeta foi estranha a invenção dos caracteres e a pintura dos vícios, não menos o foi a transcrição de costumes locais. Salvo "Aleccrim e Manjerona", todas as suas peças são alheias à sociedade e ao tempo; a "Esopaida" tem por base um assunto antigo; a "A vida de Don Quixote" põe em cena o personagem de Cervantes; as outras peças são todas mitológicas.⁴

Machado, depois de mostrar que Antônio José não ia além da farsa, conclui que o judeu não imitou Molière no essencial, na sua qualidade teatral, mesmo copiando trechos inteiros. "Convenhamos que era um engenho sem disciplina, nem gosto, mas característico e pessoal" (p.733).

A força desse texto crítico parece-me residir no equilíbrio de apontar a qualidade de Antônio José e de mostrar também seu limite e suas fraquezas, a partir do contraste com Molière. O interesse não está apenas no autor estudado por Machado de Assis. Ao ler criticamente o teatrólogo português, ele está desfazendo todo o ideal romântico de artista. A leitura sentimental e mitificante, feita por Gonçalves de Magalhães acaba por inventar um herói, construído pelo olhar da compaixão. Não é uma leitura crítica, mas a projeção de um ideal estético sobre o autor. Machado de Assis inverte ao ler as obras para depois mostrar que o autor *mítico* copiava Molière e não era um grande autor.

Ao mesmo tempo, por negação, encontramos alguns princípios de criação literária. Em primeiro lugar, não basta ter talento, engenho, é necessário também ter disciplina e gosto. Também é necessário escrever para o

⁴ Op. cit. p. 733.

público de seu tempo e lugar. Além disto, não se pode ficar cego pelo ideal esteticista projetando-o sobre tudo o que lê. Temos aqui um processo similar ao do narrador de *Casa Velha*, só que de modo consciente. O crítico, como o padre, acaba por desfazer um símbolo forjado sobre o nome de Antônio José a fim de mostrar-se outra face.

O discurso lido na inauguração do busto de Gonçalves Dias revela um processo distinto. Por si só o busto já marca a canonização do autor na Literatura Brasileira, que fica através de suas poesias e das imagens criadas. Foi lido e continuaria sendo lido, na medida em que suas canções trouxeram algo de novo para a língua portuguesa. Machado ainda diz que espera que o passeio público e o busto fiquem a salvo de novas avenidas e de demolições. É curioso de se atentar que o projeto romântico de formação de símbolos e imagens para o Brasil estava concluído e com seus autores canonizados. Deixa de ser apenas um poeta, para se transformar em um símbolo, uma efígie construída pelos seus leitores. Assim, no mesmo período das primeiras Histórias da literatura brasileira, encontramos já fixadas algumas referências ordenadoras da tradição literária nacional.

Se contrapusermos este discurso sobre o busto de Gonçalves Dias com o necrológio a Eduardo Prado, encontraremos uma relação antitética. Enquanto o primeiro foi imortalizado, consagrado e fixado na sua imagem pública, o outro se perde com a morte. Existe uma oposição entre a obra realizada e um autor com talento e potencial para a criação, mas que não chega a realizar algo de importante. Neste caso de Eduardo Prado, o elogio fica apenas à pessoa.

Por fim, da crítica a José Veríssimo, vamos pinçar alguns elogios que revelam não apenas algo da poética de Machado de Assis, mas também um padrão de leitura que o próprio livro propõe. Ao comentar, elogiosamente, *Cenas da Vida Amazônica*, Machado ressalta que as cenas devem ter sido recolhidas diretamente, tal a impressão de vida. Mostra a presença do trágico e dos costumes mesquinhos, construídos a partir de um fino senso de observação e expostos através de um estilo correntio. Como se pode ver, esta crítica serve de complemento a de *Antônio José* na medida em que ambas têm princípios semelhantes. De acréscimo, vemos aqui ressaltado o valor da verossimilhança, da impressão de verdade que as *cenas* passam para o leitor e que só pode ser construído a partir da experiência direta com a realidade. Encontramos outro ponto diferente do romantismo, quando não se propõe o olhar imaginativo do autor, mas o olhar atento e observador para compreender o real como matéria autônoma e forte por si mesma.

Mais do que Machado crítico de Machado, encontramos uma preparação do leitor. Alexandre Eulalio mostra como *Esau e Jacó* seria uma resposta a crise da narrativa e do romance. Neste sentido, os princípios críticos

servem como resposta a uma multiplicidade de vertentes textuais que se misturam no Rio de Janeiro das conferências, muitas vezes de modos superficiais. Para o leitor, seriam referências, uma forma de construir uma base para ler o texto literário e avaliá-lo. Machado está mostrando também o que valoriza ao criar sua literatura e o que espera do leitor que o leia.

