

FERNANDO MACHADO BRUM

Realismo Desfigurado:
Dom Casmurro entre o preciso e o impreciso

PORTO ALEGRE
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA

Realismo Desfigurado:
Dom Casmurro entre o preciso e o impreciso

FERNANDO MACHADO BRUM

ORIENTADOR: PROF. DR. ANTONIO MARCOS VIEIRA
SANSEVERINO

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do sul.

PORTO ALEGRE
2016

CIP - Catalogação na Publicação

Brum, Fernando Machado

Realismo Desfigurado: Dom Casmurro entre o
preciso e o impreciso / Fernando Machado Brum. --
2016.

175 f.

Orientador: Antônio Marcos Vieira Sanseverino.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Machado de Assis. 2. Erich Auerbach. 3.
Mimesis. 4. Realismo. 5. Dom Casmurro. I.
Sanseverino, Antônio Marcos Vieira, orient. II. Título.

*Dedico,
mais uma vez e sempre,
ainda como fiel vassalo
do nosso diminuto reino,
este trabalho
à rainha Míriam
e à princesa tirana Ana Lídia
por terem me dado minha
mais significativa,
e a cada dia renovada,
experiência:
ser pai!*

AGRADECIMENTOS

Sempre acho que escrevo melhor do que falo, quando se trata de exprimir sentimentos, estas coisas tão estanhas de se manifestar. Essa a função desta parte do texto: colocar para fora aquilo que fica represado ao longo do tempo dentro da gente e que, em certo momento, precisa sair. Assim, minhas palavras de gratidão carinho a todos os que, de alguma forma, sofreram o convívio com um estressado aluno de pós-graduação. Sei que não foi fácil para vocês, mas valeu a pena, pois tudo vale a pena, se a alma não é pequena.

A pior parte de chegar ao fim de uma etapa de estudos como o doutorado é perceber que por mais que pesquisemos e escrevamos, muitíssimo ficou de fora, por falta de tempo ou de maturidade intelectual. Também para diminuir esta sensação somos provamos de tempos em tempos por pessoas que servem de faróis na pesquisa. Assim foi com a qualificação do projeto e com a qualificação da tese. Agradeço às pessoas que fizeram parte deste processo e tanto colaboraram para que este trabalho tivesse menos ingenuidade e pudesse ser um esforço genuíno de reflexão acadêmica.

Agradeço a todos os professores do PPG-Letras da UFRGS com quem tive o privilégio de estudar ao longo da minha formação. A cada aula os questionamentos postos e as experiências trocadas foram ecoando para tornar um simples aluno num semelhante.

À professora, amiga de tanto tempo, Márcia Ivana de Lima e Silva, pela qualificação do projeto, pelas aulas, conversas e convívio produtivo, o meu agradecimento, que nunca chegará a ser suficiente.

Agradeço, também, aos professores Homero Vizeu de Araújo, mestre antigo e sempre disponível para um questionamento preciso, e Juracy Assmann Saraiva, mestra nova e tão generosa na análise do texto, que de maneira tão dialética, colaboraram na qualificação da tese.

Aos professores José Antonio Pasta Júnior, da USP, Marcus De Martini, da UFSM e Márcia Ivana de Lima e Silva (sim, novamente), da UFRGS, que, de lugares tão diferentes, possuem tantos interesses semelhantes aos meus, agradeço pela disponibilidade, leitura e arguição deste trabalho, bem como pelas sugestões e encaminhamentos de pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós Graduação do Instituto de Letras que soube compreender que existem muitas dificuldades em ser um aluno sem dedicação exclusiva, concedendo condições para que o desejo de alcançar este título não fosse interdito pelas responsabilidades profissionais.

Não poderia deixar de enaltecer o conhecimento, a ética, o ardor, a capacidade, a caridade, mas, acima de tudo, a encarnação do significado de ser professor e orientador, daquele que tem o ensino da literatura como um sacerdócio, colocando os outros sempre a frente de si. Professor Antonio Marcos Vieira Sanseverino, como retribuir a confiança e a perseverança com que trataste esta empreita. Sempre colocaste o objetivo um pouco mais além para que o crescimento fosse constante e desta forma a pesquisa se aprofundando mais e mais. Um simples agradecimento certamente não basta.

Agradeço aos colegas e direção do Colégio Israelita, por me acolherem a tanto tempo. Ao professor, a despeito de funções assumidas, sempre professor, Jânio Alves, pelas indicações bibliográficas e conversas filosóficas. À professora Mônica Timm de Carvalho, agradeço a confiança e parceria. Também devo um muito obrigado ao professor Ilton Gitz pelo aprendizado constante sobre judaísmo e muito mais. À querida colega Cassiana, agradeço pelas conversas, caronas, carinho e certeza de consolidação da amizade.

Agradeço aos colegas e direção do Colégio Anchieta, por me permitirem participar de uma estrutura educacional modelo e por me ensinarem o significado da *Magis* inaciana. À Isabel Tremarin, pela preocupação e cuidado zeloso; Ivanor, pela retidão e amizade; Mari, pela gentileza, que gera gentileza; MIX, pela espirtuosidade; Celso, pelas reflexões lógicas, lógico; e a toda comunidade anchietana e jesuíta.

Agradeço aos colegas e direção do Curso Anglo RS, por entenderem a importância desse momento da minha vida e por me apoiarem sempre que possível, naquilo que era possível. Em especial, agradeço ao Marco, pela confiança e suporte.

Aos professores obrigatórios, sob a batuta do inigualável Sérgio Gonzaga, obrigado pelo convívio produtivo.

A todos os colegas, que formam verdadeira famílias e com os quais passamos muito do nosso tempo, agradeço pela parceria profissional e intelectual, pois, muitas vezes, em torno de uma mesa para o tradicional café que acompanha a docência questionamentos e ideias foram trocados, enriquecendo a caminhada.

Aos alunos que tive ao longo desta empreitada, que são o objeto dos nossos estudos e as “cobaias” das nossas pesquisas e que formam a “outra ponta” do processo educativo e dão sentido a ele, vai aí o meu muito obrigado pelos seus questionamentos inteligentes e perspicazes sempre me fizeram estudar mais e mais para encontrar as respostas. Agradeço por me reconhecerem como alguém que apaixonadamente acredita no papel da literatura na suas vidas e no papel das suas vidas na minha.

Agradeço evidentemente, aos amigos mais próximos que participaram diretamente deste trabalho. Ao irmão na profissão Vanderlei da Silva Vicente, maior questionador dos rumos deste texto, minha gratidão e estímulo para nunca deixar de perseguir o sonho. Ao amigo William Boenavides, revisor, “coorientador honorário” e parceiro de estudos, machadianos e auerbachiano, meu agradecimento por tantos anos de convívio intelectual. Ao *buddy* Fabiano da Silva Silveira, tradutor nos momentos mais inesperados e companheiro de gostos não machadianos, meu *thanks guy*. À querida Elisa Tamajusuku, colega que parece mãe, e que, apesar da distância e dos imprevistos eletrônicos, está sempre disponível, *merci beaucoup*.

A todos os estudiosos da obra de Machado de Assis que mantém vivo o Bruxo do Cosme Velho renovando sua importância para a nossa cultura, meu sincero agradecimento.

À família *grande* que, da sua maneira singela, serviu de inspiração e apoio, se não intelectual, pois muito do que eu falava sobre o trabalho era recebido com olhos arregaladamente interrogativos, mas, certamente afetivo, e logístico. Aos meus pais e irmão, um renovado agradecimento por tudo que me ensinaram ao longo da vida. Aos meus sogros, cunhados e sobrinhos, a gratidão de pertencer à grande família.

A minha *família pequena*, que fez todos os sacrifícios possíveis para ver esse sonho realizado, preciso mais que papel e tinta para agradecer. Não existem palavras que possam concentrar e traduzir a quantidade e diversidade de sentimentos que surgem quando estamos em um lar no qual existe o verdadeiro amor. Assim me sinto em relação a vocês.

Agradeço a minha esposa, Míriam, companheira certa que nutre o mesmo desejo e a mesma paixão pelo estudo e pelo ensino. Desde que te ouvi, nunca mais pude ficar longe de ti. És meu porto e minha rocha, nada mais preciso, além da segurança que vem de teu amor, do teu carinho e da tua doçura.

Agradeço a minha filha Ana Lídia, pela força e compreensão de que quando não estava presente era por uma boa razão. Aninha, sabes o quanto me encantas com teus olhos, com teu sorriso, com tuas lágrimas e voz. Sabes também que és a filha mais amada do mundo. Obrigado por seres o meu milagre e a minha força.

*Parto em expedição às provas de que vivi.
E escavo boletins, cartas e álbuns
- o retrocesso da minha letra ao garrancho.*

*O passado tem sentido se permanecer desorganizado.
A verdade ordenada é uma mentira.
(Fabrício Carpinejar)*

*Navegar é preciso, viver não é preciso
(Fernando Pessoa)*

RESUMO

Em Machado de Assis, a representação da realidade é desfigurada através da forma literária marcada pelo binômio precisão versus imprecisão. Essa desfiguração surge na representação do cotidiano sério e trágico (elementos constitutivos do Realismo moderno, segundo Erich Auerbach) que, no Brasil, são afetados pela mescla de percepções de ordem política, econômica e religiosa, causando uma falta de posicionamento social claro.

O presente trabalho tem a intenção de analisar o romance *Dom Casmurro* (obra que possui um narrador comprometido tanto pelo discurso jurídico quanto pelo discurso religioso) à luz do método que Auerbach desenvolveu para compreender a forma como é apresentada a condição humana através do tempo, especialmente nas obras *Figura* (1944) e *Mimesis* (1946), a fim de demonstrar como se dá a representação da realidade em um país periférico e pautado por valores arcaicos, gerando a quebra da seriedade e o afastamento da precisão realista.

Palavras-chave: Machado de Assis; Erich Auerbach; *Dom Casmurro*; *Mimesis*; *Figura*; História; Figura; Realismo

ABSTRACT

In Machado de Assis work, the representation of reality is disfigured through the literary form determined by the precision vs. imprecision binomial. Such disfiguration emerges from the representation of the serious and tragic everyday (constitutive elements of Modern Realism, according to Erich Auerbach), which in Brazil is affected by the miscellany of political, economic and religious perceptions, causing an absence of a clear social positioning.

The current work intends to analyze the novel *Dom Casmurro* (story that has a committed narrator both for the juridical speech and the religious one) making use of the method Auerbach developed to comprehend the form the human condition is present through time, specially in the works *Figura* (1944) and *Mimesis* (1946), in order to demonstrate the representation of reality in a peripheral country ruled by archaic values, generating the break of seriousness and the dismissal of realist precision.

Keywords: Machado de Assis; Erich Auerbach; *Dom Casmurro*; *Mimesis*; *Figura*; History; Figure; Realism

RÉSUMÉ

Chez Machado de Assis, la représentation de la réalité est défigurée à travers la forme littéraire marquée par le binôme précision versus imprécision. Cette défiguration surgit dans la représentation du quotidien sérieux et tragique (des éléments constitutifs du Réalisme moderne, selon Erich Auerbach) qui, au Brésil, sont affectés par le mélange des perceptions d'ordre politique, économique et religieux, provoquant un manque de positionnement social clair.

Ce présent travail a l'intention d'analyser le roman *Dom Casmurro* (une oeuvre qui possède un narrateur compromis autant par le discours juridique que par le discours religieux) à la lumière de la méthode développée par Auerbach pour comprendre la forme dont est présentée la condition humaine à travers le temps, spécialement dans les oeuvres *Figura* (1944) e *Mimesis* (1946), afin de démontrer comment se donne la représentation de la réalité dans un pays périphérique, régi par des valeurs archaïques, qui produit la rupture de sérieux et l'éloignement de la précision réaliste.

Mots-clés: Machado de Assis; Erich Auerbach; *Dom Casmurro*; *Mimesis*; *Figura* ; Histoire; Figure; Réalisme.

SUMÁRIO

O REALISMO DESFIGURADO	13
CAPÍTULO 1 – DE UMA DISCUSSÃO TEÓRICA SOBRE O REALISMO ATRAVÉS DE AUERBACH OU DE COMO A FRUTA ESTAVA DENTRO DA CASCA	22
1.1 Auerbach e as condições da criação de <i>Mimesis</i>	25
1.2 O Realismo ocidental	29
1.3 Realidade figural	56
1.4 Fruta dentro da casca	63
CAPÍTULO 2 - DA ILUMINAÇÃO HISTÓRICA DAS ZONAS DE SOMBRA EM <i>DOM CASMURRO</i> OU O MÉTODO MACHADIANO	68
2.1 A casa de Matacavalos – as primeiras letras de um jovem proprietário	73
2.2 O Seminário de São José – a provação de Bentinho	76
2.3 As Arcadas do Largo de São Francisco – das sombras à luz	84
2.4 O <i>Pater familias</i> – De quando o feitiço vira contra o feiticeiro.....	91
CAPÍTULO 3 – A PRECISÃO E A IMPRECISÃO NA PRÁTICA OU DO MÉTODO APLICADO	108
3.1 A construção do narrador – a verossimilhança da retórica	111
3.2 Complexo de Macbeth – a certeza duvidosa	132
3.3 Os jogos especulares – do presente ao passado	142
3.4 A memória através das datas – a falha como método	147
ENTRE O PRECISO E O IMPRECISO.....	154
REFERÊNCIAS.....	162
ANEXO	173
UM AGGREGADO	173

O Realismo desfigurado

O perigo destes prefácios, meu caro poeta, é dizer demais; é ocupar maior espaço do que o leitor pode razoavelmente conceder a uma lauda útil.
Machado de Assis

Este trabalho surgiu de uma paixão e de uma convicção.

É naturalmente fácil apaixonar-se pela obra de Machado de Assis, pelas suas qualidades, sejam elas temáticas ou formais. A capacidade que o autor fluminense tinha (tem) de surpreender seus leitores com significados ocultos ou referências explícitas, com olhares sobre o país e seu povo, percebendo um certo *instinto de nacionalidade* para além do indianismo ou do jeitinho é um dos elementos mais significativos da sua obra. Machado de Assis se atualiza constantemente nos seus leitores e nas formas como cada época é capaz de compreender a riqueza deixada por ele nos textos, logo, cada época pode se aproximar do escopo machadiano com ferramentas diferentes, novas e coerentes com os seus próprios tempos.

Por sua vez, o método de interpretação da realidade através da literatura proposto por Erich Auerbach, para além de complexo e consistente (assim como a obra de Machado de Assis), também se renova a cada geração de leitores, também é adaptável para outras épocas e realidades diferentes daquela que o envolvia quando produziu.

Desta forma, entre a paixão pela obra machadiana e a convicção de que o método de análise de Auerbach é eficaz para compreender a realidade brasileira representada naquela obra, surgiu este esforço de realização crítica.

Mas ele não surgiu pronto e acabado evidentemente, veio de uma caminhada começada muito tempo antes, veio da tentativa de unir esforços e conhecimentos aprimorados por uma improvável formação simultânea no campo da sociologia da literatura e no da teologia. Entre o concreto, mas nem tão preciso campo social, e o metafísico, mas não tão impreciso, campo religioso, surgiram as dúvidas essenciais que nortearam o começo deste trabalho.

Na dissertação de mestrado o esforço foi de perceber que havia algo de diferente e único na obra machadiana no que dizia respeito à incorporação de referenciais que o senso comum dizia que não eram relevantes para o autor. Quando muitos afirmavam que Machado de Assis era um cético que ignorava a

religião, saltava aos olhos que isso era um equívoco talvez causado pela ignorância de pessoas que não conseguiam mais reconhecer o que de fato eram as tais referências religiosas e, assim, sem entrar em meandros sobre a fé pessoal do autor, mostrou-se que tanto no âmbito da extensão quanto no da profundidade, a obra machadiana era repleta de marcas significativas que precisavam ser vistas pela chave da simbologia da religião. Assim foi concebido o texto denominado *Literatura e Religião: Estudo das referências religiosas na obra de Machado de Assis (2009)*, um esforço de abraçar o mundo com as pernas visto os dois temas ali abordados serem muito maiores que o possível para a proposta de uma dissertação.

Tempo passou e a nova empreitada acadêmica se daria na mesma direção. Por isso era importante encontrar um referencial teórico que permitisse uma análise mais objetiva sobre as causas que levaram Machado de Assis a se valer dos referenciais que utilizava e ao mesmo tempo desse conta de explicar como interpretá-los. Assim surgia a ideia do projeto de doutorado que fora provisoriamente denominado *Machado de Assis, um mestre na periferia do cristianismo*, fazendo uma, talvez, infeliz brincadeira com o conhecido livro de Roberto Schwarz. Era um ponto interessante, talvez, substituir todo o arcabouço de ordem econômico e social pelo de ordem religioso e ver o que aconteceria. Mas ideia não se sustentou.

Era necessário algo mais consistente que um trocadilho e então foi apresentado, para avaliação, o efetivo projeto de tese com o nome de *Machado de Assis e o catolicismo à brasileira*. As ideias ficavam mais claras, já que estava em jogo não a religião como um todo, mas a adaptação dos princípios católicos europeus ao comportamento brasileiro e ao seu modo de subverter as relações - o famoso jeitinho. Assim, a adjetivação *à brasileira* - que aparecia em tantas expressões de uso geral (educação, salada, racismo, fascismo, espiritismo, copa, adoção, cozido) e de uso acadêmico (*proprietário à brasileira*, em Schwarz, ou *Intelectuais à brasileira*, em Sérgio Miceli) - podia ser vista como um traço da nossa identidade e certamente presente na obra do autor que se debruçou sobre o tema. Desde este momento já era ideia estudar uma obra, em específico, na qual o construção narrativa estivesse vinculada à formação religiosa e, assim, *Dom Casmurro* aparecia como opção óbvia, ainda que *Casa Velha* estivesse no páreo, ao menos para fazer companhia à narrativa do ex-seminarista.

Então, numa orientação, foi proposta uma guinada que deixou este trabalho parado por praticamente dois anos. E se, ao invés de se focar no catolicismo, que

era uma espécie de zona de conforto intelectual, fosse estudada a forma como Machado de Assis se apropriava do próprio Realismo e o subvertia a seu modo. Ainda que não fosse tema novo, o modo como se poderia realizar o intento era a novidade. Nomes como o de Adorno, Benjamin, Lukács e Auerbach apareceram na conversa. Nenhum era propriamente novo, mas um deles parecia dialogar diretamente com a intenção de entender a maneira como o autor, através da forma de compreender o mundo própria do Brasil, expunha a condição humana na sua obra. Surgia, então, a tese *Machado de Assis e o realismo à brasileira*.

Relendo a *Mimesis* (1946) de Auerbach e tentando acompanhar a sua forma de entender como a literatura (e o texto histórico, que aí também é considerado esteticamente) mapeava a condição humana (nos seus elementos essenciais, nos famosos termos, *cotidiano*, *sério*, *trágico*, etc.) percebemos que o modo como Machado de Assis manifestava o seu “realismo” era diferente, claro, mas não somente, era de outra ordem, em relação ao Realismo Moderno que o alemão via formar-se a partir de Stendhal. A partir de outro texto essencial de Auerbach, *Figura* (1944), encontramos o ponto de ligação que faltava para entender que a compreensão de mundo, oriunda do catolicismo, estava vinculada à leitura *figural* da realidade, que no Brasil, evidentemente, era subvertida pelo jeitinho. Dava-se mais um passo no processo e aparecia o projeto *Machado de Assis e o realismo desfigurado*.

A ideia central estava encaminhada, mas faltava o detalhe, o elemento que poderia impulsionar a análise. E ele surgiria na compreensão de que as imprecisões, ou aparentes imprecisões, que estão presentes na obra machadiana, não são falhas, mas se apresentam como incorporações metodológicas, como intencionalidade narrativa. Ao lado de momentos aparentemente marcados por um desleixo narrativo, na falta de um termo mais acadêmico, temos situações que surpreendem pelo grau de precisão apresentada pelo narrador ou pelo autor. Nascia o *Realismo Desfigurado: Machado de Assis entre o preciso e o impreciso*.

Mas aquela ideia de focar em uma obra não havia saído da cabeça e havia uma convicção de que o aprofundamento vertical do trabalho, abordando um romance – forma madura e bem acabada –, daria uma consistência para uma posterior aplicação em outros textos. Desta forma, foi resgatado *Dom Casmurro*, como texto de maturidade, no qual o narrador é essencial e está ligado a uma formação religiosa ademais da sua posição nitidamente patriarcal. Além disso, a

obra envolve um charme atemporal, na tentativa de dissolver os mistérios que lá permanecem e que a cada análise reaparecem vistos por uma nova chave interpretativa. Era texto que se prestava para o que aqui se pretendia e sustentaria muito bem a análise, desenvolveu-se, então a tese que apresentamos *Realismo Desfigurado: Dom Casmurro entre o preciso e o impreciso*.

E assim, das conversas e das leituras, surgiu o conceito do **Realismo Desfigurado**, uma forma de tentar compreender a obra de Machado de Assis e o seu contexto de produção, suas causalidades e suas opções metodológicas a partir dos conceitos estabelecidos por Erich Auerbach. É desfigurado por reelaborarmos e reinterpretarmos a percepção figural que apresenta uma permanência “real” atravessada no distanciamento temporal. Ao mesmo tempo não deixa de ser realismo, não como mecanismo de realização de inventário da sociedade através, fundamentalmente, da observação detalhada e descritiva da realidade, mas sim como apresentação de “certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (MACHADO DE ASSIS, 2008, V. III, p. 1205), para ficarmos numa expressão tipicamente machadiana. É, pois, uma tentativa de dar respostas às perguntas sobre os *porquês* e os *comos* na obra machadiana que levam em consideração o “espírito” de uma época em um país tão conflitado por formas e modos diversos de representação.

Aqui apresentamos, então, mais um adjetivo para o termo realismo, já que Machado de Assis foi constantemente, e de maneira simplista, associado a esta Escola Literária, e, talvez, não sem razões. Pois, vejamos, autor do século XIX, sua obra analisa a sociedade de maneira contundente a fim de criticar as mazelas sociais e apresentar caminhos de compreensão sobre o sentido de participação coletiva. Além disso, nos seus textos, a preocupação com o psicológico está sempre presente, colocando o autor brasileiro ombro a ombro com contemporâneos seus, como Tchekhov (1860-1904) ou Dostoiévski (1821-1881), para ficarmos com dois casos exemplares e russos. Mas para além de falar da sociedade e das pessoas que dela fazem parte dela, Machado de Assis sempre buscou talhar um caminho próprio para seguir e achar o seu espaço. Assim, também, a adjetivação do termo realismo no caso do autor fluminense é um sintoma da complexidade de classificação da sua obra. Já ouvimos que o realismo do autor é “enganoso” (como propôs Gledson, 2003), que ele pratica um “realismo fenomenológico” (na fala de

Patrick Pessoa, 2007), um “realismo de sondagem moral” ou “realismo superior” (na percepção de Alfredo Bosi, 1999), ou ainda um “realismo bem pensante” (como afirmou Roberto Schwarz, 1998). Desta forma, a proposição de outro adjetivo poderia ser um caminho interessante para readequar a lente pela qual se olhará a obra de Machado de Assis. Evocamos assim a ampliação da análise, sem perder a origem, o que dá concretude e cria o diferencial da perspectiva na compreensão do discurso que está posto no século XIX, para além das questões já analisadas em outros autores.

No primeiro capítulo, são definidos os significados de realismo e de representação do real na tradição, culminando com a obra de Erich Auerbach e a sua busca pela compreensão da condição humana. Para isso, pensamos ser produtivo observar o contexto de produção e as condições intelectuais pelas quais o judeu-alemão passou para consolidar os seus conceitos. O crítico percorreu a literatura ocidental na tentativa de encontrar a essência do humano e a reconheceu na relação existente entre a forma de representação que cada época utilizava para apresentar o cotidiano e assim perceber que somente quando o homem comum passa a ser representado de forma séria teremos chegado no *Realismo Moderno*. Para realizar essa busca, Auerbach recorre ao conceito de “figura”, desenvolvido no contexto cristão primitivo – herdeiro das tradições judaicas – como mecanismo de presentificação de algo distante no tempo e no espaço, não apenas como alegoria, mas como realidade viva ou algo que a contém. Por isso foi necessário olhar o contexto de produção da obra central do filólogo alemão, a fim de reconhecer as influências e a historicidade do processo que ele realizou. A opção pela análise da obra machadiana através da figura e não da alegoria se deu muito pela convicção de que a última se realiza mais no âmbito retórico enquanto a primeira está ligada a uma compreensão residual da história. Evidentemente que poderíamos perceber elementos alegóricos em *Dom Casmurro*, entretanto, e para manter o diálogo com os termos de Auerbach, optamos pela leitura figural, também levando em consideração que o próprio filólogo alemão dialoga com os conceitos da tradição católica, porém os adapta para a sua própria percepção de representação de realidade.

A tese recorre, então, os capítulos de *Mimesis*, tentando compreender o “método Auerbach” de análise, centralizando o olhar sobre o capítulo *Farinata e Cavalcanti* que, segundo Leopoldo Waizbort (2004), é central na estruturação da

obra do alemão, sempre tentando pensar em que lugar crítico se encontra a obra de Machado de Assis a partir desses critérios. Conclui-se esta etapa da reflexão com um exercício de análise sobre a realidade figural presente no último capítulo de *Dom Casmurro*, no qual o narrador apresenta a figura de Capitu como uma “óbvia” fruta dentro da casca ou, na linguagem *auerbachiana*, uma realidade prefigurada, ou, antecipando a tese aqui explorada, desfigurada pelo discurso.

No segundo capítulo, partindo da compreensão do método de análise de Auerbach e da sua aplicação em *Dom Casmurro*, demonstra-se que a forma machadiana de apresentar a realidade é marcada por omissões, especialmente no que tange a esfera pública – ou seja, aquilo que diz respeito às representações de ordem social e não restritas à dimensão psicológica, como a relação do personagem-narrador com o mundo concreto, com a escravidão, com a política, com as instituições – e, por isso, torna-se necessário, para um melhor entendimento, o preenchimento dessas lacunas deixadas pelo autor. É centrando-se, então, na formação do autor suposto que se constrói este capítulo, demonstrando-se que entre o jovem proprietário mal formado (social e emocionalmente) e o velho narrador que ora escreve sua história, existe um caminho a ser percorrido e preenchido pelo leitor.

Na literatura realista em geral (e na europeia em especial) esse caminho seria possivelmente descrito através de longas passagens que preencheriam páginas e mais páginas com listas muito bem elaboradas para encantar plasticamente o leitor e o deixar apto a “enxergar” a cena, de forma inventariante e detalhada, mas na obra machadiana existem mais reticências que explicações sobre essa trajetória, não porque ela não seja relevante, mas por conta de um processo muito próprio de compreender a representação da realidade e o papel da literatura nessa compreensão. Assim, a vida de Bento Santiago – como autor suposto – é apresentada em quatro esferas: as primeiras letras, a vida no seminário, a faculdade e a família (como formadora de caráter) na expectativa do papel que ele precisará assumir e em todas elas são recorrentes os processos lacunares de apresentação da história. Olhamos para os espaços supostos, onde a formação deveria ocorrer, nos três primeiros casos e na posição que o protagonista deveria ocupar, no último subcapítulo.

A casa de Matacavalos representa o espaço da infância do filho de fazendeiros de Itaguaí. A vinda para a cidade, a opção por não ir para uma escola interna, a perda do pai e as relações com a família vizinha fazem deste lugar uma

espécie de terra prometida para o velho narrador que o recorda nas páginas que acompanhamos, mas também na reconstrução, a partir da sua própria memória, no Engenho Novo, da antiga moradia. Por isso ela é símbolo da primeira formação do futuro proprietário.

Posteriormente, para provar sua vocação, Bentinho precisa abandonar a estufa de carinho em que fora criado e partir para o Seminário de São José. É lá, com outros tantos seminaristas e lentes, que se dá a sua segunda formação. Assim, o jovem encontra a amizade e a solução para o seu dilema, visto ser o amigo Ezequiel Escobar quem sugere um substituto para a promessa, mas, ao mesmo tempo, vê sua vida ruir, pela crença de que fora traído por esse mesmo amigo. Talvez seja por isso que, quando autor de suas memórias, a passagem pelo seminário seja tão secundariamente descrita e tão cuidadosamente apagada.

O desejo de casar-se com Capitu, sua vizinha amada, carece de um passo importante, talvez uma espécie de amadurecimento necessário para o tornar-se homem completo, ou mais homem do que ela era mulher, invertendo a impressão apresentada. Bento vai para São Paulo conseguir a sua carreira acadêmica, seu título de Bacharel, compatível com o seu nível social. O fato de toda a formação ser descrita, se é que podemos chamar de descrição o que aparece no capítulo XCVIII, em uma única frase que evoca apenas tempo passado na faculdade das Arcadas do Largo de São Francisco é muito significativo do processo de representação da realidade que viemos acompanhando.

Tudo isso ocorre para tornar o jovem Santiago alguém capaz de administrar aquilo que era seu por direito de nascença. Para ser o proprietário da fortuna, do nome e do espaço, Bento precisa conquistar, ou aparentar que conquistou, as qualidades que justifiquem a sua posição. A formação para isso envolve as outras (institucionais), evidentemente, mas se dá fora das academias. Surge mais como observação dos movimentos sociais que estão a sua volta e, portanto, dependem de habilidades que pessoas que estavam na volta do futuro Senhor possuem, o que torna o jogo realizado bastante interessante.

Para compreender as sombras deixadas pelo autor, nessas quatro esferas, e quais vantagens e desvantagens narrativas essas escolhas (de o que apresentar ou não) geram, precisamos iluminar essas zonas e, para isso, recorrer ao cotejo com a história do país no século XIX é produtivo. Ao se construir, ou se apresentar, como proprietário, Bento Santiago revela um processo de compreensão da realidade que

será mais tarde aplicado a Capitu. Dito de outra maneira, aquilo que o narrador fala sobre a suposta traição da esposa e de que ele tinha apenas como dúvida de ela ter sido sempre a mesma ou ter sido mudada por efeito de algum caso incidente, pode ser aplicado ao próprio Bento, fazendo, neste subcapítulo 2.4, o feitiço – de convencimento narrativo – virar contra o feiticeiro – e realizando um eco ao subcapítulo 1.4.

O terceiro capítulo, por sua vez, vai irradiar esse método – *auerbachiano* – de análise (figural) para outros elementos relevantes da construção de *Dom Casmurro*, demonstrando como o pensamento do filólogo alemão pode auxiliar na compreensão da obra do autor brasileiro. A realidade apresentada em Machado de Assis aparece de forma desfigurada como indício da compreensão que ele tem da condição humana no Brasil. Para demonstrar isto, a análise lança um olhar sobre o questionamento inicial do narrador a respeito das condições e motivações do seu contar para, depois, especificar a técnica narrativa da digressão – questão central em toda obra machadiana de maturidade – como elemento de sombreamento da realidade. Partimos de duas digressões famosas (*A ópera* e *Uma égua*) que pensamos ser propícias para esta análise, sem a pretensão de esgotar o tema.

Passamos para um exercício de interpretação no qual pode-se confirmar esse jogo entre precisão e imprecisão como parte do método machadiano. O autor, reconhecidamente shakespeariano, dialoga com *Macbeth* (ademais do *Othelo* apontado pela crítica americana Helen Caldwell, 2002) de forma a gerar um efeito de compreensão que talvez tenha ficado muito sombreado no texto e deixado de lado na leitura feita da obra. É o que chamamos, pretensiosamente, de *Complexo de Macbeth*, pois é como se Bento fosse acometido de um mal que faz com que ele olhe para o mundo com a mesma expectativa que o personagem de Shakespeare aplicou à existência após ouvir às bruxas na charneca.

Assim também ocorre com os capítulos XXXII e CXXIII, ambos denominados de *Olhos de ressaca* – que são tratados em vários textos que falam sobre o olhar em Machado de Assis, mas não do ponto de vista da estruturação formal, inclusive no que diz respeito à escolha da numeração dos capítulos. É possível que a precisão do autor ao escolher o nome dos capítulos esteja em ligação direta com a imprecisão da imagem, visto ser a ressaca atribuída ao movimento constante e indefinido, que surpreende àquele que é tragado por ela.

O subcapítulo final olha, então, para a datação em *Dom Casmurro*, na linha dos estudos de John Gledson (1991) e Hellen Caldwell (2002), mas buscando uma compreensão *auerbachiana* para as possíveis “falhas” apresentadas na obra. Percebemos que temos, lado a lado, um conjunto de datas precisas e uma série de imprecisões da mesma ordem, criando um efeito de desigualdade e ausência de simetria, que, como tentamos mostrar no subcapítulo anterior, é presente em algumas várias situações da obra.

Ainda colocamos em *Anexo* o *Apêndice* da Edição organizada pela *Comissão Machado de Assis* do texto *UM AGREGGADO (Capítulo de um livro inédito)*, publicado originalmente na *República*, Rio de Janeiro, em 15/11/1896, como redação primitiva dos capítulos III, IV, V e VII do romance que seria posteriormente publicado. Ainda que o tenhamos utilizado apenas periféricamente neste trabalho, pensamos ser de valia disponibilizar o texto por se tratar de obra rara.

Compreender e divulgar o método de Auerbach e demonstrar que a sua compreensão e aplicação na literatura brasileira é frutífera, sempre foi um dos intuitos deste trabalho. Ao lado desse, voltar à obra de Machado e Assis e lançar novas luzes àquilo que por vezes é deixado de lado ou sempre interpretado da mesma maneira é saudável. A relevância de uma obra ou de um método crítico está na capacidade da sua constante atualização e, sob esta ótica, tanto Machado de Assis quanto Erich Auerbach são autores de extrema vitalidade.

Capítulo 1 – De uma discussão teórica sobre o Realismo através de Auerbach ou De como a fruta estava dentro da casca

*“A deformação, visível na imagem refletida pelo espelho, traduziria uma carga subjetiva, composta de arbítrio e de infiel tradução da realidade”
Raymundo Faoro – A pirâmide e o trapézio*

A intelectualidade americana, apesar de seu processo de colonização, sempre esteve em busca de criar um “novo mundo”, livre e independente, mas o próprio conceito de novo depreende-se da existência do velho, numa época em que o antigo e tradicional eram vistos como valor intrínseco. Portanto, criar o tal “novo mundo” significava fazer na América algo que era feito na Europa, imitar procedimentos e igualar a capacidade europeia de realização, e por vezes tentar ser melhor por alguma razão (pelo autêntico, por exemplo no caso do indianismo), ainda que os critérios de avaliação e valor fossem sempre europeus¹. Logo, a busca de uma definição de Realismo no Brasil esteve ligada a encontrar semelhanças entre as obras nacionais e as europeias do mesmo momento histórico, ou ao menos próximos no tempo, o que levou a se considerar Machado de Assis um realista. Assim, e até hoje se ensina desta forma nas escolas, a tarefa passou a ser como justificar o fato de que uma obra irônica que parte de um pressuposto fantástico (como o caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*) possa ser o marco da escola realista no país. Esta foi uma tarefa um tanto facilitada por Roberto Schwarz ao demonstrar, no argumento de seus dois principais textos (*Ao vencedor as batatas*, 1977, e *Um mestre na periferia do capitalismo*, 1990) como se davam as relações entre a estrutura da sociedade e a estrutura da narrativa machadiana apresentando o conceito do narrador volúvel como sintoma e representação da sociedade brasileira do século XIX. Também Raimundo Faoro, por sua vez, colaborou com a tarefa ao realizar um extensivo estudo sobre os tipos sociais na obra de Machado de Assis a partir da análise da sociedade estamental. *A Pirâmide e o trapézio*, 1974, é um elegante estudo no qual seu autor apresenta minuciosamente as relações que Machado de Assis criou como demonstração do país e suas idiossincrasias. Ainda que não tenha se dedicado em obra de fôlego sobre o maior autor brasileiro, pode-

¹ É o que Roberto Schwarz debaterá nas “*Ideias fora de lugar*” apresentadas em *Ao vencedor as Batatas* (2000 [1977]).

se afirmar que Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira* (1997 [1959]) é quem o aponta desta forma ao enunciar que Machado de Assis estaria fora da formação do sistema literário nacional por ser o seu ponto de chegada. Certamente o seu estudo sobre as *Memórias de um sargento de Milícias – Dialética da malandragem* (1970) – é um dos esteios para a compreensão da relação que existe entre forma estética e processo social que poderemos (e precisaremos) aplicar na obra de Machado de Assis.

O que esses críticos têm em comum, além da óbvia preocupação sobre a literatura e a sociedade e sobre Machado de Assis? Os três juntos são o tema de Leopoldo Waizbort num estudo denominado *A passagem do três ao um* (2007). Nele o autor debate a obra de Erich Auerbach e tenta perceber as ressonâncias do método do autor de *Mimesis* (1946) na obra dos críticos acima citado. Entretanto, o que Waizbort não fez foi aplicar o método de análise proposto por Auerbach diretamente na obra de Machado de Assis, e sim perceber as origens e influências do crítico alemão na obra e nas análises destes três estudiosos do autor fluminense. Demonstra, por exemplo e entre outros achados críticos, que Faoro busca a compreensão auerbachiana de como a exposição da realidade feita por Machado de Assis a torna real (2007, p. 14), pois não estamos no âmbito da apresentação da realidade, mas sim no da realidade apresentada. Sobre Schwarz, diz que dialoga com Auerbach, mas apenas de maneira essencial, pois busca “realismos específicos, entendidos como modos de exposição da realidade *na obra literária*” (2007, p. 49). Mais além, demonstra como Candido transpôs a barreira da “crítica sociológica” (2007, p. 82) em favor da crítica literária e assim é capaz de captar o “problema auerbachiano da realidade exposta na literatura, tributária de uma concepção, diz ele, dialética, na qual a realidade na obra é específica, própria da obra, e não se confunde com a realidade do ‘mundo’” (2007, p. 82). Isso baseado na convicção de que aquilo que Lukács havia percebido como realidade representativa em Balzac, em Machado de Assis estava posto em negativo. Diz ele que

Em sentido inverso foi o que possibilitou a Machado figurar a sociedade como contradição, embora o custo tenha sido justamente perder a possibilidade de figurar o presente como história em toda a sua concretude (e totalidade) e de poder desdobrar plenamente a dramatização do conflito – ambas conquistas já consumadas por Balzac. (WAIZBORT, 2007, p. 59)

Para podermos recuperar e compreender de que modo a forma machadiana incorpora o realismo figural, definido na obra de Auerbach, ou a sua desfiguração como proporemos, precisamos resgatar o processo feito pelo crítico alemão na formação de sua análise.

1.1 Auerbach e as condições da criação de *Mimesis*

Auerbach (1892-1957) é um nome muito conhecido dos estudiosos de Literatura. Suas ideias, seu método, seus estudos e livros povoam o universo acadêmico. Mas como ele mesmo afirmou na sua *Introdução aos estudos literários*, recuperar a biografia de um autor é uma tarefa importante para o estudioso de determinada obra, ainda que, evidentemente não substitua a leitura direta (AUERBACH, 2015)².

Erich Auerbach nasceu em Berlim em 1892, no seio de uma família burguesa judia assimilada³. Fez seus estudos no Ginásio Francês de onde saiu com o domínio completo da língua e da cultura sobre a qual escreveria mais tarde. A sua formação foi bastante comum aos judeus alemães da época. Auerbach estudou direito, sem abrir mão de estudos paralelos de história da arte, filosofia, história da economia, ente outros. Em 1913 defendeu seu doutorado sobre as modalidades de atribuição de culpa no código penal alemão.

De certa forma, o futuro filólogo não estava satisfeito com a sua carreira de doutor aos 21 anos e seguiu para a Faculdade de Filosofia e, em Berlim, em 1914, iniciou seus estudos de filologia românica. Só que com a eclosão Primeira Grande Guerra, Auerbach tornou-se soldado, lutou até 1918 e foi gravemente ferido – ferimento que lhe deixará uma cicatriz que, coincidentemente (ou não, segundo Leopoldo Waizbort, 2004), será tema central em algumas análises que faz na sua obra máxima: *Mimesis* (1946). A recuperação veio somente após o fim do conflito.

Retomou, então, seus estudos após um período de convalescença, tornando-se estudante sênior em Berlim, com o papel de monitor na disciplina de filologia românica, no qual permaneceu até seu segundo doutorado em 1921 com um trabalho sobre *A Novela no início do Renascimento* (outra obra fundamental de Auerbach sobre o tema na França e Itália e que já portava elementos que seriam explorados e elaborados posteriormente como a ideia da “mundanidade que

² Pensamos que, no caso de Auerbach, seja relevante recuperar a trajetória do autor para compreender o caráter que ele imprime nos seus escritos. Sua ligação com a filologia, com a sociologia e, porque não, com a literatura comparada são fruto da sua percepção histórica, amplamente justificada pela experiência que adquiriu nas suas vivências. Assim, existe um relação direta entre os dois elementos o que nos traz a convicção

³ Assimilados são os judeus que não praticam os ritos próprios do judaísmo, incorporando nas suas rotinas pessoais à cultura do local onde residem, como por exemplo ser cremado enquanto o judaísmo indica o enterro como cerimônia fúnebre.

denominamos cultura” (AUERBACH, 2013, p. 17) e o fato de que a novela é realista “na medida em que assume fundamentos da realidade empírica” (Ibid., p.17) e não o é “na medida em que pode conter a realidade apenas como imagem formada e não como material bruto” (Ibid., p.17)).

Por ter feito uma carreira universitária *sui generis* para o seu contexto, Auerbach seguiu um caminho alternativo: viajou, traduziu, escreveu para jornais, mas não foi de imediato professor universitário. Em meio a isso, em 1923, casou-se com Marie Mankiewitz, filha de um milionário, e com ela teve um filho, ainda no mesmo ano. Auerbach, neste mesmo ano de 1923, passou a trabalhar na Biblioteca Estatal Prussiana e, posteriormente se habilitou para uma vaga na Universidade de Marburg, na qual permaneceu até uma aposentadoria compulsória do governo Alemão. A condição financeira da família era muito confortável e assim seguiu até 1935, mas por conta da perseguição aos judeus, ele precisou migrar – e teve a Turquia como destino.

Sobre essa importante fase da vida Auerbach, Kader Konuk escreve interessante obra (*East West Mimesis: Auerbach in Turkey*), ainda sem tradução para o português. Em síntese, ela explica que o contexto de ocidentalização promovido pelo governo turco – especialmente sob Mustafa Kemal Atatürk – casava-se com as necessidades de intelectuais europeus que precisavam emigrar no período que antecedeu a Segunda Grande Guerra⁴. Assim, aproximadamente 500 judeus alemães se mudaram para a Turquia, entre os profissionais e seus familiares, e estabeleceram em Istambul uma universidade “alemã” de ponta. Entre eles estavam Leo Spitzer e, posteriormente, Erich Auerbach. Também é interessante perceber que se encontrava, nesta época, em Istambul o Bispo Ângelo Roncalli – futuro Papa João XXIII – na função de Delegado Apostólico⁵ (entre 1935-1944), com quem Auerbach privará amizade, trocará correspondência e, possivelmente conversará sobre a sua maior paixão – a *Divina Comédia*, de Dante – entre outros assuntos. Existe um mito, talvez criado pelo próprio autor de *Mimesis*, numa frase da conclusão da obra: “aqui não há nenhuma biblioteca bem provida para estudos europeus” (AUERBACH, 1998, p.502), que teria virado um simplesmente: aqui não

⁴ Processo parecido, mas de outra ordem, foi a fundação da USP e a quase presença de Walter Benjamin no seu quadro de professores.