3. Teatro: o romantismo faz-se presente

As duas peças – *Não consulte o médico* e *Lição de botânica* – estavam presentes na edição de *Relíquias da Casa Velha*, organizada por Machado de Assis. Nas obras completas, elas foram deslocadas para a seção teatral. Não há uma justificativa. Podemos supor que seja para dar uma aparência mais harmônica para o livro. As críticas e os contos não pertencem ao mesmo gênero, mas possuem um mesmo tom analítico, entre sério e irônico. As peças têm o tom cômico, em que o conflito inicial é resolvido ao final da ação de forma satisfatória, positiva. Assim na primeira peça, Dr. Cavalcante, melancólico, e D. Carlota, triste, curam-se um ao outro das moléstias amorosas ao casarem-se. Na outra, o Barão de Kernoberg, botânico suíço, transforma-se ao apaixonar-se por D. Helena, convencendo-se a autorizar o casamento de seu sobrinho com D. Cecília.

O provérbio grego “Não consulte ao médico, consulta alguém que tenha estado doente” é o mote a partir do qual se desenvolvem as ações. Magalhães, na casa de quem se passa a ação, casou-se com Adelaide e curou-se de seu mal moral. A médica seria a tia, D. Leocádia. Aparecem, então, os outros dois *doentes* para quem D. Leocádia recomenda uma viagem para se curarem de suas decepções amorosas. O inesperado, o terceiro encontro de ambos no mesmo dia, logo depois de Carlota ler o provérbio grego, faz com que Cavalcante e Carlota consultem-se, identifiquem-se e apaixonem-se.

A outra peça se passa na casa de D. Leonor, responsável pelas sobrinhas Cecília e D. Helena, viúva de 22 anos. O principal conflito da peça dá-se entre D. Helena e o Barão de Kernoberg. Este era esperado na casa para pedir a mão de Cecília em favor de seu sobrinho, mas ele aparece para tentar impedir o namoro. Argumenta que seu sobrinho, Henrique, está casado com a ciência, botânica, não podendo ter outro amor. Dona Leonor decide afastar o Barão de sua casa, e Cecília pede ajuda para Helena. Esta, fingindo-se interessada por *Lição de Botânica*, procura conversar com o Barão, que acaba interessado nela. A surpresa final dá-se pela volta do Barão que pede a Dona Leonor a mão de Cecília para Henrique e de Helena para si, que pede três meses até que ele a alcance.

Como vemos, o tema central de ambas as peças é o casamento. Através

de Dona Leocádia descobrimos que este é o padrão aceitável e saudável para os jovens da alta sociedade da época. Ser jovem e não casar é estar doente moralmente, seja com sintomas de hipocondria, morbidez, misantropia, solidão, dor da perda... A cura para o mal que isola a pessoa é encontrar outro com quem se casar.

De certo modo, através disso, encontramos a presença de uma expectativa de leitura, um padrão de espetáculo nas peças representadas, em que o final da comédia deveria ser integrador, positivo, trazendo o indivíduo retirado e isolado da sociedade de volta para ela, através da instituição do casamento.

Este enredo, na forma narrativa, encontramos na narrativa romântica. “A imaginação dá a realidade ao mais opulentos atavios. Que importa que às vezes a cubram demais? Que importam os reparos que possam fazer na psicologia do indígena?”⁵ Nesse comentário de Machado, em um prefácio a *O Guarani*, em 1887, encontramos a apresentação do procedimento romântico que projetava que olhava a realidade com os olhos da imaginação, projetando sobre ela o ideal, um padrão harmônico. O casamento será abordado não na sua natureza real apenas, enquadrado dentro da sociedade, com suas vicissitudes e complexidade, mas sempre consertado pelo olhar imaginativo do autor.

No próprio conto de Machado de Assis, nas primeiras obras, aparecia tal olhar romântico lançado sobre o casamento. Em *Linha Reta, linha curva*⁶, encontramos o casal feliz, de amantes como o ponto de partida da narrativa. Surgem, então, o amigo do marido, misantropo declarado, e a amiga da esposa, duas vezes viúva, mulher conquistadora que despreza os homens. Depois do confronto, em que um tenta dar uma lição no outro, de várias artimanhas e peripécias, os dois *inimigos* declaram-se amantes e decidem casar-se atingindo o ideal do casamento por amor.

Poderia ser tomado ainda, como exemplo, *A mulher de preto*⁷, em que o marido separa-se da mulher, porque supunha erroneamente que era traído. O narrador-personagem, que estava apaixonado pela mulher e era amigo do marido, acaba por se tornar o emissário do amor e os une novamente. Apesar de sua paixão, a instituição do casamento permanece intacta. Também, em *As confissões de uma viúva moça*⁸, a

⁵ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. José de Alencar: *O Guarani*, in *Obras Completas*, vol.III. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1992. (Biblioteca Luso-Brasileira). p.922

⁶ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Contos Fluminenses, in *Obras Completas*, vol.I. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1992. (Biblioteca Luso-Brasileira). p.125.

⁷ Op. cit., p. 59.

⁸ Op. cit., p. 99.

personagem-narradora é atraída por um homem que diz estar apaixonado por ela. Este sujeito era, no entanto, um farsante que apenas se interessava em tirar as mulheres de seus maridos. Ao morrer o marido, este homem vai embora, e a personagem confessa na carta final à amiga que ela aprendera a lição.