⁵ Nome dado ao representante apostólico alocado em um local que não possui relações diplomáticas com a Santa Sé. Quando determinado país ou região possui tal relação, o seu representante apostólico é chamado Núncio.

há nenhuma biblioteca. Diz Konut que “Auerbach never said that there were ‘almost no books’ in Istanbul. Auerbach merely said that ‘in some cases’ he had to work without ‘reliable critical editions’ of his texts.”(2010, p. 138)⁶ Na verdade, Istanbul possuía várias bibliotecas importantes sendo que uma das mais relevantes era a do Mosteiro dominicano de San Pietro di Galata ao qual o estudioso teve acesso através de Roncalli, como diz Konut: “Monsignor Roncalli, the later Pope John XXIII, granted the Jewish scholar the privilege of working in the monastery's library in the 1930's.” (2010, p. 142)⁷ Foi lá que Auerbach encontrou os mais de 300 volumes da *Patrologia* editada por Jacques Paul Migne no século XIX sobre os quais escreverá o ensaio sobre a *Figura* (1944) e que está na base da obra *Mimesis*.⁸

Após o fim da guerra que o levava ao exílio em Istambul, Auerbach migrou com a família para os Estados Unidos onde, a partir de 1947, deu aulas na *Pennsylvania State University* e, posteriormente, nos anos de 1950 na *Yale University*, na qual ficou até a sua morte, em 1957. Durante esse tempo, continuou trocando cartas com Ângelo Roncalli e demonstrando gratidão pelo tempo que despenderam juntos em Istambul. Muitos registros mostram que Auerbach, desde que saíra da Alemanha e, especialmente, quando estava nos Estados Unidos, tentou retornar para seu país natal, sem, entretanto, nunca conseguir. É possível imaginar que a literatura tenha sido para ele um mecanismo de vinculação à terra natal (não pela seleção de obras que analisava, mas pelo método que desenvolveu)

⁶ Auerbach nunca disse que havia estado ‘quase sem livros’ em Istambul. Auerbach apenas disse que ‘em alguns casos’, ele teve que trabalhar sem ‘edições críticas de confiança’ de seus textos . (tradução minha)

⁷ Monsenhor Roncalli, mais tarde, Papa João XXIII, concedeu ao estudioso judeu o privilégio de trabalhar na biblioteca do mosteiro no anos de 1930. (tradução minha)

⁸ Apenas por mera especulação, já que não há registro dessa conversa, podemos imaginar o estudioso judeu alemão e o delegado apostólico italiano dialogando sobre o tema, visto a leitura figural estar na base da realidade do cristianismo e, da mesma maneira que Auerbach a compreende em Dante, já que o poema florentino revelou a verdade de sua época, Paulo de Tarso, a escola evangélica Joanina e grande parte da Tradição patrística posterior compreenderam a realidade da encarnação, morte e ressurreição de Cristo. Mas o que interessa nesse momento é perceber que Roncalli, um homem simples (acusado de simpatizante do Modernismo e do Socialismo), não era famoso por suas habilidades intelectuais ou de leitor de grego e latim antigos, entretanto, após assumir a Sé Apostólica (e mesmo antes já havia comentando sobre essa necessidade), realiza um novo Concílio Ecumênico (em 1962) e o primeiro documento aprovado será justamente o que trata da Liturgia (denominado *Sacrosanctum Concilium*, de 1963) e que tem, entre suas determinações mais importantes (ao lado daquelas mais famosas: o sacerdote não mais “rezar a missa” de costas para o povo e usar-se a língua vernácula para a celebração) o resgate do papel primitivo da celebração na vida da comunidade de fé, papel esse que deriva da compreensão figural da realidade eucarística. Assim, a coincidência de os dois estarem no mesmo lugar e privarem uma amizade, de terem conversado sobre assuntos de interesse de ambos e, acima disso, de Auerbach ter mostrado para Roncalli a sua visão da realidade figural, pode ter colaborado para maior revolução litúrgica da Igreja Católica.

tornando-o mais do que um homem da sua terra, um homem de seu tempo, graças à capacidade humanizadora e universalizante que arte possui. Talvez isso justifique a vinculação feita por Edward Said (2007) entre *Humanismo e crítica democrática* no seu livro, que tem como um dos capítulos centrais uma introdução justamente ao *Mimesis*, de Auerbach.

Said, como tantos outros analistas, tem pelo filólogo alemão uma consideração que demonstra a relevância da obra e do método que foram feitos por ele e o torna o autor da mais importante obra crítica do século XX. Assim o crítico chega a afirmar que “Mimesis é a maior e mais influente obra humanista-literária do último meio século” (SAID, 2007, p.111) entre outras razões porque “Auerbach sempre volta ao texto e ao meio estilístico usado pelo autor para representar a realidade” (SAID, 2007, p.131).

Voltar a Auerbach e tentar aplicar o seu método na obra de Machado de Assis é um exercício válido por podermos unir os esforços críticos que são relevantes no romancista brasileiro: uma profunda análise da sociedade – levada em consideração de várias formas e níveis –, um refinamento estilístico apurado – reconhecido pela maior parte da crítica machadiana – e uma compreensão da condição humana que transcende o geográfico-nacional e temporal que torna o autor de *Dom Casmurro* tanto um analista do Brasil do século XIX, quanto do ser humano em qualquer momento da história. Ao olhar para o método de análise de Auerbach, pode-se perceber a sua pertinência para compreender a atualidade e relevância da obra machadiana. Assim, os dois autores se renovam mutuamente quando têm suas obras associadas.

1.2 O Realismo ocidental

Auerbach abre seu estudo sobre Dante (*Dante: poeta do mundo secular*, escrito originalmente em 1929) recuperando a ideia de humano na literatura. Para isso ele tenta compreender, a partir dos antigos gregos, o conceito de homem como uma unidade, não somente de corpo (aparência e força física) e espírito (razão e vontade), mas de corpo, alma e destino, num pensamento que remonta a Heráclito⁹. Segundo o alemão, quando a arte imita a realidade, ela não precisa copiar o plausível dos acontecimentos, mas sim ser convincente, independentemente do real, pela força mesma que possui, força essa vinculada à capacidade de representar o destino, talvez maior virtude de Homero, segundo Auerbach:

O dom inventivo de Homero vem carregado de uma convicção que nem observação nem razão podem justificar plenamente, embora tudo na obra dele o sustente: a convicção de que todo personagem está na raiz do seu próprio destino individual; e a de que ele inevitavelmente cumprirá a sina que lhe cabe. Mas cabe a ele como um todo, não só a algum dos seus atributos. Porque os atributos de uma figura, tomados *in abstracto*, não coincidem com a figura no seu conjunto. O que pode ser representado em termos poéticos e exige fé por parte do leitor não é que coisas boas acontecem a um homem bom ou que feitos de coragem correm em pó de um homem corajoso, mas sim que o fado de Aquiles tem a medida de Aquiles. (AUERBACH, 1997a, p 14)

Auerbach segue apresentando a situação da arte na Grécia antiga para chegar ao contexto de Platão que foi, segundo ele, quem conseguiu perceber, e portanto atribuir, um “valor limitado às artes não-imitativas” (Ibid., p. 17). Os ensinamentos de Platão, ao invés de destruírem a dignidade da arte, concederam a ela um “novo objetivo” (Ibid., p. 17) já que agora os artistas e estudiosos passavam a refletir filosoficamente sobre “a presença da Ideia na aparência das coisas e aspirar por e ela” (Ibid., pp. 17-18). Na apresentação do caminho da representação artística, dirá Auerbach que:

Então, pouco a pouco, pensadores preocupados com uma justificação filosófica das artes trouxeram as Ideias platônicas, ou arquétipos, do reino supracelestial para o da alma, do mundo

⁹ Para quem “O caráter de um homem é o seu destino”. Frase usada como epígrafe do livro de Auerbach (1997a).

transcendental para o imanente. O objeto que o artista imitava sofreu mudança semelhante, passando do mundo empírico para o da alma, porque se acreditava que o que o artista imitava poderia não ser o objeto real – caso contrário, a obra não seria mais bela que o objeto imediato – mas a imagem na sua própria alma, que não é outra coisa que a Ideia imanente (...). Agora: o objeto imitado e a verdade, que Platão distinguia de maneira tão nítida, encontravam-se na alma do artista; e a perfeição mais alta que, na mente de Platão, só se encontraria no plano supracelestial, era imputada à Ideia imanente em contraste com a atualidade e, mais tarde, com a própria obra também. (Ibid., pp. 19-20)

Surgia, através de um caminho tortuoso, a noção da sublimidade da arte e da sua superioridade em relação ao real-empírico (exatamente o oposto que apregoava Platão, mas sem o qual a ideia não se desenvolveria). Dito de outra forma, aquilo que fora, na origem da literatura ocidental, uma tentativa de desqualificar a falta de realismo acabaria gerando um debate sobre o que “realmente” significa representar a realidade. Cooptar a essência do ser humano e seu destino individual é o que de mais universal existe na arte em geral – e na literatura em específico.

Auerbach volta a Aristóteles quando historiciza a revisão dos conceitos platônicos, mostrando que o estagirita deu continuidade a um debate importante sobre o significado da imitação. Ao compor a *Arte Poética*, rebatendo conceitos platônicos do papel rebaixado a imitação, Aristóteles diz que:

a ação de mimetizar se constitui nos homens, desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas.

Prova disso é o que ocorre na prática: com efeito, quando observamos situações dolorosas, sem suas imagens mais depuradas, sentimos prazer ao contemplá-las (...) (ARISTÓTELES, 2015, p. 57)

Ou seja, Aristóteles está afirmando, com propriedade filosófica, que imitar é congênito do homem, que é uma forma de aprendizagem e que gera prazer e por isso a tragédia seria a mais sublime das artes, já que a mais capaz de purificar a alma, pois nela, segundo o alemão, “o individual cede o passo ao universal; e a contingência, à probabilidade” (AUERBACH, 1997a, p. 20). Mas para que isso ocorra sem repugnar o homem, prefere-se olhar para a representação e não para a realidade. Portanto a representação, que é sempre mediada pela linguagem, é mais

significativa do que a própria realidade “nua e crua”. Foi essa a lição que o autor de *O crime do padre Amaro* (1988 [1876]) não havia compreendido e que, de certa forma, todos os adeptos da estética de Courbet¹⁰, que se dizia democrata, republicano, socialista, realista, amigo da verdade e verdadeiro, não compreenderam. Não podemos esquecer ainda a famosa diferenciação entre literatura e história proposta pelo estagirita:

Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não de recursos da metrificacão), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido (ARISTÓTELES, 2015, p. 97)

Especialmente na modernidade os conceitos de uma e de outra foram se separando, se tornando mais claros e pontuais, assim, como os papéis da história e da literatura foram se estabelecendo, mas durante muito tempo ficou-se debatendo o significado das palavras de Aristóteles, com as mais diversas interpretações possíveis, especialmente sobre a separação dos estilos, sempre colocando os temas sublimes (do heroísmo ou do trágico) em formas elevadas (a epopeia e a tragédia, por exemplo) enquanto os temas do cotidiano (chamados de inferiores por Aristóteles) em formas menores (como a sátira ou a comédia).

Poderíamos evocar Horácio, Longino, Boileau, Hegel, e outros tantos autores que debateram o tema, e perceber que em todos eles havia uma lógica de construção que se aproximava do conceito clássico de que a arte imita a realidade com toda a técnica que tem à disposição. E imitar ganhou *status* de atitude positiva,

¹⁰ Gustave Courbet nasceu 10 de junho de 1819 em Ornans no Doubs, filho de rica família de agricultores. Foi para o seminário, onde tomou as primeiras lições de pintura, e posteriormente para Royal College of Besancon. Mudou-se, então para parins, onde frequentou a faculdade de direito enquanto tinha aulas de pintura com o mestre Charles Steuben. Em 1848 algumas pinturas suas foram expostas no Salão de Paris e chamaram atenção pelo seu realismo, já que o autor se negava a pintar com o idealismo vigente na moda de então, preferindo temas mais rústicos ou polêmicos. Nesta década, o autor frequentava a noite parisiense e convivia com outros artistas que também buscavam uma alternativa aos modelos românticos, como Charles Baudelaire. Em 1850, realizou uma polêmica mostra denominada *Pavilhão do Realismo de Courbet* e que pode ser considerada a primeira exposição individual da arte de tendência Realista. Courbet se envolvia com política, a favor da Comuna de Paris, na qual atuou, sendo posteriormente preso e, por fim, se exilando voluntariamente na Suíça, onde morreria em 1877. (Segundo «Gustave Courbet (1819-1877) : une biographie» In <<http://web.archive.org/web/20150508231721/http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/dossier-courbet/biographie.html?cHash=c578ddfccf>> Acesso em 16 de junho de 2016)

pois achava-se que o que viera do passado, viera carregado de valor, independentemente do que era. Esses conceitos podem não estar nos manuais escolares, dessa forma, mas são eles que ainda os regem. Passar dessa noção de realidade na literatura para uma mais profunda foi trabalho de séculos e atingiu um de seus ápices na obra de Erich Auerbach.

O primeiro passo é justamente perceber que ao seu livro mais relevante (*Mimesis*) Auerbach coloca um subtítulo (*Dargestellte Wirklichkeit in der abendländische Literatur*) que foi traduzido na edição brasileira por *A representação da realidade na literatura ocidental*, mas, e aqui me valho do conhecimento de Leopoldo Waizbort, sobre a matéria, isso carrega uma complicação:

Trata-se do problema formulado no subtítulo, *dargestellte Wirklichkeit* na obra de arte literária. Portanto, não se trata de *Darstellung der Wirklichkeit*, isto é, apresentação ou exposição da realidade, mas sim de uma realidade exposta na obra (para continuarmos com os itálicos de Benjamin). A questão, então, é que não estamos falando da realidade (da realidade-em-si, se preferirem), mas da realidade tal como a obra literária a expõe; e como a obra literária é uma forma própria (WAIZBORT, 2004, p. 85)

Então, o primeiro cuidado de Auerbach foi o de relativizar o problema, já que não estaria falando da realidade na obra literária, mas a forma como a obra literária expõem a “sua” própria realidade ou, dito de outra maneira, daquilo que foi exposto da realidade através da literatura, colocando esse problema não só na categoria de sociológico, mas estabelecendo um forte e inequívoco vínculo entre a sociologia e a estética. É justamente esse caminho seguro para a análise da obra de Machado de Assis.

O que ele faz em *Mimesis* é tomar um conjunto de obras literárias que são analisadas de modo a mostrar o processo civilizatório que a arte é capaz de compor, ao longo da história. Com isso mapeia aquilo que ele chama de condição humana (muito propício para alguém que está em exílio justamente por conta de um regime que colocou em xeque precisamente essa condição). Este conjunto recorre praticamente toda a história da civilização ocidental, partindo dos textos homéricos e bíblicos e chegando nos vanguardistas dos anos de 1920. Dito de forma simples, Auerbach tenta mapear o que cada época compreendeu como condição humana, como representou essa condição, e comparar as alterações e constantes dessa

condição ao longo do tempo. Sem perder a perspectiva de que essa condição humana é histórica, e que ao longo do tempo vai-se alterando. Assim, para realizar o seu intento, Auerbach tentou demonstrar como cada época representou – figurou – a sua própria imagem de ser humano. Isso pode ser realizado porque o autor é capaz de compreender a arte como uma espécie de relicário de humanidade. Leopoldo Waizbort resume assim o esforço do autor:

Em suma, Auerbach postula e procura desenvolver uma correlação enfática entre pelo menos três dimensões: o modo como se concretiza uma forma expressiva (no caso, a literária), o modo como os homens veem a si mesmos e uma determinada situação social-histórica.

Ademais, sua perspectiva é enfaticamente histórica e a correlação é pensada em termos processuais: transformações no modo como os homens figuram a si mesmos e o mundo na obra literária estão conectadas a transformações no modo como veem a si mesmos – portanto, a transformação nas formas de consciência, vale dizer nos próprios seres humanos – e também a transformações na estrutura social, no mundo social-histórico no qual esses homens vivem.

O resultado é que, investigando o modo como a realidade está exposta em uma determinada obra literária (ou seja, como aparecem nela os homens e o mundo no qual eles vivem), Auerbach vê como os homens daquele tempo e lugar concebem uma imagem do homem e do mundo, e é isso a condição humana, tal como percebida por aqueles homens, naquela situação. (WAIZBORT, 2003, p. 179)

A cada momento da história houve um olhar daqueles que eram capazes de refletir sobre si mesmos e muitíssimas vezes a arte representou esse olhar. A arte literária possui uma vantagem sobre as demais pelo fato de ter como matéria prima a própria linguagem articulada de forma polissêmica e sensível, podendo enunciar vários sentidos ao mesmo tempo e sobrepor esses enunciados numa espécie de palimpsesto linguístico¹¹. A literatura, a despeito da imaginação que sempre está

¹¹ É o que dirá Roland Barthes na sua famosa aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França em 7 de janeiro de 1977: “A literatura ocupa-se de muitos saberes (...) Se por um qualquer excesso de socialismo ou de barbárie todas as disciplinas fossem retiradas do ensino, excetuando uma, a literatura deveria ser a disciplina salvaguardada, porque todas as ciências se encontram na literatura, qualquer que seja a escola em nome da qual se manifeste, é absoluta e categoricamente realista: ela é a realidade, realidade essa que é um luar do real. Todavia, e nesse aspecto é verdadeiramente enciclopédica, a literatura desvaira os saberes, não estabelece ou fetichiza nenhum deles. (...) a literatura trabalha nos interstícios da ciência. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e a literatura interessa-nos na medida em que tenta corrigir essa distância, essa diferença. Por outro lado, o saber que a literatura mobiliza nunca é nem completo nem tão pouco conclusivo, a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas sim que sabe de alguma coisa” (2004, p. 18-19).

presente, consegue ser, talvez, a mais realista das artes.¹² Nesse sentido a fantasia e o realismo são apenas mecanismos de expor as realidades que são necessárias de serem abordadas. Cada história, romance, conto, novela, epopeia, para ficar apenas na dimensão narrativa, é capaz de contar uma existência humana inteira e apresentar essa existência de forma “agradável” e inteligível. Foi pensando nessa relação que Auerbach se dedicou a estudar a forma como uma época percebia a si mesma, mas mais do que isso, o que sociedade historicamente situada foi capaz de representar em suas obras como sendo valor próprio de representação. Em suma, ao analisarmos os textos estudados por Auerbach, acompanhamos o esforço do filólogo de mostrar uma diferença existente entre aquela arte que considera como digna e elevada a temática (como preconizava Aristóteles, ao mostrar o trágico e épico como próprios da elite, num sentido amplo, aproximando-se do exótico ou nobre e afastado do cotidiano que não era representado por tais obras) e aquela que considera, sim o cotidiano simples e, muitas vezes grotesco, mas através da ironia, da sátira, e ao fazer isso, essa arte, e essa época, mostram que existem coisas mais sérias a serem representadas.

O primeiro caso é bem exemplificado pelo capítulo primeiro de *Mimesis* quando trata da Cicatriz de Ulisses e o papel simbólico, e essencial, daquela digressão, pois o ato cotidiano de lavar os pés de um convidado está ali narrado apenas para levar Eriicleia a reconhecer a cicatriz e, assim, abrir um flashback que demonstrará a coragem do então jovem guerreiro ao receber aquela marca na própria carne. Ulisses cumprirá o seu destino, matará, com a ajuda do filho Telêmaco, os pretendentes de sua esposa, mas antes disso terá o seu passado guerreiro (que justifica o que fará a seguir) narrado em uma digressão que presentifica seu o sentimento, deixando claro o destino de seus oponentes. Auerbach compara essa passagem da literatura clássica com a elíptica narrativa do sacrifício de Isaac, filho de Abraão, no livro do Gênesis¹³, e, ao mostrar o predomínio

¹² José Américo de Almeida escreveu no prefácio do livro inaugural do romance de 30, *A Bagaceira* (1928), que “Há muitas formas de dizer a verdade. Talvez a mais persuasiva seja a que tem a aparência de mentira. * Se escapar alguma exaltação sentimental é a tragédia da própria realidade. A paixão só é romântica quando é falsa. * O naturalismo foi uma bisbilhotice de trapeiros. Ver bem não é ver tudo: é ver o que outros não veem”, mostrando essa mesma relação entre o papel da arte e a capacidade que ela tem de ver o que ou outros não veem.

¹³ O método de Auerbach, em *Mimesis*, consiste, entre outras coisas, no recorte sistemático de um texto significativo como exemplo de um todo maior, por isso apresentamos aqui a passagem inteira do livro do Gênesis segundo a *Bíblia de Jerusalém* (que será a Bíblia de referência em todas as citações que fizermos, salvo indicação contrária): *Depois desses acontecimentos, sucedeu que Deus pôs Abraão à prova e lhe disse: "Abraão!" Ele respondeu: "Eis-me aqui!" Deus disse: "Toma teu filho,*

de um discurso um tanto obscuro, próprio da relação do homem com o texto sagrado (já que Deus manda Abraão sacrificar seu filho único e isso vem despojado de qualquer explicação). Auerbach acaba mostrando duas tradições distintas como início do processo comparativo em *Mimesis*, uma que vem da cultura clássica (e, poderíamos dizer, de função mais estética do que ética) e outra que forma a tradição judaico-cristão (na qual a função ética sobrepõe-se à função estética). Para Auerbach, a tradição clássica, com a sua separação de estilos, deixava a função de representação do dramático ligada ao elevado, que assim poderia ser sério. Ao lermos uma peça como *Édipo Rei*, de Sófocles, ou *As Coéforas*, de Ésquilo, por mais rocambolesco que possa parecer o mito que as origina, com suas idas e vindas no enredo, sortes e reverses dos protagonistas (o mandado de assassinato por parte de Laio em relação ao menino levará o pastor, compadecido, a permitir que ele seja criado como príncipe de Corinto, no primeiro caso; o reconhecimento do retorno de Orestes por Electra, a partir do cabelo do irmão desaparecido, no segundo caso) e os seus destinos, temos (como leitores ou espectadores) a impressão de seriedade que o tema exige e que a forma representa. Ninguém consegue sair desses textos sem uma reflexão sobre a existência concreta e real, ainda que saibamos claramente que estamos frente a uma história engendrada pela mente humana e pelo talento artístico e por mais distante de cada um de nós (no tempo, espaço, língua, etc.) que essas histórias estejam, elas figuram o sério e problemático que se

teu único, que amas, Isaac, e vai à terra de Moriá, e lá o oferecerás em holocausto sobre uma montanha que eu te indicarei." Abraão se levantou cedo, selou seu jumento e tomou consigo dois de seus servos e seu filho Isaac. Ele rachou a lenha do holocausto e se pôs a caminho para o lugar que Deus lhe havia indicado. No terceiro dia, Abraão, levantando os olhos, viu de longe o lugar. Abraão disse a seus servos: "Permaneço aqui com o jumento. Eu e o menino iremos até lá, adoraremos e voltaremos a vós." Abraão tomou a lenha do holocausto e a colocou sobre seu filho Isaac, tendo ele mesmo tomado nas mãos o fogo e o cutelo, e foram-se os dois juntos. Isaac dirigiu-se a seu pai Abraão e disse: "Meu pai!" Ele respondeu: "Sim, meu filho!" - "Eis o fogo e a lenha," retomou ele, "mas onde está o cordeiro para o holocausto?" Abraão respondeu: "É Deus quem proverá o cordeiro para o holocausto, meu filho". E foram-se os dois juntos. Quando chegaram ao lugar que Deus lhe indicara, Abraão construiu o altar, dispôs a lenha, depois amarrou seu filho Isaac e o colocou sobre o altar, em cima da lenha. Abraão estendeu a mão e apanhou o cutelo para imolar seu filho. Mas o anjo de lahweh o chamou do céu e disse: "Abraão! Abraão!" Ele respondeu: "Eis-me aqui!" O Anjo disse: "Não estendas a mão contra o menino! Não lhe faças nenhum mal! Agora sei que temes a Deus: tu não me recusaste teu filho, teu único." Abraão ergueu os olhos e viu um cordeiro preso pelos chifres num arbusto; Abraão foi pegar o cordeiro e o ofereceu em holocausto no lugar de seu filho. A este lugar Abraão deu o nome de "lahweh proverá", de sorte que se diz hoje: "Sobre a montanha, lahweh proverá." O Anjo de lahweh chamou uma segunda vez a Abraão, do céu, dizendo: "Juro por mim mesmo, palavra de lahweh: porque me fizeste isso, porque não me recusaste teu filho, teu único, eu te cumularei de bênçãos, eu te darei uma posteridade tão numerosa quanto as estrelas do céu e quanto a areia que está na praia do mar, e tua posteridade conquistará a porta de seus inimigos. Por tua posteridade serão abençoados todas as nações da terra, porque tu me obedeceste." Abraão voltou aos seus servos e juntos puseram-se a caminho para Bersabéia. Abraão residiu em Bersabéia. (Gn 22,1-19, leia-se: Livro do Gênesis, capítulo 22, versículos de 1 a 19).

torna exemplar. É isso que Auerbach leva em consideração ao mostrar que o trágico está ligado ao elevado, no mundo clássico.

Mas com o advento do cristianismo, e a sua divulgação da cultura judaica¹⁴, a Europa ocidental entrará em contato com uma forma de pensar que foge desse regramento clássico. Ocorre uma mistura de estilos no texto bíblico, principalmente por duas razões: o hagiógrafo não conhecer ou não levar em consideração a tradição clássica e haver uma convicção de que Deus age no cotidiano. Em função dessa mistura, não há local melhor para que o dramático e o sério sejam revelados. Segundo Waizbord, porque “o sério, problemático e dramático, no âmbito da regra, são prerrogativas de algo que está para além do domínio do cotidiano, isso significa na mesma medida um afastamento do domínio do histórico” (2003, p.188) que precisará da existência de uma outra tradição para incorporar tanto o cotidiano como o histórico na formulação da análise da condição humana, segundo a proposta de Auerbach. Dito de outra forma, o mundo faz-se no cotidiano, nas pequenas ações que são, por isso mesmo, comuns e não dignas de nota extraordinária. A *catarse* é, pois, justamente, o mecanismo desenvolvido pela arte que permite ao homem comum ser capaz de experimentar de maneira sensível aquilo que seria próprio dos seres superiores – e comungar com aquele destino individual de que falava Auerbach ao comentar Platão.

Assim, quando está frente a uma peça trágica, o ser que não viveria aquela situação pode, através da representação do ator, vivenciar uma experiência que está muito acima da sua possibilidade criando um duplo sentimento – associado aqui às duas palavras que geralmente definem esse conceito: terror e piedade – no espectador: por um lado se apieda daquele que sofre criando um vínculo humano de solidariedade; por outro, se aterroriza e tem por compulsão evitar agir daquela forma – transgressora e que levou o personagem a ser punido – sendo assim também uma forma de controlar os impulsos recônditos.¹⁵ Mas pensando num cenário e num

¹⁴ É importante perceber que o movimento surgido no século I sobre o nome de Jesus Cristo tem origem no judaísmo, mas leva-o adiante, como realização plena das promessas antigas, e para todos os povos, através da evangelização dos gentios, como promessa universal – católica.

¹⁵ Massaud Moisés sobre o tema dirá que: “A *Catarse* é uma das questões mais controvertidas e debatidas da história das idéias estéticas. Aristóteles colocou-a pela primeira vez, ao proceder à exegese da tragédia, afirmando que esta, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos”(MOISES, 1978, p.79), para mais adiante afirmar que “As várias propostas em torno do vocábulo ‘*catarse*’ podem ser resumidas em duas principais: ora se entende que a purgação constitui a experiência da piedade e terror que o espectador sofre perante a tragédia que contempla, de molde a ‘viver’ a situação infausta do herói e aprender a distanciá-la de si; ora se julga que a visualização do tormento alheio proporciona à platéia o alívio das próprias tensões, ao menos

mundo regido pelas forças da religião e, portanto, de Deus, talvez o olhar possa ser voltado para o outro lado.

Acompanhando o argumento de Otto Maria Carpeaux (1990, p. 11) sobre o teatro Barroco, percebemos que o caráter exemplar de uma tragédia pode ser, também, visto como algo que resigna a audiência no sentido de se perceber que se até os homens superiores passam por essas provações de destinos, quiçá o homem comum. Ainda que isso seja apresentado de modo distinto, já que a presença do divino influi diretamente na dependência que o homem possui dessa intervenção, retirando dele a capacidade de assumir a responsabilidade, e assim, o conflito trágico. Deste modo, elementos que colaboravam para a realização do trágico grego serão substituídos, como, por exemplo, o coro que passa de um eminente papel reflexivo na tragédia grega para um aglomerado de figurantes mudos como “peões de um grande jogo de xadrez” (Ibid., p. 11).

No capítulo dedicado a Molière e Racine (*O santarrão*), Auerbach vai justamente discutir a releitura que Boileau realiza para a representação do trágico, na qual ele confirmará a regra da separação dos estilos. Diz Auerbach que:

A tragédia clássica dos franceses representa a medida extrema de separação dos estilos, de desprendimentos do trágico do real-quotidiano, produzida pela literatura europeia. A sua concepção do ser humano trágico e sua expressão linguística são o resultado de um processo de criação estética muito especial, fundamentando em tradições muito complicadas e estratificadas, e que se afasta muito da vida média de qualquer época que seja. (AUERBACH, 1998, p. 346)

Auerbach, na sua busca pelo entendimento sobre a condição humana e na sua bem formulada equação de que essa condição está representada na relação existente entre o como cada época compreende a realidade e o como a representa, mostra que na passagem do século XVII as condições sociais na França eram tão complexas que a compreensão carecia de uma representação mais estratificada e isso podia ser encontrada nas noções de uma poética clássica. A diferença entre os contemporâneos Molière e Racine, em especial, pode ser apontada no fato de o

enquanto dura o espetáculo. (Ibid., p.79). E assim atualizar a sua importância, afirmando que: “A noção de catarse, indispensável em toda discussão acerca do valor ético da Arte, assemelha-se à idéia de ‘sublimação’ como a compreende a Psicanálise de Freud: na medida em que o impulso sexual, ou sua energia (libido), é canalizado para ou transformado em Arte, de maneira a tornar-se socialmente aceitável, o mecanismo da catarse equivaleria ao da sublimação.” (Ibid., pp.79-80)

primeiro estar vinculado ao moralismo que buscava uma espécie de correção da natureza e, mesmo que partisse de uma representação mais próxima da vida concreta, “não se entregou totalmente a tendência predominante da tipificação psicológica” (AUERBACH, 1998, p. 326). Já Racine realizou uma obra que buscou representar um estado complexo, e ao fazer isso se afastou do cotidiano, resgatando, ou dito de outra forma, ampliando um grau de afastamento da vida concreta que nem mesmo os clássicos da antiguidade tinham alcançado. Nas obra de Racine, segundo Auerbach, se “viram realizados *le naturel, la rasion, le bon sens* e *la vraisemblance*, e ao lado disso, ainda *la bienséance* e a mais perfeita imitação da Antiguidade, uma imitação que até chegava a superar os modelos” (1998, p. 347). Assim, ainda no século XVII e na sua passagem para o próximo, e aclamado, século das luzes, a incorporação do cotidiano na arte era um problema a ser resolvido.

Entretanto, sem o cotidiano com as suas fainas ordinárias, não existiria o extraordinário. A diferença é que em determinadas tradições (que possuíam seus valores, evidentemente) esse cotidiano era considerado por demais rebaixado para ser central em uma história séria (podendo ser somente representado como algo risível) enquanto em outras tradições o cotidiano – o comum a cada pessoa – passava a ter *status* de relevância de representação.

Podemos partir de dois casos para exemplificar essa visão de representação da realidade na *Mimesis* auerbachiana: os capítulos sobre Petrónio e os evangelistas e o sobre a *Divina comédia* de Dante. Auerbach mostra, analisando um fragmento do *Satiricon*, que o cotidiano, visto através da cultura romana, não merece mais do que o destaque do risível, ou seja, não possui a grandeza do sério e dramático. Ainda que reconheça Petrónio, diferente de Homero, como um caso extremo que “aproxima-se mais da moderna representação da realidade do que tudo o mais que ficou conservado da Antiguidade” (AUERBACH, 1998, p. 26), não podemos deixar de destacar que:

Se Petrónio marca o limite extremo ao qual chegou o realismo antigo, também pode ser visto na sua obra aquilo que este realismo não podia ou não queria dar. O banquete [descrito no fragmento analisado no capítulo] é uma obra de caráter puramente cômico. As pessoas que nele aparecem individualmente, assim como as ligações do conjunto, são mantidas conscientemente e de forma unitária no mais baixo dos estilos, tanto na expressão linguística,

quanto no tratamento; e com isso liga-se necessariamente o fato de que todo o problemático – tudo o que, psicológica ou sociologicamente, possa lembrar complicações sérias ou até trágicas – deva ser afastado: destruiria o estilo pelo seu sucessivo peso. (AUERBACH, 1998, p. 27)

Aqui vemos que o realismo é um modo de representação variável em cada época. Estamos simplificando o conceito e entendendo-o como aquele conjunto de obras de feição imitativa da realidade empírica, percebida pelo crivo da razão e da factualidade, constituída fundamentalmente na Europa do século XIX, porém é preciso ampliar essa noção. Ao longo do tempo, cada época se preocupou em representar a sua própria realidade de um modo ou de outro, acreditando que aquilo que estava sendo colocado no texto literário (que por si só já precisa ser graduado em importâncias diferentes para cada época) era a representação da realidade que importava. O que Auerbach demonstrou com inúmeros exemplos é que, a cada momento da história da humanidade, os artistas selecionaram meios de incorporar a realidade às suas obras (fosse de modo sério, fosse de modo cômico), mas cada escolha trazia embutida uma consequência unívoca que era como aquela determinada época percebia a condição humana.

Para realizar seu intento comparativo, o autor opõe o texto de Petrônio a um seu quase contemporâneo, o relato da prisão de Jesus e a negação de Pedro, sob a redação do evangelista Marcos¹⁶. A análise a que somos levados pelo filólogo nos coloca frente a um personagem de origem baixa (um pescador pobre e com redes rasgadas), no meio de outros de baixa origem (soldados e populares) que após ter abandonado a sua própria vida para seguir um mestre, ter visto milagres e até ter puxado uma espada para defendê-lo, é colocado agora em xeque, porque, ao ser questionado se era discípulo daquele que estava preso, Pedro o nega vergonhosamente, talvez por medo de ter um destino semelhante ao de seu

¹⁶ Segundo a Bíblia de Jerusalém: *Quando Pedro estava embaixo, no pátio, chegou uma das criadas do Sumo Sacerdote. E, vendo a Pedro que se aquecia, fitou-o e disse: "Também tu estavas com Jesus Nazareno". Ele, porém, negou, dizendo: "Não sei nem compreendo o que dizes."* E foi para fora, para o pátio anterior. E o galo cantou. E a criada, vendo-o, começou de nove a dizer aos presentes: "Este é um deles." Ele negou de novo! Pouco depois, os presentes novamente disseram a Pedro: "De fato, és um deles; pois és galileu". Ele, porém, começou a maldizer e a jurar: "Não conheço esse homem de quem falais!" E, imediatamente, pela segunda vez o galo cantou. E Pedro se lembrou da palavra que Jesus lhe havia dito: "Antes que o galo cante duas vezes, me negará três vezes". E começou a chorar. Mc 14, 66-72

mestre¹⁷. Dos sentimentos que emanam dessa experiência – sentimentos de limitação, de vergonha, de humilhação e, especialmente, de acolhimento pelo olhar compassivo de Cristo para Pedro, que não o culpa mas o perdoa – surgirá o fiel seguidor capaz de assumir a comunidade após a *Paixão*¹⁸ do mestre e tornar-se o primeiro Papa, segundo a tradição, evangelizando a capital dos romanos. Pedro se torna assim, personagem de extrema dramaticidade, representado como alguém que vindo de uma camada popular no meio de outras pessoas humildes, experimenta um evento que, do ponto de vista histórico na sua época, não passou de uma sublevação provinciana. O baixo se tornara sério graças ao tipo de texto que estava sendo composto, de caráter sublime. Sobre essa representação, que rompe a regra da separação dos estilos, Auerbach escreverá:

Uma figura trágica de tal procedência, um herói de tal debilidade, mas que ganha de sua própria fraqueza a maior das forças, um tal vaivém do pêndulo, tudo isso é incompatível com o estilo elevado da literatura clássica antiga. Mas também a natureza e o cenário do conflito ficam totalmente fora dos limites da Antiguidade clássica. Encarada superficialmente, trata-se de uma ação policial e de suas consequências; desenvolve-se inteiramente entre pessoas do dia-a-dia, do povo. Coisa semelhante só é concebível na Antiguidade como farsa ou comédia. Por que não é assim, que que desperta a participação mais séria e significativa? Porque apresenta algo que nem a Poesia nem a Historiografia antigas jamais apresentaram: o surgimento de um movimento espiritual nas profundezas do povo comum, em meio aos acontecimentos ordinários e contemporâneos, que ganham, assim, uma significação que nunca lhes coube na literatura antiga. Desperta perante nossos olhos ‘um novo coração e um novo espírito’. Tudo isso se aplica não só à negação de Pedro, mas a todos os acontecimentos narrados no Novo Testamento. Neles trata-se sempre da mesma questão, do mesmo conflito que se apresenta fundamentalmente a todo homem, e que é, assim, aberto e infinito – o mundo todo entra em movimento por sua causa – enquanto que os enredos acerca do destino e da paixão que a Antiguidade greco-romana conhece interessam imediatamente só ao indivíduo atingido. (AUERBACH, 1998, pp. 36-37)

¹⁷ Podemos lembrar aqui de uma tradição apócrifa que deu origem a diversas obras, incluindo-se aí o livro de Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis* (publicado em polonês em 1895, e em português no ano de 1900), no qual Pedro, já chefe da Igreja nascente e pós concílio de Jerusalém (no ano de 49), fugindo de Roma durante uma perseguição, teria tido uma visão de Jesus Cristo caminhando em direção ao perseguidores do apóstolo. Ao perguntar para Jesus onde iria – com as famosas palavras latinas *Quo Vadis, Domine* –, o galileu teria respondido que estava indo morrer por Pedro novamente, levando o discípulo a se entregar e ser morto, tendo o seu pedido derradeiro atendido: ser crucificado de cabeça para baixo, por não ser digno de morrer da mesma forma que seu mestre, isso teria ocorrido na mesma colina na qual, hoje se encontra Basílica de São Pedro, contruída, segundo a tradição, sobre o túmulo do apóstolo.

¹⁸ Tomada aqui no sentido bíblico-teológico.

O cristianismo trouxe, além da participação popular, uma noção de religião que não existia no mundo ocidental: a ligação pessoal e cotidiana com o metafísico, não em termos filosóficos, mas na realidade de cada um dos fieis, pois é uma relação pessoal que se estabelece¹⁹. Essa modificação na percepção de mundo, demonstrada por Auerbach, inaugurará uma nova forma de se tentar representar a realidade na literatura. Uma nova forma na qual a mistura de estilos será mais apta aos novos modelos sociais e individuais, já que o mundo antigo, com sua maneira de representar a realidade ainda não tinha confrontado o tipo de força que o cristianismo instaurou. Por isso Auerbach formulará a ideia de que a cena da *Negação de Pedro* (e cenas como essa):

(...) não cabe em nenhum genus antigo; demasiado séria para a comédia, demasiado quotidiano-contemporânea para a tragédia, demasiado insignificante politicamente para a Historiografia, revestindo-se de uma forma de imediatez sem igual na literatura antiga. Isto pode ser medido num sintoma que pode parecer insignificantes à primeira vista: o uso do discurso direto. (AUERBACH, 1998, p. 38)

Voltando à questão do encontro pessoal, como exemplo da relação de cotidiano que será apresentada a partir do cristianismo, poderíamos refletir sobre a vocação de Paulo, apresentada na nota 18. Aqui, mais uma vez podemos perceber o que Auerbach fala, na sua análise dos textos do Novo Testamento, pois temos,

¹⁹ Talvez, como exemplo mais famoso, possamos evocar a passagem de Paulo de Tarso que de perseguidor torna-se discípulo de Cristo, porque teve com ele – que já estava morto – um encontro pessoal. Diz Paulo na Epístola aos Gálatas: “Ouvistes certamente da minha conduta de outrora no judaísmo, de como perseguia e devastava a Igreja de Deus e como progredia no judaísmo mais do que muitos compatriotas da minha idade, distinguindo-me no zelo pelas tradições paternas. Quando, porém, aquele que me separaou desde o seio materno e me chamou por sua graça, houve por bem revelar em mim o seu Filho, para que eu o evangelizasse entre os gentios, não consultei carne nem sangue, nem subi a Jerusalém aos que eram apóstolos antes de mim, mas fui à Arábia e voltei novamente a Damasco. Em seguida, após tres anos, subi a Jerusalém para vistar-me com Cefas e fiquei com ele quinze dias.” (Gl 1,13-18) *Refere-se, o apóstolo, à passagem do livro dos Atos dos Apóstolos, supostamente escrito por Lucas, conhecida como Vocação de Saulo: “Saulo, respirando ainda ameaças de morte contra os discípulos do Senhor, dirigiu-se ao sumo sacerdote. Foi pedir-lhe cartas para as sinagogas de Damasco, a fim de poder trazer para Jerusalém, presos, os que lá encontrasse pertencendo ao Caminho, quer homem, quer mulheres. Estando ele em viagem e aproximando-se de Damasco, subitamente uma luz vinda do céu o envolveu de claridade. Caindo por terra, ouviu uma voz que lhe dizia: ‘Saul, Saul, por que me persegues?’ Ele perguntou: ‘quem és, Senhor?’ E a resposta: ‘Eu sou Jesus, a quem tu estás perseguindo. Mas levanta-te, entra na cidade, e te dirão o que deves fazer.’ Os homens que com ele viajavam detiveram-se, emudecidos de espanto, ouvindo a voz, mas não vendo ninguém. Saulo ergueu-se do chão. Mas, embora seus olhos estivessem abertos, não via nada. Conduzindo-o, então, pela mão, fizeram-no entrar em Damasco. Esteve tres dias sem ver, e nada comeu nem bebeu.” (At 9,1-9)*

novamente uma cena completamente cotidiana, a queda de um cavalo, pautada por diálogos curtos, mas que ganha contornos de tragicidade a partir do cotidiano. Nem para os Sacerdotes do judaísmo essa cena seria significativa, já que Saul (nome judeu)/Paulo (nome grego) era apenas um discípulo de um importante mestre da lei (Gamaliel) em busca de ascensão no judaísmo através da eficiente destruição de uma seita judaica baseada em homens simples, entretanto é o próprio Filho de Deus – o Cristo crucificado, morto e ressurreto – quem dialoga com Paulo. No mundo clássico, a representação do divino possui regras rígidas (na tragédia grega, por exemplo, através do *Deus Ex Machina*) e seu significado torna a cena, normalmente, elevada. Aqui a integração do divino com o humano não rebaixa o divino, não diviniza o humano, mas os aproxima numa possibilidade de troca nunca antes vista pela literatura, ou pela história.

Se o cristianismo e os textos bíblicos do *Novo Testamento* abriram a possibilidade de uma representação do cotidiano (na qual aquilo que aparecia como rebaixado, uma rebelião feita por um grupo de provincianos do Império Romano, ganhava dimensões de dramático, já que o próprio filho de Deus se fazia homem, era morto e ressuscitava), o caminho seguido por Auerbach será o de buscar o ponto de chegada no qual essa representação encontrará o equilíbrio. Para isso ele realiza uma análise sobre Agostinho e a necessária mistura de estilos que ocorre justamente como representação da nova realidade do cristianismo. Sobre a cena de Alípio, no livro 8 das *Confissões*, Auerbach concluirá:

(...) também aqui o processo interior, trágico e problemático, está incorporado na realidade concreta contemporânea; a separação dos campos estilísticos chegou ao fim. Também nos autores pagãos introduziu-se furtivamente, como vimos, a pintura da realidade no campo do estilo elevado, e de forma muito mais pura (deformada às vezes só pelo encontro com o estilo pomposo da tardia Antiguidade), a mistura de estilos da tradição judeu-cristã penetrou nos escritos dos Pais da Igreja. O ponto central propriamente dito da doutrina cristã – Encarnação e Paixão – era, como já indicamos antes, totalmente incompatível com o princípio da separação dos estilos. Cristo apareceu não como herói ou como rei, mas como um homem da mais baixa extração social (...). O estilo, no qual isso vem narrado, não possuía nenhuma ou, pelo menos, possuía muito pouca cultura retórica no sentido antigo, era *sermo piscatorius*, e, contudo, profundamente comvente e mais eficaz do que a mais elevada obra retórico-trágica. E a mais comvente dessas narrativas era a Paixão. Que o Rei dos Reis tenha sido escarnecido, cuspidado, açoitado, e pregado na cruz, como um criminoso comum, – este relato aniquila

totalmente, tão logo domina a consciência dos homens, a estética da separação de estilos. Produz um novo estilo elevado, que não despreza absolutamente o cotidiano, e que incorpora em si o realismo sensorial, até o feio, o indigno o fisicamente baixo; ou se se preferir exprimir isto de maneira contrária, surge um novo *sermo humilis*, um estilo baixo do tipo que seria aplicável somente à sátira e à comédia, mas que ora se estende muito além do seu território original, atingindo o mais elevado e o mais profundo, até o sublime e o eterno. (AUERBACH, 1998, pp.61-62)

Demonstrava assim, que a nova realidade do cristianismo, com a sua lógica que subvertia a forma de pensar do mundo clássico, precisava de uma nova retórica para se fazer representar de maneira coerente. Poderíamos pensar, então, que num mundo no qual o cristianismo desenvolveu-se amplamente e de maneira a tornar-se dominante, seria natural que esta retórica passasse a ocupar também lugar central e influenciar o modo de representar o, e mesmo o que deveria ser representado no, cotidiano. Aqui o central é o processo de interiorização do cotidiano como algo que pode ser considerado elevado e que na narrativa posterior será gradualmente aceito e incorporado. Certo que na virada do século XIX esse processo sofrerá um revés e o cotidiano será representado de outras formas, mas os resquícios do *sermo humilis* agostiniano permanecerá ativo em sociedades que possuam forte ligação com o cristianismo de feição católica como é o caso do Brasil.

O crítico alemão continuará demonstrando a evolução da representação do cotidiano em outras análises. Em uma sobre Gregório de Tours fala das línguas vulgares, em outra, sobre Rolando, demonstra o novo estilo nas línguas vulgares, e em outra, ainda, sobre Chrétien de Troyes e o tema do amor na literatura medieval e sobre uma peça que retoma a história de Adão e Eva, segue realizando seu estudo. Chega, enfim, ao ponto ápice da sua análise, o famoso capítulo sobre Farinata e Cavalcante, personagens da *Divina Comédia* de Dante.

Ao acompanharmos o caminho realizado em *Mimesis*, vamos percebendo que as constantes de análise (resumidas nas expressões: sério, cotidiano e dramático) vão ora mostrando um mundo que valoriza a separação de estilos – típico do clássico – ora a superação disso – típico da cultura cristã –, mas, normalmente a mistura de estilos está vinculada a um rebaixamento estético, um não preocupar-se ao extremo com a qualidade linguística ou semântica da obra. Será com a *Divina Comédia* que a cultura ocidental dará uma guinada nessa realidade.

Para reproduzir minimamente o conceito de “realismo de Dante” que Auerbach (1988, p. 166) desenvolve nesse capítulo precisamos recuperar o seu argumento básico. O filólogo parte da cena do encontro de Dante e Virgílio com os dois condenados – Farinata, gibelino que morrera antes do nascimento de Dante, e Cavalcanti, pai do poeta Guido, amigo de Dante – presente no canto X do *Inferno*. Depois de analisar a cena em si – com seus quatro quadros que surgem abruptamente cortando sempre o anterior – e a linguagem que Dante utiliza para dar força à cena, que é uma mescla do estilo do clássico de poetas como Virgílio perpassado pela rudeza do latim bíblico, realizando uma condensação, passamos a ver como cada personagem se apresenta, através das suas preocupações, mostradas pelas perguntas que fazem a Dante. Assim, tanto Farinata, com sua preocupação política, afirmando que o banimento do gibelino de Florença o atormenta mais que o leito em que passa a eternidade, quanto Cavalcanti, que desmaia ao entender que Guido morrera, demonstram que ambos ainda possuem as mesmas paixões de quando eram vivos, apesar de suas condições de espectros imutáveis (até o dia do juízo final). Dante – o poeta – os constrói com uma capacidade de aparente mutabilidade dentro do imobilismo da situação. Mas cada um absorve a sua condenação – a mesma condenação para o mesmo pecado no mesmo círculo infernal, objetiva, portanto – de modo particular, vivendo a subjetividade da vida real e concreta. Diz Auerbach que:

Dante transferiu, portanto, a historicidade terrena para o seu além; os seus mortos estão privados do presente terreno e das suas mudanças, mas a lembrança e a intensa participação no mesmo os arrebatam de tal forma que a paisagem do além se torna carregada. (AUERBACH, 1998, p. 168)

Com isso, o filólogo alemão demonstra que o realismo de Dante está ligado à compreensão de que a transcendência da existência terrena, em direção ao eterno, conhecido como economia da salvação ou história da salvação, liga de forma definitiva o cotidiano, muitas vezes grotesco, cruel e feio, ao sublime e transcendente. O poeta florentino conseguiu representar essa compreensão ao transformar a horizontalidade da história (que caminha em direção futuro) em verticalidade, num plano de existência no qual tudo se torna simultâneo. Para isso ele se valeu do conceito de realidade figural, em que podemos ter a presença de um

personagem como consumação de outro, ou vice-versa, a presença de um personagem como prefiguração de outro, sem que nenhum seja, efetivamente, apenas alegoria do outro. Diz ele, mais adiante que:

Figura e consumação têm, ambas, como já dissemos, a essência de acontecimentos e fenômenos reais e históricos; a consumação a tem em grau ainda mais elevado e intenso, pois é comparada à figura, *forma perfectior*. A partir daqui, explica-se o sobrepujante realismo do além dantesco. (AUERBACH, 1998, p. 171)

A realidade é, em Dante, segundo Auerbach, representada como uma “experiência imediata de vida, uma experiência que sobrepuja todas as outras” (1998, p. 175). Ao colocar o homem frente aos seus próprios sentimentos, sublimes ou grotescos, mas dentro de uma mesma ordem divina, esse homem confronta-se com a própria ordem divina. Somente em Dante a arte atingiu uma capacidade de reflexão da realidade de maneira a incorporar o figural-cristão colocando grandes e admiráveis almas no inferno, o que demonstra a premência da figura, e da condição humana, como nunca antes havia sido representada, pois:

(...) da autoconsumação que compreende toda a vida passada, tanto objetivamente como na memória, faz parte um desenvolvimento histórico-individual, uma história, em cada caso individual, de transformação cujo resultado está diante de nós como coisa pronta, mas cujos estágios são apresentados, porém em muitos casos, pormenorizadamente; nunca ela permanece totalmente oculta diante de nós; averiguamos, de maneira muito mais exata do que a poesia antiga era capaz de representar, no ser atemporal, a história da vida interior do homem. (AUERBACH, 1998, p. 175)

Com Dante, a literatura dava um salto de qualidade no que dizia respeito à capacidade de representar a realidade profunda (que precisa incorporar o individual), deixando para trás as separações de estilo sem abandonar a grande capacidade estética que a arte desenvolveu. Através da interpretação figural da realidade pudemos alinhar os fatos e perceber como o ser humano notava a si mesmo no seu cotidiano e como isso poderia virar tema de arte sublime. Para efeito desse estudo, apenas mais um passo precisa ser dado dentro de *Mimesis*: ver como o autor chega ao realismo moderno, do qual faria parte, salvo engano, Machado de Assis.

Auerbach continua analisando os modos como os estilos foram se misturando ao longo do tempo e de que maneira essa mistura podia ir construindo uma visão da realidade. Para isso olhou para Boccaccio, Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, Molière, Schiller (e tantos outros) até chegar ao capítulo sobre *O vermelho e o negro* (1830) de Stendhal, que dará a chave de compreensão do realismo moderno.

Para compreender a condição humana no século XIX, e como ela foi representada, Auerbach parte de uma cena da obra de Stendhal na qual reconhece o enfado de Julien como fruto do processo social pelo qual havia passado o próprio autor. Assim, para compreender o que se passa com o personagem, o leitor precisaria, em primeiro lugar, dar-se conta do momento histórico em que a cena se passa, pois o sentimento dele é indício de que o presente em que vive em nada se parece com a época passada, cheia de paixão e aventura. Para Julien, homem de origem social baixa, o caminho seria o da adesão a uma carreira eclesiástica (tal qual Escobar, em *Dom Casmurro*) que lhe providenciaria uma ascensão social e um lugar à mesa da elite, porém ele subverte essa ordem, ainda que não integralmente – visto ter sido seminarista e estar, por isso, servindo como secretário ao Marquês de La Mole – e pode observar aquela cena social sem pertencer a ela, mantendo uma certa isenção. Entretanto, o que chama a atenção do filólogo é a forma como o Stendhal constrói sua narrativa, na qual as “condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance” (AUERBACH, 1998, p. 440). Pela primeira vez na história da humanidade, a grande massa humana será representada de maneira séria e trágica e isso é consequência dos acontecimentos do fim do século XVIII, especialmente os que dizem respeito a Revolução Francesa, que geraram uma ausência de sentimento de pertença, pois se centram na construção do individualismo num nível nunca antes experimentado pelo ocidente, criando uma espécie de mal estar existencial. Continua Auerbach, afirmando que:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para

uma reprodução que abarcava tantos elementos. (AUERBACH, 1998, p. 440)

Isto é, para a Europa o limite da modernidade realista está centrada na capacidade que a arte tem de imitar a realidade, mas mais do que isso, imitá-la nos seus aspectos trágicos e sérios, só que não aquilo que seria exceção e sim o que poderia acontecer a qualquer pessoa “normal”. A representação será do cotidiano, pois é nele que o mundo move-se verdadeiramente. Assim, quando este cotidiano passou a ser mostrado como algo central na literatura, e ao mesmo tempo carregado de força dramática – e não mais apenas como paisagem para os grandes acontecimentos das pessoas especiais –, é que atingimos a maturidade de reconhecer na história a condição humana.

No capítulo XI do livro primeiro de *O vermelho e o Negro*, Stendhal apresenta uma cena absolutamente cotidiana e ao mesmo tempo pujante pelo modo que o autor se vale do recurso da figura – conceito tão relevante para Auerbach. Julien Sorel, preceptor dos filhos do prefeito, se vê frente a um desafio. Coloca-se a tarefa de pegar na mão da mulher de seu patrão, a Sra. de Renal e, quando não somente isso faz, mas enche-a de beijos, sente-se absolutamente vencedor. Ao final da cena diz o autor:

Logo porém largou o livro. De tanto pensar nas vitórias de Napoleão, percebeu algo de novo na sua. “Sim, ganhei uma batalha”, pensou, “mas é preciso aproveitá-la, é preciso esmagar o orgulho daquele nobre arrogante enquanto ele bate em retirada. **Isso é puro Napoleão.** Preciso pedir-lhe uma folga de três dias para visitar meu amigo Fouqué. Se ele recusar, volto à carga com a minha barganha, mas ele cederá.

A Sra. de Rênal não pôde pregar o olho. Parecia-lhe que até aquele momento não vivera. Não podia desviar seu pensamento da felicidade de sentir Julien cobrir sua mão de beijos inflamados. (STENDHAL, 2010, p. 86, grifo nosso)

O interessante é o uso da linguagem beligerante que ele faz, a partir de seu ídolo, Napoleão. Compara a sua vitória ínfima e íntima com as grandes vitórias napoleônicas se sentindo o próprio imperador. Para Julien, Napoleão é a figura central, pois é alguém que ascendeu por seus méritos, assim como ele estava fazendo, galgando passo a passo o seu sucesso, mas esta admiração não pode ser de conhecimento de ninguém, visto o meio em que está ser absolutamente anti-

napoleônico. Para chegar a ser como seu ídolo, Julian precisa esconder de todos o seu fascínio pelo antigo imperador e também as suas convicções militares. Stendhal transforma Julien Sorel numa figura de Napoleão sem dar-lhe a grandiosidade típica dos heróis da antiguidade. Quando pensamos no mesmo procedimento em *Dom Casmurro*, nos damos conta que a figura na qual o narrador projeta-se, diferentemente do texto de Stendhal, não é grandiosa. Bento não se realiza projetado como o imperador D. Pedro II (ainda que este apareça no seu delírio para colaborar com sua ínfima e pessoal missão de não ir para o seminário) ou em Napoleão (como fará Rubião no *Quincas Borba*), mas sim no amigo morto e no filho, que os torna comuns entre si (já que não sabemos se o jovem Ezequiel Santiago é efetivamente filho de Ezequiel Escobar ou de Bento Santiago). O destino de Julien, com a condenação à morte pelo crime praticado, tira dele toda a grandiosidade, ou, por outro lado, dá para a literatura a capacidade de representar o cotidiano e o humilde de modo sério, o que para Auerbach necessita da interpretação figural de mundo. Assim, enquanto que para o alemão, a representação realista se dá através da figuração de mundo, em Machado de Assis existe uma desfiguração desse mesmo mundo que se realiza através do discurso. No reencontro de Bento e Ezequiel vemos a seguinte reação do narrador:

A voz era a mesma de Escobar, o sotaque era afrancesado. Expliquei-lhe que realmente pouco diferia do que era, e comeci um interrogatório para ter menos que falar e dominar assim a minha emoção. Mas isto mesmo dava animação à cara dele, e o meu colega do seminário ia ressurgindo cada vez mais do cemitério. Ei-lo aqui, diante de mim, com igual riso e maior respeito; total, o mesmo obséquio e a mesma graça. (...) Se pensas que o almoço foi amargo, enganas-te. Teve seus minutos de aborrecimento, é verdade; **a princípio doeu-me que Ezequiel não fosse realmente meu filho, que me não completasse e continuasse**. Se o rapaz tem saído à mãe, eu acabava crendo tudo, tanto mais facilmente quando que ele parecia haver-me deixado na véspera(...) (DC²⁰, p. 256, grifo nosso)

Bento afirma que o jovem é uma realização perfeita do amigo morto e lamenta que não o fosse de si, dizendo que nem precisaria ser parecido consigo, apenas que não fosse o ex-colega redivivo. Num comentário repleto de melancólica ironia, toda a

²⁰ Todas as citações do romance *Dom Casmurro* serão feitas da *Edição Crítica* organizada pela *Comissão Machado de Assis* que consta nas referências bibliográficas e que será indicada apenas pelas iniciais *DC*, e quando julgarmos útil, citaremos também o parágrafo segundo distribuição feita por esta Comissão.

relação de pai e filho, sendo um a figura do outro, porque o completa e o continua, é desmanchada, tornando a figura impossibilitada, bem como evitando a plena realização da representação realista.

Olhamos obliquamente para a obra que será mais adiante nosso cerne de estudo, e vale fazer o mesmo com o pensamento sobre Machado de Assis, tanto como ficcionista quanto como crítico, para termos um norte sobre a consciência que ele possuía e de que maneira podemos entender a sua obra.

O senso comum e, especialmente, os bancos escolares na sua necessidade de categorizar, catalogar e demarcar tempos, espaços, estilos, obras e autores, costuma afirmar que Machado de Assis é um escritor de duas fases, sendo a sua segunda a que abre o Realismo Brasileiro, em 1881, com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Muito já se falou e escreveu no país sobre essa categorização²¹, mas orbita-se quase sempre em torno dessa dualidade classificatória. Se tomarmos o conceito de *Realismo*, facilmente encontraremos que é uma *escola literária* surgida na França em 1856, nas páginas da *Revue de Paris*, na qual Gustave Flaubert publicou em quatro folhetins a sua polêmica história sobre Emma Bovary. E no que constava inovação desta Escola? Fundamentalmente em romper com o olhar idealizado sobre a realidade, o que levou o autor a um processo judicial por ofender a moral pública numa história franca sobre o adultério. O problema não era o tema, mas a forma como ele era tratado, ainda que o autor tivesse sido inocentado ao final do processo. Continuando a pesquisa, descobrimos que na língua portuguesa, a expressão “Realismo” surgiu, em sentido literário, quando Eça de Queirós, durante as *Conferências Democráticas do Cassino de Lisboa*, proferiu, no dia 12 de junho de

²¹ Feita, por exemplo, por Alfredo Bosi, no seu consagrado *História concisa da literatura brasileira (tendo a primeira edição em 1970)*: quando diz que: “a visão da obra machadiana em dois momentos, cujo divisor de águas seriam as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, compreende-se melhor se atribuída a uma reestruturação original da existência operada pelo homem que, se havia muito perdera as ilusões, ainda não encontrara a forma ficcional de desnudar as próprias criaturas, isto é, ainda não aprendera o manejo do distanciamento” (BOSI, 1994, p. 177). Também, e para ficarmos num exemplo amplamente divulgada em nível de educação básica, poderíamos consultar o Curso de literatura brasileira (2004), de Sérgio Gonzaga, que aponta as duas “fases” da obra machadiana, incluindo-se aí um esquema que fala em: *Conformismo com os valores da época, esquematismo psicológico e linguagem carregada de lugares comuns* para a primeira fase e *Destruição da narrativa linear, análise psicológica, análise os valores sociais, pessimismo e perfeição expressiva*, para a segunda (GONZAGA, 2007, pp. 179-201), ainda que discuta a questão da classificação da obra machadiana, apontando que não exista nela um Romantismo tradicional, mas que sim, o autor: “filia-se ao realismo **nos moldes europeus** da segunda metade do século XIX” (GONZAGA, 2007, p. 201, grifo nosso). Poderíamos ainda levar em consideração a obra de José Guilherme Merquior, *De Anchieta a Euclides (de 1977)*, na qual o autor defende uma participação de Machado de Assis, em especial de *Dom Casmurro*, na estética impressionista, porém chega a falar da presença de um “patetismo romântico” (MERQUIOR, 1996, p. 213) na obra machadiana.

1871, uma fala com o título: “*A literatura nova (o realismo como nova expressão da arte)*”, na qual evocava a oposição da arte nova ao Romantismo:

o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade. (QUEIRÓS, 1990, p. 140.)

Tinha, Eça de Queirós, a convicção de seus correligionários da *Questão Coimbrã*, de que a luta contra o passado estético era luta contra o passado social (monárquico, católico e rural) do país e assim davam um salto rumo à modernidade se conseguissem, em primeiro lugar, derrubar as velhas formas de representação artística. Tudo muito bom, tudo muito belo, ainda que não levassem em conta os elementos sociais que tornavam Portugal uma periferia da Europa que ainda não se dera conta do seu apequenamento. Eça de Queirós aderiu ao Realismo de maneira paradoxalmente apaixonada, causando nos leitores sentimentos ambíguos quanto à recepção das obras e do sentido da literatura, pois, para traçar a pretendida anatomia do carácter, o autor cortava fundo a sociedade e não se importava se o corte era limpo. Assim, quando Machado de Assis critica o autor de *O primo Basílio* (1988 [1878])– a história é famosa e dispensa muitas introduções – em 16 de abril 1878, estamos na frente de um debate que precisa ser compreendido em dois sentidos (o geográfico: visto que o crítico se encontrava na *periferia do capitalismo*, enquanto o autor estava, senão no centro da Europa – já que a obra se passa em Lisboa, mas seu autor, diplomata, morava fora – muito próximo dele e conhecia os valores e realidades vigentes; e o temporal: já que estamos comparando o Machado de Assis-crítico, e ainda não tendo publicado seus livros mais importantes, com o Eça de Queirós dos primeiros romances de fôlego). Fazendo essa relativização olhemos o que Machado de Assis publicou sobre a obra *O primo Basílio*, sob o pseudônimo de Eleazar, dizendo, entre outras coisas que:

Ora bem, compreende-se a ruidosa aceitação d' O Crime do Padre Amaro. Era realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. Víamos aparecer na nossa língua um realista sem reboço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar o camartelo no mármore da outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, uma tradição acabada.

Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o — digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, — em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exaçaõ de inventário. A gente de gosto leu com prazer alguns quadros, excelentemente acabados, em que o Sr. Eça de Queirós esquecia por minutos as preocupações da escola; e, ainda nos quadros que lhe destoavam, achou mais de um rasgo feliz, mais de uma expressão verdadeira; a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o **número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha**. Quanto à ação em si, e os episódios que a esmaltam, foram um dos atrativos d' O Crime do Padre Amaro, e o maior deles; tinham o mérito do pomo defeso. E tudo isso, saindo das mãos de um homem de talento, produziu o sucesso da obra. (MACHADO DE ASSIS, 2008, V. III, pp. 1233-1234, grifo nosso)

A discussão posta, então bem intuída pelo ainda não consagrado autor Machado de Assis, era sobre a capacidade que a arte tem de imitar a realidade, ou, dita de outra forma, se é necessário que ela o faça para ser realista. Machado exalta o talento de Eça, mas não perdoa a adesão do colega a uma estética que tem por objetivo contar “*o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha*”. O crítico brasileiro estava em formação, é verdade, mas dava mostras de que aprendera o que não era necessário se fazer em matéria de literatura. Possuía uma convicção sobre o tema em questão, tanto que na continuação que faz do artigo, sobre Eça de Queirós, que sai no dia 30 de abril do mesmo ano, voltará à carga e afirmará que:

Mas não trato disso agora; não posso sequer tratar mais nada; fogue-me o espaço. Resta-me concluir, e concluir aconselhando aos jovens talentos de ambas as terras da nossa língua, que não se deixem seduzir por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos. Este messianismo literário não tem a torça da universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. Influi, decerto, em bom sentido e até certo ponto, não para substituir as doutrinas aceitas, mas corrigir o excesso de sua aplicação. Nada mais. **Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética**. (Ibid., p. 1242, grifo nosso)

No seu processo formativo, fica claro que o rótulo e a adesão a escola era um problema compreendido por Machado. Representar a realidade não

necessariamente era ser realista ou aderir a um conjunto de regras que dariam um selo de qualidade a uma obra. E nesse escalonamento histórico que acompanhamos, chegamos ao mês de dezembro de 1879, quando publica o artigo denominado *A nova geração*. Lá ele reafirma que o “Realismo não conhece relações necessárias, nem acessórias, sua estética é o inventário.” (Ibid., p. 1275), para mais contundentemente afirmar a seguir que “a realidade é boa, o Realismo é que não presta para nada” (Ibid., p. 1279). Ainda que estivesse fazendo um apanhado dos autores que despontavam naquele momento no cenário artístico nacional, e, portanto, realizando uma apresentação e não um programa estético ou um poética, ele não furtou-se a deixar suas opiniões de lado, aliás como já havia feito por ocasião do artigo *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade*, em março de 1873. Estava marcando o terreno com suas próprias percepções e logo adiante lançaria aquele que é considerado, segundo os típicos manuais escolares, a obra que inicia, justamente, o Realismo no Brasil: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A obra foi publicada, em folhetim, entre os meses de março e dezembro de 1880 e apresenta, no seu estilo narrativo, toda uma ordem de inovações que escapam daquelas marcas que constituíam a escola Realista. Machado marcava uma nova forma de apresentar a realidade no Brasil e para isso se distanciava do arcabouço e das regras do Realismo. Talvez tenha sido catalogado como marco da escola Realista por se distanciar das formas românticas abasileiradas que ainda vigiam no país. Evidentemente nem todos estavam aptos para aderir ao estilo digressivo, melancólico e galhofeiro de Machado e suas influências inglesas e gregas (para ficar em apenas dois exemplos constitutivos da obra e já há bastante tempo estudados por Eugênio Gomes (1976) e Enylton de Sá Rego (1989) ao ponto ser recebida desta forma pela crítica da época:

A obra do Sr. Machado de Assis é deficiente, sinão falsa, no fundo, porque não enfrenta com o verdadeiro problema que se propoz a resolver e só philosophou sobre caracteres de uma vulgaridade perfeita; é deficiente na fôrma, porque não ha nitidez, não ha desenho, mas bosquejos, não haa colorido, mas pinceladas ao acaso. (URBANO DUARTE, 1881, sp. apud GUIMARÃES, 2004, p. 192)

A compreensão de Machado de Assis sobre o que era importante, ou necessário, representar-se na literatura transcendia os aspectos preferenciais de

Eça de Queirós, e de toda a Escola Realista europeia. É bem verdade, porém, que o autor português estava lendo o seu país pelas lentes de Londres, onde era diplomata, e talvez a sua crítica à sociedade portuguesa estivesse um tanto desfocada, já que Portugal não era, e talvez não estivesse pronta para ser, o centro de modernidade que a *Geração 70* portuguesa desejava. Mesmo os tons de comparação que são elencados por Eça carecem de coerência, como levantou Machado de Assis na crítica a *O Primo Basílio*:

Parece que o Sr. Eça de Queirós quis dar-nos na heroína um produto da educação frívola e da vida ociosa; não obstante, há aí traços que fazem supor, à primeira vista, uma vocação sensual. A razão disso é a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queirós — ou, noutros termos, do seu realismo sem condescendência: é a sensação física. Os exemplos acumulam-se de página a página; apontá-los, seria reuni-los e agravar o que há neles desvendado e cru. Os que de boa fé supõem defender o livro, dizendo que podia ser expurgado de algumas cenas, para só ficar o pensamento moral ou social que o engendrou, esquecem ou não reparam que isso é justamente a medula da composição. Há episódios mais crus do que outros. Que importa eliminá-los? Não poderíamos eliminar o tom do livro. Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas. Quando o fato lhe não parece bastante caracterizado com o termo próprio, o autor acrescenta-lhe outro impróprio. De uma carvoeira, à porta da loja, diz ele que apresentava a "gravidez bestial". Bestial por quê? Naturalmente, porque o adjetivo avolume o substantivo e o autor não vê ali o sinal da maternidade humana; vê um fenômeno animal, nada mais. (MACHADO DE ASSIS, 2008, V. III, pp. 1236-1237)

Existe aqui uma oposição que transcende a representação da realidade nos termos que Machado de Assis compreendia e podemos nós, à distância, nos perguntar se Eça de Queirós pensava realmente que, para mostrar a verdade do cotidiano do mundo pequeno burguês de Lisboa, como vemos já no capítulo primeiro de seu livro, precisava apresentá-lo de forma rebaixada. Era uma convicção do autor português, desde sua posição confortável do posto diplomático que ocupava então, que os elementos que davam concretude ao texto fossem mais da ordem do estético, no qual o adjetivo serve para "avolumar" o substantivo e não para qualificá-lo realmente, pois não seria representação da realidade em si, mas experiência esvaziada da mesma. Em Eça de Queirós a separação dos gêneros ainda parece ser predominante, o que para Auerbach era uma maneira arcaica de se realizar representação da realidade. Olhar para a carvoeira, e sua gravidez bestial, fez

Machado de Assis se perguntar sobre as intenções de Eça de Queirós e nós o acompanhamos questionando um certo provincianismo aparente na obra, quase como um olhar estrangeiro e chique que precisa reconhecer naquilo que é humilde e cotidiano um grau acentuado do “fenômeno animal”. Eça estava comprometido com a sua posição social, almejada e alcançada, mas prendia-se à Escola literária e tentava a ela dar-se por inteiro como autor criando esse hiato de humanidade percebido por Machado de Assis.

O autor de *O primo Basílio*, aderindo à moda, busca chocar a sociedade com uma obra pretensamente comprometida com a representação mais fiel da realidade, para realizar uma intervenção na sociedade. É o que Eça dirá em uma carta, datada de 12 de março de 1878, para o amigo Teófilo Braga:

(...) eu não ataco a família – ataco a família lisboeta, – a família lisboeta produto do namoro, reunião desagradável de egoísmos que se contradizem e mais tarde ou mais cedo, centro da bombachata. (...) A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa (...) e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam, - eles e elas. (QUEIRÓS, 1998, p. 327-328)

Imbuído do espírito da Geração 70, Eça ainda tentava modificar aspectos que lhe eram desagradáveis da sociedade portuguesa através da arte e transformava a sua obra em *espelho* constrangedor da realidade, mas para isso realizava um inventário minucioso daquilo que julgava ser necessário para convencer seu público. É justamente esse inventário que Machado critica pois ele não deixa nada para o leitor completar, tamanha a sua minúcia. E aquilo que muitos viram como talento, Machado de Assis percebeu como excesso de fidelidade a uma escola literária que se pretendia, para além da arte, uma artífice da moral moderna. Machado parece preferir uma narrativa que oculte elementos do enredo a fim de deixar o leitor ir descobrindo aos poucos, não somente a história contada em si, mas, e principalmente, os elementos significativos para uma reflexão sobre o ser humano. Já Eça *não oculta nada*, e mais do que não ocultar, realiza uma *reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis* como se fosse possível apagar a mediação existente entre a realidade e a obra, como se não existisse uma voz de escolha – marcadamente ideológica – que opta por contar uma história em detrimento de outra, criando uma suposta e afetada neutralidade que apresenta a realidade ao leitor. Talvez pela distância geográfica; talvez pela cultural, era

inconcebível para Machado de Assis essa suposta franqueza ao apresentar a realidade. Para o brasileiro, uma obra de arte não deveria se submeter ao influxo externo, inventariando as coisas empíricas. O princípio de composição, interno, deveria ser o norte da obra, na construção da verossimilhança. Apenas a partir daí, de ações possíveis, a realidade apareceria representada na obra.

Era preciso mediar as relações entre a verdade e arte de tal modo que se fosse iluminado gradualmente o quadro retratado. Entretanto, é necessário lembrar que as tintas que pintam a Europa não podem ser as mesmas que pintam o Brasil que, na condição de periferia, exigia uma adaptação de luzes para o bem realizar a representação. Logo, o jogo de iluminar e sombrear a figura representada ganha, talvez, mais importância na obra do brasileiro do que na do português, assim como a mediação, e os pontos de oclusão dessa mediação, podem ser mais explorados deste lado do Atlântico.

Machado podia ser qualquer coisa em *Brás Cubas*, menos Realista e é justamente este o ponto de partida para este estudo. O que devemos considerar como Realista, e mais, como Realista moderno. Voltando a Auerbach podemos achar, talvez, o adjetivo certo para compreender o autor brasileiro, levando em consideração os valores da sociedade de onde ele provinha e a sua intenção de falar sobre esta sociedade.

1.3 Realidade figural

É preciso fazer um *excursus* nesse momento para discutir um conceito que Auerbach buscou na bíblia cristã e na patrística. O crítico alemão lê a literatura ocidental através da chave da figura, que aliás é o tema de uma de suas mais importantes obras, também assim denominada. A figura é o mecanismo interpretativo máximo do cristianismo já que ultrapassa a metáfora e a alegoria. Para o cristianismo, e a partir da encarnação de Cristo, tudo aquilo que, historicamente²², havia ocorrido primitiva e anteriormente à encarnação do Verbo, era verdade, mas não negava os fatos acontecidos posteriormente. Dito de outra forma, os fatos narrados no *Antigo Testamento*, como parte da tradição judaica na sua economia de salvação, antecipavam – prefiguravam – os acontecimentos presentes na vida, paixão, morte e ressurreição de Cristo. Assim, o sacrifício de Isaac narrado no livro do *Gênesis*²³, além de ser história e realidade, pois na tradição judaica crê-se que houve um Abraão que levou seu filho único para o sacrifício, sendo que ele mesmo, Isaac, carregou a lenha para a fogueira sacrificial e, ao perceber que o pai não levava o cordeiro (usualmente utilizado para tal ato ritual) questionou-o ao que recebeu a resposta: *Deus proverá*. Não faremos a análise psicológica da cena, mas podemos pensar, por alguns instantes no que imaginaria um filho sobre essa situação, pois a percepção de que ele próprio era o sacrifício fica evidente. Enfim, ao chegarem ao alto da montanha (o clássico local bíblico do encontro com Deus) e prepararem o ritual, no momento que a faca é levantada para abater o filho, a mão do Senhor para a mão de Abraão, e um cordeiro aparece, convenientemente, ali perto. Clemente Alexandrino, assim como toda a escola de Alexandria, estabelecerá o paralelo entre a antiga aliança dos judeus e a filosofia grega afirmando que o que a *Lei* (torá) foi para os judeus a filosofia clássica (e a sua busca pelo *logos*) foi para os pagãos (gregos) e nesse ponto podemos lembrar do sacrifício de Ifigênia na cultura grega (e de maneira mais trágica, na peça *Ifigênia em Aulis* de Eurípides, apresentada em 405 a.C.)²⁴. Pois durante mais de mil anos, essa história de Abraão

²² É importante ressaltar que a expressão “historicamente” está utilizada aqui no sentido primitivo e bíblico que considera história a travessia do mar Vermelho por Moisés ou a do Jordão por Josué.

²³ Conforme apresentado na Nota 16

²⁴ CLEMENTE. *Stromates*. I, V. In: Franca, Leonel. **A Crise do Mundo Moderno**. 2a ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947. nota 186: “É verossímil que Deus tenha dado a filosofia aos gregos, antes de chamá-los (à). De fato, como a Lei aos hebreus assim a filosofia serviu aos Gregos de pedagogo para levá- los a Cristo.” E ainda: CLEMENTE. *Stromata*. VIII, c 2, nn 10 e 11.

foi contada, estudada e plenificada de significados pelos rabinos judeus. Mas qual o seu significado à luz do cristianismo, que Deus seria tão mal ao ponto de propor o sacrifício do filho? Mas não cumpriu direção alguns, o que apenas amplia a maldade. Não, na verdade essa história prefigura aquele pai que levou seu filho ao alto da montanha e o deu em sacrifício pelos pecados da humanidade. O verdadeiro Pai é Deus, o verdadeiro filho é Jesus, a lenha carregada é o lenho da cruz, a faca, a lança do centurião e, aquilo que um pai humano sentira ao sacrificar seu único filho é potencializado naquilo que Deus sente ao entregar o seu filho perfeito. As duas histórias se ligam, se combinam, se explicam, mas uma não é metáfora da outra. A primeira existe para anunciar e fazer compreender a segunda. A segunda existe para dar sentido e fazer compreender a primeira. E a realidade das duas é entrelaçada de modo a serem, a despeito do tempo ou geografia que as separam, a mesma.

Uma imagem para explicar a figura pode ser a fotografia: primeiro existe a realidade, o objeto a ser fotografado. Ela é captada pela lente e projetada no fototipo (na lâmina tratada com um elemento fotossensível), que ao ser “revelado” gera o negativo. Esse negativo traz a complementaridade necessária para recriar a imagem primeira, que possui a atualização da realidade, a torna presente, mas não é a mesma realidade. No exemplo do sacrifício de Isaac, acima exposto, a atualização é a presenta ritual na liturgia, em especial na liturgia da palavra. Em outros casos, entretanto, poderíamos pensar em gestos mais concretos como é o caso do Batismo, tratado por Tertuliano na obra *De Baptismo*. Não podemos esquecer que ele foi o responsável pela introdução da terminologia *sacramentum* – termo militar romano – para designar os sinais visíveis e indeléveis da ação de Cristo na vida do cristão, termo esse que tem ampla relação com essa consciência figural. Mas voltando ao caso do Batismo, vemos que o verdadeiro Batismo de Cristo é a sua experiência sacrificial na cruz, sendo portando um mistério cruento, que, porém, foi prefigurado através das figuras da água ao longo da história da salvação (O espírito de Deus pairava sobre as águas no Gênesis, a travessia do mar vermelho no Êxodo, a água que jorra do tempo em Ezequiel e mesmo o batismo de Jesus no Jordão) são

In: MONDIN, BATTISTA. **Curso de Filosofia: Os Filósofos do Ocidente Vol 1**. Trad: Bênoni Lemos. Rev. João Bosco de Lavor Medeiros. São Paulo: Paulus, 1981. p. 123: “Deus deu a Lei aos judeus e a filosofia aos gentios para impedir que não acreditassem na vinda de Cristo. Porque, mediante dois processos diferentes de aperfeiçoamento, ele guia gregos e bárbaros para a perfeição da fé”.

prefigurações do verdadeiro e único batismo de Cristo na cruz. Mistério será atualizado com o sacramento do batismo, segundo o que diz Paulo na *Carta aos Romanos*²⁵. A atualização do batismo, feito com água, foi prefigurada com as imagens de águas purificadoras ao longo da história da salvação, para que o povo compreendesse e melhor vivesse de forma incruenta a realidade do batismo de Cristo.

Auerbach, ao longo do ensaio *Figura*, faz um detalhado e profundo estudo (próprio do seu estilo filológico) de todas as utilizações do termo figura na tradição – especialmente patrística latina – e afirma que: “A interpretação figural foi de grande uso prático para as missões do século IV e seguintes; foi constantemente empregada em sermões e na instrução religiosa” (AUERBACH, 1997b, p38), para pouco mais adiante dizer que: “a visão básica de que o Velho Testamento, tanto no seu todo quanto em seus detalhes mais importantes, é uma prefiguração histórica concreta do Evangelho tornou-se uma tradição firmemente enraizada.” (Ibid., p 39), corroborando as noções da interpretação teológica do conceito. E é nesse ponto que a figura “auerbaquiana” toca a dimensão de reflexão sobre a realidade, pois “a atitude encarnada na interpretação figural tornou-se um dos elementos essenciais da representação cristã da realidade, da história e do mundo concreto em geral.”(Ibid., pp. 45-46), o que leva o filólogo a uma “segunda tarefa” de definir a essa interpretação figural de maneira mais profunda. Diz ele que:

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois polos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda. (Ibid., p. 46)

²⁵ “Ou não sabeis que todos os que fomos batizados em Cristo Jesus, é na sua morte que fomos batizados. Portanto pelo batismo nós fomos sepultados com ele na morte para que, como Cristo foi ressuscitado dentre os mortos pela glória do Pai, assim também nós vivamos vida nova”. (*Rm 6,3-4*)

Auerbach deixa clara a sua compreensão de que através da concepção de figura pode-se encontrar um elemento de realidade, mesmo na leitura aparentemente alegórica que normalmente é feita dos acontecimentos de ordem religiosa, como por exemplo os narrados na Bíblia. O que significa dizer que uma realidade do passado, que foi contada de maneira alegórico-metafórico, sendo muito mais um texto que atende a dimensão apelativa da linguagem, ganha uma capacidade de representação concreta da condição humana. Por essa razão, esse conceito é central também na obra *Mimesis*. E quanto toca ao autor resumir o seu método, no *Epílogo* do livro, ele diz que:

Para a visão mencionada, um acontecimento terreno significa, sem prejuízo da sua força real concreta aqui e agora, não somente a si próprio, mas também um outro acontecimento, que repete preanunciadora ou confirmativamente; e a conexão entre os acontecimentos não é vista preponderantemente como desenvolvimento temporal ou causal, mas como unidade dentro do plano divino, cujos membros e reflexos são todos os acontecimentos; a sua mútua e ~~co~~imediata conexão terrena é de menor importância e o conhecimento da mesma é, por vezes, totalmente irrelevante para a sua interpretação. (AUERBACH, 1998, pp. 500-501)

Voltaremos ao método de Auerbach posteriormente, por enquanto fiquemos com a centralidade do conceito de Figura na sua interpretação e pensemos em que momento essa consciência foi perdida como possibilidade interpretativa comum. Este conceito nos dá uma dimensão interessante para discutir a obra de Machado de Assis no século XIX, pois postulamos que ele intuiu, ou melhor, incorporou essa interpretação a despeito da relativização de valores que percebia no seu universo cultural. Auerbach pensava em uma evolução da representação da realidade de tal forma que até a Idade Média, e especialmente em Dante, ela naturalizaria a incorporação do sobrenatural como representação do natural. Isso, que para o alemão, foi superado pelo surgimento do Realismo moderno, na Europa, ainda era uma realidade interpretativa para o Brasil e fora utilizado, a seu modo, por Machado de Assis. A figura entraria aqui como um modo de apresentar a realidade. No desenvolvimento da sociedade (e cremos poder dizer que da visão científica no mundo) houve um afastamento em relação a essa visão e a necessária incorporação de uma fidelidade ao científico experimental, o que atingiu também às artes. Assim, o cotidiano, que Auerbach tanto valoriza na sua obra, pode ser incorporado de forma

séria e trágica à representação da realidade justamente por permitir um olhar mais “real” sobre a sociedade, mostrando também uma percepção mais imediatista das representações artísticas – o famoso desejo de contemporaneidade típico da caracterização do Realismo – no século XIX. Porém, para pensarmos na representação da realidade no Brasil, no mesmo período (e ainda um pouco mais adiante, no final do século XIX) precisamos dar-nos conta de que a formação intelectual, social, religiosa e econômica do país carecia de – na falta de um termo melhor – coerência e retidão. Ou seja, a constante necessidade de adaptar o país às necessidades internas da sociedade sem abrir mão de atender às exigências estrangeiras que recaiam sobre a nossa política interna, fez com que a arte brasileira ficasse em busca de uma forma de representar a sociedade. Segundo Antonio Candido nossos escritores “se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral” (1997, p. 26). Continua ele dizendo que a busca de nacionalidade da nossa arte “contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência do realismo e fantasia, documento e devaneio” (Ibid., p. 27). Isso gerava a condição para o surgimento de uma forma de representação da realidade nas letras brasileiras que eram da conta do novo. Machado de Assis, ponto de chegada do *sistema literário*, segundo a tese de Candido, pode ser considerado aquele que teria percebido – ou intuído – esse caminho de representação e, incorporando os elementos das gerações anteriores (aquelas que Candido estudou na *Formação*), somando-os às suas próprias percepções estéticas, já balizadas pelas críticas realizadas (como a feita sobre *O primo Basílio*), para dar a resposta necessária adaptou à forma moderna de representação, executada pela literatura europeia do século XIX – seu século – os modos de representar que vinham dos séculos anteriores. Dito de outra forma, para dar conta de uma sociedade contraditória, mas com uma forte tendência ao passadismo e pautada por valores de origem cristã – pelo menos no que dizia respeito às tradições e ritos sociais – Machado de Assis utilizou-se do modo de representar a realidade dialogando com conceito de figura, porém como estava numa época diferente, precisou adaptá-lo ao seu tempo e seu espaço, desfigurando-

o. Para compreender em que medida isso ocorreu, precisamos voltar nosso olhar para a base dessa sociedade de origem cristã e como ela “lia” a realidade.