Assim, em *Relíquias da Casa Velha*, encontramos o eco das primeiras narrativas românticas de Machado, seja dos contos, seja dos romances. É a intriga romântica, brasileira e folhetinesca, em que o casamento era o padrão de expectativa para a conclusão. Não importando o modo de desenvolver o enredo, a referência teleológica do casamento era o final para o qual deveriam tender as histórias. Não significa que todas as histórias de relacionamento amoroso devessem acabar em casamento, ou em punição a quem atentava contra ele, mas que era uma regra que servia como expectativa de leitura tanto para quem escrevia quanto para quem lia.

Em *Lição de Botânica*, novamente o casamento é tema da peça. Neste caso, é abordado a partir do conflito entre a dedicação ao trabalho, à ciência e ao casamento. Uma área atrapalhava a outra, na perspectiva do Barão. Helena, a viúva protagonista da peça, demonstra ao *sábio* sueco que as áreas não seriam incompatíveis e que a mulher pode ser apoio e o estímulo ao marido estudioso. Sua sabedoria é a mais plena do universo da ação dramática, porque surge de sua experiência e mostra a compreensão da inteireza do ser humano que necessitaria tanto de amor quanto de trabalho.

Neste caso, é interessante de percebermos que existe também aqui um padrão de gênero estabelecido. A mulher, a partir da elaboração *teórica* de Helena, aparece como sendo destinada ao amor, ao casamento e ao lugar secundário de apoiar seu marido no trabalho. É a convenção social aceita. O aprendizado de Botânica por Helena é uma estratégia usada para se aproximar do Barão e persuadi-lo da necessidade do casamento para o homem, mesmo que sendo da ciência. A sua posição é socialmente inferior, por depender da aprovação da tia para abalizar suas decisões. Sua força e superioridade estão na astúcia, em como consegue se aproveitar de seu espaço de ação para conseguir seus objetivos.

A cena IX, em que Helena demonstra ao Barão interesse de aprender botânica, parece ilustrar o modo astucioso de ação da protagonista. No caso, o conhecimento aparece mais como um aparato, um instrumento para conseguir a permissão do Barão para o casamento de Cecília com Henrique, do uma forma de conhecimento da natureza. Não era fruto de um movimento interior na busca do conhecimento do mundo, nem humano, nem natural.

Ao mesmo tempo, esse lugar da ciência, de mero artifício, não é desfei-

to ao longo da peça. A ciência é uma máscara usada pelos personagens. Aí entra a figura interessante do Barão, defensor do celibato, da dedicação à Ciência. Ele mesmo dedicava seu amor à botânica, por ser uma tradição familiar transmitida de tio a sobrinho. Era também um escudo que protegia sua pouca experiência nas relações humanas, era uma forma de suprir necessidades afetivas, em que o Espírito (ciência) tiranizava a Alma (coração). Enfim, mesmo o desenvolvimento aprofundado da ciência pelo Barão servia como um máscara pessoal, um papel rígido, atrás do qual se escondia.

Considerando, o nome do livro, *Relíquias da Casa Velha*, faz sentido de supormos que as peças de cunho romântico sejam uma forma de representar um padrão, uma referência a partir da qual se formou a literatura brasileira. Foi uma fase pessoal, assim como uma fase da literatura brasileira, que está representada pelo busto de Gonçalves Dias.

[Alencar] Voltou a elas [letras] inteiramente, mas solitário e desenganado. A morte veio tomá-lo depressa. Jamais me esqueceu a impressão que recebi quando dei com o cadáver de Alencar no alto da essa, prestes a ser transferido para o cemitério. O homem estava ligado aos anos das minhas estréias. Tinha-lhe afeto, conhecia-o desde o tempo em que ele ria, não me podia acostumar à idéia de que a trivialidade da morte houvesse desfeito esse artista fadado para distribuir vida.⁹

Se interpretarmos alegoricamente a dor que Machado de Assis ao ver Alencar morto, depois da desilusão na política, pode-se pensar em um ideal que foi construído e que depois pereceu, ou , em outros termos, da do caráter transitório e perecível das próprias instituições construídas pela imaginação. A experiência da morte parece-me um ponto central a ser contraposta ao ideal romântico. O ideal platônico é eterno, mas a experiência humana está marcada pela morte. Deste modo, as peças dentro do contexto são uma relíquia, uma lembrança ligada aos mortos, aos ícones sagrados do romantismo.

Retirar as peças é retirar uma faces do livro, assim como da própria obra de Machado, que não mudou os primeiros romances ao relê-los para a nova publicação, nem negou seus textos românticos. Como relíquia de uma casa velha, o romantismo é uma imagem do passado da literatura do Brasil.

⁹ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. José de Alencar: *O Guarani*, in *Obras Completas*, vol.III. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1992. (Biblioteca Luso-Brasileira). p.925.