Assim a sociedade, cristianizada, acostumou-se a essa leitura figural a um ponto que as explicações ficaram de lado, não eram mais necessárias, pois a realidade era tão evidente que dispensava qualquer tipo de explanação. É preciso lembrar que na origem do cristianismo, e até aproximadamente o século V, o batismo, sacramento de iniciação cristã por excelência, era ministrado praticamente apenas para adultos²⁶, que passavam por um processo chamado *catecumenato* (composto de quatro partes e que está na base da divisão dos anos litúrgicos ainda hoje) no qual o fiel – *catecúmeno* – era inserido na dimensão ritual da comunidade e, aos poucos, através da leitura bíblico-figural e da participação das atividades comunitárias. Ia, assim, internalizando – fazendo ecoar na própria vida (sentido profundo da expressão catequese) – os ensinamentos e significados, ia aos poucos compreendendo as relações de causa e consequência, visto que a sua própria existência precisava ser percebida como figura (no exemplo dado, qual o sacrifício que o fiel mesmo precisava realizar para ser digno da vida eterna, pois, se nada pode ser mais doloroso do que dar o próprio filho à morte, tudo o que está abaixo disso é passível de realização: a mortificação das vontades que levam ao desregramento existencial – chamado de pecado – é o filho que cada um precisa sacrificar, não como metáfora, mas como realidade na própria existência). Com o passar dos séculos, aquilo que antes era explicado e vivenciado, passou a ser internalizado sem explicações, entre várias razões pelo domínio do cristianismo como única doutrina e a sua relação com o poder temporal, mas sobretudo pelo batismo das crianças que, agora dependiam da educação realizada nas famílias para compreender os mistérios da fé. Entretanto, nem todas as famílias, a bem dizer, praticamente nenhuma, possuía retóricos, mestres e pensadores que pudessem constantemente explicar o significado de cada elemento que compunha o rito. Cada Igreja acabou elaborando estratégias próprias para *fazer ecoar* as figuras da fé (como as orientais que se utilizaram mais da arte – música, pintura – para elevar os fiéis e agir nas suas sensibilidades). Na Igreja Católica Apostólica Romana, talvez pela sua origem romana e judicativa – herdeira do direito romano – foi através da Lei (que será convertido em catecismo – conjunto de regras) que se

²⁶ Caso clássico de Santo Agostinho que fora batizado adulto mesmo tendo uma mãe cristã e devota.

estabeleceu a continuidade do aprendizado da fé. Lei essa, primeiramente apresentada apenas de forma oral, depois nos Documentos da Igreja, que possuíam acesso restrito, para, enfim, no final da Idade Média, através de Catecismos populares (sendo o primeiro de 1375, feito pelo Arcebispo de York e chamado *Lay folks Cathelism*, depois, no concílio de Tortosa se elabora um decreto explicando e determinando o que deveria conter num “compêndio de fé”²⁷) se consolidar o conjunto de ensinamentos da doutrina. Logo, e ao longo do tempo, catequisar-se foi transformado em decorar um conjunto de regras e comportamentos “corretos” sem a explicação das causas e consequências, ou significados e isso levou a, cada vez mais, um distanciamento entre a vida e a fé (criando, por exemplo, o contexto que encontramos na casa da família Santiago, claramente afetada por um catolicismo de aparências ao ponto de Capitu dizer contra Bento “apesar do seminário, não acredita em Deus” (DC, p. 229). É possível perceber, então, no século XIX, que já não eram mais dadas as explicações necessárias à fé, mas tampouco vivia-se uma fé autêntica. A sociedade encontrava-se num interstício de compreensão que podia ser percebida em situações e obras, que normalmente se manifestava de forma tácita, mas isso não significa que não houvesse explicações, elas continuavam sendo transmitidas em algumas esferas culturais, numa espécie de “alto-clero” de compressão do qual participavam aqueles muitos que eram chamados, ou os poucos que eram escolhidos²⁸.

²⁷ Segundo o Bispo Auxiliar de Lisboa, D. Horácio Coelho Cristino: com um “esquema que já vinha de Santo Tomás: aquilo que se deve crer – artigos da fé; o que se deve pedir – o que o Senhor ensinou a rezar; o que se deve observar – os mandamentos; o que se deve evitar – os sete pecados mortais; o que se deve desejar e esperar – a vida eterna.” (In http://www.liturgia.pt/anodafe/O_Catecismo_na_historia_da_Igreja_II.pdf acesso em 13 de fevereiro de 2016)

²⁸ Para fazer eco irônico às palavras do Evangelho de Mateus (no seu capítulo 22, versículo 14) na parábola do banquete nupcial, quando, para explicar o sentido da metáfora Cristo diz que: “Muitos são os chamados, mas poucos os escolhidos”

1.4 Fruta dentro da casca

Para exemplificar o que apresentamos até agora, poderíamos tomar uma situação presente, e amplamente debatida, na interpretação de *Dom Casmurro*. Um dos mais famosos capítulos do livro, e não poderia ser diferente, é o último, CXLVIII, nomeado com uma pergunta: “E bem, e o resto?”. Composto por apenas dois parágrafos pequenos, o narrador da história, o velho Bento encasmurrado, está refletindo sobre os acontecimentos posteriores à morte de Ezequiel, que não fora de lepra, como ele havia desejado, mas sim de uma febre tifoide contraída na expedição que o jovem realizava em Jerusalém. Após receber a carta dos colegas de expedição, dando conta do acontecimento (com direito a desenho da sepultura, citação em grego e latim do profeta bíblico homônimo ao defunto, a conta das despesas e o resto do dinheiro que o jovem havia levado) Bento reflete sobre o “dia da criação” de Ezequiel para concluir que apesar de todo o laceramento de sua vida e de toda melancolia de sua história, não lhe faltaram “amigas” para consolá-lo da solidão, entretanto todas elas passaram por sua vida como se passassem por uma cansativa exposição da qual se leva de recordação apenas o catálogo. Vamos ao texto do último capítulo que abre justamente comentando sobre as tais amigas que eram “caprichos de pouca dura” do narrador:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à História dos Subúrbios. (DC, p. 259)

O narrador, ao terminar o seu relato, questiona-se sobre as razões pelas quais nenhuma das mulheres com quem se envolveu durante sua vida após

separar-se da esposa – e sem deixar claro se depois ou antes da morte desta, o que configuraria um ato de adultério para o moral Bento, ainda que numa sociedade patriarcal a permissividade em relação aos desejos masculinos fossem amplamente desculpados – conseguiu fazê-lo esquecer-se dela. Em mais um momento de autocomiseração, ele afirma que o que o fazia amar Capitu, talvez, fossem justamente aquelas características de dissimulação e ambiguidade que eram representadas por imagens criadas por ele mesmo (olhos de ressaca), mas influenciadas pelo agregado José Dias (olhos de cigana oblíqua e dissimulada).

O leitor, conduzido até aqui pelo sagaz narrador, quase se irrita com Bento, por esse momento de fraqueza, de afirmação de que o que ele amava era justamente aquilo que mais o fez sofrer, numa espécie de coitadismo masculino. Na terceira frase do capítulo ele anuncia que o seu interesse não é essa discussão proposta, sobre as causas do seu amor eterno pela esposa que o traiu, mas sim uma dúvida muito mais profunda, de base psicológica, que é o que ele chama de “resto do livro”: Se a Capitu da Praia da Glória – aquele casada e que o traiu com seu melhor amigo – já estava na de Matacavalos – aquela menina que mentia para o pai e a mãe; que xingou D. Gloria de carola, mas foi sua enfermeira e amiga; aquela que manipulava o, então, jovem Bento para atingir os seus objetivos – ou se no processo de amadurecimento houve algo que a transmutou.

Ao tentar argumentar, Machado de Assis, e não Bento Santiago, coloca mais uma das pérolas da contradição narrativa, que encanta o leitor mais de um século depois da publicação, nas palavras bíblicas que falam em como o marido não deve desconfiar da esposa para que ela não aprenda a trair justamente pela malícia aprendida com ele. Ainda que seja uma ideia central na narrativa, visto que a dubiedade do argumento proposto está justamente na traição aos olhos do marido e apenas dele, já que não há nenhum argumento de oposição (salvo esses comentários do narrador que o colocam em franca contradição que ele aparentemente não percebe), Bento passa por ele sem dar muita importância para concluir, induzindo o leitor a fazer o mesmo, que uma já estava dentro da outra como “fruta dentro da casca” (DC, p. 259). Uma e outra, a Capitu menina e a esposa, mesmo distantes no tempo e no espaço, são para Bento Santiago – narrador amargurado e solitário – a mesma e única mulher. Não houve processo de mudança. Uma é figura da outra, pois aquilo que a esposa fez podia ser percebido e renunciado nas atitudes da menina, não de forma metafórica ou simbólica, mas de

maneira real e comportamental. Antes de seguir nessa discussão, vamos acabar o capítulo e o livro. O último parágrafo do livro – o parágrafo 1422 – coloca essa discussão em pretense segundo plano para, numa gradação semântica, ir diminuindo a relevância – e portanto a culpabilidade de parte a parte de quaisquer atitudes que possam ter sido causa ou consequências das características de Capitu – dos fatos narrados. Assim, Bento Santiago desqualifica a dúvida do primeiro parágrafo dizendo que o destino quis que sua esposa o traísse com seu melhor amigo, mas ele – narrador (no mesmo tom da abertura do livro, quando falava que perdoava o poeta do trem que passara a chamá-lo de Casmurro) – deseja que ninguém os julgue demasiado, apesar de ele ter feito isso o livro inteiro e mesmo neste capítulo. Dito isso, ele sente-se preparado para algo mais “importante” ou de “maior esforço” que é escrever uma História dos subúrbios do Rio de Janeiro, novamente mostrando que tudo o que escreveu foi apenas uma divagação que não tem mais importância, feito somente para assentar “a mão para alguma obra de maior tomo” (DC, p. 69).

Em mais um final de livro, já que percebemos isso ocorrendo em outras situações, Machado de Assis conclui dando um salto reflexivo como se fosse realizar uma escalada e precisasse sempre estar apoiado em um “degrau” mais baixo para poder alcançar um mais alto. Vai:

- de: porque nenhuma “amiga” substituiu o amor de Capitu (referindo-se ao mundo concreto, cotidiano e efêmero);
- para: porque Capitu era sedutora (caracterização da personalidade da amada, que aponta sobre a construção de caráter); disso,
- para: se Capitu sempre foi uma mulher pérfida e dotada dos defeitos que a levaram a fazer o que fez ou se aprendeu isso com a vida e o tempo (alteração de caráter, talvez pela mudança social ocorrida com ela através do casamento); disso,
- para: se ela não aprendeu a trair através da malícia do próprio marido (que evoca um comportamento universal e atemporal, visto comentado pela própria Bíblia); disso,
- para: isso tudo ocorreu por conta do destino (e portanto sem responsabilizar ninguém, já que foi cumprido o que estava pré-estabelecido) mostrando este como uma força inexorável que ultrapassa a individualidade e o desejo

pessoal, quase sendo uma versão da teoria do Humanitismo do filósofo Quincas Borba.

Esse processo gradativo faz com o que o leitor vá deixando o assunto e o argumento anteriormente apresentado (que ele leu ligando com toda a história mostrada pelo narrador) em prol no novo argumento, que se torna mais forte que o anterior deixando-o em uma plano mais baixo de importância. Assim, o fato de Bento ter ou não adulterado no seu matrimônio é menos importante que a sua paixão por Capitu, que é menos importante que ela ser dissimulada, que é menos importante que ela ter aprendido a trair com a desconfiança do próprio marido, que é menos importante que a traição ter ocorrido por desígnio do destino. A expressão “a primeira impressão é o que fica”, aqui, é sutilmente desconstruída, deixando o leitor com a impressão de que assim é a vida e assim são as pessoas, de tal forma que não podemos nos preocupar tanto com essas situações, pois, se tiver que acontecer, acontecerá.

A consciência da visão de mundo figural está internalizada na sociedade do século XIX. Assim como Machado de Assis a conhecia e traz – em vulgar – para dentro do livro através de um dito popular – *fruta dentro da casca*, como algo que é inerente ao ser, sempre esteve ali, bastava perceber os sinais – a população que leu o livro na primeira hora, nos primórdios do novo século, e comentaram a elegância do texto e o brilhantismo do autor em dar algo inovador, mas ao mesmo tempo requintado estilisticamente, esse público machadiano, que esperava com anseio o novo livro, também era capaz de entender o significado da expressão, da ideia e do jogo retórico. Tanto isso se converteu em verdade que teremos uma leva de críticas no início do século XX que em momento algum questiona a culpa de Capitu (muito pela visão de mundo da sociedade da época, sim, mas um tanto pela forma como o texto se apresenta ao leitor).

Mas para um efeito narrativo ter eficácia, o escritor precisa usar uma linguagem que seu público reconheça e isso Machado faz com a internalização da noção de figura, já que através dos olhos do narrador, acompanhamos a “formação” da menina de quatorze anos recém feitos em busca da realização de seus planos de ascensão social (ou de amor, neste caso não faz diferença para o argumento), maquinando, manipulando, engendrando e conseguindo o que queria (ainda que sete anos mais tarde). Porém não vemos a formação da mulher e esposa Capitu, pois o narrador (mesmo antes do casamento, mas principalmente depois dele)

sonega informações sobre ela. Mesmo a gestação, parto e primeiros anos do filho são narrados de forma elíptica e imprecisa (o que pode ser fruto dos desvãos da memória combatida do homem sofrido ou um interessante recurso argumentativo do advogado e ex-seminarista). Assim, a mulher que Capitu se torna é uma informação sonogada pelo narrador que se limita a apresentá-la como bonita, econômica (ou calculista como Escobar?), rígida quanto à educação filho, capaz de controlar as emoções (como no velório do amigo) e obediente (especialmente na decisão do marido de mandá-la para a Suíça).

Este breve resumo de Capitu, após o capítulo C, é praticamente a íntegra de todas as informações que temos sobre ela, o que, convenhamos, é muito pouco para o tanto de situações narradas nos primeiros cinquenta capítulos, por exemplo. Essa inversão de tendências realizadas pelo narrador, de diminuir e elidir as informações sobre a esposa, suspeita de adultério, se realiza de forma eficaz porque existe uma internalização de um conhecimento derivado da vida social do país (e dos países católicos em geral) de que algo que ocorreu num tempo distante está ligado com o agora. Dito de outra forma, a missa é o mesmo e único sacrifício de Cristo na cruz, sacrifício que, de maneira misteriosa, se desdobra atemporalmente e de maneira incruenta sobre si mesmo. Se isso é uma verdade sobre a ação central da vida religiosa, também pode ser verdade sobre as coisas mais simples na cadeia existencial.

Logo, a noção de “*fruta dentro da casca*” é facilmente entendida pelo leitor machadiano e aceita como fato da realidade, colocando a visão de mundo figural como relevante e central para a construção estética dessa mesma realidade. Não será o único caso no texto em questão, muito pelo contrário, mas aqui tem a função de estabelecimento de uma forma de leitura que também dá o seu fruto.

Capítulo 2 - Da iluminação histórica das zonas de sombra em *Dom Casmurro* ou O método machadiano

*Da profusão de relações entre ficção e realidade,
vimos surgir um terceiro termo: o falso,
o não autêntico – o fictício que se faz
passar por verdadeiro.
Carlo Ginzburg – O fio e os rastros*

No *Capítulo LVIII* de *Dom Casmurro*, denominado *O Tratado*, Bento Santiago evoca uma memória de uma segunda-feira em que voltava para o seminário, junto de José Dias, e vê uma senhora cair na rua e, rapidamente levantar-se e seguir, envergonhada, sem sequer sujar as meias ou perder as ligas. À cena seguirá um diálogo de Bentinho com o agregado nos seguintes termos:

— Este gosto de imitar as francesas da Rua do Ouvidor, dizia-me José Dias andando e comentando a queda, é evidentemente um erro. As nossas moças devem andar como sempre andaram, com seu vagar e paciência, e não este tique-tique afrancesado... Eu mal podia ouvi-lo. As meias e as ligas da senhora branqueavam e enroscavam-se diante de mim, e andavam, caíam, erguiam-se e iam-se embora. Quando chegamos à esquina, olhei para a outra rua, e vi, a distância, a nossa desastrada, que ia no mesmo passo, tique-tique, tique-tique...
— Parece que não se machucou, disse eu.
— Tanto melhor para ela, mas é impossível que não tenha arranhado os joelhos; aquela presteza é manha...
Creio que foi "manha" que ele disse; eu fiquei "nos joelhos arranhados". Dali em diante, até o seminário, não vi mulher na rua, a quem não desejasse uma queda; a algumas adivinhei que traziam as meias esticadas e as ligas justas... Tal haveria que nem levasse meias... Mas eu as via com elas... Ou então... Também é possível...
Vou esgarçando isto com reticências, para dar uma ideia das minhas ideias, que eram assim difusas e confusas; com certeza não dou nada. A cabeça ia-me quente, e o andar não era seguro. (DC, p. 151, grifo nosso)

O narrador afirma colocar reticências no texto para dar ao leitor uma "ideia" das suas "ideias", já que elas eram "difusas e confusas", criando um mecanismo de apresentação da realidade que está disposto ao longo de todo o texto e mais, parece ser um método de composição do livro (já que aparece nada menos que 321 vezes o uso deste recurso). Em contrapartida, no romance *Lucíola* (1862) de José

de Alencar, na famosa cena do jantar na casa de Sá, na qual Lúcia dança, diz assim o narrador Paulo:

Se tivesse agora ao meu lado o Sr. Couto, estou certo que ele me aconselharia para as ocasiões difíceis uma reticência. Com efeito, a reticência não é a hipocrisia no livro, como a hipocrisia é a reticência na sociedade? (ALENCAR, 2009, p. 48)

Enquanto Alencar afirma, através de Paulo, que não se deve esconder nada atrás das reticências – recurso que Couto usaria, mas não o usaria o narrador, que revelaria todas as hipocrisias da sociedade fluminense – Machado de Assis as utiliza ironicamente, justamente para provocar a sensação de omissão presente em toda o romance. Somos nós, leitores, que precisamos preencher as lacunas que o texto machadiano vai apresentando. E as preenchemos através do nosso conhecimento ou da nossa curiosidade, ou ainda, através da desconfiança que podemos dedicar ao narrador que, se mais não contou, foi para não entediar ou escandalizar o leitor – diferentemente de Paulo, que tem justamente esse intuito, realizando-o ou não – afinal estamos apenas observando uma história contada com poucas pretensões, feita, fundamentalmente para não mais do que evitar a monotonia de uma vida tranquila e assentar a mão para uma obra de maior tomo (DC, p. 69).

Assim, o quanto se revela em cada uma das narrativas acima dá o tom daquilo que é o provável real desejo de seus autores. Por um lado, a representação do romantismo possível alencariano que a despeito daquilo que afirma – ser um testemunho da sociedade com desejo de mostrar tudo e não esconder nada – restringe-se ao moralismo patriarcal disfarçado de processo de purificação espiritual de uma prostituta que lutou para – avaramente – guardar o dinheiro necessário para o dote e assim sua irmã poder ter um casamento típico da burguesia do século XIX, perpetuando a moralidade vigente. Por outro lado, Machado de Assis, ao esconder a dimensão daquilo que é público de seu leitor através de reticências, reais ou metafóricas, sombreando o texto e fazendo com que o leitor busque caminhos de iluminação possíveis, apresenta uma outra forma de realidade, mais coerente com a sociedade nacional. O apagamento, ou, a elipse dos fatos sociais, que poderiam ser apresentados pelo narrador, para melhor fazer o leitor compreender os contextos e justificar as atitudes dos personagens, vão tornando o texto um emaranhado de

sombras (que de forma alguma será comparado ao Realismo inventariante típico de algumas obras europeias).

Quem é Bento Santiago, como se deu sua formação, a vida no seminário ou na faculdade, como se constituiu proprietário e qual a compreensão que tinha da sua relação com os dependentes são questionamentos válidos para uma leitura mais detida do romance. Para lançar luzes sobre essas sombras, precisamos recorrer ao extraliterário e recuperar o contexto da elite brasileira no que diz respeito a sua formação e autocompreensão do papel social, sempre na comparação com o texto de Machado de Assis, dando precisão ao impreciso.

Muito se discutiu, ao longo do tempo, quem é, de fato, o narrador de *Dom Casmurro*. Não na dimensão de um narrador desconhecido ou onisciente, obviamente, mas na medida de como poderíamos precisar a personalidade do “velho” Bento Santiago – o Dom Casmurro. Para olhar para aquele que narra sua história, vamos deixar de lado, por agora, a condição do narrador²⁹, para nos centrarmos na figura do personagem, autor suposto, e sua formação enquanto membro da elite carioca do século XIX.

Em primeiro lugar, sabemos que Bento, no tempo presente da enunciação, é um homem solitário que vive num bairro afastado do centro (o Engenho Novo) e que, aparentemente, possui uma vida entre monótona (a ponto de o levar a pensar em escrever sobre a história dos subúrbios) e, ao mesmo tempo, ativa (já que vai à cidade e frequenta os amigos). Vamos descobrir, com a leitura do enredo, que ele fora um menino ingênuo (evidentemente se pactuarmos com o narrador e acreditarmos nas suas palavras, que é o que precisamos fazer neste momento da argumentação para este trabalho), filho único de mãe viúva, criado dentro de um lar superprotetor e patriarcal, mas sem a presença da figura do pai, que muitas vezes, e para algumas circunstâncias, será assumida pelo agregado. Esse menino se percebe apaixonado pela vizinha e melhor amiga, uma menina pobre e sedutora (com nítidos traços de desejo de ascensão social, na fala de José Dias no princípio da narrativa), mas viverá um dilema profundo, já que sua católica mãe prometera que ele seria padre. Desse embate, entre o celibato sacerdotal – agradando e consolando a mãe – e o casamento por paixão – agradando a si próprio e consolando a vizinha também apaixonada por ele –, sairá vencedora a última.

²⁹ Que será analisada no subcapítulo 1 do capítulo 3: *A construção do narrador – a verossimilhança da retórica*

Entretanto não estamos mais na seara de um romantismo conservador e das histórias de amor ideal, mas sim num novo tempo da representação artística. Então, surge entre um (o velho) e outro (o menino feito homem) um terceiro: o adulto ciumento que levará as suas desconfianças ao limite quando ameaça da vida do próprio filho (aqui já imaginado por ele como filho do amigo morto). Assim teríamos, ao menos, três Bentos dentro da história: o menino ingênuo – **Bentinho**; o marido desconfiado – **Santiago**³⁰; e o velho obcecado pelo próprio passado – **Dom Casmurro**. O tal monstro de três cabeças à entrada de *Dom Casmurro*, como denominaria John Gledson (2006). Mas, talvez não somente Capitu tenha sido a *fruta dentro da casca* no romance, e seja possível perceber que todos os personagens do romance (ou ao menos os mais relevantes) são apresentados desta maneira, o que torna a interpretação figural à Auerbach essencial para realizar uma outra leitura do texto.

Vamos acompanhar o modo como a formação do menino é apresentada para assim julgarmos de que forma ele é validado no papel que assume (de patriarca familiar, homem, responsável e, por fim, narrador) e como se reproduz o mesmo método com o qual analisou sua amiga e esposa, como vimos no capítulo anterior. Desta forma poderemos mapear a representação da realidade proposta por Machado de Assis nesta obra exemplar, sabendo que o processo é de constante apagamento do mundo privado de Bento, numa espécie de subjetivação que deixa apenas o próprio narrador a par dos acontecimentos e, portanto, dos julgamentos possíveis. Roberto Schwarz afirmará, no seu estudo sobre *Dom Casmurro*, que:

Ao adotar um narrador unilateral, fazendo dele o eixo da forma literária, Machado se inscrevia entre os romancistas inovadores, além de ficar em linha com os espíritos avançados da Europa, que sabiam que toda representação comporta um elemento de vontade ou interesse, o dado oculto a examinar, o indício da crise da civilização burguesa. Também na esfera local, das atitudes e ideias sociais brasileiras, as consequências da nova técnica eram audaciosas. O nosso cidadão acima de qualquer suspeita – o bacharel com bela cultura, o filho amantíssimo, o marido cioso, o proprietário abastado, avesso aos negócios, o arrimo da parentela, o moço com educação católica, o passadista refinado, o cavalheiro

³⁰ Aqui nos valem da leitura de Helen Caldwell e também da forma como os amigos de maturidade de Bento o tratarão, como é o caso do Maestro Marcolini, no capítulo CAPÍTULO IX - A ÓPERA. Ainda que poucas vezes apareça a o nome Santiago associado ao Bento maduro é significativa a diferenciação.

belle époque – ficava ele próprio sob suspeição, credor de toda desconfiança disponível. [...] (SCHWARZ, 1997, p. 13)

Schwarz percebeu, na esteira de outros críticos – como Antonio Candido – que a inovação machadiana quanto ao tipo de narrador que havia desenvolvido estava ligada à representação da credibilidade, ou da falta dela, para retomarmos o argumento do narrador volúvel – presente em *Um Mestre na periferia do capitalismo* – tão importante para a compreensão da obra machadiana. Só que parece existir algo para além da “cobertura cultural da opressão de classe” (Schwarz, 1997, p. 13), referia ainda na mesma página, no discurso de Bento Santiago, algo que transcende a representação de periferia – ainda que a incorpore, evidentemente – e que vá até a representação da condição humana, através da construção da figura. Ao ir iluminando os pontos de sombra da narrativa, através de outras fontes, vamos como que decifrando e preenchendo lacunas que podem indicar uma visão de mundo e uma postura estética que estaria na intenção de Machado de Assis apresentar.

2.1 A casa de Matacavalos – as primeiras letras de um jovem proprietário

Ao longo do livro, acompanhamos a formação do prometido futuro sacerdote, porém nunca de modo claro, cotidiano e inventariante, mesmo nos momentos em que isso seria natural ou necessário. Diz o narrador que por conta da promessa que fizera a Deus, e somente a Ele, D. Glória ficou numa expectativa de, primeiro, ter uma filha mulher (o que a desobrigaria da promessa de torná-la padre, obviamente), depois de falar a todos quando fosse a época de ir para a escola, mas adveio a viuvez e ela foi-se deixando “esquecer” da promessa – já que não queria separar-se do filho. Por essa razão, Bentinho, por ordem da mãe aprendeu “em casa as primeiras letras, latim e doutrina, por aquele padre Cabral, velho amigo do tio Cosme” (DC, p. 81).

Aqui vale mais um *excursus* que pode ser significativo para a compreensão da representação da realidade no texto. Machado de Assis é conhecido pela sua fidelidade histórica, ainda que muitas vezes esse olhar preciso sobre a realidade esteja escondido em signos a serem decifrados pelos leitores e, portanto, o que ele apresenta na narrativa pode ser comparado com a realidade, por meio de outras fontes que não a ficção. Ao apresentar a formação mais básica do personagem-narrador, o autor faz questão de destacar que, por afeição materna (e feminina), Bentinho não foi para a escola, o que era comum a sua classe social, mas deixou-se ficar ao pé da mãe, sendo-lhe subtraído importante formação e convívio masculino (visto os homens da casa, na ausência do pai, serem um agregado subserviente³¹, um tio patético e incapaz³² e um padre viciado em gamão³³). Machado contava com o conhecimento de seu público leitor para deixar os indícios necessários para a compreensão das ironias que ia derramando no texto e essa formação caseira de Betinho é um desses indícios. Diz Ana Maria Mauad, no seu texto “*A vida das crianças de elite durante o império*”, sobre a educação masculina e feminina, que a diferença residia:

³¹ Que o tratava “com extremos de mãe e atenções de servo” (DC, p. 101).

³² Que, segundo o narrador, foi “formado para as serenas funções do capitalismo, [mas] tio Cosme não enriquecia no foro: ia comendo.” (DC, p. 74).

³³ Que é recordado pelo narrador na cena em que busca fazer o epitáfio de sua mãe:

— E possuía algumas prendas de sociedade, disse eu; lá em casa sempre ouvi que era insigne parceiro ao gamão...

— Tinha muito bom dado! suspirou lentamente o vigário. Um dado de mestre!” (DC, p 253).

Basicamente na valorização dos atributos manuais e intelectuais, sendo os primeiros concernentes ao universo feminino e o segundo ao masculino, mas também no tempo de duração da instrução. Os meninos da elite iam para a escola aos sete anos e só terminavam sua instrução, dentro ou fora do Brasil, com um diploma de doutor, geralmente de advogado. [Além disso] os meninos tinham uma opção alternativa aos colégios particulares, podendo optar por uma formação militar. [Os colégios passam a fazer parte das aspirações das famílias] a partir da segunda metade do XIX, também nas fazendas, os pais poderiam instruir seus filhos nos colégios, em vez de mantê-los em casa, com uma preceptora; mas tal escolha só era feita a partir dos sete anos de idade. (MAUAD, 2015, p. 152)

Em cada um dos casos acima – educação masculina e feminina – vemos como Machado de Assis foi-se aproveitando da realidade e dos modelos conhecidos de comportamento para estabelecer desvios nesses modelos. Bentinho não cumpre a rotina da elite de ir-se a um colégio (talvez o famoso Pedro II ou o Kopke, de Petrópolis)³⁴, ainda que tivesse recursos para tanto, e toma uma educação que, do ponto de vista moral, é incompatível com o seu gênero. Sobre o tema Mauad afirma que os tratados de educação da época condenavam “os mimos inúteis, rejeitando a convivência com os escravos domésticos, proibindo radicalmente o incentivo dado às futilidades femininas, à soberba e ao orgulho senhoriais, nos meninos e meninas” (Ibid., p. 150), justamente o que parece ser a educação familiar aconchegante do futuro narrador, deixando-o frágil para o enfrentamento da vida.

Apenas para fazer um contraponto interessante e importante, poderíamos ver o caso de Capitu, que, segundo a narração do mesmo Bento, fora à escola, de onde

³⁴ Podemos pensar essa questão a partir do parágrafo inicial de *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, que mesmo sendo um autor mais jovem que Machado de Assis, publicou a sua obra doze anos antes. Diz o texto de Pompeia: “*Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta.*” *Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, num gesto, das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico, diferente do que se encontra fora, tão diferente, que parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível a criatura à impressão rude do primeiro ensinamento, têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso. Lembramo-nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos; como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam.* (1996, p. 12) O autor evoca a *estufa de carinho* que era a formação doméstica em oposição à escola que era um mundo com todos os seus percalços. Desta forma, a figura partena, que é quem leva Sérgio – o narrador-personagem do livro – até a porta da escola e o exorta a seguir naquele caminho é responsável pelo processo de socialização que a vida escolar tem, também, como objetivo. No caso de *Dom Casmurro* é justamente a ausência da figura do pai – já morto – de Bentinho, que faz com que o menino vá ficando em casa, colado à saia da mãe, uma pessoa protetora e que desejava esticar ao máximo a presença do filho em casa, talvez impedindo até mesmo esse processo de socialização – comentado pelo próprio narrador ao afirmar que “*não vivia com rapazes, que me ensinasse anedotas de amor*” (DC, p. 122).

vem a amizade com Sancha, sua colega (e, importante notar, três anos mais velha que a amiga, mostrando que a idade não era um limitador ou divisor de turma). Diz o narrador que:

No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo, quis que prima Justina lhe ensinasse. Se não estudou latim com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lhe propor gracejando, **acabou dizendo que latim não era língua de meninas**. Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber. Em compensação, quis aprender inglês com um velho professor amigo do pai e parceiro deste ao solo, mas não foi adiante. Tio Cosme ensinou-lhe gamão. (DC, p. 111, grifo nosso)

Isso mostra uma menina que tivera a educação ordinária da elite do segundo reinado (compatível com os recursos financeiros de seu pai ou feita a extremo custo de Pádua?), educação que serviria exatamente para o serviu: ser uma boa esposa! Entretanto, um fato no comentário do narrador chama a atenção do leitor: ela tivera inclinação de aprender latim e se não o fizera foi apenas porque o Padre Cabral declinara da intenção após brincar com ela sobre o assunto, lembrando muito a cena na qual Bentinho propõe casar a amiga com o seu noivo e ela responde que ele poderia – sendo padre – no máximo batizar-lhe os filhos, visto que o tempo de preparação para a ordenação seria demasiado longo e ela não esperaria tanto assim pelo casamento. A diferença, entretanto, está em ela responder a um adulto ou a um menino. Capitu talvez não fosse apenas mais mulher do que Bentinho era homem; talvez ela fosse mais “homem” do que Bentinho era, no sentido do comportamento, visto a curiosidade da menina superar em muito o fastio vivencial do vizinho.

Esse destaque que é dado pelo livro à formação de Capitu, na oposição com o apagamento da formação de Bentinho, pode ser visto como parte da estratégia do velho narrador, mas também como estratégia de Machado de Assis para consolidar a forma de representação de classe que desenvolve o romance.

2.2 O Seminário de São José – a provação de Bentinho

Se a educação das primeiras letras do futuro proprietário se resume a umas poucas linhas, não menos exígua será a explanação sobre os conhecimentos aprendidos no seminário ou durante este tempo. Acompanhemos a seguinte passagem de uma das visitas de José Dias ao Seminário São José (um dos mais antigos e conceituados do Rio de Janeiro³⁵), justamente num capítulo que leva o nome de *A vaca de Homero*, demonstrando a formação clássica do narrador:

Neste ponto, — lembra-me como se fosse hoje, — os olhos de José Dias fulguraram tão intensamente que me encheram de espanto. As pálpebras caíram depois, e assim ficaram por alguns instantes, até que novamente se ergueram, e os olhos fixaram-se na parede do pátio, como que embebidos em alguma coisa, se não era em si mesmos; depois despegaram-se da parede e entraram a vagar pelo pátio todo. Podia compará-lo aqui à vaca de Homero; andava e gemia em volta da cria que acabava de parir. Não lhe perguntei o que é que tinha, já por acanhamento, já porque dois lentes, um deles de teologia, vinham caminhando na nossa direção. Ao passarem por nós, o agregado, que os conhecia, cortejou-os com as deferências devidas, e pediu-lhes notícias minhas.

— Por ora nada se pode afiançar, disse um deles, mas parece que dará conta da mão.

— É o que eu lhe dizia agora mesmo, acudiu José Dias. Conto ouvir-lhe a missa nova; mas ainda que não chegue a ordenar-se, não pode ter melhores estudos que os que fizer aqui. Para a viagem da

³⁵ O Seminário de São José foi fundado em 1739 pelo bispo Dom Antonio de Guadalupe. Em seu relatório de viagem ao Brasil em 1823, Spix e Martius assinalaram o Lyceu do Seminário São José como "o melhor colégio... onde, a par do latim, do grego, do francez, do inglez, da rhetorica, da geografia e da mathematica também se ensinam philosophia e theologia" (Doria, 1937, p. 11). Inicialmente inspirado nos ideais da reforma tridentina, o programa de formação do clero no Seminário diocesano sofreu várias transformações ao longo do século XVIII e do século XIX. Sobretudo na época do pontificado do bispo José Caetano da Silva Coutinho (de 1803 até 1833) a cultura da instituição foi permeada pelas doutrinas regalistas e jansenistas elaboradas na Universidade de Coimbra. Os manuais encontrados na Biblioteca da instituição fornecem indícios sobre os conteúdos psicológicos no currículo de estudo. Na área filosófica, comparecem vários textos de inspiração tomista, como os já citados Sanseverini (1862) e Soriano de Souza (1867 e 1871), contendo secções dedicadas à Psicologia. No campo do estudo do "espírito", destaca-se *Pneumatologie* (1854) de J.F. Mirville. Entre os livros pedagógicos, o tratado *De l'Education ou Principes de Pédagogie Chrétienne* (1854) de L.F.F. Gauthey analisa a educação nos seus vários aspectos (físico, sensorial, intelectual e moral) e define as relações de complementaridade entre Pedagogia e Psicologia, afirmando que, para cultivar as faculdades do homem, é preciso antes conhecê-las. De particular interesse são os manuais de Teologia Moral, como a *Theologia Moralis* (1850) de P. Scavini; o *Manual dos Confessores* (1862) de P. Gaume; as *Oeuvres Completes* (1842) de A.M. de Liguori. (...) Tais documentos representam tentativas embrionárias de indagação psicológica acerca da personalidade e de seus desvios morais e psicológicos, sugerindo a hipótese de que, pelo menos no século considerado, a confissão assumisse quase a função de uma psicoterapia. Nesse contexto, são criticamente descritas bem como refutadas as doutrinas éticas dos filósofos materialistas da época. (MASSINI, 1993, sp.)

existência, concluiu demorando mais as palavras, irá ungido com os santos óleos da teologia...

Desta vez a fulguração dos olhos foi menor, as pálpebras não lhe caíram nem as pupilas fizeram os movimentos anteriores. Ao contrário, todo ele era atenção e interrogação; quando muito, um sorriso claro e amigo lhe errava nos lábios. O lente de teologia gostou da metáfora, e disse-lho; ele agradeceu, explicando que eram ideias que lhe escapavam no correr da conversação; não escrevia nem orava. Eu é que não gostei nada; e logo que os lentes se foram, sacudi a cabeça:

— Não quero saber dos santos óleos da teologia; desejo sair daqui o mais cedo que puder, ou já... (DC, p.155)

Voltemos a olhar para o tríptico que forma a narração deste romance: o velho Bento-Casmurro (narrador); o menino Bentinho e o marido Santiago. Para cada um deles existe uma formação que se apresenta mais ou menos indiciada dentro do texto, mas com um elemento comum a todos: a ausência de esclarecimentos e precisão sobre como ocorreu. Machado de Assis faz exatamente o oposto de Eça de Queirós (já que o português, nas suas obras mais comprometidas com a apresentação da realidade portuguesa, apresentava um *inventário* minucioso do contexto social que ele queria analisar), ao omitir informações que seriam de suma ajuda para compreender as motivações e os sentimentos do personagem. A relação entre Eça de Queirós e Machado de Assis passa pelo narrador das suas obras. Mesmo sem ser possível generalizar o movimento para todos os livros, Eça constrói um narrador externo, onisciente, que organiza um universo ficcional que se desenha com nitidez aos olhos do leitor. Já Machado, em *Dom Casmurro*, se vale de um narrador interno que fala de um universo ficcional, composto por luzes e sombras, de tal modo que as cenas iluminadas são as do cotidiano doméstico. A dimensão pública (seminário, faculdade de direito, escritório de advocacia) fica esmaecida e é recuperável apenas por indícios.

Ao ir rememorando a sua história, se é que a espontaneidade é um elemento concernente à narrativa, Bento Santiago-Dom Casmurro vai comentando de forma aparentemente casual o que sabia e o que não sabia da vida. Assim, diz que não conhecia a lança de Aquiles (“Quando, mais tarde, vim a saber que a lança de Aquiles também curou uma ferida que fez, tive tais ou quais veleidades de escrever uma dissertação a este propósito.” (DC, p. 90)) numa comparação com a lição de

Eliafás a Jó³⁶ (no comentário do Padre Cabral) sobre a vida do vizinho e futuro sogro Pádua e seu sofrimento por ter sido administrador interino. Diz também que “não conhecia nada da Escritura” (DC, p. 121), o que certamente era um exagero de modéstia ou uma afirmação da péssima formação que o preceptor clerical lhe dera, quando tenta beijar Capitu, pois se conhecesse certamente levaria ao pé da letra as palavras do Cântico:

(...) obedeceria ao primeiro versículo: ‘Aplique ele os lábios, dando-me o ósculo da sua boca.’ E pelo que respeita aos braços, que tinha inertes, bastaria cumprir o vers. 6.º do cap. II: ‘A sua mão esquerda se pôs já debaixo da minha cabeça, e a sua mão direita me abraçará depois’. (DC, p. 121)

Para repetir logo após:

Não conhecendo a lição do Cântico, não me acudiu estender a mão esquerda por baixo da cabeça dela; demais, este gesto supõe um acordo de vontades, e Capitu, que me resistia agora, aproveitaria o gesto para arrancar-se à outra mão e fugir-me inteiramente. (DC, p. 122)

Nesta cena, o ingênuo Bentinho tenta conseguir um novo beijo de Capitu, que se negará a dá-lo até o momento em o pai se aproxima fazendo barulho, o que leva a menina a dar “de vontade o que estava a recusar à força” (DC, p. 123), mostrando ao mesmo tempo a incapacidade e a imperícia do narrador na juventude e a malícia e capacidade provocativa da menina. Na mesma cena, insiste em mostrar a sua ingenuidade dizendo que “não imitava ninguém; não vivia com rapazes, que (...) ensinassem anedotas de amor.” (DC, p.122), para logo em seguida afirmar não conhecer “a violação de Lucrecia” (DC, p. 122). Fato que ganha, tomando-se a narrativa como um todo e a considerando desde seu final, contornos muito nítidos, visto Lucrecia ter sido a esposa de Lúcio Tarquínio Colatino, amigo e companheiro do príncipe Sexto Tarquínio, que por inveja (já que ela era fiel a seu marido e modelo de esposa ao contrário da mulher do príncipe) a violou³⁷, o que levou ao

³⁶ Elizafás aparecerá no livro de Jó como um dos seus interlocutores e acusadores nos capítulos 4,5, 15 e 22 do respectivo livro.

³⁷ Sobre o tema Shakespeare compôs um poema narrativo (*The Rape of Lucrece*) em 1594 e possível fonte de Machado de Assis, provavelmente sobre tema de Ovídio nas *Metamorfoses*. Vale ressaltar que Petrarca também escreveu sobre o assunto, num poema épico incabado (*Africae*) e

suicídio da honrada Lucrecia, à indignação do povo romano e ao fim da monarquia, instaurando-se a república. História muito significativa (como a dos medalhões das paredes da casa do velho Bento) no contexto da narrativa que está a valorizar o papel da mulher e a sua posição na sociedade. Continua, ainda na mesma cena, dizendo que “dos romanos apenas sabia que falavam pela artinha³⁸ do Padre Pereira³⁹ e eram patrícios de Pôncio Pilatos.” (DC, p.122), e é preciso dar-se conta que nesse manual de latim, as frases eram esparsas de seletas ou feitas de forma artificial para dar exemplos, apenas posteriormente é que se estudava latim com intuito de leitura mais profunda e dos textos diretos.

Os exemplos são poucos e sempre a serviço de mostrar o menino sob a construção de uma personalidade frágil. Se o “menino é o pai do homem”, como diria Brás Cubas, Bentinho apresenta a sua formação na perspectiva de uma criatura mimada, protegida na casa e pela origem familiar, que aprende com a centralidade do poder de proprietário, mas sem a pecha de menino-diabo que Brás possuía. Ele ganha, assim, a simpatia do leitor que embarca na sua versão de si mesmo. É o bom moço que viveu um grande amor e sofreu por ser inocente em demasia.

Na época do seminário não temos melhoria nessa condição inventariante, já que o narrador de *Dom Casmurro* não desenvolve uma representação objetiva do espaço em que teve sua formação de seminarista, preferindo mais os locais públicos em que aparece, geralmente junto com alguém. É como se Bentinho não tivesse uma vida pessoal e sempre se encontrasse em trânsito ou na companhia de outras pessoas que conduzissem o seu destino. O que isso pode representar, em nível de leitura de realidade, é uma ausência de momentos de reflexão do personagem, levando o leitor, talvez, a um grau de confiança de que ele seria incapaz de realizar aquilo que todos os outros que estão a sua volta fazem: planejar constantemente em prol de levar uma vantagem, algo que somente se confessa plenamente para si

todos remetem à lenda Romana. Lucrecia, assim como a Dido de Virgílio, representam a mulher que prefere a morte à desonra, motivo pela qual são, em muitas obras críticas comparadas, como no artigo de Philip Russell Hardie (**Dido e Lucrecia, de Virgílio a Shakespeare** In <http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/viewFile/73931/77593>)

³⁸ Diz Cristiano de Jesus Ferronato sobre o tal manual: “Conhecido como “Artinha do Padre Antonio Pereira”, fora muito tempo usado no Brasil e apresentava um método para o ensino de Latim. A obra está dividida em duas partes: A primeira é destinada à gramática e a segunda, à sintaxe. Na sua parte final há, também, diversas notas explicativas de como os professores deveriam utilizar a obra.” (2012, p. 11)

³⁹ Esse Padre Pereira, autor desse manual de Latim, também é o tradutor de uma importante tradução da bíblia, amplamente utilizada no Brasil no século XIX

mesmo. Por isso, passamos pela época do seminário sem a mínima noção do que Bentinho lá fazia.