4. Os contos

Eugênio Gomes¹⁰ parte de uma afirmação de Raul Pompéia de que Machado de Assis seria um *Escritor correto e diminuído*. Cita, então, o próprio Machado: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto”¹¹. O crítico mostra o valor positivo que o mínimo adquire na obra de Machado de Assis, que, *numa hipérbole às avessas*, procura apreender a experiência emocional até o imperceptível, descobrindo o sentido e o oculto a partir do detalhe mínimo.

No mesmo sentido da valorização do minúsculo, um ensaio de José Paulo Paes sobre Augusto dos Anjos¹² mostra o grotesco e terror que surge quando as criaturas microscópicas são aumentadas, exageradas, postas ao olho humano. Segue a mesma linha apontada por Eugênio Gomes de que haveria um exagero às avessas, na medida em que o mínimo somente é perceptível quando é aumentado por uma lente.

Sem dissipar-se de todo, o paradoxo atenua-se grandemente, porém, quando se tem em mente ser a visada microscópica também magnificadora na medida em que põe ao alcance da visão humana aquilo que, por diminuto de mais, ela não consegue enxergar quando desajudada de instrumentos.¹³

Toma-se como ponto de partida as coisas diminuídas e a *hipérbole às avessas*, porque os contos de Machado de Assis podem ser considerados a partir dessa captação do detalhe, do sinal imperceptível, do menor movimento que normalmente passa despercebido às pessoas. Como já foi visto na crítica, ele tinha uma atenção particular para o real, sem o olhar imaginativo que criticava nos românticos, só que esta atenção não se centrava em grandes painéis ou na sistematização ampla, mas no apego as partes. O interessante da aproximação com um ensaio sobre Augusto dos Anjos é que os dois autores revelam a força de uma parte da realidade a ponto de se tornar grotesca, monstruosa, numa aliança entre o bestial e o humano. Não me parece acaso a necrofilia de ambos, já que eles têm a imagem da decom-

¹⁰GOMES, Eugênio. O microrrealismo de Machado de Assis, Bosi, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção escritores brasileiros, vol.1)

¹¹ Op. cit., p. 369.

¹² PAES, José Paulo. *Transleituras: Ensaios de interpretação literária*. São Paulo: Ática, 1995. (Série Temas, vol. 45)

¹³ Op. cit., p. 79.

posição depois da morte como uma imagem recorrente.

As *reliíquias* desta casa velha parecem ser de um colecionador, como *passageiros de uma certa hospedaria*¹⁴, que são guardadas como objetos especiais por suscitarem alguma lembrança. Este um vínculo que liga o colecionador e o objeto, que lembra o vínculo entre um religioso e o objeto de culto. Uma fita colorida não tem valor em si, mas porque lembra a pessoa amada. Deste modo podemos compreender os contos aqui analisados. São imagens, partem de pequenas imagens.

Temos assim dois contos que estão centrados em expressões, pequenas frases que servem para representar a história. Em *suje-se gordo*, o narrador conta a história de dois júris em que participou e votou pela condenação do réu, os dois casos por desvio de dinheiro. No primeiro caso, em que o réu foi condenado, um dos jurados havia dito *suje-se, suje-se gordo*. Esta expressão voltou a mente do narrador quando, em outro julgamento, ele encontra o jurado no banco dos réus, acusado pelo desvio de uma soma bem maior. O narrador supõe que o réu era, então, culpado; sujando-se, mas de modo *gordo*. Perde e o réu é absolvido, mas a dúvida permanece e gera a história.

O outro conto, *A evolução*, começa com o narrador conversando com um amigo em uma viagem de trem, em que ele diz que *O Brasil está engatinhando...* Ao encontrar o mesmo amigo em Paris, relembra-o da conversa (já esquecida) e da frase dita. Quando volta ao Rio de Janeiro, o amigo leva ao narrador seu discurso de posse como deputado. Lá estava a frase.

e aqui repetirei o que, há alguns anos, dizia eu a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro...

Não pude ouvir mais nada e fiquei pensativo. Mais que pensativo, fiquei assombrado, desvairado diante do abismo que a psicologia rasgava aos meus pés. Este homem é sincero, está persuadido do que escreveu. (*Relíquias*, p. 708)

Este conto em particular lembra *O anel de Polícrates*, outro conto que tem a frase: *a vida é como um cavalo xucro*. No caso de *A evolução*, tal fato é explicado pela lei da evolução de *Spencer ou Benedito, um deles*. A explicação é arbitrária, por não dar conta do fato singular, que interessa justamente por sua particularidade. Mais do que a absorção da frase do outro como se fosse sua, chama a atenção a crença sincera do deputado de ser original. O

¹⁴ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Papéis Avulsos, in *Obras Completas*, vol.II. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1992. (Biblioteca Luso-Brasileira). p.272.

caso particular da frase vai ser útil para compreender o caráter do deputado, que se move por veledade, por sugestões tomadas de empréstimo. Ele se considera autônomo, mas se move usando os instrumentos dos outros como se fossem seus. No narrador, a frase dos trens era adequada por se tratar de matéria de sua profissão. No caso do amigo, a frase era decorativa e aparente por se tratar de apropriação meramente arbitrária. Socialmente, a aparência social inverte os papéis, na medida em que para os outros deputados e para a imprensa o primeiro a dizer a frase teria sido o deputado.

Ampliando a interpretação, processo de narração da história oficial atribuiria a fala ao deputado, ficando a outra versão relegada ao esquecimento. No conto, lidamos microscopicamente com uma imagem da imitação, da fala postiça. Esta representação dá, ampliada, conta de dois processos habituais da elite cultural brasileira. O primeiro (algo similar a parisiense) diz sobre a imitação de padrões, criados por outros, absorvidos e tidos como próprios, em que a cópia passa por original. O segundo caso é a distorção da história, na medida em que os imitadores são lembrados por suas cópias em detrimento dos criadores.

Também é o caso de *Suje-se gordo* em que a frase singular, um sinal aparentemente desprezível, permite que se reorganize a história de uma pessoa. É uma versão, pessoal e incerta, que o narrador apresenta sobre o caso do corrupto. Pode-se dizer que toda a narração surgiu da atenção que foi dada para um detalhe, para uma frase em que não era condenado o crime, mas a sua mesquinhez. Nos dois contos, são estas pequenas frases que ajudam a compreender o caráter do personagem e construir o fio da meada da história. Nos dois casos temos *um abismo que a psicologia rasgava* e que faz conviver a sinceridade com artifício, a lei e a corrupção, sem que um deles prevaleça ou negue o outro.

Em *Umás Férias*, é o narrador adulto que relembra o dia em que o pai morreu. Ao ser buscado um dia, no meio da aula, ficou feliz porque achou que haveria férias ou festas em casa. Não era nada disto. Ele e a irmã foram buscados porque o pai havia morrido. Durante o luto, ele não podia fazer nada além de estudar. Desejou, então, voltar às aulas, mas não podia antes da missa de sétimo dia. Ao voltar, diz que achou uma grande alegria sem férias.

É um conto singular. Aparentemente a história está centrada na perda do pai, a marca que a morte gera no personagem narrador. O título, *Umás Férias*, e o modo de abordagem encaminham a leitura em outro sentido. A ênfase do conto não está na morte, mas no tédio que o narrador sente frente ao fato de ter de ficar apenas em casa e sempre estudando.

Lá iam meu pai e as férias! Um dia de folga sem folguedo! [...] Eu também chorava; não via meu pai às horas do costume, não lhe

ouvia as palavras à mesa ou ao balcão, nem as carícias que ele dizia aos pássaros.

Felícia vivia tão triste como eu, mas confesso a minha verdade; a causa principal não era a mesma. Gostava de brincar, mas não sentia saudades do brinco, não se lhe dava acompanhar a mão, coser com ela, e uma vez fui achá-la a enxugar-lhe os olhos. Meio vexado, pensei em imitá-la, e meti a mão no bolso para tirar o lenço. A mão entrou sem ternura, e, não achando o lenço, saiu sem pesar. Creio que ao gesto não faltava só originalidade, mas sinceridade também. (*Relíquias*, p. 702-3)

Encontramos simultaneamente a perda do pai e das férias. Na cena em que o narrador encontra a irmã chorando, a colocação da mão no bolso é descrita de forma minuciosa. É um gesto denunciado com falso e insincero pelo narrador, que sentia vergonha, frente a irmã, de não estar também sentindo e demonstrando a dor da perda. Os dois viviam tristes, mas o choro dela era pelo pai, e a tristeza dele por não poder brincar.

Usando a expressão de Roberto Schwarz¹⁵, temos um pessimismo democráticamente distribuído, porque as contradições, incoerências e abismos d'alma estão em todos os tipos de pessoas, inclusive numa criança, filha de um comerciante. A imagem singular, minuciosa e precisa, da mão em busca de um lenço inexistente mostra a compreensão da necessidade de um gesto socialmente aceito, da demonstração pública de dor, ao mesmo tempo em que isto não corresponde ao fundamento da real tristeza. Não há uma explicação para o personagem ou para o conto que não reduza sua complexidade.

Em *Maria Cora*, poderíamos fazer um resumo dizendo que o narrador apaixonou-se por uma mulher separada do marido. Ela saiu do Rio Grande do Sul, onde o marido ficou com outra. Como era a segunda traição, Maria Cora abandonou-o. Para aceitar o narrador como marido, ela diz que só se não estivesse mais casada, mas viúva. Ele, por paixão, sem interesse ou ideal político vai lutar no Rio Grande do Sul, na Revolução Federalista. Ele entra nas tropas legalistas contra os rebeldes, com quem lutava o marido. Em combate, o narrador mata o marido e arranca-lhe um tufo de cabelos. Volta, antes do fim da guerra civil, como herói. Ao procurar Maria Cora, esta diz que não poderia casar sem a certeza da morte do marido. Ele lhe dá o tufo de cabelos do morto. Ela afirma-lhe não poder casar com o homem que matara seu marido.