Tomando outros caminhos podemos nos dar conta de dois movimentos que ocorreram no Segundo Império a respeito da formação do clero: se desejava cada vez mais padres nascidos no Brasil, mas ao mesmo tempo com formação e ação moral dignas da romanização que ocorria sob Pio IX. Assim os seminários passaram a ser cada vez mais o espaço de formação árdua e continuada. Diz Hugo Fragoso sobre o tema que:

O curso de formação sacerdotal geralmente envolvia o seguinte tirocínio. Normalmente os alunos entravam no seminário entre os 10 e 15 anos. Faziam então o curso do seminário menor durante 5 anos, normalmente. Este curso incluía as seguintes matérias: português, latim, grego, francês, inglês, história sagrada, retórica, geografia, história do Brasil, história universal, geometria, instrução religiosa e filosofia. Seguia-se o estudo teológico no seminário maior abrangendo as seguintes matérias, no decurso de 4 anos: história eclesiástica e sagrada, teologia exegética, teologia dogmática, teologia moral, direito natural, direito público eclesiástico, eloquência sagrada, liturgia, canto gregoriano. (FRAGOSO, 1992, p. 197)

Ainda que cada seminário e fosse autônomo quanto às disciplinas e tempos dedicados a cada uma delas, que dependiam de o seminário ser diocesano, interdiocesano, congregacional, etc., podemos imaginar que a formação na corte do Império seria modelo para todo o resto do país e, sendo o seminário São José, um dos mais importantes e antigos em funcionamento, Bentinho não teria escapado muito dos temas do seminário menor. Assim o leitor de Machado de Assis poderia facilmente imaginar como seria a vida de um seminarista, como hoje qualquer pessoa pode imaginar como é a vida de um estudante secundarista e, se falta precisão em ambos os casos, a generalização se faz suficientemente ilustrada para dar ideia do que se vive nestes ambientes educacionais. Ou poderíamos ler essa situação pela chave do individualismo, ou seja, o autor estaria mostrando que a vontade é mais relevante que o que estava a sua volta e por isso aspectos contextuais e sociais seriam desnecessários para a compreensão. Importante também ressaltar que Bentinho, parece, segundo a narração, passar mais tempo fora do seminário do que dentro, quase num regime de externato, ainda que pareça ser apenas nos finais de semana e por circunstâncias especiais que ele está em

casa, mas são justamente essas circunstâncias especiais que ganham destaque na narrativa dando a impressão de que ele fica longe do seu espaço de estudo.

Bento se ocupa, em parte da narrativa de apresentar alguns de seus colegas de formação episcopal. Diz ele, a propósito do opúsculo recebido por um ex-colega (O panegírico de Santa Mônica):

Vi sair daquelas folhas muitos perfis de seminaristas, os irmãos Albuquerque, por exemplo, um dos quais é cônego na Bahia, enquanto o outro seguiu Medicina e dizem haver descoberto um específico contra a febre amarela. Vi o Bastos, um magricela, que está de vigário em Meia-Ponte, se não morreu já; Luís Borges, apesar de padre, fez-se político, e acabou senador do império... Quantas outras caras me fitavam das páginas frias do Panegírico! Não, não eram frias; traziam o calor da juventude nascente, o calor do passado, o meu próprio calor. Queria lê-las outra vez, e lograva entender algum texto, tão recente como no primeiro dia, ainda que mais breve. Era um encanto ir por ele; às vezes, inconscientemente, dobrava a folha como se estivesse lendo de verdade; creio que era quando os olhos me caíam na palavra do fim da página, e a mão, acostumada a ajudá-los, fazia o seu ofício...

Eis aqui outro seminarista. **Chamava-se Ezequiel de Sousa Escobar.** Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. Quem não estivesse acostumado com ele podia acaso sentir-se mal, não sabendo por onde lhe pegasse. Não fitava de rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada. O mesmo digo dos pés, que tão depressa estavam aqui como lá. Esta dificuldade em pousar foi a maior obstáculo que achou para tomar os costumes do seminário. O sorriso era instantâneo, mas também ria folgado e largo. Uma coisa não seria tão fugitiva como o resto, a reflexão; íamos dar com ele, muita vez, olhos enfiados em si, cogitando. Respondia-nos sempre que meditava algum ponto espiritual, ou então que recordava a lição da véspera. Quando ele entrou na minha intimidade pedia-me frequentemente explicações e repetições miúdas, e tinha memória para guardá-las todas, até as palavras. Talvez esta faculdade prejudicasse alguma outra.

Era mais velho que eu três anos, filho de um advogado de Curitiba, aparentado com um comerciante do Rio de Janeiro, que servia de correspondente ao pai. Este era homem de fortes sentimentos católicos. (DC, pp. 148-149, grifo nosso)

É bem verdade que a descrição dos antigos seminaristas e seus destinos é apenas uma forma de introduzir, pela primeira vez na narrativa, aquele que será figura fulcral da história: Escobar. Porém não é menos verdade que, ao fazer isso, acaba por descrever o que ocorreu com aqueles ex-colegas. Bento apresenta uma

série de caminhos possíveis que partiam de um seminário no século XIX, pois não somente padres eram lá formados. Sobre a condição de Escobar, depois confessada pelo próprio ao amigo, Wheriston Silva Neris, baseado nos estudos de Sérgio Miceli sobre a Elite Eclesiástica Brasileira, afirma que :

(...) na medida em que a Igreja oferecia condições para uma formação prolongada - a preços módicos - assim como alternativas de carreira no interior da organização eclesial, o ensino fornecido nesses espaços podia apresentar-se como especialmente atrativo para os indivíduos excluídos das possibilidades de realizar cursos em faculdades superiores ou estrangeiras. Essa era uma das razões pelas quais os seminários não tenham sido somente centros de atração e formação do pessoal religioso, mas funcionassem também como centros de ensino particulares, constituindo o papel tanto de colégios internos para os herdeiros das elites, como também de uma espécie de refúgio gratuito para rebentos de famílias de origens sociais modestas. Em vista disso, o afluxo de alunos nessas instituições fazia concentrar em um mesmo espaço agentes de origens sociais diversificadas (econômica, cultural e geograficamente). (NERIS, 2011, p 28)

Era comum, e até hoje são encontradas situações semelhantes nos atuais seminários, não somente no Brasil, mas em todo o mundo, de jovens com poucas condições econômicas que se sujeitam a uma vida rigorosa de preparação para a vida celibatária e, muitas vezes às vésperas de tomar as ordens, ou na passagem da faculdade de Filosofia para a de Teologia (sequência atual dos estudos “maiores” para a vida sacerdotal), deixam o seminário, geralmente, sem maiores consequências. Esse era o plano de Escobar, que tinha uma cabeça matemática e acabara encontrando eco nos planos de Bentinho, já que, por razões diversas, também pretendia abandonar aquela vida. São dois cúmplices de um plano que, à época, poderia ser visto como pecaminoso, já que estavam “enganando” a Deus e seus representantes que dispendiam enorme esforço para realizar uma formação rigorosa que seria desperdiçada em vocações “menos nobres”, ainda que o próprio Padre Cabral, instigado por José Dias, afirme que era possível servir a Deus fora das sagradas ordens. Vale ainda ressaltar, e talvez esse seja o ponto central, que mais uma vez o narrador omite-se de contar fatos relevantes, realizando um apagamento daquilo que ele julga não ser necessário ou útil para o desenrolar da trama, colocando-se num espaço nebuloso, já que estamos acompanhando as suas confissões, mas ao contrário daquelas do filho de Santa Mônica, a quem é dirigido o

panegírico, extremamente descritivas e detalhistas, vemos um texto embaçado e repleto de lacunas as quais o leitor, com o seu conhecimento da realidade irá completando gradualmente. É como se Bento invertesse o *sermo humilis* de Agostinho, já que aqui, apesar de estarmos frente à vida comum de um membro da elite, existe uma desvalorização da vida cotidiana, no que diz respeito ao mundo do trabalho, ainda que ele valorize o cotidiano que diz respeito ao mundo pessoal (como a leitura e a escrita).

O que ocorre também na descrição da vida acadêmica de Bento, já que fora para São Paulo, cursara direito e ficara lá por cinco anos (aparentemente sem voltar ao Rio de Janeiro, ainda que isso fosse improvável, visto serem comuns as férias e outros momentos de visita à família, ainda mais para aqueles que tinham as posses dos Santiagos). A formação eclesial de Bento aparecerá ao longo da narrativa, nas inúmeras citações e comentários, geralmente deslocados dos sentidos originais que os textos bíblicos têm. É formação que se apresentará para confirmar as posições do narrador em relação aos seus interlocutores, pois apresenta-se como voz de autoridade aquela que é capaz de dar tais referências. Bentinho é apresentado como alguém que pouco sofreu no seminário, já que era visto pelos lentes como um aluno que daria “conta da mão” (DC, p. 155) e, ainda que ele não quisesse “saber dos santos óleos da teologia” (DC, p. 155), o seu desconforto não era com Deus, mas sim com a situação que a mãe o colocara. Assim, ao reconstruir o seu passado, narrador não despreza o discurso que aprendera no seminário e utiliza-se de uma retórica provada por milhares de anos de pregação e apologética, entretanto, sem pagar o preço da vida celibatária própria do sacerdócio tradicional. Ele coloca-se como um grande injustiçado e sofrido, porém a provação de Bentinho se dá apenas na ordem do retórico e não do prático.

2.3 As Arcadas do Largo de São Francisco – das sombras à luz

Sobre a época da faculdade, após finalmente sair do seminário, Bento Santiago contará desta forma, e em um único parágrafo, os cinco anos que passara fora do Rio de Janeiro:

Venceu a razão; fui-me aos estudos. Passei os dezoito anos, os dezenove, os vinte, os vinte e um; aos vinte e dois era bacharel em Direito. (DC, p. 202)

Toda a formação do futuro advogado se resume a esta frase que inicia o capítulo XCVIII do romance em questão. Novamente o narrador passa mais tempo falando sobre impressões que tinha dos outros (a mãe, tio Cosme, prima Justina, José Dias e, obviamente, Capitu) do que de si mesmo, tergiversando a atenção do leitor para outros focos. No breve relatório que faz da família e amigos, aponta de passagem para a suposição de prima Justina de que Escobar talvez quisesse convidar D. Gloria “a segundas núpcias” (DC, p. 202), o que, na opinião do amigo era um equívoco devido a grande diferença de idade. O que possivelmente ocorrera foi a tentativa do astuto comerciante de “associá-la aos seus negócios” (DC, p. 202). Mas fora o próprio Bento quem pedira para mãe adiantar alguns dinheiros para o amigo iniciar seus negócios, dinheiro que Escobar devolveu logo que pôde. Além disso, contará o desenvolvimento da relação com Capitu, feita através de cartas das quais era intermediário o próprio Escobar (demonstrando que ele se aproximara da futura esposa do amigo?) e ainda o casamento deste com Sancha, a melhor amiga de Capitu, transformando-a em “sua cunhadinha” (DC, p. 203). A pergunta que interessa aqui diz respeito ao modo como o Bento apresenta esse breve inventário, ou, dito de outro modo, quais são os elementos que ele revela e quais ele esconde, já que é justamente no interstício do jogo de luz e sombra que caminhamos para compreender a forma machadiana de representar a realidade.

E, levando em conta o fato de que Bento retornava bacharel em direito, o apagamento dos dias de faculdade, mesmo no primeiro capítulo após fato, causa, ou ao menos deveria causar, dúvidas no leitor e uma pergunta ao menos deveria ficar no ar: o que ocorrera em São Paulo, e neste tempo, na vida de Bento Santiago para que mudasse tanto? Para isso, vamos lançar algumas luzes sobre o cotidiano da

formação de um bacharel no Brasil oitocentista e assim tentar responder a este questionamento.

Os cursos de Direito nasceram no Brasil por decreto imperial de 11 de Agosto de 1827 (que originou tanto a Faculdade de São Paulo, ou das Arcadas de São Francisco, quanto a Olinda, e se mudaria posteriormente para o Recife) e num momento de profunda crise política pelos conflitos existentes entre D. Pedro I e a elite política local, que não percebia a criação de diferenças entre o país recém independente e sua antiga metrópole e menos ainda o desligamento do seu Imperador dos assuntos de Portugal (como a sucessão de D. João VI, morto em 1826). É nesse contexto que se criam as ditas faculdades. Os locais foram escolhidos para dar conta da formação intelectual das diferentes regiões do país e, ainda que os currículos das duas instituições fossem originalmente idênticos, com o correr dos anos percebe-se que em São Paulo houve uma concentração maior da ação política do direito (talvez por conta da proximidade com a corte) enquanto no Recife o caminho seguido foi o da reflexão científica (talvez por conta da proximidade com a Europa), especialmente a partir da ação de Tobias Barreto e a introdução de uma pesquisa científica mais calcada na leitura da filosofia alemã, da ligação com o positivismo, evolucionismo e darwinismo, iniciando-se uma possibilidade crítica de combate ao catolicismo, à monarquia e ao romantismo no movimento que ficou conhecido como *Escola de Recife*.

Também foi havendo uma inversão na situação de prestígio das regiões em que estavam as faculdades, já que ao longo do século XIX e, em especial no seu final, São Paulo experimenta uma ascensão social na contrapartida de Recife que está vivendo uma decadência da sua classe proprietária. Temos muitos aspectos a explorar na seara do direito brasileiro e muitas são as obras que dão conta desta história no país e da sua importância para a formação política e para a independência do pensamento nacional⁴⁰, mas nos concentraremos no cotidiano do curso jurídico e tentaremos acompanhar como se dava a vida de um estudante dessa carreira, a fim de observarmos uma possibilidade de caminho percorrido por Bento. A partir do arranjo que permite que o personagem prometido para a vida clerical seja substituído, Bento Santiago, velho e narrador, conta que cursou Direito

⁴⁰ Poderíamos destacar, sobre o assunto, as obras: *Os aprendizes do Poder: o bacharelismo liberal na política brasileira* de Sérgio Adorno; *História do Direito no Brasil* de Antônio Carlos Volkmer; *Das Arcadas ao Bacharelismo* de Alberto Venâncio Filho e ainda *O espetáculo das Raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil* de Lilia Schwarcz.

em São Paulo, mas a única frase que resume ou referencia essa experiência é a já citada: “Passei os dezoito anos, os dezenove, os vinte, os vinte e um; aos vinte e dois era bacharel em Direito.” (DC, 202), deixando mais uma lacuna para o leitor completar. Podemos perceber que a experiência do curso superior aparentemente altera o personagem, é como se tivesse partido Bentinho e retornado Santiago e talvez por isso mesmo o apagamento da narrativa se faça necessário para uma experiência mais completa da impressão de leitura que Machado de Assis deseja dar a seu leitor.

No capítulo seguinte ao do retorno (XCIX - O filho é a cara do pai⁴¹) Dona Glória exultará com a semelhança do filho com o falecido marido quando moço, o que será confirmado pelo irmão (Tio Cosme) e pelo agregado. Todos na casa chamarão o antes “Bentinho” agora de “Doutor” e se referirão a ele apenas pelo título⁴² como já havia sido feito no caso do padre Cabral, transformando a “alma exterior” em algo mais importante do que a “alma interior”, a essência da pessoa. O que teria ocorrido em São Paulo, repetimos, para transformar Bento tão profundamente, visto que é essa a impressão que o narrador nos passa e, mais, nós mesmos, leitores, podemos auferir quando nos damos conta de que não estamos mais tratando com um menino mimado?

O curso de Direito teve, no Brasil imperial, a função de criar uma autonomia intelectual e nos distanciar das nossas origens lusitanas, ainda que na prática fosse uma cópia dos cursos portugueses, e foi discutido desde 1823 quando, especialmente, o deputado José Feliciano Fernandes Pinheiro coloca o assunto em pauta, inclusive já propondo um conjunto de disciplinas deveriam ser lecionadas (“Que na Faculdade de Direito Cível, que será sem dúvida uma das que comporá (sic) a nova Universidade, em vez de multiplicadas Cadeiras de Direito Romano, se substituam duas, uma de Direito Público Constitucional, outra de Economia Política.” apud CAMPOS NETO, 2013, p. 95). Campos Neto apresenta no seu artigo (*As cadeiras extintas da Academia de Direito de São Paulo*) inúmeras discussões e propostas feitas sobre o currículo das Faculdades de Direito e, por fim, mostra a proposta que foi aprovada no 11 de agosto de 1827:

⁴¹ Que tem um significado muito importante do ponto de vista interpretativo, pois vai afirmar que a semelhança é uma marca de identificação filial, justificando o argumento posterior de que Ezequiel seja filho de Escobar, ainda que se apresente como oposição ao argumento apresentado no Capítulo LXXXIII - O retrato, no qual Gurgel compara Capitu com a falecida esposa mostrando o quanto eram parecidas.

⁴² Como no conto *O espelho* (MACHADO DE ASSIS, 2008, V II, P 322)

A Lei é promulgada em 11 de agosto de 1827, criando, assim, os cursos jurídicos de São Paulo e de Olinda (depois Recife), acrescentada as cidades em pauta, e em seu perfil a distribuição por cinco anos, com total de nove cadeiras, a saber:

1º. Ano:

- Direito Natural;
- Direito Público, compreendendo Análise da Constituição do Império, Direito das Gentes e Diplomacia.

2º. Ano, a continuação das matérias antecedentes, acrescentando-se Direito Público Eclesiástico⁴³.

3º. Ano: Direito Civil Pátrio e

- Direito Pátrio Criminal.

4º. Ano, a continuação, do Direito Civil Pátrio e Direito Mercantil e Marítimo e, finalmente,

5º. Ano:

- Economia Política e
- Teoria à Prática do Processo. (CAMPOS NETO, 2013, pp 97-98)

Estas disciplinas ministradas serão, efetivamente, alteradas com o advento da República e uma nova proposta de direito no Brasil, mas a precariedade das primeiras faculdades (quanto a seus professores e alunos) causava desconforto e desconfiança bastante grande na população, exigindo alterações, especialmente no que dizia respeito à organização das instituições. Chegou-se ao limite de se instaurar decretos que davam conta da impossibilidade de rematrícula em caso de alunos que agredissem os professores e/ou diretores (fato que leva a pensar que isso deveria ser comum naquele momento). Campos Neto destaca ainda que como “não se ansiava a formação de advogados/juízes e sim homens para exercer funções políticas e administrativas⁴⁴” (p. 98) foi proposta a criação de uma cadeira

⁴³ Pode-se perceber que, segundo Campos Neto (2013), fazia parte da estruturação da Faculdade de Direito, como disciplina obrigatória para a formação de um advogado, a cadeira de Direito Público Eclesiástico, ou seja, o estudo daquilo que era próprio da estrutura da Igreja Católica Apostólica Romana, mesmo para uma formação laica. A relação entre o Estado e a Igreja se manifestava para além do Padroado e estava presente em todas as esferas da sociedade nacional. Como índice vivo dessa realidade temos a recente discussão sobre a presença ou não de crucifixos nas salas dos tribunais de justiça, com defensores (e não os padre ou bispos, mas sim uma parte dos próprios magistrados) argumentando que o crucifixo é um símbolo civilizacional. Desta forma, quando Bento sai do seminário, a cultura religiosa que formará a sua personalidade não é abandonada, muito pelo contrário, ela é reforçada pela própria carreira profissional.

⁴⁴ Ao longo do tempo inúmeros alunos da Faculdade de Direito de São Paulo, ou das Arcadas, por causa do prédio onde foi instalada, se destacaram na carreira política e/ou cultural, dentro os quais podemos destacar os presidentes: Prudente de Moraes, Campos Sales, Rodrigues Alves, Afonso Pena, Venceslau Brás, Delfim Moreira, Artur Bernardes, Washington Luís e Jânio Quadros; mais de quarenta governadores de São Paulo, outros tantos prefeitos da capital paulista; estadistas como Joaquim Nabuco, José Bonifácio, Rodrigo Augusto da Silva, José Gomes Pinheiro Machado, Caio

de Direito Público Constitucional e outra de Economia Política, suprimindo-se assim a de Direito Romano. Porém, por volta de 1854, segundo Vainfas (2002) começa uma reforma na carreira do direito nacional (sendo uma das modificações a transferência da Faculdade de Olinda para o Recife), trazendo de volta o estudo do Direito Romano para o currículo básico e ocorrendo a introdução do Direito administrativo. Em outra reforma, por volta de 1865, a disciplina de Direito Eclesiástico, antes obrigatória passou a ser facultativa e os cursos foram sendo divididos em duas seções (a de ciências jurídicas e a de ciências sociais) confirmando aquela divisão das funções do bacharel em direito. Outro fato que é apontado por vários historiadores é o de que os alunos das Faculdades de Direito no Brasil precisavam ser autodidatas, pois pouco ou nada aprendiam nos bancos acadêmicos e o próprio Nabuco afirmará, ainda segundo Vainfas, que “nem seu pai nem outros grandes juristas da sua geração haviam se habilitado para as funções que desempenharam na faculdade” (2002, p. 256). Campos Neto ainda afirma ainda que no mesmo espaço em que funcionava a Faculdade, no antigo Convento de São Francisco, também existiam cursos preparatórios à carreira do Direito (denominados de “Cursos Anexos” que eram lecionados com a função de “aperfeiçoamento com instrução filosófica de curto prazo” (Ibid., p. 100). Diz ele que:

O curso fora instalado no térreo do prédio construído, aonde se lecionava Geografia, História, Latim, Grego, Italiano, Inglês, Francês e Filosofia; a maioria ministrada pelo professor alemão [Júlio Frank]. Os padres se dedicavam mais à área de Filosofia. (Ibid., p. 100)

E diz ainda que um dos mais importantes regentes dessa disciplina fora o frei franciscano Francisco de Mont’Alverne, que marcou profundamente Machado e a quem o escritor dedicou um longo poema em tom de obituário. Machado ouvira certa

Prado Júnior e mais recentemente Ulisses Guimarães, Fernando Haddad, Michel Temer e Miguel Reale, bem como um sem número de Ministros do Supremo Tribunal. Na literatura poderíamos destacar, como egressos da Faculdade de Direito de São Paulo: Alphonsus de Guimaraens, Álvares de Azevedo (faleceu antes de concluir), Antônio de Alcântara Machado, Augusto de Campos, Bernardo Guimarães, Castro Alves (faleceu antes de concluir), Fagundes Varela (entrou na Faculdade em 1860, assim, poderia ter sido colega de Bento Santiago, e abandonou no 4º ano), Guilherme de Almeida, Haroldo de Campos, Hilda Hilst, Inglês de Sousa, José de Alencar, Lygia Fagundes Telles, Menotti Del Picchia, Monteiro Lobato, Olavo Bilac (não concluiu), Oswald de Andrade, Raduan Nassar, Raimundo Correia, Raul Pompéia e Vicente de Carvalho. (Informações disponíveis no site da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo < <http://www.direito.usp.br> > Acesso em 19 de junho de 2016)

vez um sermão do franciscano, admirara o sermão e escreveria, dois anos mais tarde, sobre a importância intelectual do frei cego as seguintes palavras:

Falai-lhe, procurais ouvir-lhe aquela voz eloquente e poderosa, ouvi-lhe aquelas frases, pesai bem a sublimidade de sua linguagem; e se quando penetrares naquele retiro, levastes o ceticismo no coração, trareis, no sair dele a crença e a fé, porque a eloquência daquele homem sagrado, convence ao cético da existência de Deus e planta a fé na alma do ateu. (MARMOTA FLUMINENSE, Rio, Nº 768, 4.9.1856, pp. 1-2 apud MASSA, 1965, p. 34)

Assim, o ex-seminarista vai para a Faculdade de Direito⁴⁵ por volta de 1859, portanto após as primeiras reformas, mas antes das segundas. Para o ingresso na carreira acadêmica havia uma série de pré-requisitos, que, aparentemente Bentinho já possuía. Lá ele cursa as cadeiras que o tornariam autônomo intelectualmente e ser capaz de pensar e constituir a sua própria condição de elite proprietária do país, ainda que a formação pudesse ser precária (será essa a causa de Bento precisar da ajuda de Escobar para conseguir colocação como advogado?).

Não esqueçamos, ainda, que Tio Cosme também era advogado, possivelmente também aluno de São Paulo, das suas primeiras turmas, porém nem mesmo esse fato é referenciado na história, numa possível orientação de o que esperar do curso numa conversa entre tio e sobrinho, talvez pelo trauma que o episódio do jumento causara no menino Bentinho e o afastamento que ele tinha em relação ao irmão de sua mãe. Mas ao passar ao largo dessa formação e apenas apontar os anos que lá ficou, podemos, como leitores atentos das marcas de apagamento, nos dar conta de que no momento que Bento Santiago esconde, Machado de Assis mostra.

A construção do discurso do Casmurro, como aponta Helen Caldwell, no curto, mas central capítulo “Por que publicar?”, é centrada na terminologia jurídica. Diz ela que o narrador “despeja expressões legais em profusão: ‘admitir’, ‘negar’, ‘fôro’, ‘testemunha de acusação’, ‘confissão’, ‘testemunha ocular’, ‘perdão’, ‘reparação’, ‘justiça’, ‘paternidade’”. (CALDWELL, 2002, p.99). Para depois deixar o leitor, de sobressalto, na posição de jurado. E se isso for levado em consideração,

⁴⁵ Interessante perceber que a Faculdade de Direito de São Paulo teve como local o prédio do Convento de São Francisco associando a carreira jurídica à eclesiástica. Talvez, naquele momento, e sem termos mais informações sobre os porquês dessa escolha, tenha sido apenas uma coincidência, mas para este estudo essa associação é significativa.

poderíamos pensar que, após a apresentação inicial do romance (capítulos I e II) temos *A Denúncia*, termo consagrado na linguagem jurídica como primeiro passo de um processo, abertura, acusação do promotor, que será ou não aceita, criando uma ambiguidade, mais uma, na colocação do título.

A retórica do convencimento realizada pelo narrador é fruto dessa formação, bem ou mal feita na faculdade, somada ao tempo ocioso, gasto em ler, hortar e jardinar, cheio de monotonia. Novamente, é importante para a construção da narrativa o apagamento da realidade, pois se fosse apresentado ao leitor um brilhante orador ou um jurista reconhecido, isso poria em risco as intenções *casmurrianas* da obra.

2.4 O *Pater familias* – De quando o feitiço vira contra o feiticeiro.

Ao longo deste capítulo 2, fomos observando os elementos formativos de Bento Santiago para a constituição do patriarca da família, visto ele ter que ocupar uma posição que desde sempre foi sua – pela perda do pai ainda pequeno –, mas que, aparentemente lhe era estranha, justamente pelo mesmo motivo: ausência da figura paterna e patriarcal, já que quem administrava a casa era a mãe e as figuras masculinas próximas (Tio Cosme, José Dias, Pe. Cabral e, mesmo, o vizinho Pádua) eram subservientes em alguma escala.

Uma abordagem possível para realizar essa análise seguir o caminho proposto por Hellen Caldwell no capítulo 4 do livro *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, quando trata do processo de nomear os personagens do romance. Lá ela faz análise elucidativa sobre as intenções de Machado de Assis ao associar certos nomes aos personagens do livro e afirma que

ele emprega sobrenomes portugueses que remetem aos navegadores ou às figuras proeminentes dos primórdios do Brasil colonial. Os prenomes, como é de se esperar em um país católico, remontam ao calendário dos santos – e em algumas poucas instâncias, à Bíblia, **exclusivamente**. Os nomes estrangeiros, obviamente, são uma exceção à regra. (CALDWELL, 2002, p. 55, grifo nosso)

É interessante dar-se conta de que absolutamente todos dos nomes de personagens nascidos no Brasil no romance provêm do universo católico, mesmo aqueles que aparentemente não o são como o de Capitu. Mas mais interessante é que a partir do ato de nomear seus personagens, Machado de Assis cria uma familiaridade para o leitor que se acostumou a ouvir aqueles nomes vinculados a grandes personagens históricos e cria a noção de família, de núcleo conhecido, cotidiano e doméstico. E para ficarmos apenas no núcleo da família Santiago, como exemplo disso, podemos pensar em D. Maria da Glória Fernandes Santiago e Pedro de Albuquerque Santiago.

A primeira pode ser relacionada a uma família de fazendeiros com muitas posses e talvez, segundo Caldwell (2002, p.64) à Barbara Fernandes e sua diligência no trato com os negócios. Seu prenome mostra, claramente, a intenção do autor de associá-la a santa (e santíssima, no falar de José Dias), ainda que suas

atitudes revelem uma mulher prática (ao cuidar dos negócios, mandar escravos para o ganho, cobrar aluguéis, investir no negócio proposto por Escobar, etc.) e ao mesmo tempo temente a Deus a ponto de não romper a promessa, talvez, por medo das consequências transcendentais.

O segundo, o pai ausente de Bentinho, possui um prenome ligado à cabeça da Igreja, significando pedra e solidez, segurança que acaba com a morte precoce. É, na especulação de Caldwell (2002, p. 66), descendente de Afonso de Albuquerque, citado por Camões e João de Barros, sobre quem Machado de Assis fez comentários por escrito. Esse Albuquerque foi enterrado sob o manto da Ordem Militar de Santiago (ou Sant-Iago, como consta no mesmo, e que será a base da tese de Caldwell na sua associação do personagem central com o antagonista do Mouro de Veneza), podendo ter saído daí o nome do personagem. Apesar de haver diversos Fernandes na época dos descobrimentos, um em especial chama a atenção: Antônio Fernandes, mordomo negro de Afonso de Albuquerque. Poderia assim criar-se uma ironia, tipicamente machadiana, já que talvez por parte de mãe, Bentinho tivesse sangue negro. Já Bento é nome de diversos santos (incluindo-se aí o padroeiro da Europa) e de tantos papas da Igreja católica e significa, por si só “santo” (sendo a tradução do *Benedictus* do latim ou do *Baruch* do hebraico), nome muito utilizado pelo autor, geralmente vinculado a pessoas simples, indicando aqui a personalidade do memorialista da história ou querendo criar um efeito de influência no leitor que mais facilmente o veria como vítima que era naturalmente o santo da história. Mas podemos perceber que existe um santo Bento (ou Benedito) que é apelidado de “o Mouro”, fazendo mais uma referência à Othelo.

Saindo da família “pequena” e cruzando a passagem que liga ao mundo da vizinha, temos o nome de Capitolina, com a sua óbvia referência ao mundo romano, ao capitólio, local de decisões, como decidida é a menina, porém, interessa aqui uma outra referência que pode elucidar um dos mistérios do texto. Santa Capitolina foi uma capadócia que morrera martirizada ao lado de uma serva chamada Erotheis (alusão ao amor, em grego). Assim, Machado de Assis insinuava que a personagem podia ter tido o mesmo destino da santa católica?

O que esses elementos têm em comum? Eles vão apresentando uma noção do núcleo íntimo da família Santiago, e suas relações, ao leitor, de tal forma que percebemos a família como centro da narrativa. Tanto a família de onde provem o protagonista, quanto àquela que ele formará, toma ares de familiaridade, pois

carrega nomes que se ligam à memória histórico-religiosa do país. Podemos adiantar aqui o fato do filho desejado de Bento chamar-se Ezequiel, nome bíblico de um dos mais importantes profetas do Antigo Testamento.

Esses elementos constituem um olhar sobre o cotidiano da sociedade brasileira, pois o país formou-se a partir de uma colonização de predomínio católico e com uma relação social do Estado com a Igreja que fazia ser natural a compreensão da realidade através desta chave. Porém, que outros elementos, ademais dos nomes, estão presentes na narrativa e ajudariam a constituir a compreensão do sentido do romance? Acompanhamos conversas no seio da família, como a que denuncia a relação de Bento e Capitu por José Dias (*Cap. II – A denúncia*), mas pouca coisa mais se passa dentro da casa dos Santiagos. Poucas cenas apresentam os afazeres domésticos, as intrigas familiares ou os debates sociais, enfim, o mundo interno e privado da casa. O anúncio do título recebido pelo padre Cabral (*Cap. XXXV - O protonotário apostólico*), a visita de Pádua na despedida de Bentinho para o seminário (*Cap. LII - O velho Pádua*), um momento em que D. Glória, adoentada, chama o filho para o pé de seu leito e na convalescença é amparada por Capitu (*Cap. LXVII - Um pecado*), o retorno do bacharel e sua arrumação no quarto - onde escuta a frase de que seria feliz (*Cap. XCIX - O filho é a cara do pai*) são alguns exemplos de cenas colocadas aqui e ali, no texto, com habilidade pelo narrador que realiza a sua retrospectiva e espera assim unir as duas pontas da vida, ou algo mais. Normalmente Bentinho está na rua, no pátio, na varanda, na janela, na casa da vizinha e, mesmo depois de casado o processo se repete com ele quase sempre na casa de Escobar, ainda que existam algumas poucas cenas em casa (em especial a da xícara com veneno). Existe, então, no processo narrativo, um apagamento da construção cotidiana do personagem que se constitui mais por ausências do que por realizações. E como preencher essas necessárias lacunas deixadas ao longo do texto pelo narrador? Uma maneira é dada pela figura. Assim, para exemplificar o método, tomemos o seguinte capítulo:

CAPÍTULO LXXVI - EXPLICAÇÃO

Ao fim de algum tempo, estava sossegado, mas abatido. Como me achasse estirado na cama, com os olhos no teto, lembrou-me a recomendação que minha mãe fazia de me não deitar depois do jantar para evitar alguma congestão. Ergui-me de golpe, mas não saí

do quarto. Capitu ria agora menos e falava mais baixo; estaria aflita com a minha reclusão, mas nem por isso me abalou.

Não ceei e dormi mal. Na manhã seguinte não estava melhor, estava diferente. A minha dor agora complicava-se do receio de haver ido além do que convinha, deixando de examinar o negócio. Posto que a cabeça me doesse um pouco, simulei maior incômodo, com o fim de não ir ao seminário e falar a Capitu. Podia estar zangada comigo, podia não querer-me agora e preferir o cavaleiro. Quis resolver tudo, ouvi-la e julgá-la; podia ser que tivesse defesa e explicação.

Tinha ambas as coisas. Quando soube a causa da minha reclusão da véspera, disse-me que era grande injúria que lhe fazia; não podia crer que depois da nossa troca de juramentos, tão leviana a julgasse que pudesse crer... E aqui romperam-lhe lágrimas, e fez um gesto de separação; mas eu acudi de pronto, peguei-lhe das mãos e beijei-as com tanta alma e calor que as senti estremecer. Enxugou os olhos com os dedos, eu os beijei de novo, por eles e pelas lágrimas; depois suspirou, depois abanou a cabeça. Confessou-me que não conhecia o rapaz, senão como os outros que ali passavam às tardes, a cavalo ou a pé. Se olhara para ele, era prova exatamente de não haver nada entre ambos; se houvesse, era natural dissimular.

— E que poderia haver, se ele vai casar? concluiu.

— Vai casar?

la casar, disse-me com quem, com uma moça da Rua dos Barbonos. Esta razão quadrou-me mais que tudo, e ela o sentiu no meu gesto; nem por isso deixou de dizer que, para evitar nova equivocação, deixaria de ir mais à janela.

— Não! não! não! não lhe peço isto!

Consentiu em retirar a promessa, mas fez outra, e foi que, à primeira suspeita da minha parte, tudo estaria dissolvido entre nós. Aceitei a ameaça, e jurei que nunca a haveria de cumprir; era a primeira suspeita e a última. (DC, pp. 174-175)

Este capítulo vem após uma sequência interessantíssima, para usar o superlativo do agregado causador de todo o transtorno emocional de Bentinho que culmina com a cena acima, como veremos. Após ir para o seminário – a título de testar sua vocação –, Bentinho, numa das visitas do agregado ao menino, pergunta-lhe sobre Capitu. Estamos no capítulo LXII, que recebe o nome de *Uma ponta de lago*, o que é bastante propício. A resposta de José Dias é: “Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...” (DC, p. 157), assim mesmo, com direito a reticências, pois o rapaz perde o fio da conversa num devaneio digno do personagem shakespeariano que dá nome ao capítulo e o narrador não se digna a preencher o vazio de pensamento do menino. Ao longo de quatorze capítulos, e em diversos momentos, a expressão *peralta* vai aparecer nove vezes, na maioria delas, apenas na cabeça de Bentinho (ou seria na de Bento-Casmurro?). O fato é que

depois de dissimular, de ouvir a voz de Capitu e não ir para a sala, depois de desejar a morte da mãe, e arrepende-se disso, e enganar José Dias para não lhe dar respostas, finalmente, o rapaz conversa com a namorada sobre o que lhe aflige. Ela fica extremamente ofendida e usa como argumentos o fato de o rapaz que passara a cavalo ser noivo de uma moça da Rua dos Barbons e, mais importante, se houvesse algo ela não olharia para ele e sim dissimularia, mas que para a tranquilidade do amado não iria mais à janela. O narrador está preparando o terreno para a futura acusação, aliás como já havia feito ao longo de toda a primeira apresentação de Capitu, quando conta que ela, naquele momento, anunciara o desenlace da relação na próxima e primeira desconfiança de Bento sobre a sua fidelidade (algo que ela aparentemente não cumprirá). Naquele momento o jovem, ainda seminarista, com sua formação longe de estar completa, tem como única reação a aceitação, mas o que seria necessário para ele alcançar os seus intentos? Sair do seminário, romper a promessa feita pela mãe – paradigma de poder na relação familiar e a quem todos na casa e na casa vizinha respeitam e obedecem –, constituir-se um profissional, adulto, homem e proprietário da classe alta da cidade. Roberto Schwarz definirá, como vimos, Bento Santiago da seguinte maneira:

(...) cidadão acima de qualquer suspeita – o bacharel com bela cultura, o filho amantíssimo, o marido cioso, o proprietário abastado, avesso aos negócios, o arrimo da parentela, o moço com educação católica, o passadista refinado o cavalheiro belle époque (...)
(SCHWARZ, 1997, p. 13)

Assim, e seguindo o argumento da poesia envenenada, *Dom Casmurro* constituirá um foco de atenção sobre a amada na primeira parte da história, na qual todas as luzes recaem sobre Capitu e suas ações, indicativas da personalidade da menina, para depois questionar todas as ações dela.

As aparências podem enganar, mas Capitu aparentemente deu para Bento a chave para tornar-se o proprietário – o *pater familias* – que era necessário para que seus interesses fossem realizados e ela tivesse o casamento que a faria dar o pulo – mais que os pulinhos – social que almejava. Talvez ela não tenha percebido que por dentro da casca de fragilidade estava um homem ciumento desde a origem que, não tendo tido a formação da frustração psicológica, tão necessária para gerar a índole,

poderia deforma-se e desestabilizar-se no primeiro revés que a vida lhe causasse, fosse ele real ou fruto da sua própria imaginação.

O que tornaria um homem, da classe de Bentinho, um proprietário e pai de família no século XIX seria apenas chegar à vida adulta com alguma formação, mas que objetivamente não era necessária, já que o lugar do homem era definido por critérios de gênero e herança. Logo, Bentinho tinha apenas que não ser padre para poder ser proprietário e aproveitar o seu confortável berço para usufruir de uma posição na sociedade. As relações de dependência, mais uma vez, se impunham para a construção da sociedade brasileira e o *favor* era o mecanismo central dessa relação (Schwarz, 2000, p. 16). Os exemplos são inúmeros em *Dom Casmurro*, mas podemos ficar apenas com o mais óbvio: o de José Dias.

Ao agregado devia sua existência à família Santiago desde o dia que chegou à fazenda em Itaguaí fazendo-se de médico e nunca mais deixando de “servir” e cumprir seus deveres amaríssimos junto aos seus membros. Tinha o seu lugar bem claro no seio da família, ainda que mantivesse uma posição bastante tênue, já que nada o garantia nela e qualquer alteração de humor do proprietário pudesse colocar tudo a perder. Porém no livro aqui analisado, temos uma circunstância *sui generis*, visto que o futuro proprietário (herdeiro único da fortuna) cresce sem o referencial paterno, sob o cuidado de uma mãe extremosa e numa casa com parentela dependente que, tacitamente, sabe que seus próprios futuros dependem do menino que se fará homem.

Para formar-se homem completo Bento precisou aprender a gerenciar, além de seus próprios sentimentos, do seu relacionamento com a primeira amada, sua relação com Deus, com a mãe e os familiares, também os negócios da família (pelos quais, aparentemente ele não se interessa muito, visto o alheamento apresentado, por exemplo, no capítulo *XCIV – Ideias aritméticas*, no qual Escobar soma “de cabeça” os valores dos alugueis das casas da família e dos quais ele não tinha noção exata até o amigo chamar sua atenção). Ser proprietário, pois, passava por ser capaz de solucionar os problemas apresentados pela vida na mesma medida em que se escolhia comprar ou vender um imóvel. Aliás, uma das confissões que o narrador faz, quase ao final do romance é de que mandou destruir a casa em que foi criado porque, mesmo ela sendo de suma importância na sua vida, ela – a casa –

*nada sabia*⁴⁶ sobre ele, o desconhecia apesar de tudo. E grande parte dessa formação de proprietário se dá por intermédio e influência de Capitu e de Capitu menina. É ela quem anuncia que devem usar o agregado no plano que Bentinho não vá para o seminário e suas palavras exatas são:

— Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, **mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode**. Dê-lhe bem a entender que **não é favor**. Faça-lhe também elogios; ele gosta muito de ser elogiado. D. Glória presta-lhe atenção; mas o principal não é isso; é que ele, tendo de servir a você, falará com muito mais calor que outra pessoa. (DC, pp. 94-95, grifos nossos)

Bentinho, a princípio, não compreende e sequer entende o que ela está falando, mas a argumentação da menina é clara: ele precisa fazer-se já o proprietário futuro, dar a entender para o agregado que será o dono da casa e que servir a ele não seria prestar favor e sim retribuição pelo que já ganhava. Aliás, podemos perceber que a questão da troca e do favor não funcionavam para Bentinho da mesma forma que para outras pessoas, visto ele acumular orações devidas aos milhares e não “pagar”⁴⁷. Assim, o narrador mostrava o seu descaso com a dívida e construía-se como alguém que estava acima do bem e do mal é, portanto, elite nacional, forjada pelo favor, mas com aparência de completo *self-made man*. Pode sentir-se assim porque possui a autonomia que sua classe social lhe dá. Porém no outro lado da balança estão José Dias e Capitu. Apresentados

⁴⁶ Diz o texto: “Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta. A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, **nada sabia de mim**. A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso. Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. Ao contrário, a ramagem começou a sussurrar alguma coisa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também o grunhir dos porcos, espécie de troça concentrada e filosófica.” (DC, pp. 254-255, grifo nosso)

⁴⁷ Aqui podemos evocar um conto em que Machado de Assis torna esse tema central: *O Lapsos*, publicado pela primeira vez na *Gazeta de notícias* em 17/04/1883 e revisto para a edição no livro *Histórias sem data*. História que se passa no século XVIII e que conta o tratamento proposto pelo Dr. Jeremias Halma para o caso de *lapsos* de Tomé Gonçalves que esquecia-se de pagar seus credores. Ao final do bem sucedido tratamento, Tomé somente não pagara o médico que o trarara, que morrera como um santo, mas *pobre-diabo*. Machado mostrava assim que a posição dúbia da elite brasileira quanto aos seus deveres e direitos tinha uma origem remota.

como concorrentes como na cena dos cumprimentos ao Protonotário Apostólico⁴⁸. São figuras opostas presentes da mesma face de moeda da qual Bento é o outro lado⁴⁹ e, para utilizar os critérios de Schwarz (1997, p. 24) quando fala desta oposição, poderíamos evocar que ela surge justamente da noção de individuação que Machado coloca na menina e que o agregado não possui, pois ela seria capaz de fazer uso da razão, destoando das outras moças da sua época e idade (como Sancha) o que causaria esse desconforto social que atormenta o agregado e o bacharel, que por sua vez não suporta os elogios que outros fazem para sua esposa (como Escobar e o senso de economia que ela possuía ou o mesmo José Dias e a confissão de que estava errado sobre o caráter dela, por exemplo). Sobre Capitu, Schwarz diz que:

O encanto da personagem se deve à naturalidade com que se move no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos a menina conhece com discernimento de estadista. É como se a intimidade entre a inteligência e o contexto retrógrado comportasse um fim feliz, uma brecha risonha por onde se solucionassem a injustiça de classe e a paralisia tradicionalista, algo como a versão local da "carreira aberta ao talento". (SCHWARZ, 1997, p. 25)

Mas, regressemos ao foco. Para construir a cena familiar de onde provem, Bento mostra uma inércia existencial na qual todos são sempre os mesmos. Entretanto o como são apresentados no início da narrativa esconde um algo de perverso em relação à aparência. Tio Cosme era um advogado que mal ganhava para comer (até a besta que o levava para o trabalho fora dada pela irmã), apesar da pompa com que José Dias falava das defesas orais que realizava no foro (Cap. VI – Tio Cosme). Prima Justina era rancorosa, mentirosa, ainda que paradoxalmente autêntica, já que não deixava de falar o que pensava, ainda que não quisesse se meter em problemas alheios como “alguém” na casa (Cap. XXI – Prima Justina).