¹⁵SCHWARZ, Roberto. Mesa Redonda, in Bosi, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção escritores brasileiros, vol.1)

Este resumo é preciso, mas não leva em conta uma imagem que abre e fecha o conto: o relógio sem corda. No início, é em função do relógio que o narrador encontra Maria Cora, assim como, ao final, ele comenta que nunca mais esqueceu de dar corda no relógio. A imagem do relógio parado no início do conto parece alegorizar a quebra da rotina, do tempo dominado pelo mecanismo. Ele parou de funcionar e o narrador quebrou seu padrão de vida de solteiro. A paixão revolucionou seu caráter, tirou-lhe de sua rotina e levou-lhe a tomar posições que jamais tomaria. Seus esforços mostraram-se todos vãos, porque não conseguiu o que queria. Volta-se, então, para imagem do relógio, como sendo a lição aprendida. Nunca mais esqueceu de dar corda.

É possível de se ampliar a alegoria da vida pessoal para a Revolução Federalista de 1893, da qual o narrador participou. Ele que não tinha paixão política, acaba se entusiasmando com a guerra e com a violência. Neste caso, esta luta sangrenta, do uso intenso da degola, pode ser comparada à luta amorosa, a paixão que surge quando o mecanismo do relógio pára de funcionar, a guerra surge quando o mecanismo regulador, o Estado não funciona. Em ambos os casos o sujeito perde o controle de si e acaba por cair no fluxo dos desejos, na expressão direta da violência. Ao final, não se ganha nada, não se alcança objetivo algum.

Na *Anedota do Cabriolet*, um sacristão curioso é levado, junto com o padre, por um Cabriolet para encomendar uma jovem e um jovem que estão para morrer. Sua curiosidade aumenta porque se tratam de pessoas desconhecidas, de fora da paróquia. Ambos Morrem. O dono da casa, pedindo segredo, lhe conta a história dos dois. Eram dois apaixonados que iam se casar, quando descobriram ser irmãos. Como O amor era mais forte que a lei moral, fugiram. Foram pegos e moreram por amor. A história foi espalhada pelo sacristão.

O início do conto é curioso na forma de apresentar o *Cabriolet* como sendo um veículo que foi usado no Brasil muito poucas vezes, e que depois desapareceu. O narrador chega a afirmar a eternidade apenas do túburi. É curioso, porque temos no final da parte dos contos um voltar-se para o passado, para reencontrar uma coisa desaparecida e, mais do que isto, a história que se liga a esta coisa. Em outros termos é a história desvendada pelo sacristão que o leva a valorizar o Cabriolet, porque ele foi encomendar os moribundos no mesmo carro que servira para a fuga amorosa.

A história da relação incestuosa leva, então, a aproximar este conto da *Casa Velha*. O tema da relação amorosa e do casamento aqui reaparece, mas onde no primeiro temos uma mentira que acaba com o namoro de Félix com Lalau, aqui temos a verdade que não impede o amor e que leva os amantes à morte, por não terem saída. O sacristão, assim como o padre

da outra história, é que protagoniza, na sua busca do conhecimento da história, na necessidade de não esquecê-la e de contá-la para os outros. Ele conhece todos os habitantes de sua paróquia, todas as suas histórias, e sente que precisa conhecer também aquela que lhe era estranha, mesmo que fosse uma tragédia.

Não se pode escrever o que sentiu o sacristão ouvindo-lhe este caso. Guardou-o por algum tempo, com dificuldade. Soube os nomes das pessoas pelo obituário dos jornais, e combinou as circunstâncias ouvidas ao comendador com outras. Enfim, sem se ter por indiscreto, espalhou a história, só com esconder os nomes e contá-la a um amigo, que a passou a outro, este a outros, e todos a todos. (*Relíquias*, p. 720)

A necessidade de contar é semelhante ao processo do narrador machadiano, que desvenda, a partir de detalhes, de objetos, de sinais, uma história, que deve ser contada. A construção da narrativa carece da investigação, da ação do narrador que procura conhecer e desvendar a identidade do personagens, seus nomes, sua origem. É a forma da narrativa que permite a história permanecer na memória e de ser conhecida por outros.

Por fim, em *Pai contra Mãe*, o título leva a crer que se trataria de uma briga de casal. Um caçador de escravos ia levar o filho à roda, porque não tinha mais dinheiro para criá-lo. Encontra no caminho uma escrava fugida, por quem o dono pagaria 100 mil réis. Ele deixa a criança em uma farmácia, prende a escrava e leva-a para seu dono. Ela chora, implora em nome de seu filho. Ele leva-a de todo o jeito. Ao entregar a escrava para o dono, a escrava aborta. O caçador volta para casa com o filho, e tenta naturalizar o acontecido como se fosse algo normal.

A figura do protagonista, Cândido Neves, é das mais impressionantes que temos neste livro. O leitor é levado a identificar-se com este personagem, com suas dores, com seu entusiasmo pela criança, com o desespero de não ter dinheiro e ter de abandonar o filho. É deste ponto de vista, de Cândido Neves, que ele nos mostra a figura da escrava fujona, a sua salvação financeira.