⁴⁸ Diz o texto, sobre o momento em que Capitu vem cumprimentar Padre Cabral pelo recente recebimento: “A todas as perguntas, Capitu ia respondendo prontamente e bem. Trazia um vestidinho melhor e os sapatos de sair. Não entrou com a familiaridade do costume, deteve-se um instante à porta da sala, antes de ir beijar a mão a minha mãe e ao padre. Como desse a este, duas vezes em cinco minutos, o título de protonotário, José Dias, **para se desforrar da concorrência**, fez um pequeno discurso em honra "ao coração paternal e augustíssimo de Pio IX.”” (DC, p.124, grifo nosso)

⁴⁹ Para manter a imagem de Brás Cubas no capítulo do emplasto: “Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada.” (MACHADO DE ASSIS, 2008, V I, p. 628), que mostra uma oposição em oposição a outra posição.

Padre Cabral, que se tornara protonotário apostólico⁵⁰ era reconhecido por todos merecedor do título, ainda que fosse, segundo a percepção do narrador, “guloso, não propriamente glutão” (DC, p. 120). Porém, no encaminhamento da história, e quando conta sobre a lápide da sua mãe, na qual queria escrever, ao invés do nome e datas, apenas a expressão *Uma Santa*, Bento terá de convencer o escultor, administrador do cemitério e, finalmente, o pároco responsável, que afirmou “que as santas estão no altar no céu” (DC, p. 252). Neste momento dois elementos textuais se fazem relevantes: a argumentação teológica de Bento (mostrando seu conhecimento canônico) e a argumentação de relação social no âmbito familiar. A primeira mostra a visão do narrador sobre a figura da mãe, sempre na ótica de Auerbach, de que o presente atualiza e realiza o passado, pois ele afirma:

Mas, perdão, atalhei, eu não quero dizer que naquela sepultura está uma canonizada. A minha ideia é dar com tal palavra uma definição terrena de todas as virtudes que a finada possuiu na vida. Tanto é assim que, sendo a modéstia uma delas, desejo conservá-la póstuma, não lhe escrevendo o nome. (DC, p. 252)

Não esqueçamos, porém que a primeira definição de Dona Glória, que já possuía nome de santa, veio na visita de Escobar à casa da família Santiago. Bentinho já havia pensado, inclusive, na conveniência da morte da mãe para a sua saída do seminário, mas afirma, junto com o amigo, que ela era uma pessoa muito boa, e isso era perceptível bastasse trocar quatro palavras com ela, e conclui dizendo que “Por mais que me estivesse então obrigando a uma carreira que eu não queria, não podia deixar de sentir que era adorável, como **uma santa**.” (DC, p. 178, grifo nosso). Novamente, e como tantas vezes isso ocorre no livro, a percepção do narrador (ou do personagem central, já que aqui uma está dentro da outra) é formada, ou ao menos influenciada, por interposta pessoa.

Mas, voltando à cena, como talvez esse argumento teológico não fosse suficiente, Bento sustentará um interessante diálogo com o vigário:

⁵⁰ Título dado a um padre pelos seus serviços prestados, mas que não redundava em qualquer atividade ou cargo especial (como o próprio protonotário do livro afirma: “O Padre Cabral explicou que não era propriamente o cargo da cúria, mas as honras dele.” (DC, p. 119)). Fundamentalmente é um reconhecimento público de fidelidade e ação pastoral e que, para tanto, permite o uso de certas vestes especiais em celebrações próprias e do próprio título. Hoje está dentro da classe dos Monsenhores.

- Quer dizer que era uma santa senhora, não?
- Justamente. O protonotário Cabral, se fosse vivo, confirmaria aqui o que lhe digo.
- Nem eu contesto a verdade, hesito só na fórmula. Conheceu então o protonotário?
- Conheci-o. Era um padre-modelo.
- Bom canonista, bom latinista, pio e caridoso, continuou o vigário.
- E possuía algumas prendas de sociedade, disse eu; lá em casa sempre ouvi que era insigne parceiro ao gamão...
- Tinha muito bom dado! suspirou lentamente o vigário. Um dado de mestre!
- Então, parece-lhe...?
- Uma vez que não há outro sentido, nem poderia havê-lo, sim, senhor, admite-se... (DC, pp. 252-253)

Para além de canonista, latinista pio ou caridoso o Protonotário Cabral é apresentado como um dado-mestre, um excelente jogador de Gamão (aqui, provavelmente, Bento repita as opiniões de Tio Cosme sobre as habilidades do padre). De tudo o que poderia ser evocado sobre a vida do clérigo, o último e definitivo reconhecimento é o do hábito mundano do jogo. Mais uma vez a ironia de Machado de Assis se realiza na figuração que deforma a realidade apresentada, ainda que a direção da figura possa conter variações, isto é, Dona Glória era uma mulher prática e responsável (para Hellen Caldwell (2002) inclusive um tanto avara, pois mantinha a prima viúva em casa, como companhia feminina talvez para não ter de gastar com alguém para esta função) que dedicou a sua vida ao filho e à casa, mas a administrou com mão de ferro não tendo nunca a sua autoridade questionada por nenhum membro da família, mas será apresentada como uma santa. Dona Glória, para o filho era uma santa e assim foi referenciada na lápide que ele mandou esculpir, ainda que ao longo do livro que este filho escreve, possamos perceber outras facetas da “santa”.

O narrador deseja, assim, que esta seja a imagem percebida pelo leitor. O presente que atualiza o passado. O Padre Cabral é apresentado como um homem pio que aceitou o desígnio de Deus, visto sua vocação inicial ser a medicina, mas existe a projeção de ser um dado-mestre, logo um homem mundano. Aqui o passado é complementado pelo presente e abre uma nova possibilidade de percepção sobre o Padre (e, ainda que este seja um personagem secundário na trama, o procedimento é o que importa).

Se tomarmos a morte de José Dias como extremo de sua participação na história, teremos um homem que se manteve sempre igual, sendo figura de si

próprio, já que é apresentado no capítulo da denúncia cumprindo um “dever amaríssimo” (DC, p. 71) e morre olhando para o céu e murmurando estar “Lindíssimo” (DC, p. 254). Poderíamos pensar que se ele não muda a sua forma externa, já que envelhecera sem muitos sinais dessa velhice, entretanto, desfigura-se justamente para manter-se sempre igual, subserviente à classe dominante⁵¹. Fora pivô para o envio de Bentinho para o seminário, mas também fora manipulado pelo menino e sua namorada para ajudar na saída do *São José*, ainda que a solução definitiva tenha vindo de Escobar (ou talvez seus adiamentos fossem parte de um plano de manter o menino no seminário?). E mesmo sobre Capitu, que chamara de desmiolada, tontinha, cigana e com olhos oblíquos, sempre atrás de um peralta da vizinhança, muda de opinião, aclamando-a boa esposa. Sobre a homeopatia, motivo pelo qual se tornara agregado da família Santiago e com a qual clinicava, ainda que fosse efetivamente um charlatão, motivo também pelo qual não queria que Bentinho cursasse medicina no Rio de Janeiro, por ser apenas feita através da atrasada alopata⁵², mesmo sobre ela, tão cara a si durante a vida, muda e no estertor da sua existência pede um médico alopata, dizendo que “em todas as escolas se morre. Demais, foram ideias da mocidade, que o tempo levou; converto-me à fé de meus pais. A alopata é o catolicismo da Medicina...” (DC, p. 254). José Dias permaneceu sempre o mesmo, ainda que tenha se desfigurado ao longo do tempo para poder equilibrar-se na posição que a sutil gangorra da sociedade brasileira lhe reservara.

O centro e vértice da pirâmide composta pela família Santiago é Bento, que se torna o proprietário dos bens e deveres de classe que a família possui. Uma discussão plausível está no fato de o narrador não enunciar nem a abolição nem a proclamação república, fatos históricos que, certamente, alteraram o seu *status* social. E talvez não o faça, justamente por centrar a sua preocupação num elemento mais psicológico, e argumentativo naquilo que a linguagem tem universal, do que social.

⁵¹ De outra forma, mas talvez usando-se do mesmo recurso, percebemos a descrição final feita sobre Aires, no romance *Esau e Jacó*: “Aires sabia que não era a herança, mas não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero. Preferiu aceitar a hipótese, para evitar o debate, e saiu apalpando a botoeira, onça viçava a mesma flor eterna.” (MACHADO DE ASSIS, 2008, V I, p. 1225)

⁵² — Não duvidaria aprovar a ideia, disse ele, se na Escola de Medicina não ensinassem, exclusivamente, a podridão alopata. A alopata é o erro dos séculos, e vai morrer; é o assassinato, é a mentira, é a ilusão. Se lhe disserem que pode aprender na Escola de Medicina aquela parte da ciência comum a todos os sistemas, é verdade; a alopata é erro na terapêutica. Fisiologia, anatomia, patologia, não são alopáticas nem homeopáticas, mas é melhor aprender logo tudo de uma vez, por livros e por língua de homens cultos da verdade... (DC, p. 143)

Sabemos, pois, que Bento apresenta, como vimos no final do capítulo 1 deste trabalho, Capitu como fruta dentro da casca, utilizando para isso a noção de que a “da Praia da Glória” já estava “na de Matacavalos” e, portanto, realizava plenamente esta, jogando para o leitor a responsabilidade de confirmar essa impressão que se converte em realidade textual e que, para tanto, utiliza-se do conceito figural derivado do cristianismo como Auerbach propõe. Mas uma técnica que é utilizada ao longo do livro é justamente tergiversar a realidade – desfigurando-a – a fim de apresentar uma versão positiva do memorialista em questão – o velho Bento Santiago – Dom Casmurro. Chamar a atenção do leitor e torná-lo suscetível ao discurso do narrador.

Assim, muitos leitores talvez tenham deixado passar o fato de que, na mesma medida que Bento, narrador, vai apresentando características de Capitu para construí-la como a adúltera óbvia do capítulo CXLVIII, ele também, como num espelho, construiu-se frente ao mesmo leitor. Aqui podemos admirar mais uma vez a capacidade de Machado de Assis, que fez seu narrador, engenhosamente, deixar traços da sua própria personalidade ao longo do texto e que gradualmente também pode ser considerado uma fruta dentro da casca, sendo, então, o tema central do livro não mais a traição mas o ciúmes que cegou o personagem. Bento apresenta-se como ciumento, e com um ciúmes progressivo, até o limite da decisão de morte e, por fim, exílio da “adúltera”, atitude mais digna e que manteria as aparências e preservaria a própria esposa.

Essa trajetória começa com a angústia sobre os peraltas da vizinhança, como vimos, que provocam o “puro ciúmes” (DC, p. 157). Depois, Bento propõe uma reforma dramática, enunciando o ciúmes de Otelo, justamente quando Capitu vê Escobar pela primeira vez (DC, p. 171), fazendo uma relação aparentemente casual entre a sua história e a do mouro de Veneza. Enquanto falava com a menina na janela, vem a cena do “dândi” que olha para Capitu à janela e Bento fala que fora “o segundo dente de ciúme” (DC, p. 172) que o mordera. Após o casamento Bento diz sentir ciúmes da concentração com que Capitu fitava o mar (DC, p. 211), para depois contar o modo como a esposa economizara dez libras, com a ajuda secreta de Escobar. Mas, ainda que elogiasse a esposa no final do capítulo, abre o próximo (justamente nomeado como “Ciúmes do mar”) afirmando que não era o que estava acima da cabeça dela que o preocupava, mas o que estava dentro. Afirma aqui que seus “ciúmes eram intensos, mas curtos” (DC, p. 213). Mais adiante afirmará que

chegou “a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, [o] enchia de terror ou desconfiança.” (DC, p. 222), quando afirma que Capitu gostava de ser vista e para isso tinha de ver também, isso segundo uma mulher (da qual ele não revela o nome, mas) que tinha interesse nele, ainda que Bento tivesse olhos apenas para a esposa. Entretanto, é nesse momento, novamente, que temos uma cena na qual Escobar está no corredor da casa do amigo, que fora ao teatro por insistência da esposa (que não o acompanhara por estar doente), para falar algo sobre uns embargos de terceiros (nada muito importante frente à moléstia da “cunhadinha”), mas revela-se que ela não estava tão mal assim, deixando o leitor mais atento à presença do amigo na casa do que ao ciúmes relevado, sem falar da palavra “terceiro” que é tipicamente associada a amante. Logo a seguir, numa conversa com a esposa sobre D. Glória, Bento dirá que, a partir de certo momento da vida de casado, Capitu era tão amável com ele que não o esperava na janela para não lhe espertar-lhe os ciúmes (DC, p. 225). Esses anúncios são feitos de forma discreta, até chegarmos no capítulo em que Bento vê os olhos de Capitu olharem para Escobar morto e ter a “certeza” da traição. Passa, então, a não conseguir mais conviver com Ezequiel ao ponto de aceitar a sugestão de Capitu de o colocarem em um colégio semi-interno, mas mesmo assim, a sua presença nos finais de semana se torna insuportável. Aqui, o leitor acompanha a angústia crescente de Bento e se compadece dele, pois seus esforços para evitar o pior são narrados com detalhamento emocional. Porém, uma ideia o atormenta e para evitá-la, Bento vai ao teatro. Vai ver a peça *Otelo*, que afirma nunca sequer ter lido e descobre que não ele, mas Capitu, deveria morrer, pois interpreta às avessas os aplausos frenéticos do público, relacionando-os não ao espetáculo, mas sim ao assassinio da protagonista. Não consegue perceber, o atormentado Santiago, que *Otelo* referia-se à condenação de uma inocente (mais uma pista de Machado de Assis?) e acaba destacando a necessidade e punir a “culpada”. O ciúme de Bento Santiago agora tinha uma razão “clara e evidente” visto que na cena da xícara de café com veneno, que primeiro pensa em tomar e depois em dar para o filho, para, por fim, desistir afirmando não ser pai do menino. Ao ser confrontado por Capitu sobre o que tinha falado para Ezequiel ele afirma que ao olhar para a fotografia de Escobar “a confusão dela fez-se confissão pura” (DC, p. 250) , ainda que “de boca” (DC, p. 250) não tenha confessado nada. Ela afirma, no meio de um riso, com um tom melancólico: “Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!”

(DC, p. 249). Capitu vai à Igreja, para missa, e quando retorna se coloca a disposição do marido para a separação, da forma que ele considerar melhor. Ele se põe a pensar sobre a vida e afirma que nesse momento: “lembravam-me episódios vagos e remotos, palavras, encontros e incidentes, tudo em que a minha cegueira não pôs malícia, e a que faltou o meu velho ciúme.” (DC, p. 251), novamente não dando destaque para o ciúme sempre presente, mas para a sua cegueira e falta de malícia em perceber todos os inúmeros sinais que os dois foram deixando ao longo do tempo, construindo uma realidade desfigurada. Após a solução de mandar a esposa e o filho para a Suíça, após a morte da mãe, de José Dias e da prima Justina, da morte da própria Capitu no exílio e da visita de Ezequiel, da ida deste para o Egito e conseqüente morte, chegamos ao fim do livro.

E como no comentário sobre a fruta dentro da casca, novamente estamos frente ao último capítulo, agora para olhar outro ponto e outro aspecto, ou outro ponto do mesmo aspecto. Ao citar o *Eclesiástico*, dando o nome do autor, Jesus, filho de Sirach, Bento evoca o versículo I do nono capítulo que, segundo ele diz: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”⁵³ (DC, p. 259). Aqui o memorialista enclausurado nas suas reminiscências aponta um caminho de leitura possível: foi o seu próprio ciúmes que levou a esposa a traí-lo. Mas esse caminho é, em seguida desqualificado, no melhor estilo jurídico, com a anuência do leitor, que foi sendo cooptado pelo autor ao longo da obra e, agora, num jogo retórico e dialógico, não tem outra saída senão concordar com a hipótese. Novamente a construção do personagem está feita de forma figural, na qual o presente evoca e realiza o passado. Bento tenta mostrar-se, como sempre foi (ou se apresentou), como alguém ingênuo que não conseguiu

⁵³ Aqui cabe uma nota sobre a questão a utilização, por parte de Machado de Assis, do texto bíblico. Na sua biblioteca, o autor tinha a tradução da Bíblia do padre Antônio Pereira de Figueiredo, então seria justo pensar que dali saíram as citações bíblicas presentes na sua obra, até porque não existiam várias traduções disponíveis no país. Mas quando vamos conferir o texto, damos-nos conta de que há sempre alguma alteração naquilo que Machado de Assis trancreve. Isso ocorre em vários momentos, mas aqui ficaremos com o exemplo que estamos analisando. Diz a citação da passagem na versão do padre Figueiredo: “Não sejas cioso da mulher do teu seio, para que não descubra contra ti a malícia da tua má doutrina”. Ainda que o sentido global seja o mesmo, a alteração textual chama a atenção, pois ela traz arroubos de coloquialidade – na expressão não se meta, por exemplo – que dá ao texto uma maior fluência. Se formos ao texto na sua versão latina, encontraremos: “Non zeles mulierem sinus tui, ne doceas contra te notitiam ne quam.” (Disponível em <http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_ecclesiasticus_lt.html>), que poderia ser traduzido como: “Não tenhas ciúme da mulher que repousa no teu seio, para que ela não empregue contra ti a malícia que lhe houveres ensinado.” Esta pequena malícia do autor, ao alterar sutilmente o texto sagrado pode ser interpretada como intencional ou apenas como um erro secundário? Fato concreto é que, em texto tão cuidado, seria esse detalhe algo a ser desconsiderado?

perceber a traição da “primeira amiga” e do “maior amigo” até ser tarde demais. O interesse nisto não é remoer as “provas” para um lado ou outro, mas mostrar um percurso de leitura no qual a obra pode ser enquadrada na forma de apresentação da realidade a partir do conceito de figura, mas que por condições próprias da realidade nacional e de sua representação literária ganha novos contornos na obra machadiana.

O que levou Bento a apresentar Capitu como adúltera transpassa a simples condição de classe inferior da qual ela provinha ou a convicção da semelhança do filho em relação ao amigo ou mesmo o desejo de permanência do amigo morto (por quem Bento tinha alta estima) na sua vida. O que o faz ver na esposa, aparentemente devota a ele, a adúltera é um conjunto de elementos, com os quais sua mente não consegue lidar, somando-se a eles a sua posição social, da qual ele nunca foi completamente dono e senhor, que exigia que certas aparências fossem mantidas.

Como fomos vendo ao longo do capítulo 2, a história de Bentinho é construída pelo narrador mais pela ausência do que pelo clareamento das informações que constituiriam a sua personalidade. Sem podermos afirmar o real nível de consciência das ações de Bentinho, podemos, ao menos, lançarmos sobre ele a mesma centelha de dúvida que recai sobre sua contraparte e tentar perceber que a construção do cotidiano, bastante trágico, que envolve o personagem está sempre projetada para um espaço além daquele que acompanhamos, visto a narrativa estar sempre dando saltos entre a enunciação do narrador, com suas percepções, e o enunciado do enredo, com os fatos narrados.

Bento é visto por todos da família, após o casamento, como o marido ideal e o pai atencioso, mas ele não se constitui nem uma coisa nem outra, sempre em busca de um ponto de realização, que não pode ser o tempo presente pois ele está na mesma posição emocional do momento inicial do livro e um tanto pior. Mora numa casa que é o simulacro da de Matacavalos, e que pode ser vista com metáfora do próprio livro, visto ser construída para “atar as pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (DC, p. 68) e ter apenas como base as memórias do próprio Bento. Precisa voltar ao passado para constituir-se no presente, mas esta volta vai se tornando ineficaz já que diz faltar ele mesmo, pois não é mais o que era antes – ingênuo, puro, santo, bento? – e assim figura-se no velho que é capaz de desejar aos adúlteros da sua vida que “a terra lhes seja leve” (DC, p. 259), fazendo uma

espécie de defesa dos dois amigos frente à opinião popular que ele habilmente conduziu a seu favor. Ao invés de termos o Bentinho do Engenho Novo, com a memória restaurativa na casa reconstruída, temos antes a certeza de estarmos frente ao Casmurro de Matacavalos e, dessa forma, estarmos, também, frente ao conceito de prefiguração posto em prática.

Logo, assim como Bento apresenta Capitu como a óbvia fruta dentro da casca, podemos virar o feitiço retórico contra o feiticeiro e dar-nos conta de que a argumentação que o velho Casmurro realiza durante todo o livro tenta ocultar que ele, sim, também estava escondido dentro do menino que foi apresentado como frágil e ingênuo (Schwarz, 1997), que sofreu, mas resistiu às mais perversas tentações e apenas enviou Capitu para o exílio para evitar que a imagem da esposa fosse vilipendiada pela opinião pública que fatalmente perceberia o que ele mesmo percebera: que o filho era a cara do pai, como vimos no capítulo XCIX. Não podemos nunca esquecer que a história é contada do presente do narrador para o passado e que, portanto, todas as imagens, assim como todas as intencionalidades narrativas, estão postas em perspectiva oposta à do leitor (que leu a história do passado para o presente) criando o efeito de desfiguração que pensamos haver no texto. Assim, tomando o argumento de Bento Santiago sobre Capitu, podemos afirmar que ele nos deu o método de compreensão do livro (como uma receita homeopática, na qual *similia similibus curantur*, tão cara durante a vida de José Dias) e que se a Capitu adulta já estava na menina, coisa que admira, consterna e pode ser questionada pela argumentação lacunar do narrador, o velho Casmurro também já poderia ser visto dentro do menino de aparência frágil, com seus arroubos de ciúmes, com suas impetuosidades e dissimulações.

Bento constrói-se como o senhor da velha elite (por isso *Dom*⁵⁴) que precisa entender os novos tempos em que vive, ruidosos e em oposição ao seu desejo de uma vida pacata. A monotonia que o faz investir tempo em recordar as reminiscências que forem vindo encontra eco justamente na condição gerada por ele mesmo, visto que a solidão em que vive é o preço a pagar pelas escolhas feitas para

⁵⁴ Sobre o tema, fala Sérgio Paulo Rouanet, que: “Quando resolve escrever suas memórias, não é mais o menino que vivia à sombra de Dona Glória, e sim é um proprietário rico, representante típico da classe dominante, no Brasil patriarcal. Conseqüentemente, tem tudo para ser um perfeito soberano *shandiano*. Como tal, ele pode permitir-se tudo, na vida real e em sua narrativa. É por isso que ele é Dom – é um *dominus*, senhor, tanto no sentido profano, pois possui um patrimônio de fazer inveja a um parvenu como Escobar, como no sentido religioso, pois é filho de um milagre, já que nasceu vivo graças à intervenção divina, e tem o divino inscrito em seu próprio nome – ele é Bento, e São Tiago.” (2008, p. 133)

tornar-se o senhor e vértice da sua família. Escolheu mandar a esposa para o exílio para proteger as aparências e assim tornou-se o *Pater familias* de uma família ausente da qual é o guardião da memória que precisa preservar sob o preço do esquecimento.

Capítulo 3 – A precisão e a imprecisão na prática ou Do método aplicado

A grande narrativa moderna chegou ao ponto de tecer o elemento dramático na forma do romance precisamente através da transformação de todos os acontecimentos em acontecimentos do passado.
George Lukács - *Narrar ou descrever?*

Houve na literatura brasileira do século XIX uma série de tentativas de construção de um patrimônio cultural que pudesse satisfazer os desejos e, mais que isso, as necessidades do povo de um país novo que se formava. Ainda que os intelectuais buscassem autonomia cultural e independência política, o Brasil se constituía como nação de poucos que buscavam pensar-se e estes eram, no mais das vezes, dependentes de ideias alheias, no que dizia respeito a valores, formas culturais e das suas representações. Ainda que não se possa, simplesmente, acusar uma geração inteira de escritores pátrios de não terem conseguido a realização do intento de encontrar a forma nacional de falar do país, pelo simples fato de que essa forma não existia como tal (ou precisava ser descoberta paulatinamente), pode-se, certamente, refletir sobre esse atraso cultural a que fomos submetidos pela história. As crenças estéticas daquele momento estavam ligadas a um centro (econômico, certamente, mas mais do que isso) que servia de modelo e de estabelecimento de valores universais. Assim, durante muito tempo, a régua pela qual o país foi medido não tinha como ser diferente daquela que era utilizada pela Europa para a realização da sua alta literatura, ainda que fossem desprezadas as diferenças culturais que a gerava. Desta forma, a comparação com os modelos de análise literária realizadas no velho continente se justifica porque era de lá que irradiava aquilo que seria considerada grande arte e que formatava os modelos mentais de todas as nações periféricas.

Auerbach, na sua obra, desenvolveu um método para tentar compreender a realidade representada pela forma artística escrita no transcurso do tempo. Fez isso olhando para a tradição cultural da Europa ao longo de mais de dois mil anos e desprezando as diferenças entre ficção e não-ficção. A base da obra *Mimesis* é a equação possível entre a incorporação do cotidiano à arte, cotidiano esse apresentado de forma séria e capaz de representar o trágico da existência. Para ele,

isso ocorrerá a partir da história de Cristo narrada nos evangelhos, fato que cria uma nova realidade, pautada pela noção de Figura. Assim, quando chegamos na literatura de Dante, a representação da realidade está posta, justamente na capacidade que a fantasia tem de apresentar o presente e permanente da condição humana. O salto de representação se dará com as inovações do despontar do século XIX, trazendo para a arte um viés mais “realista” desta representação, pois não há mais espaço para a fantasia, ou pelo menos, ela não faz tanto sucesso quanto aquele texto que olha para realidade de modo a dar a impressão de que estamos diante da própria verdade. Deste modo surge o Realismo moderno auerbachiano, pautado pela representação da seriedade trágica e cotidiana, eliminando a separação dos estilos (alto e baixo) de forma a mostrar de que modo a condição humana se apresenta na história.

No Brasil, entretanto, as condições de representação ainda não estavam muito claras no século XIX, visto sermos uma nação em formação e com a constante tendência de nos medirmos pela Europa para alguns assuntos (como o discurso liberal da nossa primeira constituição, que afirmava no seu art. 179, parágrafo XIII que “A Lei será igual para todos, quer proteja, quer castigue”⁵⁵), mas sermos “independentes” para outras (como a manutenção da escravidão no nosso modo de produção). Outro elemento que precisa ser levado em consideração é o fato de a cultura do país ser sincrética e vinculada fortemente à Igreja Católica Apostólica Romana com suas crenças e, principalmente para este trabalho, seus discursos, ainda que essa vinculação seja feita via relação padroado (que colocava a Igreja como subalterna ao Estado e fazia o imperador ser seu representante máximo no país). Desta forma, percebemos que, a despeito de toda a possível modernização que se deu no Brasil durante o seu processo de independência, de toda a tentativa de vincular-se culturalmente com a vanguarda artística europeia no século XIX, estávamos presos, como nação, a crenças e discursos que nos deixavam com uma compreensão arcaizada.

Machado de Assis, profundo leitor das idiossincrasias do país, ao representar sua gente, com instinto de nacionalidade, não se contentou em imitar algum modelo europeu de representação, mas, ao contrário, questionou o que era feito lá e

⁵⁵ Segundo a CONSTITUIÇÃO POLITICA DO IMPERIO DO BRAZIL (DE 25 DE MARÇO DE 1824) disponível no site <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao24.htm> acesso em 09 de out de 2016

desenvolveu, ao longo de sua obra, mecanismos próprios da retórica brasileira. Assim surgia o narrador estrambólico (Facioli, 2008) tão conhecido da obra machadiana. Um desses elementos que constituem a inovação de representação pode ser percebido, justamente, na correlação existente entre marcas de precisão (histórica, cronológica, narrativa, etc.) e de imprecisão (dos mesmos elementos) que são habilmente manipuladas pelos narradores machadianos criando os famosos efeitos de ironia, digressividade, diálogo com o leitor e outros tantos recursos conhecidos. Este é o tema que iremos perseguir nos tópicos que seguem, tentando exemplificar essa utilização da forma para representar a sociedade.

3.1 A construção do narrador – a verossimilhança da retórica

A discussão sobre o narrador em Machado de Assis, e mesmo em *Dom Casmurro*, já foi realizada de diversas maneiras, pois desde os primeiros textos críticos sobre o livro temos certeza de que esse é um ponto central no romance. A construção de Bento Santiago como contador desta história, a maneira como conta, os interesses que revela ter e os que esconde, tudo isso está no centro de uma mesma mesa de debates sobre o autor fluminense, como se desvendar esse ponto fosse descobrir o *graal* da obra machadiana e, de certa maneira, o é.

A elegância do narrador, apontada nas primeiras análises do livro podem ser colocadas em oposição ao *envenenamento poético do pós-matrimônio* demonstrado por Roberto Schwarz (1997) ou à *intencionalidade narrativa* do Velho Santiago proposta por Caldwell (2002); a *retórica da verossimilhança* de Silvano Santiago (2002), sobre a qual vamos nos dedicar ainda, pode ser complementada pela *impostura e realismo* propostos por John Gledson (1991). Mais recentemente, somos questionados *pelas estratégias do embuste* levantadas por Marta de Senna (2000) ou pela ideia do *narrador incerto*, de Lúcia Serrano Pereira (2004). Há análise para todos os gostos e para todas as perspectivas. Nos parece, no entanto, necessário para este trabalho que aqui se apresenta, voltar o olhar para um texto clássico sobre o tema e cotejá-lo com a *Mimesis* de Auerbach. Estamos falando da análise sobre Zola e Tolstói realizada por Georg Lukács denominada *Narrar ou descrever?* (texto de 1936), pois lá o crítico húngaro trata de discutir a compreensão do ato de narrar na modernidade.

De maneira comparativa, Lukács analisa a descrição da corrida de cavalos nas obras *Naná* (1880) e *Ana Karenina* (1877), demonstrando que na primeira ela é acessória, apresentando acontecimentos “apenas debilmente ligados ao entrecho” (LUKÁCS, 1968, p. 48) enquanto que na segunda “é o ponto crucial de um grande drama” (Ibid., p. 48). Aponta, então, a diferença entre o narrar e o descrever presentes na literatura do século XIX pela funcionalidade e intenção do autor com a cena e, por conseguinte, com a obra como um todo. Não que não possa haver casualidade no texto, pois, como ele afirmará logo a seguir, “sem elementos acidentais tudo é abstrato e morto” (Ibid., p. 50), para completar a seguir que o escritor “precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade” (Ibid., p. 50). Para o Lukács, o autor que consegue superar

esse esquematismo determinista, pautado pela necessidade ou não da representação da realidade na obra, e ultrapassar a incorporação da sociedade apenas como superficialidade que serve de exemplo para uma tese pré-concebida, atinge, no plano da escrita, uma profundidade capaz de mostrar de forma mais fiel aquilo que é essencial da sociedade.

Auerbach, com uma formação mais universalista e de viés filológico, ao discutir a incorporação da realidade na literatura, não pergunta pela posição política do escritor, mas sim pelo modo como ele incorporou o cotidiano sério e trágico na sua obra, criando uma espécie de fórmula que busca equacionar a presença da condição humana no texto literário em cada época. A dimensão política aparece de modo discreto no gesto democrático de levar a sério a vida de qualquer pessoa. Sem ser o foco central da sua discussão, o narrador é o elemento literário que faz a organização interna da narrativa e assim constitui-se como um filtro na relação entre a obra e o leitor. A pergunta pelo tipo de narrador de determinado texto é relevante, mas nem sempre foi feita pela crítica⁵⁶. De forma simplificadora, poderíamos pensar em dois modelos de narrador (ou, segundo a denominação de Massaud Moisés (1978), focos narrativos): o narrador onisciente, aquele que tudo sabe e se coloca fora do mundo narrado⁵⁷ e o narrador personagem, aquele que participa do mundo narrado e que de forma alguma possui a clarividência sobre o pensamento alheio, este narrador podendo ser um protagonista ou um personagem secundário⁵⁸. Ainda

⁵⁶ Podemos lembrar, para exemplificar isso, do texto de Walter Benjamin (contemporâneo e conterrâneo de Auerbach), que leva justamente esse título, *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, coincidentemente também de 1936, como o de Lukács que referimos anteriormente, e que acaba sobrepondo as posições de narrador e autor, não deixando claras as diferenças entre ambos, tão importantes para a literatura moderna.

⁵⁷ O que para Moisés (1978) acaba fazendo com que seja “diminuída ao extremo a distância entre o autor e o narrador, e estabelecida a fusão entre ambos, o ponto de vista onisciente é aquele em que o autor/narrador, qual um deus, tudo cohece da história e tudo pode esquadrihar, inclusive a vida mental das personagens”. (p. 411)

⁵⁸ Moisés (1978) dirá que “em qualquer hipótese, processa-se drástica diminuição da faixa de terreno abrangida pelo olhar: no primeiro caso, o protagonista narra a sua história e reporta-se às demias personagens na razão direta da sua participação; no segundo a incumbência se desloca para um dos figurantes menores, mas a história gira em torno de uma outra peregrinação (...) Quando não compreende claramente o que presencia, chama-se *narrador ingênuo* ou *inocente*” (p. 412). Continua sua análise dizendo que: “O emprego da primeira pessoa acarreta uma limitação do horizonte narrativo, uma vez que os acontecimentos são divisados por um só ângulo; em compensação, empresta verossimilhança e intensidade ao enredo (...) em presença de outros focos, ou autonomamente, e na proporção em que o ‘realismo’ onisciente cede lugar a um realismo relativista. Em qualquer caso, decorre dum esforço de autenticidade por parte do autor, que se manifesta através da distância aberta pela máscara do ‘eu’ do narrador. Resultante do acendrado ideal de fazer que a obra se escreva por si própria, põe ênfase no ponto de vista do narrador, não do escritor, Por outro lado, assinala a falência do pressuposto de que o escritor tudo pode abranger com seu olhar: o caos se insinua onde parecia reinar a ordem cósmica. *Dom Casmurro* (1899) explora o processo em

que exista uma infinidade de outras formas de narrar, especialmente na modernidade, estes dois modelos acabaram polarizando os estudos literários e podem ser a base para pensarmos o caso de *Dom Casmurro*, pois parece que Machado de Assis não se enquadra perfeitamente em nenhum destes casos, que são melhor pensados em situações de obras europeias.

A preocupação de Lukács parecia estar mais na posição político-social dos escritores, ao se perguntar se eles eram ou não defensores do capitalismo, mas não deixava de atentar para a realização intrínseca da obra enquanto forma estética. E talvez fosse essa mesmo a pergunta a ser feita na sociedade europeia, ainda que Auerbach elaborasse uma outra: de que forma a condição humana, que é social e histórica, pode ser percebida no texto escrito, independentemente de ele ser ficção ou não? Para o Brasil, com suas ideias fora de lugar, a pauta de discussão e realização literária se dava ainda em outra direção, e Machado de Assis certamente pode ser elencando como alguém que a discutiu.

Tomando a análise de nacionalidade proposta por ele, com seu distanciamento em relação ao que era “normalmente” aceito como elemento constitutivo da realidade local em troca de uma expressão mais geral de verdade que estava ligada a “certo instinto de nacionalidade” (MACHADO DE ASSIS, 2008, V III, p. 1203) que pode ser percebida, mesmo numa temática mais universal, pelo tratamento do tema, encontramos uma consciência de que o Brasil possuía características próprias de sua formação (de colônia, de império, nos âmbitos político, econômico e religioso) que exigiam uma forma própria de representação, para a qual o autor testou diferentes modos. *Dom Casmurro* talvez seja o mais bem acabado destes mecanismos de representação, com sua universalidade – no tema do suposto adultério, da desconfiança e da retórica sobre isso – somada ao aspecto nitidamente nacional – na construção de um narrador capcioso, membro da elite, com um discurso volúvel e inconfiável.

Partamos do princípio, *Dom Casmurro* possui 148 capítulos que narram a vida do protagonista, através das suas reminiscências, isto é ponto pacífico, mas precisamos nos dar conta da função estrutural dos dois capítulos iniciais. Eles formam um prólogo enunciativo que contextualiza a situação presente daquele que

que a **personagem secundária** (secundária apesar de o título do romance lhe dizer respeito) exerce as funções de narrador”. (p. 414, grifo nosso) Chama a atenção, então, que, para ele, *Dom Casmurro* é narrado por um personagem secundário, realizando uma afastamento, que nos interessa neste estudo, entre o narrador Dom Casmurro e o protagonista Bentinho.

se mostra como voz narrativa da obra. Surgem, então, dois problemas: a elaboração, por parte de Machado de Assis, de um *autor suposto* que possui a atitude de estar escrevendo a obra e a construção de um espaço de enunciação no qual este autor locomove-se para elaborar a sua história. Poderíamos somar a isto, ainda, a intencionalidade da qual parte o autor no momento presente da enunciação.

Detalhe relevante, e que se tornará mais claro ao longo do texto (especialmente para o leitor de primeira viagem) é que o bacharel Bento Santiago, que chegara a pensar em escrever uma obra de jurisprudência, utiliza-se da terminologia típica do registro legal (como na atual *Constituição Brasileira*, que tem como primeiro título a expressão “Dos princípios fundamentais”) nomeando estes dois primeiros capítulos pelas expressões: *Do título* e *Do livro*. Gera, assim, no leitor a noção de que estamos adentrando um texto organizado pelos princípios da razão e com forte caráter legalista, entretanto, o que encontramos é um conjunto de impressões feitas a partir da memória de um velho e melancólico senhor solitário que está atrás de algo para fazer passar o tempo e de quebra restaurar na velhice a adolescência (DC, p. 68).

Ao explicar o título, ele parte de um fato ocorrido temporalmente próximo ao momento em que escreve e que denota o tipo de relação que estabelece com a vizinhança que lhe rodeia no bairro do Engenho Novo, onde mora. A cena é famosa, mas vale a pena recuperá-la. Diz ele que no trem da central, voltando para casa, encontrou um rapaz do bairro que lhe pedira permissão para ler-lhe alguns poemas, mas devido ao cansaço, o velho Bento cochilara algumas vezes durante a dita leitura. Por isso, e apenas por isso, esse vizinho que não gostava dos hábitos reclusos do narrador lhe apelidara de Dom Casmurro. Segue a famosa frase: “Não consultes dicionários” (DC, p. 67), na qual Machado de Assis estimula o leitor a cair na armadilha narrativa do autor suposto, visto que a palavra de origem obscura e recente na língua portuguesa da época era realmente desconhecida do público⁵⁹ e assim poderia facilmente ser moldada pelo narrador. Este coloca o apelido na conta

⁵⁹ Sobre o tema, Cavallini (2008) faz interessante apanhado etimológico apontando que nos “dicionários mais recentes vemos que eles atribuem dois sentidos a casmurro. A primeira definição repete a do Caldas Aulet de 1881, que por sua vez só registra a acepção de indivíduo teimoso, obstinado, cabeçudo. A segunda reproduz o que seria o significado que lhe dera o vulgo na época em que Santiago fora batizado pelo poeta do trem: indivíduo fechado em si mesmo, ensimesmado, sorumbático.” (p. 94) E depois afirma que “termo português casmurro, que é o que particularmente nos interessa, parece ser forma recente. Não se encontra registro no dicionário de Antônio de Moraes Silva (1813), no de Eduardo de Faria (1859), nem em Frei Domingos Vieira (1871-1874), e Augusto Cortesão, em seus Subsídios de 1900, cita somente exemplos do século dezenove.” (p. 95)

de uma sonolência e da maldade da vizinhança, para poder concluir que manteria o apelido como título da obra em “homenagem” ao poeta do trem para que este soubesse que não lhe guardava rancor. E fecha o capítulo dizendo que “sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto” (DC, p. 67). A frase final do capítulo, entretanto, pode guardar uma interpretação um pouco mais complexa, ou cifrada, se tomarmos a metáfora da obra como filho e a de autor como pai. Assim teríamos que alguns filhos possuiriam apenas os nomes de seus pais, outros nem sequer isso e ao projetarmos essa possibilidade de leitura para a obra em questão, poderíamos pensar na situação de Bento Santiago-Ezequiel Escobar-Ezequiel Santiago, já que o filho do primeiro tinha o nome do segundo (o melhor amigo do narrador). Este é um dos inúmeros exemplos da construção de influência que Bento Santiago, na posição de Dom Casmurro, fará para criar um ambiente favorável à sua argumentação e que depende de um jogo retórico entre o que está claro e o que não.

Tomando o segundo capítulo, o ex-seminarista e bacharel irá nos conduzir pelas motivações que o fazem escrever, não sem antes demonstrar o seu caráter de adiamento narrativo, pois diz que irá escrever o livro, mas que antes precisa fazer algo (esta estrutura, de dizer que irá realizar algo para logo depois não cumprir o prometido, estabelecendo assim a digressão, será prática comum ao longo do texto, e da obra machadiana, e é mais uma marca daquela imprecisão que vamos perseguindo ao longo deste trabalho e que veremos melhor mais adiante). Apresenta-se, confirmando o primeiro capítulo, como homem solitário que vive apenas com um criado, sem amigos ou amigas antigos (que poderiam confirmar ou contestar a sua versão dos fatos). Também apresenta-se como alguém apegado ao passado, pelos móveis e louças que usa, mas, acima disso, apegado à casa da infância, tanto que mandou construir no bairro novo uma réplica da moradia antiga. Seu argumento é interessante, já que, em primeiro lugar, diz que as causas de tal feito o envergonham, mas como a obra é marcada pela sinceridade⁶⁰ irá explicar.

⁶⁰ A sinceridade é atitude típica de um morto, segundo Bras Cubas. Juracy Saraiva demonstra semelhança nos processos composicionais das narrativas memorialistas de Machado de Assis. Sobre a semelhança existente entre Brás e Bento ela diz que: “Em seu empreendimento outonal, *Dom Casmurro* expõe a característica que permite associá-lo a Brás Cubas: foge ao convívio humano e torna-se incomunicável pela casmurrice, que consiste em preservar-se das invasões alheias pelo insulamento no espaço próprio, simbolicamente representado pela casa. Enquanto a morte física instala a divisão radical entre o eu-protagonista e o enarrador nas Memórias Póstumas, a metamorfose a que a vida, segundo o enunciador, submete Bento Santiago, transfigura-o em *Dom Casmurro*, instalando a perda da identidade. A consciência dessa perda e o desejo de justificá-la ou,

Segue a descrição da casa, feita em detalhes. Este é um dos poucos momentos, aparentemente, inventariante do livro, já que descreverá cada elemento que compõe a casa. Resta ao leitor duas perguntas. A primeira dela é: se a casa da infância era tão importante para o narrador, por que ele deixou que ela desaparecesse? (e a resposta virá tardiamente, no capítulo CXVLIV, feito exclusivamente para isso: desapareceu porque após a morte da mãe e de José Dias, quando, pensando Bento em se mudar para lá, a casa de Matacavalos não o reconheceu e ele então mandou, convenientemente, destruí-la). A segunda: como podemos ter certeza de que a casa do Engenho Novo é de fato idêntica a de Matacavalos? (e a resposta para isso não existe, pois simplesmente não podemos ter certeza disso, já que o único que a conhecia e permanece vivo era, justamente o narrador, que fez as indicações para o construtor e o pintor.) Assim, a casa, como o livro, são fruto da precisão única da memória do narrador e, mais uma vez, temos uma metáfora da obra que se coloca nas nossas mãos⁶¹.

Após descrever como ficou a casa em que habita, diz o narrador que seu fim era “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (DC, p. 68) para após confessar que teve esse intento frustrado, pois faltava, mais que a casa ou os outros, ele mesmo, que não se reconhecia mais como aquele menino que, logo, será apresentado ao leitor. Talvez tenha sido justamente esse o desconhecimento que “a casa de Matacavalos” sentiu em relação ao narrador. Passa a descrever a sua vida cotidiana, marcada por uma grande monotonia e, assim, justificar a empreitada de escrever um livro. Importante perceber que as opções que aponta (jurisprudência, filosofia, política – que exigiam um esforço que ele não queria dispendar – ou uma História dos Subúrbios – que exigia documentos e datas) demonstram que ele não quer realizar nada que dê muito trabalho ou o comprometa deveras, dando ao leitor a impressão de que o será lido a seguir está

ainda, a tentativa de fazer a vida migrar para o reduto humano já habitado pela morte impelem o narrador a reconstituir o passado, primeiro pela edificação da casa, depois pelo registro das lembranças. A segunda experiência, tal qual a primeira, prediz o fracasso implícito às utopias, embora sustente a própria razão de ser em um objetivo não explicitamente nomeado, que subordina à visão de mundo do narrador. (1993, p. 9). Assim, podemos associar também, em outros termos, a sinceridade, que Brás evoca para si, a Bento que, mesmo não estando morto, age como se assim estivesse, vivendo rodeado de fantasmas e, principalmente, afirmando que está sendo sincero com o leitor.

⁶¹ Silvano Santiago (2000) faz comentário sobre esse assunto ao falar sobre a relação isomórfica existente entre a casa e o livro e aponta um desdobramento disto: Bento mora em duas casas (Matacavalos e Engenho Novo) nas quais reina a aura de santidade da mãe; e em uma (chamada sempre como a da Glória) em que reinou Capitu, ainda que a casa refira-se ao nome da mãe de Bentinho, apangando a posse que a esposa teria deste espaço.

na conta do leve e espontâneo, nada mais enganoso que isso. Mas visto por outro lado, a ausência de datas e documentos revela que, assim como a casa construída, sem plantas originais, pode haver algum tipo de manipulação de informação, por parte do narrador, que constantemente dará informações certas e ao mesmo tempo incertas sobre todos os momentos da história. Por fim, neste capítulo ainda, temos o delírio do narrador e seu diálogo com os medalhões (de César, Nero, Augusto e Massinissa) que pediram que ele lhes contasse sobre os tempos idos. Sem dar-se conta, ou talvez sim, Bento entrará num “diálogo de traídos” como outrora, na casa de Matacavalos, havia o “diálogo de viúvos”. Reforçava assim a ideia de ir despejando sobre o leitor uma história aparentemente espontânea e sem nenhum tipo de premeditação argumentativa, o que, efetivamente, será desmentido pela própria retórica do narrador.

Em *Dom Casmurro*, a narrativa acontece a partir de um ponto presente, o que configura um narrador memorialista. Então, existe um duplo eixo temporal na constituição da narrativa. De um lado a história é contada de um passado, bem definido pelo narrador⁶² para o presente, incorporando as famosas digressões – das quais trataremos a seguir –, os adiamentos de narração e os diálogos com o leitor. Isso faz com que o leitor possa acostumar-se com a ideia de que foi assim que os fatos se deram, ou seja, este leitor pode acabar sendo anestesiado pela técnica e assim, inerte, cair na armadilha retórica de Bento. De outro lado, podemos/precisamos nos dar conta que o fluxo de pensamento tem o sentido contrário: do presente do narrador para o passado. E tudo que é apresentado é filtrado pelo autor suposto, com seus aproximados 55 anos e que não mais possui nenhum amigo antigo⁶³.

Assim, voltando para o esquema que propusemos no início do capítulo 2 deste trabalho, encontramos a história do livro apresentando *Bentinho* que virou *Bento Santiago* que virou *Bento-Casmurro*, mas, na verdade, o primeiro a se manifestar nesta narrativa é o obcecado homem que se julga traído e que em momento algum abre mão da sua convicção⁶⁴ para criar o benefício da dúvida (o *in dubio pro reo*, que certamente aprendera na faculdade de direito) sobre a esposa

⁶² “(...) começamos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu (...)” (DC, p. 69)

⁶³ “Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos.” (DC, p. 68)

⁶⁴ “(...) a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me (...)” (DC, p. 259)

que morrera no exílio. Esse fluxo de memória é auxiliado, sempre segundo o narrador, por um elemento extratextual que é a construção da casa no bairro do Engenho Novo em que ele mora só, com um criado (DC, p. 68). A casa reconstitui “exatamente” a de Matacavalos, aquela na qual ele fora criado, ou, dito de outra forma, na qual ele havia sido feliz e ainda não havia sido traído. Para pensar sobre este narrador queremos evocar um pequeno capítulo do romance que carrega na sua construção praticamente todos os elementos constitutivos deste narrador desfigurado que estamos analisando. Trata-se do capítulo XL, denominado *Uma égua*, que é apresentado abaixo:

Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. Contei-vos a da visita imperial; disse-vos a desta casa do Engenho Novo, reproduzindo a de Matacavalos... A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento; se não foi nele, foi noutro autor antigo, que entendeu guardar essa credence nos seus livros. Neste particular, a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre; mas deixemos de metáforas atrevidas e impróprias dos meus quinze anos. Digamos o caso simplesmente. A fantasia daquela hora foi confessar a minha mãe os meus amores para lhe dizer que não tinha vocação eclesiástica. A conversa sobre vocação tornava-me agora toda inteira, e, ao passo que me assustava, abria-me uma porta de saída. "Sim, é isto, pensei; vou dizer à mamãe que não tenho vocação, e confesso o nosso namoro; se ela duvidar, conto-lhe o que se passou outro dia, o penteado e o resto..." (DC, pp. 126-127)

Esta cena ocorre após os capítulos que mostram o primeiro e segundo beijos entre os protagonistas (Cap. XXXIII e Cap. XXXVII), tendo entre isso a anunciação do título recebido pelo padre Cabral (Cap. XXXV) e a visita de Capitu à casa de D. Glória para cumprimentar o protonotário (Cap. XXXIX). Na saída da menina, obedecendo à mãe, Bentinho a acompanha, mas ela exige que o menino fique, a despeito da insistência deste. É neste momento, em que Bentinho fica sozinho, que terá mais uma fantasia (a de uma conversa com sua mãe confessando a falta de vocação e a paixão por Capitu), que o narrador aproveita para realizar a reflexão sobre as éguas iberas, afirmando ter lido no historiador latino Tácito que elas concebiam pelo vento e que assim era a sua imaginação juvenil. A primeira atenção

que devemos ter é sobre a referência a Tácito, mas, mais propriamente, à dúvida que o narrador tem quanto à autoria da informação. Pode ter sido em algum texto do historiador citado, mas pode também não ter. Recorrendo às obras do dito autor (os dezesseis livros dos *Annales*, os cinco livros da *Historiae*, o *Agricola*, os *Dialogus de Oratoribus* e a *Germania*), não encontraremos uma única referência sequer sobre a lenda da concepção das éguas iberas pela ação de Zéfiro, mito tão antigo quanto a formação cultural da península⁶⁵. Por que então Machado de Assis usaria este autor? Tácito (nos volumes dos *Annales* e da *Historiae*) consta da biblioteca de Machado de Assis, segundo o estudo de Jean-Michel Massa, assim como Heródoto, Xenofonte, Tucídides, Mommsen (historiador contemporâneo de Machado) e Tito Lívio, todos eles em tradução para o francês. Levando em conta que ele deve ter lido estas obras, saberia que a dita informação não estava no autor que escolhera para associá-la. Assim, temos um claro jogo retórico do autor, marcado pela ironia, que pode, ou não, passar despercebido do leitor. Tácito era famoso por ser um grande moralista, que julgava o caráter alheio e utilizava-se de discursos inventados a partir de outros textos, modificando-os. Associar o pensamento de Bentinho a uma ideia que viria de Tácito era como dar credibilidade para o que o narrador está contando e ao mesmo tempo criar um efeito de objetividade para a obra. Entretanto, ao mesmo tempo que afirma ser do historiador romano a afirmação (o que de fato não importa para o desenvolvimento da trama), o narrador afirma que também pode não ser, o que nos coloca novamente na categoria da imprecisão de informações a que constantemente somos obrigados a avaliar.

Após esta breve digressão sobre a autoria da imagem, o narrador afirma que que sua imaginação era tão fértil quanto uma égua ibera, para associá-la, a seguir, ao cavalo de Alexandre (o famoso Bucéfalo) incontrolável como a imaginação de

⁶⁵ Aliás, a história poderia ter vindo de, absolutamente, qualquer lugar, já que, entre criadores de cavalos, por exemplo, ela é associada a puro-sangue lusitano, considerado o mais antigo cavalo de monta, sempre com o comentário de que desde a antiguidade se fala sobre a qualidade destes animais. No site *Machado de Assis.net* temos uma explicação para a cena: “Esta lenda da égua ibera consta na “História Natural” (4: 35 e 8: 67), de Plínio, o Velho. Caio Plínio Segundo (c. 23-79 d.C.), mais conhecido como Plínio, o Velho, foi um escritor, filósofo natural e comandante militar; sua obra “História natural” foi muito usada séculos afora como fonte de conhecimento sobre a Antiguidade. Chama-se Bucéfalo o cavalo indomável que Alexandre, o Grande, conseguiu amansar; descobrindo que o animal tinha medo da própria sombra, fê-lo andar contra o sol. Alexandre, o Grande (356-323 a.C.), foi rei da Macedônia; filho de Filipe e de Olímpia, foi educado por Aristóteles e subiu ao trono em 336 a.C.; estendeu suas conquistas para o Oriente, dominando, praticamente, todo o mundo conhecido de seu tempo.” Disponível em:

<http://www.machadodeassis.net/dtb_resposta_romances.asp?Selromance=7&Selconto=&Selcampo=17&Selcondicao=ibera&BtnEnvia.x=0&BtnEnvia.y=0&BtnEnvia=Pesquisar> Acesso em 23 de outubro de 2016.

Bentinho, ou de Bento, e portanto, talvez autora da desconfiança sobre a esposa. Podemos associar essa imagem àquela outra, do capítulo CXXVI, quando voltando do enterro de Escobar, Bento desce do carro para caminhar e pensar e afirma que: “a antiga paixão que me ofuscava ainda e me fazia desvairar como sempre.” (DC, p. 236), mostrando que existe nele uma consciência de desvario constante. Mas postas assim, tão separadas, as duas imagens ficam isoladas e enfraquecidas. Colocadas lado a lado, se reforçam e deixam a intenção do autor Machado de Assis mais evidente. Quando volta da varanda e da fantasia, Bentinho encontra a família se preparando para o jogo do vultarete (com a presença do doutor João Costa) e pede uma audiência secreta (Cap. XLI) com a mãe para intentar a dita confissão, mas ao final do diálogo conseguirá apenas afirmar para D. Glória: “Eu gosto só de mamãe” (DC, p. 128), exatamente o oposto da sua intenção inicial.

Analisando narrativamente o capítulo, temos o cruzamento das várias técnicas que Machado de Assis utilizou na concepção do livro. O olhar memorialista do velho narrador Bento-Casmurro observa os sentimentos do jovem que fora e seus dilemas, confessando que, em jovem, não tinha condições de criar estas imagens que ora são apresentadas (já que afirma que a metáfora apresentada era imprópria e atrevida para os quinze anos), demonstrando, novamente, que a história se constrói do presente para o passado e põe por terra a ideia de espontaneidade, já que, repetidamente, vamos percebendo que o discurso de Bento (como quando ele fala em estar no meio do livro⁶⁶, no cap. XCVII, ao sair do seminário) se faz sempre no intuito de convencer o leitor da simplicidade de Bentinho em oposição à maquiavelice de Capitu.

Para realizar o efeito de convencimento, o narrador constrói o texto a partir da retomada da memória, o que cria uma situação interessante, já que tira a responsabilidade de exatidão por parte de quem conta. As pequenas imprecisões de uma história contada “de memória”, sem datas ou documentos que a comprovem, são menos graves do que se estivéssemos frente a um juiz num tribunal. Em um segundo momento Bento dirá que possuía boa memória, apenas não lembrava qual

⁶⁶ Onde ele afirma, no momento em que sai do seminário: “Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim.” (DC, p. 201) Ou seja, Bento Casmurro diz que muita coisa, e o mais importante, ainda não foi dito, mas que ele gastou muito mais papel do que havia planejado para contar esta primeira parte e precisaria adiantar e resumir o resto da histórica, como se o necessário para entender o que virá já estivesse dito.

antigo, novamente uma referência a um antigo, dizia não gostar de convivas de boa memória (Cap. LIX) demonstrando justamente não possuir a tal boa memória. Não temos assim a necessidade de comprovação daquilo que é apresentado como verdade ser realmente verdade, deixando o leitor ao bel-prazer do narrador ao mesmo tempo que este, se hábil for para tanto, poderá conduzir sem muito problema o pensamento daquele. Toda a argumentação do Casmurro se centra naquilo que ele é capaz de relembrar, como detalhes de comportamento que comprovavam a filiação de Ezequiel, apresentada ao lado da sua paradoxal falta de memória, desfigurando assim o passado e apresentando-o de maneira conveniente à sua vontade.

Uma das marcas deste aspecto do narrador, incorporado à estrutura da narrativa, é, justamente e como vimos, o caráter digressivo do livro. Por mais que essa característica seja constante em todos os romances da chamada “segunda fase” de Machado de Assis, esta marca é essencialmente central na armação narrativa em questão. Muitos são os estudos sobre o tema⁶⁷, mas gostaríamos de levantar aqui o foco que pensamos ser relevante. Olhando obliquamente, como calha a um estudo sobre *Dom Casmurro*, para a obra *Riso e Melancolia* (2007) de Sergio Paulo Rouanet, nos deparamos com uma longa e minuciosa categorização das digressões em Sterne (*Vida e opiniões de Tristram Shandy, cavalheiro*) e Machado de Assis (*Memórias póstumas de Brás Cubas*), entre outras obras que possuem a “forma shandiana”. Esse olhar precisa ser enviesado, pois nossa ideia não é a de afirmar que Bento imprime uma forma shandiana na sua memória, mas sim encontrar critérios para categorizar, e assim entender melhor, o uso das digressões no texto, como marca da imprecisão narrativa ali colocada.

A digressão é uma figura retórica utilizada desde a antiguidade para realizar intercalações no discurso, criando efeitos de adiamento ou de antecipações, além de debates internos e simulados⁶⁸. Desde o primeiro momento narrativo, logo após

⁶⁷ Talvez o mais importante estudo sobre o tema seja do Rouanet (2007), mas poderíamos elencar também o de Facioli (2008), o de Betella (2007), a tese de Diego Raphael D’Azevedo Carreiro (2006), além dos trabalhos, já citados aqui, como os de Caldwell e Schwarz.

⁶⁸ Segundo Massaud Moisés é uma “figura de retórica, consiste em o orador afastar-se de seu tema, pelo recurso à inserção de matéria estranha àquela tratada no momento. Podendo conter a intercalação de um trecho descritivo, narrativo, poético, elogioso, etc., assume a forma de concessão, ou seja, ‘confessar o fato de que o adversário em razão num ou noutro argumento’ (Heinrich Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, tr. port., 1966, p 254) , de licença, quem ‘consiste na expressão franca de um pensamento, que choca o público e que mal dispõe contra o orador o seu próprio partido’ (id., ib., p. 255), de *dubitatio*, quando o tribuno ‘pede ao público conselho acerca da conformação do discurso, tomada em consideração a dificuldade da matéria’ (id., ib., loc. cit.), de

apresentar o título da obra, o narrador passa a utilizar expressões que realizam o efeito digressivo. Assim temos o “Antes disso, porém” na segunda frase do capítulo II. A partir daí, se tomássemos a narrativa estritamente pela dimensão dos acontecimentos físicos, perceberíamos que quase nada acontecerá de fato até o capítulo XIV, a não ser digressões que nos colocam ao pé de quem são as pessoas que estavam conversando, bem como uma reflexão sobre a Ópera como metáfora da vida. Vem então a descoberta da inscrição feita por Capitu, a revelação da reciprocidade do amor entre os jovens, para logo depois ingressarmos e mais vários momentos digressivos nos quais vamos conhecer as pessoas do outro lado do muro. E assim vamos andando, não aos saltos, mas aos saltinhos, na narração até o capítulo XXIII, quando finalmente temos o fim do primeiro dia da narrativa. Descrevemos isto não para seguir desta forma até o fim do livro, mas para exemplificar o andamento narrativo carregado de adiamentos que gera a sensação no leitor de que “nada está acontecendo”⁶⁹. Essa é a intenção mesma de Machado de Assis ou isso é consequência necessária da forma narrativa adotada pelo Casmurro?

Creemos que a escolha do autor em realizar a obra através de um autor suposto e memorialista ganha muito com esse recurso já que faz essa concessão, da qual fala Moisés (1978), ao interlocutor, dando a impressão de que estamos construindo junto com ele a história. Somos partícipes porque vamos completando a narração e constantemente somos chamados a isso nas interlocuções que o narrador faz (nos famosos diálogos com o leitor), sendo, talvez, o mais importante deles aquele que aparece no último capítulo, e já aqui citado: “Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.” (DC, p. 259), quando somos tomados de assalto como quem não estivesse prestando atenção ao que dizia o interlocutor e assim temos como primeira reação apenas a passiva concordância.

apóstrofe, quando o orador se dirige ‘ao seu adversário’, ‘a pessoas ausentes’, ‘a coisas’, ‘a nações coletivas’ (id., ib., p. 256). Própria do discurso oratório, a digressão pode apresentar qualquer medida, aparecer em qualquer parte do texto e em obras de qualquer outra natureza, sobretudo a poesia épica, o romance e o ensaio. Empregada desde a Antiguidade greco-latina, constitui expediente difícil de manejar, uma vez que pode comprometer a integridade da obra em que se inscreve. Por isso, hoje em dia tende a ostentar conotação pejorativa, equivalente a ‘desvio’, ‘divagação’, ‘subterfúgio’.” (1978, pp.151-152)

⁶⁹ Impressão colhida na profissão da docência de literatura ano após ano em turmas e mais turmas de Ensino Médio.

Muitos são os modelos e efeitos que a digressividade atinge em *Dom Casmurro*, e não temos a pretensão de esgotar o assunto aqui, já que para nosso trabalho isto é apenas acessório e um modo de comprovar que a forma de representação proposta por Auerbach precisa ser relativizada quando tratamos de Machado de Assis, mas a título de ilustração, vamos observar mais dois exemplos.

Uma das digressões mais famosas do livro, certamente, é a da ópera (que ocupa os capítulos VIII, IX e X e aparece antes de o narrador sair de casa, em direção ao pátio, logo depois da denúncia de José Dias). O leitor está na expectativa de o que aquele jovem herói, mártir da paixão recém descoberta e já interdita pela promessa materna, irá fazer. Neste enlevo romântico, entre o céu e a terra, entre a paixão carnal e a promessa espiritual, se encontra o personagem, mas por trás dele, o manipulador narrador resolve suspender a história para refletir sobre a comparação da vida com a ópera segundo os termos de um velho amigo (note-se que é velho amigo do velho Casmurro, e, portanto não pode ser amigo de mais de quinze anos), o tenor italiano, como devem ser os tenores, Marcolini, que diz:

— A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente... (DC, p. 78)

A apresentação, “história da criação” (DC, p. 78) feita pelo velho tenor é, então, resumida pelo narrador. Aqui podemos apontar a possível intervenção de Bento, como autor suposto, na narrativa de Marcolini tornando-se coautor da mesma, já que a pode ter manipulado. Mas, mais relevante que isso é o fato de poder haver uma ambiguidade na expressão história da criação, já que ela está claramente apontando para a criação bíblica, mas também servir para a criação da história que estamos começando a ler. Assim, para além da construção da Terra como palco para executar a peça feita pela parceria entre Deus e Satanás, onde temos sugestividade diversas, mas talvez a mais importante sendo a que coloca a razão como potência divina e a emoção como potência diabólica, observamos a comparação de Deus com o poeta, aquele que escreve, porque sabe tudo,

provavelmente. Bento está escrevendo a sua história, porque, igualmente, também sabe tudo o que ocorreu, tornando-se o Deus de sua própria obra.

Através da ideia que temos perseguido aqui, de que o autor esconde revelando e para tanto precisa contar com o preenchimento narrativo feito pelo conhecimento do leitor para assim gerar a sensação de que ele colaborou com a história e, portanto, ajudou a construir a verdade, podemos nos perguntar sobre os tais papéis da ópera apresentados pelo tenor italiano. Quem é quem na vida-ópera de Bentinho. Uma maneira de pensar seria a de que o próprio Bentinho seja o protagonista, Tenor de voz aguda, que é observado pelo Baixo, aquele que tem a voz mais grave, talvez pelo peso da idade, que seria o próprio Bento-narrador. O Barítono, que não pode ser outro que não Escobar, rivaliza com o Tenor pela Soprano, de voz aguda, que seria Capitu. Entretanto, às vezes, é a Soprano que rivaliza com a Contralto, aqui Sancha, naquela famosa leitura de Bento sobre suas atitudes e olhares suspeitos logo antes da morte de Escobar, sob os olhares do mesmo Baixo e dos mesmos comprimários, aqui os membros das casas de Bentinho e Capitu (D. Glória, Prima Justina, Tio Cosme, José Dias, Pádua e D. Fortunata, cada um deles descrito em outras digressões narrativas).

Segue o tenor italiano, traduzido pelo narrador, dizendo que “há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda” (DC, p. 79), justamente pelo descompasso que existe entre Deus e Satanás, mas que por isso mesmo existe certa beleza na composição. Assim seriam explicados o “terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão” (DC, p. 79). E, novamente, somos chamados a preencher as lacunas da narração com o nosso conhecimento, já que Bento não as explica, percebendo, por exemplo, que no Éden houve a traição à Deus feita pela mulher sob a sugestão da serpente, ao que o homem era inocente, ainda que também tenha comido o fruto proibido, mas foi sobre ela que recaiu o castigo de parir com dor e ser submissa ao marido⁷⁰. No caso do inocente pastor de ovelhas Abel, na sua ária (canto solo), poderíamos associar a Bentinho (o inocente Bentinho que seria pastor de homens, imagem clássica do sacerdote, se sua história seguisse o destino desejado por sua mãe) que fora traído por seu irmão Escobar. Para o coro da guilhotina poderíamos perceber o desenvolvimento da história em

⁷⁰ Presente no livro do Gênesis, no seu capítulo 3, do qual reproduzimos apenas o castigo de Deus após a desobediência: “À mulher, ele disse: ‘Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, na dor darás à luz filhos. Teu desejo te impelirá ao teu marido e ele te dominará’”

direção à morte e no caso do coro da escravidão, visto ambigualmente, como questão social (sobre a qual o narrador não repousa nunca sua atenção) ou como a submissão de Bento a uma ideia fixa que perpassa toda a narrativa, tornando-se ele mesmo uma espécie de escravo de um pensamento que será demonstrado ao longo da narrativa: de que a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos.

Tudo isso, posto no início da narrativa, dissolve o grau de intencionalidade que poderia ser mais claro se estes fossem os últimos capítulos do livro, numa espécie de imagem pós narrativa, e cria a sensação de estranhamento que efetivamente possui, tanto que muitos leitores simplesmente passam por esta metáfora sem a devida atenção. O deslocamento digressivo e a forma como é inserida a passagem no conjunto da narrativa fazem com que tudo seja envolvido numa aura de imprecisão que permite ao narrador esconder-se nas imagens que cria e especular, na sua relação com o leitor, o quanto este perceberá da argumentação ali posta. É um adiamento na história de Bentinho, que também antecipa a reflexão posterior sobre as relações humanas e a traição, é um momento em que somos guindados ao tempo presente e jogados de encontro ao pensamento atual do narrador, mostrando o seu caráter *plenipresente*⁷¹.

Mais que isso, a filosofia de vida apresentada demonstra a relação da existência com as partes da ópera como modo de antecipar o futuro, já que o narrador diz que cantou “um *duo* terníssimo, depois um *trio* e depois um *quattor*...” (DC, p. 80), seguido assim mesmo pelas reticências, para logo a seguir pedir desculpas ao leitor e afirmar que não quer adiantar a história. Assim, somos induzidos a compreender o mundo pelos olhos do Tenor, ainda que apenas o vejamos pelos olhos do Casmurro. E, novamente e mais uma vez, surge a pergunta natural do leitor sobre o que isso tudo tem haver com o enredo proposto por Bento, além do óbvio *duo* que vira *trio*, indicando um triângulo amoroso. Mas em termos de construção narrativa essa digressão pode cumprir papel metalinguístico, se olharmos para a Ópera como metáfora da própria narrativa, ainda mais e, como diz Bento, se aceitarmos a teoria de que “a verossimilhança” é “toda a verdade” (DC, p.

⁷¹ Preferimos utilizar um termo alternativo ao clássico *Onispresente*. Queremos dizer com esse termo que Bento Santiago – narrador encasmurrado – toma conta da ação de forma a estar (com a sua mentalidade adulta e envelhecida) presente plenamente em toda a narração do passado. O julgamento que constantemente é feito, evidentemente é realizado pelo narrador, mas a forma como é feito, que poderia ser mais dissimulada, dando a entender ao leitor, de que certa realizade já era pensada e entendida daquela maneira, é desvelada frente ao leitor como interpolação reflexiva.

80) e de que Deus cumpre o papel do poeta, indicando a divindade de quem compõe e pode escolher o que será e o que não será revelado.

Outro momento que se torna relevante para a construção da narrativa é a sequência em que Bento apresenta o *Panegírico de Santa Mônica* e que se inicia no capítulo LIV, de mesmo nome. Após narrar a chorosa partida do menino para a sua experiência vocacional no Seminário de São José, o narrador simplesmente diz: “Ah! Não vou contar o seminário, nem me bastaria para isso um capítulo” (DC, p. 143). Faz um comentário sobre as manias de escrever que se pegam nas pessoas com mais de cinquenta anos, comenta sobre um companheiro de seminário que se ordenou padre, e que na época de seminário escrevia versos, mas abandonou o hábito, para, então, abrir efetivamente o assunto prometido no título do capítulo. Lembra de um companheiro de seminário que não se ordenou, como ele Bento, e do qual não revelará o nome. Havia, esse seminarista, composto um panegírico em homenagem à mãe de Santo Agostinho⁷². O narrador conta que em 1882, importante perceber o deslocamento temporal, visto a época de entrada no seminário, que é o fato narrado neste momento do livro, ser em 1857, encontrara o tal seminarista que havia escrito o *Panegírico*⁷³, feito chefe de uma seção administrativa, quando fora a uma repartição de marinha ver certo negócio. Começa então a contar a vida do outro ex-seminarista que esquecera tudo o que dizia respeito ao seminário, salvo as 29 páginas do tal *Panegírico*. Lembram de colegas e destinos, quando o interlocutor pergunta para Bento se conservara o panegírico. O narrador confessa que mentiu, já que não lembrava do tal texto, que o havia perdido

⁷² Santa Mônica, estima-se, nasceu por volta de 331 e morreu por volta de 387. É famosa por ter rogado pela conversão do filho, o futuro bispo de Hipona e Doutor da Igreja, Santo Agostinho. É celebrada como mãe zelosa e esposa tolerante. Lê-se sobre ela, na *Legenda Áurea*: “Um dia, lê-se no livro III das Confissões, Mônica teve uma visão na qual estava em pé sobre uma tábua, triste, quando apareceu um jovem e perguntou a causa de tanta tristeza. Ela disse: “Lamento a perdição de meu filho” Ele respondeu: “ Esteja segura que ele está onde você está” E no mesmo momento ela viu o filho a seu lado. Quando contou isso a Agostinho, ele comentou: “Você se engana, mãe, você se engana, ele não disse isso, e sim que você estaria onde eu estou”. Ela por sua vez insistiu: “Não filho, ele não me disse ‘você está onde ele está’, e sim ‘ele está onde você está” Esta mãe zelosa, quase importunando, pediu a um bispo, atesta Agostinho nas Confissões, que se dignasse a interceder por seu filho. Vencido pela insistência, ele respondeu com voz profética: “Vá tranquila, pois é impossível que pereça um filho tão chorado”” (DE VAREZZE, 2003, p. 708)

⁷³ Sobre a forma poética chamada de *Panegírico*, diz Massaud Moisés que “primitivamente, consistia o panegírico numa oração de louvor profesirda nas assembleias gerais do povo grego. (...) Em vernáculo, cabe citar peças oratórias de Mont’Alverne: *Panegírico do S.S.Coração de Jeus*, *Panegírico de S. Gonçalo Garcia*, *Primeiro Panegírico de S. Pedro de Alcântara*, *Panegírico da Rainha Santa Isabel*. (1978, p 383). Destacamos a relação de admiração de Machado de Assis por Mont’Alverne, o que talvez justificasse a escolha da forma para ocupar esse lugar de destaque na obra.

depois de muitas mudanças e viagens, ao que o outro diz que lhe levará o texto. E assim ocorre.

Ao dar o texto para Bento, anuncia ser o penúltimo exemplar, que ele mesmo tinha agora um último que não poderia dar a ninguém. A atitude do ex-colega, perguntando se Bento lembrava-se de algum pedaço do poema, pedindo-lhe que folhasse o texto e lesse algum fragmento, lembra em muito a cena inicial do livro, com o poeta do trem da central. Mas a impaciência lá revelada dá lugar aqui à dissimulação, pois o narrador diz lembrar-se perfeitamente, e lembrar da vida no seminário e de muitos que lá com ele conviveram. Neste momento Bento faz uma digressão dentro da digressão, o que não é incomum em Machado de Assis, para recordar o soneto inacabado que compusera pela época de seminarista⁷⁴, para recordar outras coisas que iam saindo do opúsculo, mas que em momento algum é lido efetivamente por ele. Recorda nomes de mestres e de colegas até chegar, casualmente a um seminarista em especial: Ezequiel de Sousa Escobar. Assim é apresentado, com nome completo e certa pompa um dos personagens mais importantes do romance. É a primeira referência direta a ele no livro e surge de uma aparente ilação aleatória. Ele afirma que na época em que conhecera Escobar ainda não era “casmurro, nem dom casmurro” (DC, p. 150), podendo sugerir que assim ficara pela ação do outro. Segue dizendo que não apenas pessoas saiam das páginas, insistimos, não lidas, do *Panegírico*, mas também sensações, como as que surgiram da observação da queda de certa senhora na rua, ou o pensamento sobre a memória. Para, ao final de seis capítulos, enunciar aquilo que julgamos ser central para esta reflexão: “É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas.” (DC, p. 153). Desta forma, e a partir desta chave de leitura proposta pelo próprio autor suposto, podemos ler o *Panegírico* como mais uma figura do próprio livro já que faz parte da história de Bento num momento posterior aos acontecimentos narrados, o realiza como pessoa madura, mas permite que vejamos o que lá já estava. Machado, várias vezes coloca o livro e a narração em xeque, dando ao leitor as condições para questionar o que está sendo narrado, através das imagens deixadas no livro. Aqui, mais uma vez, o caráter lacunar da narrativa revela a personalidade

⁷⁴ Há registros de um concurso sugerido, pela época da publicação do livro, para preencher a lacuna dos 12 versos não escritos por Bentinho, segundo correspondência de Lúcio de Mendoça para Machado de Assis, em 7 de abril de 1900 (MACHADO DE ASSIS, 2011, p. 464)

do narrador, mas ao mesmo tempo, este hábil articulador da história apresenta um convite ao leitor: preencher as lacunas do livro. Estamos no mesmo patamar de Bento e fazemos a mesma coisa que ele, como somos pessoas de boa índole, acreditamos que assim como nós podemos fazer ele também o pode e, portanto, o isentamos da maldade. Podemos ainda pensar em por que Santa Mônica. E muitas possibilidades surgem, já que fomos convidados pelo narrador a preencher as lacunas da obra. A primeira e óbvia diz respeito à mãe de Bentinho, uma santa, que apenas queria cumprir a promessa e tornar seu filho também um sinal visível do amor de Deus. Uma segunda possibilidade faz com que pensemos no filho da santa, e, portanto, em Agostinho que tem como obra máxima as *Confissões* (datada de aproximadamente do ano 400) o que abre um duplo caminho de leitura, já que o livro do Bispo de Hipona é uma autoacusação sem atenuantes sobre os seus pecados, mas ao mesmo tempo um relato de total sinceridade. Qual dos dois caminhos devemos tomar em relação a Bento? É justamente esse o caráter que Flávia Vieira da Silva do Amparo evoca quando conclui seu texto sobre a presença de Santo Agostinho em *Dom Casmurro*. Diz ela que

O paradoxo de *Dom Casmurro* parece ser o abandono do palco da vida, para margear os desejos abdicados, as promessas quebradas, os votos desfeitos, os sonetos inacabados, enfim, uma existência que parte do nada para lugar nenhum, o que imprime à narrativa e ao personagem um **caráter lacunar**. (DO AMPARO, 2016, p. 5, grifo nosso)

Nos dois momentos apontados como exemplos de digressão no texto machadiano, temos o mesmo andamento narrativo – o deslocamento temporal que permite ao narrador interpolar informações que tornam este mesmo texto complexo – e o mesmo efeito em relação ao leitor – que precisará preencher as lacunas deixadas pelo autor suposto numa espécie de construção participativa. Ninguém tem dúvidas sobre a importância da relação entre o autor suposto, o narrador e o personagem central para o sucesso centenário da obra. O difícil é, justamente, encontrar um caminho minimamente seguro para iluminar a interpretação não ingênua.

Andar sobre o preciso e o impreciso e preencher as lacunas deixadas no texto é a missão da crítica e, ao mesmo tempo, a virtude da obra que a cada

momento se revela e se oculta numa espécie de miragem no deserto ou ainda tesouros escondidos na areia deste deserto, sempre sob o vento. Aquilo que era facilmente percebido em um época se torna oculto posteriormente e, ao mesmo tempo, aspectos que antes não eram vistos são revelados pelo tempo. A figura é, pois justamente, este estabelecimento de verticalidade e de permanência entre uma leitura e outra, permitindo que sejam vistos traços da realidade, ainda que não toda a realidade, através das imagens apresentadas nas areias movediças de uma obra que é capaz de surpreender a cada época.

Poderia dedicar-se um estudo inteiro, e nos moldes que realizou Sérgio Rouanet sobre *Brás Cubas*, a partir de *Dom Casmurro*, mas o intuito aqui foi apenas apresentar a ideia de que a digressão, dentro do livro, corrobora com o caráter de imprecisão narrativa que a forma memorialista adotada utiliza para realizar o efeito de convencimento. A verdade é apresentada como parte fragmentária da memória e, assim, não como mentira intencional, mas como, se houver, falha natural da representação, pois afinal, quem nunca se enganou um pouco sobre algo de seu passado. A memória, então, como base para a narrativa poderia ser moldada pela introspecção do narrador de tal modo que toda a realidade por ela filtrada estaria comodamente aceita como “a” verdade e, da mesma forma que construtor e pintor entenderam bem as indicações dadas pelo Velho Santiago para reerguer a casa de Matacavalos no Engenho Novo, nós o ajudamos reerguer a sua própria vida e sua busca por esta verdade. Entretanto, qual verdade é relevante?

Não é mais, portanto, a verdade que importa, mas sim a semelhança com a verdade, e para analisar este tópico constitutivo do narrador, precisamos voltar ao texto de Silviano Santiago no qual diz, sobre ele que:

(...) sabe de antemão o que quer provar e sua peça oratória nada mais é do que o desenvolvimento verossímil de certo raciocínio que nos conduzirá implacavelmente à conclusão por ele ambicionada. Sua estrutura dos fatos, sua apresentação do comportamento humano dos personagens (inclusive de Bentinho) é informada pelo rigor da demonstração a ser estabelecida. Assim, para Dom Casmurro o essencial era provas (e sair vencedor) que o conhecimentos que tinha dos atos de Capitu quando menina lhe possibilitava um julgamento seguro sobre a Capitu adulta e misteriosa. (SANTIAGO, 2000, p. 34)

Silviano Santiago relacionará a forma como advogado-ex-seminarista-narrador se manifesta ao apriorismo narrativo, demonstrando esse elemento como o “traço mais saliente da retórica da verossimilhança” (Ibid., p. 34). Para nós, este jogo de memória feito pelo narrador em busca de apresentar, não a verdade, mas o crível, está na base das antecipações e adiamentos narrativos, bem como é sinal de incorporação formal, por parte de Machado de Assis, da forma como a sociedade brasileira manifesta e reflete sobre o que é importante ou não. Continua Silviano Santiago, analisando a retórica do livro:

Por meio do seu discurso ordenado e lógico, procura resolver sua angústia existencial. Depois de persuadir a si, quer persuadir o outros de sua verdade. Percebe-se, porém, que o ex-seminarista advogado incorre em duas falácias ao estabelecer sua verdade. Do ponto de vista estritamente jurídico, peca por basear a persuasão no *verossímil*, e do ponto de vista moral-religioso, por sustentar suas justificativas pelo *provável*.

Assim sendo, Dom Casmurro, que não teve forças para escrever um tratado sobre ‘Jurisprudência, filosofia e política’, tinha no entanto estes conhecimentos quando escrevia a obra quem com constância está oferecendo a seu leitor (...) Parece-me enfim que a intenção de Machado de Assis ao idealizar *Dom Casmurro* era de “pôr em ação” dois equívocos da cultura brasileira, que sempre viveu sobre a proteção dos bacharéis e sob o beneplácito moral dos jesuítas. (SANTIAGO, 2000, p. 40, grifos do autor)

A hipocrisia social, tão típica da cultura brasileira, se fazia, então, presente no discurso do Casmurro e Machado de Assis demonstrava isso não num romance no qual este seria o tema, mas sim, num no qual esta hipocrisia virara discurso efetivo. Vamos pouco além, talvez o autor estivesse realizado não apenas uma crítica aos *equivocos* apontados por Silviano Santiago, mas sim uma demonstração de que estes elementos estavam arraigados na nossa formação de tal modo que não conseguimos mais nos separar deles. Mostrava assim que aquilo que era realidade no país, pelas suas características próprias, não poderia ser apresentado de modo direto, criando o arcabouço moral para o qual a literatura também se presta, como elemento de conscientização da sociedade, se tornando, então, importante mecanismo reformador. No país do jeitinho, do tráfico de influência, da malandragem, da vantagem e da dependência social mostrar a verdade não era suficiente para representar o instinto de nacionalidade, era necessário algo mais, algo diferente, algo às avessas e à brasileira, e isso veio em Machado de Assis

através da ironia que se torna parte do discurso, desfigurando-o e tornando-o tão único no cenário literário que faz seu autor alguém inclassificável pelos critérios e réguas europeias. *Dom Casmurro* se torna assim ápice desta incorporação da retórica da verossimilhança, na qual o mais importante não é a verdade, mas a aparência, na qual as vozes da elite possuem mais valor que as das camadas inferiores (vide o poeta do trem), ao ponto de tornarem verdade aquilo que desejam ou precisam que assim sejam.

3.2 Complexo de Macbeth – a certeza duvidosa

Dom Casmurro foi um romance de recepção positiva imediata, pela elegância com que o autor tratou do tema da traição e pela forma inovadora como que Machado de Assis construiu o enredo. Houve também aqueles que não reconheciam ali a forma romance tradicional, como o cronista e dramaturgo Artur Azevedo que escreveria no jornal *O País*: “romance propriamente dito quase não o há nestas páginas”⁷⁵. Desde sua publicação, o livro vem levantando hipóteses de interpretação, quase como que em camadas de percepção que cada época consegue atingir. Assim, entre admiradores e críticos do autor na primeira hora, ninguém questionou a traição de Capitu, por ser a posição do narrador e porque narradores pactuam com seus leitores, mesmo sendo estes narradores exóticos machadianos. Houve um tempo de reflexão, mas com os estudos de Hellen Caldwell perceberam-se coisas que ninguém antes tinha percebido, especialmente no que tangia à forma como se dava a influência shakespeariana na obra de Machado de Assis. Claro que Jean Michel Massa já havia apontado as preferências leitoras do autor brasileiro a respeito do dramaturgo inglês, claro que todos lembramos as primeiras palavras do conto *A cartomante*⁷⁶, mas demonstrar que o narrador Santiago carregava dentro do seu nome uma faísca de Iago, o ciumento e invejoso que joga Otelo contra Desdêmona, mesmo havendo um capítulo no livro que falava sobre o momento em que o mouro de Veneza mata a esposa sob aplausos, foi um achado interpretativo daqueles que o autor se alegraria de ver descoberto. Já Eugênio Gomes realizou um breve estudo, basicamente apenas apontando referências sem analisá-las profundamente, sobre as tais “*Influências Inglesas*” na obra machadiana. Assim, sem alongar muito a discussão sobre o *Othelo brasileiro de Machado de Assis* ou as demais influências de Shakespeare⁷⁷ na obra

⁷⁵ O Paiz, Rio de Janeiro, 18.3.1900. p. 1.

⁷⁶ Neste conto, publicado na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro em 28/11/1884, segundo Galante de Souza (1955, p 560), temos a abertura: “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de Novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.” (MACHADO DE ASSIS, 2008, V II, p 447)

⁷⁷ Para isso podemos consultar a obra de Eugênio Gomes (1976), como citado acima, Machado de Assis - *Influências inglesas*, ainda que ele não toque na questão do Iago presente no nome de Bento Santiago ou evoque mais que predição presente na frase que Bento escuta quando volta da faculdade: “Tu serás feliz, Bentinho”, fazendo eco às bruxas da charneca.

machadiana, vamos nos ater a uma ideia que parece tão central quanto a de Caldwell e, talvez, tão pouco explorada também.