– Estou grávida, meu senhor! Exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peça-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!
[...] Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-réis. Cândido Neves guardou as duas notas de cinquenta mil-réis, enquanto o senhor dizia novamente à

escrava que entrasse. No chão onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou. (*Relíquias*, p. 666-7)

Vemos a dor, o medo e o desespero da escrava. Aquilo que Cândido Neves não sentiu, sentiu ela ao abortar. Ela perdeu o filho. Seu pedido inicial apelava justamente para o caçador, usando a maternidade como argumento. Sem saber ela tocou na ferida de Cândido Neves, que a prendia para salvar o filho. Soltá-la seria perder a última esperança.

Mais do que nunca é aqui que o gesto grotesco é minimizado e aumentado em larga escala. Na mesma figura de Cândido Neves vemos a presença do bestial e do humano, em que trata a escrava como um animal, sem reconhecer nela o mesmo desespero que sentia em si mesmo. Sua fúria de amor, suas lágrimas pelo resgate do filho eram verdadeiras, seus beijos sinceros, e, ao mesmo tempo, ele considerava natural prender a escrava – *Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração*.

O terror está tão entranhado no cotidiano como gesto naturalizado que o caçador não só é incapaz de percebê-lo como ainda por cima culpa a escrava por fazer filhos. Ela seria aproximada da alimária, deixando ao leitor uma ambivalência e um problema em suas mãos. A isenção de Machado de Assis é tal que não encontramos nem o bem, nem o mal, mas uma relação complexa em que o algoz tem um drama pessoal que justifica seus atos, sendo ele também *escravo* da necessidade. De outra parte, a escrava é de tal modo aviltada que não há como deixar de defendê-la. Resta a condenação do sistema, da própria instituição da escravidão, mas mesmo assim Machado de Assis parece estar nos alertando contra as saídas fáceis e maniqueístas.

Os contos parecem constituir uma resposta para os padrões da época. O diminuto parece se contrapor não apenas à retórica grandiloquente e ornamentada da época, como aos personagens artificiais e estranhos demais de um decadentismo de João do Rio. Machado segue o caminho de apontar aquilo que há de estranho e singular no cotidiano e no comum.

Ao mesmo tempo, ele parece se contrapor a prosa de Coelho Neto ao mostrar a complexidade de seus personagens, sem cair na tentação de torná-los simples e comuns em simplificados (tipificados). Ao contrário, qualquer personagem seu, que protagoniza um conto, vive dramas e conflitos cruciais a sua existência, de modo adequado ao seu caráter.

Não há uma posição explícita de Machado em relação às evoluções da técnica ou às transformações da cidade. Ele aponta a transformação e a rapidez do passar do tempo que deixam para trás objetos e instituições como ruínas. Ele os relembra e representa em seus contos, com moderação tal que parece aconselhar a não se deslumbrar com a ciência ou arte modernas.

O próprio processo narrativo, como descoberta das histórias que são o encontro entre o inusitado e o comum, aponta para um padrão singular dentro do período. Ele não deixa o apuro técnico de lado, o trabalho e o gosto da palavra, mas acrescenta a necessidade de se olhar para a realidade com olhos livres sem projetar-lhe o ideal. Este parece ser um alerta a que se empregue ideologias ou as ciências mais atuais para se compreender o real, ou melhor, para escrever literatura, que parece se definir por sua capacidade de captar o singular e o estranho sem procurar explicar a luz de um conceito.

Acredito, no entanto, que na época o livro de Machado de Assis tenha sido lido como uma obra de fim de vida de um grande autor. Ele mesmo, objeto de culto e veneração ou de agressão por sua isenção, tornou um símbolo de si mesmo, uma imagem construída ao longo de suas publicações. O soneto a esposa falecida e advertência devem ter sido lidas como gestos emocionados de um velho.

5. Colocação Final

Não pretendemos construir uma conclusão, mas propor algumas dificuldades encontradas na construção do ensaio, na medida em que elas foram ponto de partida da pesquisa, formaram o problema que se procurou aqui estudar. Em termos amplos, como Machado de Assis dialogou com o contexto cultural do Brasil do início do século? Quando se lê sobre este período, parece que Machado já tinha morrido ou era um autor completo que já havia escrito suas obras-primas.

Pela leitura dos romances iniciais de Machado de Assis – *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia* –, sabemos que o autor releu e preparou uma nova edição perto de sua morte. Não as alterou, mas colocou que *cada obra pertence ao seu tempo*.¹⁶ Leitor de si mesmo, é como se o autor percebesse sua ingenuidade, seus projetos frustrados. Machado de Assis considerava suas primeiras obras diferentes, como fruto de um diálogo com seu tempo, ao mesmo tempo leva a crer que estivesse escrevendo também de acordo com o seu próprio tempo presente.

Deste modo, ficamos a procurar qual é o princípio ou a perspectiva que daria uma unidade para *Relíquias da Casa Velha*. Lemos um grupo de peças autônomas: poema, contos, discurso, crítica, teatro. Devem ser lidos ape-

¹⁶ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Helena*, in *Obras Completas*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1992. (Biblioteca Luso-Brasileira). p.272.

nas como uma coletânea arbitrária e sentimental de um autor já velho e *Medalhão*? Esta não é uma questão fácil de se responder. Fica claro que o livro pertence ao período em que Machado, viúvo, relia suas obras e sua história. Resta saber se este processo determinou uma composição de livro cujas partes mostrassem relacionadas de modo necessário. Como articular duas peças de cunho romântico com um conto como *Anedota do Cabriolete*?

Arbitrar uma lógica fica sendo um processo por demais autoritário, por isso é interessante de se pensar o livro como parte do diálogo com seu tempo, um período de mudança. A questão já foi proposta como tensão entre Literatura e Técnica¹⁷, com abertura para entrada em cena da multidão, da moda, do cinema, da *Belle époque* tropical com seus deserdados... É um horizonte turbulento, em que a imprensa se desenvolvia com rapidez, a cidade era reformada, a fotografia, o fonógrafo e o cinema passavam a fazer parte da vida no Rio de Janeiro, surgiam os primeiros carros, ao mesmo tempo em que persistia a miséria, o alto índice de analfabetismo, os modismos: *Tudo serão modas neste mundo, exceto as estrelas e eu, que sou o mesmo antigo sujeito, salvo o trabalho das notas diplomáticas, agora nenhum*.¹⁸

A resposta de Machado de Assis parece ser a do Conselheiro Aires. Melancólico, para eles todas as mudanças e inovações participam de modas passageiras, como lágrimas, como as lágrimas de Xerxes, que vê seu grande exército e dá-se conta de que em poucos anos todos estariam mortos. Ainda usando o *Memorial de Aires*, podemos dizer que Machado coloca-se de fora, na perspectiva de alguém que assiste, mas que não participa diretamente dos novos dramas da sociedade. Sua resposta aos novos tempos, à *parisina* e às conferências, por exemplo, parece deslocar as respostas habituais. Como narrador Aires, ele se debruça sobre o presente sem saber o que o ocorrerá no futuro da intriga. Ele nega adesão às novidades técnicas, mas também não afirma outra posição, acabando por deslocar o olhar para o passado.

Ao se fazer hoje uma análise da obra de Machado de Assis, temos muitos caminhos: escritor clássico, de estilo correto, citável pelas gramáticas exemplar; leitor dos clássicos; o ironista melancólico; o mais inglês dos nossos autores... Sua força talvez esteja não no apagamento de sua raiz histórica (de sua *casa velha* brasileira), mas justamente no forte vínculo que sua forma literária tem com a matéria histórica. Assim, continua um clás-

¹⁷ SÜSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das Letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹⁸ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memorial de Aires*, in *Obras Completas*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1992. (Biblioteca Luso-Brasileira). p.1113.

sico (não por apagar o tempo), mas justamente por expor os problemas de sua época de modo sutil. Enfim, seja pela sua qualidade estética, no domínio formal da narrativa em *Esau e Jacó*, seja pela expressão alegórica de uma outra versão da história, Machado de Assis traz na época do *Brasil civiliza-se* uma raiz arcaizante, as ruínas do passado patriarcal e escravocrata.

Ao longo da análise ressaltamos o leitor, o padrão de leitura que *Relíquias da Casa Velha*, constrói. O objetivo era caracterizá-lo como resposta às perguntas que a época propunha a Machado de Assis. Sua resposta é de caráter *memorialístico*, histórico, no sentido de juntar *reliíquias* que contem um pouco do processo histórico brasileiro, das respostas que a literatura deu (como o caso do Romantismo), a construção de um padrão de leitura/literatura (a partir da crítica) e a colocação de histórias *diminuídas*, até hoje problemas que exigem engajamento do leitor.

BIBLIOGRAFIA:

- ASSIS, Joaquim Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1992. (v.1)
- ASSIS, Joaquim Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1992. (v.1)
- BONFIM, Manuel. *A América Latina: Males de Origem*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993.
- BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores brasileiros, 1)
- BROCA, Brito. *A vida literária em 1900*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-modernismo*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário na República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- EULALIO, Alexandre. O Esau e Jacó na obra de Machado de Assis: as personagens diante do espelho. In : WALDMAN, B. e DANTAS, L. (Org.). *Escrito*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP; São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.

- _____. De um capítulo de Esau e Jacó ao Painele d'último baile. . In : WALDMAN, B. e DANTAS, L. (Org.). *Escrito*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP; São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995. (Didática, 1)
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. (Literatura e Teoria Literária, v. 56)
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994. (Temas, 36)
- LIMA, Luiz Costa (coord. e trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Literatura e Teoria Literária, 36)
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das Letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história literária*. São Paulo: Ática, 1989. (Fundamentos, 41)
- PAES, José Paulo. *Transleituras: Ensaio de interpretação literária*. São Paulo: Ática, 1995. (Temas, 45)