Ao eco de Hamlet, talvez peça predileta de Machado de Assis (pelo grande número de referências que ele faz a esse texto) encontramos outra voz que ecoa no livro narrado por Bento Santiago: Macbeth, o nobre escocês que foi aclamado pelas bruxas como tane de Cawdor (sem que, aparentemente, o fosse ainda) e rei que seria um dia. A passagem é memorável, na terceira cena do primeiro ato da peça, na famosa charneca, Macbeth – primo do rei da Escócia – volta vitorioso junto a Banquo e ali é saudado, junto com o companheiro, por três bruxas:

PRIMEIRA BRUXA – Salve, Macbeth! Salve, Tane de Glamis!
SEGUNDA BRUXA – Salve, Macbeth! Salve, Tane de Cawdor!
TERCEIRA BRUXA – Salve, Macbeth! Salve, que rei sereis um dia!
BANQUO - Meu bondoso senhor, por que esse sobressalto?
Porventura temeis coisas que soam tão lindamente?
(*Às Bruxas*) Em nome da verdade, sois criaturas fantásticas? Ou bem, tais como vos mostrais exteriormente? Saudais meu nobre companheiro pelo seu título atual, mas predizendo-lhe maior fortuna, e até real esperança incutindo-lhe, a ponto que parece como que transportado. A mim, contudo, nada dizeis. Se o dom tendes de ler nas sementes e de dizerdes qual há de germinar e qual não há-de, falai-me então a mim, que nem vos rogo favores nem temo o vosso ódio.
PRIMEIRA BRUXA - Salve!
SEGUNDA BRUXA - Salve!
TERCEIRA BRUXA - Salve!
PRIMEIRA BRUXA - Menos que Macbeth e maior do que ele!
SEGUNDA BRUXA - Não tão feliz e todavia muito mais feliz!
TERCEIRA BRUXA – Serás tronco de reis, embora a rei não chegues! Salve, pois, Macbeth e Banquo!
PRIMEIRA BRUXA - Banquo e Macbeth! Salve! salve!
(SHAKESPEARE, 1996, pp. 14-15)

Macbeth ainda não sabia, mas por sua lealdade, e pela traição de Cawdor, o rei Duncan havia transferido o título de um barão para o outro, desta forma essa predição das bruxas se realiza prontamente para surpresa do futuro rei. O dilema que se estabelece aí passa a ser o seguinte: se o destino deseja que Macbeth seja rei da Escócia, nada impedirá que isso ocorra, porém será necessário colaborar com esse destino ou apenas esperá-lo? Tudo se complica mais na cabeça do protagonista quando ele confia o encontro com as bruxas e as predições com a esposa, marcada na peça como uma mulher oportunista. É dela o plano de acelerar o processo de empoderamento do marido assassinando o Rei numa estada deste no

castelo dos Macbeth e incriminando os guardas (alcoholizados e mortos por plano dela) e os filhos do Rei como traidores, restando nada mais a Macbeth do que ter de assumir o “ônus real”. Mas não podemos desatentar das predições em relação a Banquo, já que ele seria menor e maior que Macbeth, não tão feliz e mais feliz e sem ser rei, os geraria. Uma informação muito relevante ainda é que Macbeth não tinha filhos a quem passar o trono. A história se desenvolve com uma série de desmandos e, principalmente, assassinatos do tirano que se tornara Macbeth, a fim de manter o poder que conquistara por ter colaborado com o destino. E quando volta à charneca, atrás das bruxas e de novas predições, ouvirá que deveria temer Macduff, ainda que precisasse ter medo de nenhum homem nascido de mulher e que tampouco seria derrotado enquanto o bosque de Birnan não marchasse contra ele. Com a certeza de que nunca o bosque marcharia, nem havia algum homem não nascido de mulher, o rei segue seu destino de crueldade, vivendo uma certeza incerta. Ao final, descobre que, como estratégia de guerra, os soldados inimigos cortaram ramos de árvores do bosque de Birnan para ocultar o efetivo que marchava contra o castelo e que Macduff havia sido arrancado do ventre de sua mãe morta – e portanto não tinha nascido. Macbeth, cego pelo seu desejo de permanecer no poder – e quem sabe, pelo desejo de fazer a profecia se cumprir – luta – tentando fazer com que outra profecia não se cumprisse – e é decapitado.

Retomando o romance *Dom Casmurro*, na história rememorada por Bento Santiago acompanhamos a denúncia escutada atrás da porta pelo menino e a voz de José Dias ecoa profeticamente, fazendo, entre outras, três afirmações – tal qual as bruxas da charneca:

— D. Glória, a senhora persiste na ideia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade. (...)

— Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los. (...)

— É um modo de falar. Em segredinhos, sempre juntos. Bentinho quase não sai de lá. A pequena é uma desmiolada; o pai faz que não vê; tomara ele que as coisas corressem de maneira que... Compreendo o seu gesto; a senhora não crê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm a alma cândida... (DC, p. 70)

E ao mesmo tempo que escuta o já antigo destino traçado pela mãe que prenuncia a partida em direção ao seminário e a uma vida consagrada ao celibato sacerdotal, Bento ouve a segunda predição de que poderia estar “pegando em namoro” com a vizinha, mas mais ainda, uma terceira, e contundente, predição de que a menina era uma desmiolada – a ser confirmada pela definição de olhar que o agregado fará em relação a Capitu *a posteriori*. Neste momento inicial da narrativa, com o leitor sabendo da história apenas o que os dois capítulos introdutórios revelaram (a condição atual de viuvez e solidão, o desejo de fazer passar o tempo escrevendo, etc.), as três frases do agregado, ser que chegara à família de maneira misteriosa, para dela nunca mais se afastar, batem em Bento como as predições das bruxas de Macbeth, já que uma realidade já era conhecida, a ida para o seminário (tal qual a condição inicial de Macbeth: Tane de Glamis), a segunda é facilmente revelável – pois Bento já sentia algo pela vizinha, apenas que não havia conseguido, pela sua tenra idade e imaturidade psicológica, nominar – a paixão pela vizinha (tal qual o baronato de Cawdor) e, por fim, vem a mais assustadora e perigosa revelação, Capitu era inconfiável (equivalente aqui ao reinado).

A primeira realidade estava definida desde sempre e desde sempre adiada pela mãe do protagonista. Era uma promessa antiga, mas feita no intuito de garantir uma boa gestação e um bom parto após uma malfadada gravidez. Nada mais natural no ambiente religioso – e alto teor de temor de Deus – em que vive a família Santiago. E justamente por isso, por viverem nesse ambiente, é que D. Glória teme as consequências de não cumprir a sua promessa (diferentemente do jovem Bentinho que constantemente as descumpria, ou melhor, as acumulava em promessas maiores, com mais e mais orações devidas). Para ajudar a não desviar do caminho correto ela confia essa necessidade para os membros da família e para o agregado (que, ao perceber uma ameaça à sua posição na família pela possível entrada de Capitu, tenta confirmar o destino do futuro ex-seminarista). Os outros membros da família não gostam nem desgostam da ideia, simplesmente porque são dependentes daquela estrutura e portanto, mesmo que tivessem algo claramente contrário à situação, suas posições na pirâmide social estabelecida dentro da casa os impediria de ter voz de comando. Bentinho, por sua vez, sabe que deve ir e até então não tinha nenhuma restrição, ao contrário, demonstrando que até

gostava de “vida de padre” já que brincava de celebrar missa com a vizinha. Mas agora as coisas começavam a se tornar diferentes.

A segunda realidade também é premente e (assim como na peça de Shakespeare, o espectador já sabe que o rei Duncan havida dado o título de Cawdor para Macbeth – para que esse baronato nunca mais o traísse, numa ironia extrema –, apenas que o protagonista ainda não o sabia) facilmente percebida nos sentimentos perscrutáveis do personagem. Mas será que a revelação feita por José Dias não causou em Bentinho justamente aquilo que o agregado queria evitar? Assim como o rei, que desejava evitar uma nova traição, mas ao dar o título para Macbeth, coloca na cabeça o seu nobre primo o desejo de fazer a terceira predição se cumprir. É importante ainda colocar Capitu numa dupla posição nesta análise, pois ela é, sem dúvida, objeto de desejo de Bento, mas não apenas isso, já que ela ao descobrir os sentimentos e destino de Bentinho e revelar os seus, torna-se partícipe nas decisões do menino de maneira total e decisiva – tal como Lady Macbeth. Se havia qualquer dúvida no coração do Tane de Cawdor em relação a sua fidelidade pelo seu rei e primo, o desejo, a presunção de direito e a ação direta da mulher leva o protagonista shakespeariano a agir e confirmar a terceira promessa da charneca. Assim, Capitu encarnaria um duplo papel na tragédia machadiana⁷⁸. Ela é, a uma só tempo, o baronato descoberto no coração de Bentinho – posse sua antes mesmo que se desse conta – e partícipe na conquista de um bem maior, o casamento. O que nos leva a pensar na terceira predição de José Dias.

O casamento está vinculado à relação que existe entre Bento e Capitu, já que se amam e ele consegue deixar o seminário, pagando o preço de se afastar por cinco anos, durante a faculdade de direito em São Paulo, e casar-se com a pretendida, com a anuência e o gosto da mãe. O casamento em si importa menos agora do que a sua suposta consequência: a traição. Já que Capitu era uma desmiolada, frase que catequisou⁷⁹ o pensamento de Bento, que outra saída tinha ele a não ser aceitar e esperar o que o destino junto a sua amada lhe reservava. Foi o custo do casamento, por mais que ele talvez não quisesse pagar esse preço.

A ideia de destino é o que nos move e por isso vamos saltar por cima de todas as aventuras e situações que levaram Bentinho daquela tarde de novembro de

⁷⁸ Assim como Hellen Caldwell aponta para o duplo papel de Bento Santiago, já que seria a um só tempo lago (influenciador) e Othelo (influenciado) na história da traição.

⁷⁹ Uso a expressão aqui no seu sentido mais arcaico e original o de fazer eco, ficar retumbando dentro.

1857 para uma outra em 1864 quando retornava da faculdade. Mas não sem antes lembrarmos de um capítulo intermediário muito relevante para essa explanação. Durante as descobertas de Bentinho (sobre o amor, o seminário, o beijo, etc.) chega o Padre Cabral e a conversa que José Dias – aqui já imbuído da missão de evitar a ordenação de Bentinho – tem com o Protonotário apostólico se dá na ordem da vocação. O agregado – achando essa uma boa saída – argumenta que sem vocação haveria um bom sacerdote e se a vocação fosse servir a Deus de uma outra forma que assim fosse. Mas o padre Cabral dirá que acima da vocação está a vontade de Deus (aparente paradoxo, já que fora Deus mesmo quem fizera o chamado vocacional que fora ou não aceito pelo homem), usa o exemplo de Paulo de Tarso que tinha a convicção de que deveria matar os cristãos em defesa da sua própria fé, mas teve seu destino mudado pelo encontro com Cristo⁸⁰ e que ele mesmo, padre Cabral, não “tinha” vocação, ou melhor, a tinha para a medicina, mas por influência do padrinho – Coadjutor de Santa Rita – foi colocado no seminário e tomara “gosto aos estudos e à companhia dos padres” (DC, p. 125). Para quê era Bentinho vocacionado? É possível mudar-se uma vocação? Ou, de outra forma, é possível colaborar para alterar-se um destino?

É disso que falamos quando enunciamos o Complexo de Macbeth, que não parece ser descabido ou aleatório se recorrermos à cena em que Machado de Assis se utiliza de um eco de Shakespeare no livro. E tudo nos leva para esse capítulo, central deveras na ideia de um complexo de Macbeth do qual sofreria Bento Santiago. O centésimo capítulo, cuidadosamente escolhido pelo autor para estar no seu livro, o que nos leva a pensar – como em outros momentos deste trabalho – no significado de colocar em tão distinto capítulo tão privada cena. Vamos ao capítulo para podermos continuar essa reflexão:

CAPÍTULO C - "TU SERÁS FELIZ, BENTINHO"

No quarto, desfazendo a mala e tirando a carta de bacharel de dentro da lata, ia pensando na felicidade e na glória. Via o casamento e a carreira ilustre, enquanto José Dias me ajudava, calado e zeloso. Uma fada invisível desceu ali e me disse em voz igualmente macia e cálida: "Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz."
— E por que não seria feliz? perguntou José Dias, endireitando o tronco e fitando-me.
— Você ouviu? perguntei eu erguendo-me também, espantado.

⁸⁰ Conferir Nota 19

— Ouviu o quê?

— Ouviu uma voz que dizia que eu serei feliz?

— É boa! Você mesmo é que está dizendo...

Ainda agora sou capaz de jurar que a voz era da fada; naturalmente as fadas, expulsas dos contos e dos versos, meteram-se no coração da gente e falam de dentro para fora. Esta, por exemplo, muita vez a ouvi clara e distinta. Há de ser prima das feiticeiras da Escócia: "Tu serás rei, Macbeth!" — "Tu serás feliz, Bentinho!" Ao cabo, é a mesma predição, pela mesma toada universal e eterna. Quando voltei do meu espanto, ouvi o resto do discurso de José Dias:

—...Há de ser feliz, como merece, assim como mereceu esse diploma que ali está, que não é favor de ninguém. A distinção que tirou em todas as matérias é prova disso; já lhe contei que ouvi da boca dos lentes, em particular, os maiores elogios. Demais, a felicidade não é só a glória, é também outra coisa... Ah! você não confiou tudo ao velho José Dias! O pobre José Dias está aí para um canto, é caju chupado, não vale nada; agora são os novos, os Escobares... Não lhe nego que é moço muito distinto, e trabalhador, e marido de truz; mas, enfim, velho também sabe amar...

— Mas que é?

— Que há de ser? Quem é que não sabe tudo?... Aquela intimidade de vizinhos tinha de acabar nisto, que é verdadeiramente uma bênção do céu, porque ela é um anjo, é um anjíssimo... Perdoe a cincada, Bentinho, foi um modo de acentuar a perfeição daquela moça. Cuidei o contrário, outrora; confundi os modos de criança com expressões de caráter, e não vi que essa menina travessa e já de olhos pensativos era a flor caprichosa de um fruto sadio e doce... Por que é que não me contou também o que outros sabem, e cá em casa está mais que adivinhado e aprovado?

— Mamãe aprova deveras?

— Pois então? Temos falado sobre isso, e ela fez-me o favor de pedir a minha opinião. Pergunte-lhe o que é que eu lhe disse em termos claros e positivos; pergunte-lhe. Disse-lhe que não podia desejar melhor nora para si, boa, discreta, prendada, amiga da gente... e uma dona de casa, que não lhe digo nada. Depois da morte da mãe, tomou conta de tudo. Pádua, agora que se aposentou, não faz mais que receber o ordenado e entregá-lo à filha. A filha é que distribui o dinheiro, paga as contas, faz o rol das despesas, cuida de tudo, mantimento, roupa, luz; você já a viu o ano passado. E quanto à formosura você sabe melhor que ninguém...

— Mas, deveras, mamãe consultou o senhor sobre o nosso casamento?

— Positivamente, não; fez-me o favor de perguntar se Capitu não daria uma boa esposa; eu é que, na resposta, falei em nora. D. Glória não negou e até deu um ar de riso.

— Mamãe sempre que me escrevia, falava de Capitu.

— Você sabe que elas se dão muito, e por isso é que sua prima anda cada vez mais amuada. Talvez agora case mais depressa.

— Prima Justina?

— Não sabe? São contos, naturalmente; mas enfim, o Doutor João da Costa enviuvou há poucos meses, e dizem (não sei, o protonotário é que me contou), dizem que os dois andam meio inclinados a acabar com a viuvez, entre si, casando-se. Há de ver que não há nada, mas não é fora de propósito, conquanto ela

sempre achasse que o doutor era um feixe de ossos... Só se ela é um cemitério, comentou rindo; e logo sério: Digo isto por gracejo... Não ouvi o resto. Ouvia só a voz da minha fada interior, que me repetia, mas já então sem palavras: "Tu serás feliz, Bentinho!" E a voz de Capitu me disse a mesma coisa, com termos diversos, e assim também a de Escobar, os quais ambos me confirmaram a notícia de José Dias pela sua própria impressão. Enfim, minha mãe, algumas semanas depois, quando lhe fui pedir licença para casar, além do consentimento, deu-me igual profecia, salva a redação própria de mãe: "Tu serás feliz, meu filho! (DC, pp. 204-206)

O capítulo inicia, já no título, com a expressão que será central para o seu argumento: a felicidade a que Bentinho se julgava destinado – ou vocacionado. Enquanto desfaz suas malas, tira o diploma da lata e é ajudado nessas tarefas corriqueiras pelo agregado, Bentinho – novamente – tem um breve delírio (como no caso do imperador em visita à sua casa ou os medalhões das paredes que lhe pediram que contasse sua história) e escuta uma voz enunciada por uma “fada” que lhe diz: "Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz." Saberemos, pela intervenção de José Dias, que fora o próprio Bento quem enunciara a tal frase. Ainda que seja uma construção deveras comum e cotidiana, exprimindo um desejo de realização, esse pronome (Tu) somado ao verbo “ser” conjugado no futuro do presente do indicativo (serás), é prontamente associado (como a fada será, como prima das bruxas da charneca da peça de Shakespeare) ao cumprimento da terceira bruxa: “All hail Macbeth, that shalt be King hereafter”⁸¹. Bento acredita que a sua provação já foi realizada e o que tem pela frente é somente alegria. Seu destino estava traçado com uma vida de celibato, mas foi alterado, pois ele, com a ajuda da primeira amiga e do maior amigo, contornaram esse caminho e fizeram possível uma outra saída, uma desejada saída matrimonial e digna. Essa é a nova realidade do protagonista, mas,

⁸¹ Manuel Bandeira traduz a passagem da seguinte forma: “Salve, Macbeth! Salve, que rei sereis um dia”, já Beatriz Viégas-Faria traduz como: “Salve Macbeth, aquele que no futuro será rei”. A frase machadiana, presente no capítulo, como visto acima, é: “Tu serás rei, Macbeth!” Invertendo a ordem original, e colocando-a numa posição muito mais impositiva do que ela tem originalmente, o que e deixa mais parecida com a frase ouvida. Numa tradução mais literal teríamos: “Todos saudemos Macbeth, que deverás ser rei a seguir”. Levando em conta o fato que Machado de Assis tinha a obra de Shakespeare na sua biblioteca, segundo Jean-Michel Massa, e o texto francês diz: “Salut, Macbeth, qui seras roi un jour!”, teríamos um texto mais próximo daquele que o próprio Machado se utilizou. Ainda, segundo a nota presente no texto editado por A. R. Braunmuller para *The New Cambridge Shakespeare*, que diz “46 All hail Shakespeare elsewhere (3H6 5.7.33-4, R2 4.1.169-71) associates this phrase with Judas's betrayal of Jesus, as do his contemporaries (see 'the All-haile of a second Judas' in A Letter. . .containing a true Report of a strange Conspiracie (1599)”, associando o cumprimento da bruxa na charneca com o cumprimento de Judas em relação a Cristo, trazendo a noção de traição.

novamente, será uma inversão da realidade já que a felicidade – como o reino de Macbeth – será passageira.

A conversa que se seguirá, entre o agregado e Bentinho será também bastante reveladora, já que José Dias, apesar de enunciar um ciúme em relação a amizade do jovem Santiago e Escobar, mostrará que atuou a fim de tornar o caminho para o casamento com a vizinha mais fácil, conversando e sugerindo para D. Glória que a menina (que antes, para ele, era desmiolada e com olhos oblíquos e dissimulados) se tornara uma mulher bonita e capaz de administrar um lar, pois já o fazia desde a morte da mãe. Capitu antes demonizada pelo agregado é agora tratada como um “anjíssimo”. Ele assume que se enganara em relação a ela pois confundira “os modos de criança com expressões de caráter” e não vira “que essa menina travessa e já de olhos pensativos era a flor caprichosa de um fruto sadio e doce”. Qual das duas visões de José Dias estaria certa sobre a personalidade de Capitu? O certo é que essa mudança apenas confirma o desejo de Bento e a certeza da felicidade conquistada a fórceps em relação ao destino. Era ele agora rei, com reino conquistado, mas ainda por defender de todos os inimigos que poderiam usurpá-lo e essa será a conclusão lógica a que esse complexo do qual ele sofre o levará.

O destino de Macbeth, sozinho, traído, sem a mulher que seria a sua segurança, se reproduz no de Bento. Talvez o velho Santiago também possa enunciar – qual Macbeth, ao descobrir sobre a morte da rainha – que a: “Life's but a walking shadow, a poor player // That struts and frets his hour upon the stage // And then is heard no more. It is a tale // Told by an idiot, full of sound and fury // Signifying nothing.”⁸² O que nos remete para o capítulo final do livro, pois lá, sozinho e concluindo suas memórias, Bento volta a questionar o seu destino. Aliás, enunciará textualmente que “*quis o destino que acabassem [Capitu e Escobar] juntando-se e enganando-me*”. Para Bento, ao longo de toda a narrativa, os argumentos são irrefutáveis até o momento em que não servem mais, ou, no seu contrário, são substituíveis até voltarem a servir para uma ordem maior de certeza. O sentimento do narrador poderia ser da ordem, ainda que em momento algum no texto ele o enuncie desta maneira, “deveria ter sido padre, pois assim evitaria tudo o que de mal

⁸² SHAKESPEARE, 1996, p. 229; Traduzida por Manuel Bandeira assim: “A vida é uma sombra ambulante: um pobre ator que gesticula em cena uma hora ou duas, depois não se ouve mais; um conto cheio de bulha e fúria, dito por um louco, significando nada”.

aconteceu”, numa espécie de arrependimento existencial do qual apenas pode-se sair se se projetar a responsabilidade não em si mas em alguma força oculta e misteriosa que conduz os caminhos humanos. Assim, Bento é joguete do destino que foi joguete de Bento, numa relação tautológica e circular que torna a certeza impossível. Se Bento estava destinado ao sacerdócio, o destino foi alterado por ação da inteligência e da vontade humanas, mas, pela “lei da responsabilidade”, com as devidas consequências que são fruto dessa ação. Entretanto, o narrador não quer assumir essa responsabilidade (ou culpabilidade, sempre olhando pelo filtro dele mesmo, Bento, e não julgando os fatos ou afirmando a certeza do adultério que desencadeia a solidão final), pois seria assumir que ele tomou parte numa fraude.

Assim o destino serve apenas quando serve. Ou, dito de outra forma, o destino é imutável e preciso e desde sempre era para acontecer o que aconteceu, apenas que Bento “leu” errado as predições das bruxas; já a vocação é mutável, pois Deus é capaz de chamar o homem e respeitar a sua vontade quando ele não atende. Escolhemos nosso destino ou cumprimos o que foi-nos estabelecido por forças ocultas, sejam elas Deus, uma fada, um agregado ou três bruxas? Bento passou o livro com a certeza de que iria governar sobre aquele reino que era a sua casa e seu casamento e para tal precisava agir, mas sua ação malfadada o levou a questionar, convenientemente, o mesmo caminho que escolhera anunciando que fora apenas o tolo que conta uma história cheia de som e fúria significando nada.

3.3 Os jogos especulares – do presente ao passado

Os jogos especulares na obra de Machado de Assis são famosos e conhecidos. Temos como um caso exemplar o que ocorre em *Esaú e Jacó* (1904), com seus irmãos Pedro e Paulo, em tudo iguais e complementemente inversos um do outro ao ponto de que quando Pedro se torna republicano e aceita a nova ordem – que na verdade é a velha ordem transfigurada, muito bem representada por Machado de Assis – Paulo se coloca contra a República instaurada. Tão semelhantes são que Flora não consegue distingui-los e acaba fundindo-os no seu delírio (mais um delírio).

Assim também, a imagem projetada é tema central do conto *O Espelho* – presente no inovador livro *Papéis Avulsos* (1882) – no qual um narrador “esboça” uma nova teoria da alma humana a partir dos conceitos de alma exterior e alma interior as quais podem ser percebidas pela autoimagem do narrador no espelho da casa em que se encontra. Ao perder a sua alma exterior (a farda de alferes), Jacobina vai perdendo a sua imagem no espelho.

Esses dois casos, singelamente apresentados, mostram que a ideia especular não é incomum na obra de Machado de Assis, mas vamos apontar esse caminho especificamente no romance que estamos perseguindo neste estudo, e isso porque assim podemos corroborar a ideia de que Machado de Assis se valeu do conceito de figura, a sua maneira, para construir a sua obra, já que, como pretendemos demonstrar, a convergência especular é um modo de a figura se realizar.

Que o livro é feito a partir de um triângulo amoroso sugerido pelo narrador, qualquer leitor (mesmo antes de se ler o livro) sabe. E, portanto, a ideia de que existe uma oposição entre personagens, especialmente entre Bento e Escobar, os dois que disputariam a atenção de Capitu, sempre na leitura do velho Bento-Casmurro, é natural. Entretanto existem algumas sutilezas que valem um capítulo. Acompanhemos:

XXXII - OLHOS DE RESSACA

Tudo era matéria às curiosidades de Capitu. Caso houve, porém, no qual não sei se aprendeu ou ensinou, ou se fez ambas as coisas, como eu. É o que contarei no outro capítulo. Neste direi somente

que, passados alguns dias do ajuste com o agregado, fui ver a minha amiga; eram dez horas da manhã. D. Fortunata, que estava no quintal, nem esperou que eu lhe perguntasse pela filha.

— Está na sala, penteando o cabelo, disse-me; vá devagarzinho para lhe pregar um susto.

Fui devagar, mas ou o pé ou o espelho traiu-me. Este pode ser que não fosse; era um espelhinho de pataca (perdoai a barateza), comprado a um mascate italiano, moldura tosca, argolinha de latão, pendente da parede, entre as duas janelas. Se não foi ele, foi o pé. Um ou outro, a verdade é que, apenas entrei na sala, pente, cabelos, toda ela voou pelos ares, e só lhe ouvi esta pergunta:

— Há alguma coisa?

— Não há nada, respondi; vim ver você antes que o Padre Cabral chegue para a lição. Como passou a noite?

— Eu bem. José Dias ainda não falou?

— Parece que não.

— Mas então quando fala?

— Disse-me que hoje ou amanhã pretende tocar no assunto; não vai logo de pancada, falará assim por alto e por longe, um toque. Depois, entrará em matéria. Quer primeiro ver se mamãe tem a resolução feita...

— Que tem, tem, interrompeu Capitu. E se não fosse preciso alguém para vencer já, e de todo, não se lhe falaria. Eu já nem sei se José Dias poderá influir tanto; acho que fará tudo, se sentir que você realmente não quer ser padre, mas poderá alcançar?... Ele é atendido; se, porém... É um inferno isto! Você teime com ele, Bentinho.

— Teimo; hoje mesmo ele há de falar.

— Você jura?

— Juro! Deixe ver os olhos, Capitu.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, "olhos de cigana oblíqua e dissimulada." Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que...

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do Céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos

bem-aventurados do Céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no Céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu, mas então com as mãos, e disse-lhe, — para dizer alguma coisa, — que era capaz de os pentear, se quisesse.

— Você?

— Eu mesmo.

— Vai embaraçar-me o cabelo todo, isso sim.

— Se embaraçar, você desembaraça depois.

— Vamos ver. (DC, pp. 112-114)

Esta famosa cena traz alguns dos elementos essenciais da compreensão da narrativa. Precisamos lembrar, sempre e novamente, que quem está compondo a memória apresentada é o velho narrador e, portanto, conta-a a partir das suas convicções de adulto, de viúvo, de suposto traído. Não podemos dar benefício da ingenuidade para ele e, mais, precisamos pensar a imagem a partir de outra colocada mais adiante no desenrolar do texto. Vamos adiantar a leitura, olhando para esse pequeno capítulo de dois parágrafos:

CXXIII - OLHOS DE RESSACA

Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. (DC, pp. 233-234)

Qual o impacto que Machado de Assis queria ao duplicar os nomes dos capítulos? Fazer o leitor recordar aqueles outros – mesmos – olhos de ressaca? Vamos debulhar cada um deles para poder juntá-los depois. Na primeira cena (Capítulo XXXII) temos o narrador transformado em menino ingênuo em presença

daquela que já foi apresentada como dissimulada – ainda que essa expressão tenha vindo, no livro, primeiro pelas palavras de José Dias. Talvez a inocência de Bentinho não perceba que para o agregado a vizinha, e o possível casamento entre ambos, possa significar uma ameaça ao seu destino de dependente, visto reconhecer em Capitu uma menina oblíqua e, além do mais, de uma classe inferior, que usaria o casamento, como ele mesmo usava a sua vida, para viver à margem dos proprietários. Bentinho havia dito, alguns capítulos antes (XVIII) que o agregado fizera aquilo apenas por maldade, mas Capitu (e interessante perceber essa ordenação de fatos que faz Machado), logo após a cena do pregão da cocada, que anuncia a consciência dela sobre a sua condição social (Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa (DC, p.94)) e de perscrutar todos os gestos e palavras das pessoas da casa na cena, diz para utilizarem-se justamente do agregado e acaba por “ensinar” Bentinho como agir como proprietário em relação ao futuro subalterno.

Com tudo isso na cabeça, o menino observa a vizinha pentear os cabelos, na natural excitação dos apaixonados. Observa os olhos dela e a imagem evocada por José Dias reaparece na sua cabeça. Capitu, na imaginação do menino, acha que ele quer apenas um desculpa para olhá-la de mais perto, mas aqueles olhos, grandes, “crescidos e sombrios, com tal expressão que...” (DC, p. 114) O capítulo XXXII, pode ser considerado como inverso ao CXXIII e pode ser lido como consequência do outro, mas não podemos nunca esquecer que a ordem de apresentação do enredo não revela a ordem de consciência das coisas do narrador. Desta forma, visto a história ser construída a partir das memórias do velho Bento, nada impede (e é bem provável) que ele tenha construído a primeira imagem a partir da segunda e não vice-versa, como a organização do livro pode supor. Até porque ele afirma, como vimos acima:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. (DC, pp. 112-114)

E isso mostra que no momento atual – na enunciação do discurso – ele ainda não havia encontrado as palavras e as imagens certas para representar a impressão que

os olhos de Capitu lhe causavam, se é que na juventude do narrador eles causassem alguma coisa. Se isso é verdade, e parece ser, ele figurou a imagem da ressaca dos olhos da amada a partir da ressaca do mar que levou o amigo, relacionando as duas como perigosas, ainda que atraentes. Bento não tinha coragem para entrar no mar, nem as condições para isso e, por extensão, tampouco possuía a coragem para sentir-se dominador numa relação com aquela mulher que possuía os atributos do mar. Mas o que importa aqui é o fato de Machado de Assis, através de Bento Santiago, ter invertido o sentido da narração com o intuito, talvez, de fazer com que o leitor, ao acompanhar o enredo, associasse e prefigurasse a morte de Escobar no olhar de Capitu, visto esta ser a ordem que essas imagens aparecem na trama. Assim, quando chegássemos na descrição do olhar de Capitu para Escobar, no velório deste, ponto central e divisor de águas na convicção de Bento Santiago no que diz respeito à traição da esposa com o amigo, o leitor já estaria convencido de que ela sempre possuiu aquele olhar, bem como aquele desejo, sendo, assim, sempre a adúltera – fruta dentro da casca do capítulo CXLVIII.

Na janta que antecede a trágica morte de Escobar, temos dois momentos decisivos para a compreensão do argumento que aqui se quer apresentar. No primeiro caso, a ressaca – sempre lembrando que ela é colocada neste ponto da narrativa pelo velho e amargurado Bento – é metafórica e anuncia a forma como Bentinho se sentirá perto daquela que era “mais mulher do que [ele] era homem” (DC, p.111) e de seus olhares, talvez justamente por lembrar-se, como narrador, primeiro desse segundo olhar associado à morte do amigo tragado pela ressaca do mar do Flamengo. No segundo caso a ressaca, ainda metafórica, está colocada sobre outro ser, o amigo defunto e Bento vislumbra esse olhar a ponto de perder o senso. Tendo aqui a certeza da traição que o traga para dentro do mar de angústias que será a sua vida posterior. Uma ressaca acaba sendo figura da outra e ambas aparecem a partir do narrador presente que deseja encontrar uma imagem capaz de dar ao leitor uma ideia exata da jovem Capitu, criando assim um efeito figural, mostrando que tudo já estava predefinido, ainda que, na realidade essa definição vá do presente em direção ao passado, realizando o efeito retórico desejado pelo narrador.

3.4 A memória através das datas – a falha como método

Dom Casmurro pode ser considerado como o livro no qual Machado de Assis talvez mais tenha se empenhado na construção da edição final. Vemos isso na correspondência do autor com amigos na época da publicação e também por não ter a premência da publicação em folhetim, já que saíra diretamente em livro, editado pela *Garnier* em Paris. Sabemos, também, que já o estava pensando em novembro de 1896, pois publicara naquele mês, na *República*, um texto chamado *Um agregado (Capítulo de um livro inédito)*⁸³ – que se tratava da redação primitiva dos capítulos III, IV, V e VII do futuro romance. Nesse texto, presente como apêndice na edição crítica do livro feita pela *Comissão Machado de Assis* e editada pela *Civilização Brasileira*, temos a famosa cena da denúncia de José Dias para D. Glória, com Bentinho escutando escondido.

As diferenças são pequenas: a data era 1855, a família ainda mantinha a fazenda no Cantagallo⁸⁴, Tio Cosme era coronel, a família vizinha era Fialho, D. Glória havia feito um favor aos vizinhos, há um parágrafo de contraste entre a vida interna da casa e a externa, com uma descrição, em forma de crônica, sobre as atividades sociais da cidade, em especial o teatro a ópera e as festas religiosas, Capitu tinha 13 anos e a denúncia de que o vizinho queria a filha casada com Bentinho por questões de ascensão social é explícita.

Ao dar redação final ao livro, Machado de Assis o refinou no que diz respeito à técnica e à intencionalidade. Altera o ano para 1857, tendo Bentinho 15 anos e Capitu 14, a fazenda de Itaguaí já fora vendida, tio Cosme passa a ser um advogado que mal ganha para comer, a família vizinha se torna Pádua (mas João continua sendo chamado de tartaruga pelo agregado), D. Glória diz que as relações entre as famílias começaram por causa da enchente de dez anos antes, elimina-se a “crônica” sobre a vida social externa e, por fim, José Dias deixa mais implícito o seu medo que Bentinho sofra um “golpe do baú”.

⁸³ Que está colocado em anexo neste trabalho.

⁸⁴ Talvez a troca posterior tenha se dado pelo fato de o tema central não ser a questão da escravidão, que aparece periféricamente na obra, já que, segundo diz o primeiro censo realizado “Em 1872, alguns municípios possuíam mais escravos que pessoas livres, como em Santa Maria Magdalena, **Cantagallo**, Valença, Pirahy e Vassouras, no Rio de Janeiro; Bananal, em São Paulo; Santa Cruz, na Bahia; e São Luiz Gonzaga, no Maranhão.” (grifo nosso) <<http://www.brasil.gov.br/governo/2013/01/censo-de-1872-e-disponibilizado-ao-publico>> acesso em 10 de fevereiro de 2016)

Machado de Assis elaborou, então, a ideia, por no mínimo três anos, período no qual publicou muito pouco (15 crônicas, 1 poema, 3 contos e alguns outros textos – discursos, diálogo e comentário a livro publicado) segundo Galante de Souza. Pode-se pensar que escreveu e revisou muitas vezes o livro para que ele dissesse exatamente o que ele queria que fosse dito. Assim, dando o benefício da intenção ao autor, podemos tomar as datas que ali aparecem como significativas do enredo e de sua mensagem.

Fazendo um apanhado das datas que aparecem no romance, podemos começar com o fato mais remoto, o nascimento de José Dias. Bentinho, na sua retomada do agregado, após descrever a sua aparência e roupas, diz que ele “teria os seus cinquenta e cinco anos” (p. 18) e que era agregado da família desde o tempo da fazenda, quando o narrador acabara de nascer, portanto há uns quinze anos. Isso joga o nascimento de José Dias para 1802, aproximadamente, o que o coloca com vinte anos durante a proclamação da Independência e com perto de trinta na crise da Regência. Há ainda, sobre ele, uma possível viagem que teria feito a Europa em data e circunstâncias não determinadas.

Os pais do narrador, D. Maria da Glória Fernandes Santiago e Pedro de Albuquerque Santiago, são dois personagens que, quanto à datação, possuem um estranhamento. Sobre o pai temos a data de morte (1846, já que morreu quanto a esposa tinha trinta e um anos), mas não a de nascimento. Sobre a mãe do narrador, encontramos a data de nascimento (1815, já que em 1857 tinha quarenta e dois anos), mas não a de morte. Sabemos apenas que Bento já havia mandado Capitu e o filho para a Europa e isso se dá bem depois da morte de Escobar (1871). Ainda pode-se pensar que ela nascera em um 15 de agosto, já que era costume da época dar os nomes conforme o “santo festejado no dia” e esse é o dia da festa de Nossa Senhora da Glória, subterfúgio já utilizado por José de Alencar no romance *Lucíola*⁸⁵.

Já Bento de Albuquerque Santiago nascera em 1842, pois tem quinze anos em novembro de 1857. Veio da fazenda de Itaguaí aos dois anos quando o pai se tornara deputado, em 1844. Viu o pai morrer (ainda que nada dele se lembre) aos quatro. Então, Bentinho estava na casa de Maticavalos há onze anos e conhecia

⁸⁵ Podemos recordar o romance alencariano no qual o nome do personagem central, antes da mudança para Lúcia, também era Maria da Glória (como a mãe de Bentinho) e que no dia 15 de agosto (a festa da Glória) a cortesã não acompanhava ninguém, por ser o seu dia e um dia em que se evocava a santidade de seu nome.

Capitu há dez, segundo D. Glória, na denúncia do agregado: “Não se esqueça que foram criados juntos, desde aquela grande enchente, há dez anos, em que a família Pádua perdeu tanta coisa; daí vieram as nossas relações” (DC, p.16). Aí subsiste um problema, que se repetirá ao longo do romance, e servirá de base para o nosso argumento. Machado de Assis foi um excelente cronista do Rio de Janeiro e a cidade é famosa por suas grandes enchentes. Além da grande enchente de 1811, que arrasou o Morro do Castelo⁸⁶ teremos grandes inundações nos anos de 1833, 1862 e 1864⁸⁷, mas nenhuma referência a qualquer grande enchente nos anos de 1840. O que temos sim é elaboração de um plano para escoamento de águas pluviais em 1842, que será amplamente discutido e acrescentado de dados técnicos em 1854 e 1855.⁸⁸ Ou seja, Machado de Assis, ou utilizou-se de um informação falsa, ou misturou a enchente com o plano de contenção para enchentes, já que na voz de D. Glória estava-se falando de uma “grande enchente”. De toda forma, no que toca à representação da realidade presente no livro, temos um narrador que evoca uma memória confusa em relação ao passado que pretende contar.

Betinho irá para o seminário no início do próximo ano (em relação à denúncia e à descoberta do amor em relação à vizinha) e, portanto, provavelmente em março do ano de 1858. Para ficar dois anos e experimentar a vocação, segundo o Padre Cabral. Para ficar um ano, segundo os planos de José Dias. Toda a vida de seminarista de Bentinho é narrada de modo a não se comentar efetivamente a formação que recebeu, apenas dizer que era um bom aluno, segundo os lentes do seminário, nas palavras do agregado. Ainda acompanhamos que ele passa a maior parte do tempo narrado fora do seminário, em casa, perto da família e da amada, por diversas razões. E, por fim, esta época da história narrada não referencia em momento algum as férias ou festividades de final de ano, mostrando que não houve essa passagem e que ele saiu ainda no final daquele ano de 1858 (ou fora no de 1859) por um subterfúgio de Escobar, bem mais barato que o que pretendia José Dias (de ir até Roma falar com o papa), de encontrar um substituto para ter seus estudos eclesiásticos bancados pela família Santiago, mantendo-se assim a promessa de um “filho para Deus”. Entretanto, ao sair do seminário, o narrador

⁸⁶ E que Machado comentaria em uma crônica d'A Semana, em 2 de fevereiro de 1896: “Pior que tudo, porém, se a tradição não mente, foram as águas do monte, assim chamadas por terem feito desabar parte do morro do Castelo. Sabes que essas águas caíram em 1811 e duraram sete dias deste mês de fevereiro” (MACHADO DE ASSIS, 2008, Vol IV. P 1250)

⁸⁷ Segundo Andréa Casa Nova Maia (2013)

⁸⁸ Novamente, segundo Andréa Casa Nova Maia (2013)

evoca ter dezessete anos, novamente colocando em xeque as datações do texto, pois vimos que ou ele nascera em dezembro de 1841 (o que justificaria ter dezessete no final de 1858) ou ele passara dois anos no seminário (que a narrativa e os acontecimentos não revelam) ou, mais simplesmente, o narrador se equivoca com as datas e idades que possui a cada momento da narrativa, visto estar contando a história de uma perspectiva futura e, aparentemente, sem anotações (documentos e datas) que a permitissem deixar mais precisa.

O mesmo ocorrerá quando Bento recorda seu encontro com um ex-colega de seminário, como vimos, agora chefe de uma seção administrativa, que ele prefere ocultar o nome. Na conversa com o amigo, este evoca o Panegírico que havia escrito, em homenagem a Santa Mônica. O que interessa neste momento é que o narrador aponta como fato, para ter esquecido o opúsculo do amigo, terem-se passado vinte e seis anos. Entretanto se esse encontro se deu em 1882, a amizade com o outro seminarista remontaria 1856, dois anos antes de Bentinho ingressar no Seminário São José. John Gledson (1991, p. 122), ao tratar desse “equivoco”, o assinala como um simples erro de Machado de Assis na passagem do esboço – publicado como *Um Agregado*, em 1896 – para a versão final em 1899. É possível, mas improvável. Pelo fato de o autor ter trocado exatamente tudo o que quis trocar (datas, nomes, locais) e ter-se enganado apenas com essa informação. Retomando a situação narrativa, temos um narrador que de forma imprecisa rememora fatos da sua vida, que aparentemente não foram anotados em diários, é simples evocação da memória – abalada pelos acontecimentos os quais ele, já sabedor do fim da sua história, vai dosando aos poucos para o leitor, numa espécie de homeopático e lento retardar – e é por isso mesmo que a imprecisão se torna método de composição.

Na continuidade de sua vida, Bentinho não permanece no seminário e vai estudar Direito em São Paulo. E se eram poucas as informações dadas sobre a efetiva vida no seminário, mais exíguas ainda são as dos estudos jurídicos, como já vimos, visto resumirem-se a uma frase: “Passei os dezoito anos, os dezenove, os vinte, os vinte e um; aos vinte e dois era bacharel em Direito.” (DC, p. 202). Simples assim. Entre 1859 e 1864, Bentinho estivera na faculdade de Direito, vida certamente muito conhecida do público leitor e, portanto, dispensável ou apenas avaliada como desnecessária para o enredo a ser contado.⁸⁹ Fato concreto, no que

⁸⁹ Existem assuntos em que se tornam mais possíveis os apagamentos da atuação pública (ou de preparação para a vida exterior, religiosa ou jurídica) para haver um **deslocamento** para vida privada

tange a datas na narrativa, é que, em março de 1865, Bento e Capitu casam-se e vão passar a lua-de-mel na Tijuca. Não ficam muito tempo retirados, pois, segundo o narrador, a consorte queira ser vista como mulher casada pela sociedade. Mas aí vem, novamente, um “deslize” do narrador. No capítulo CIII, ele comenta a metáfora que José Dias faz sobre eles, “aves criadas em dois vãos de telhados contíguos” (DC, p.208), e diz que ambos estavam “comovidos e convencidos, esquecendo tudo, desde a tarde de 1858...” (DC, p. 208), mas a tarde na qual tudo começo não fora em 1857, novembro, bem ressaltado pelo narrador?

Os encontraremos em 1867 ainda sem filhos, mas o jovem Ezequiel tinha entre cinco e seis anos em 1871, quando da morte de Escobar, a levar em consideração a sequência narrativa. Novamente temos uma “falha” machadiana na cronologia da história. Seguindo o mesmo raciocínio, encontraremos o nascimento de Ezequiel por volta de 1867 e, em 1872, revela o narrador, no capítulo CXXXI, Capitu aponta para a semelhança do olhar de Ezequiel com o de Escobar. Logo os ciúmes se ampliam e, resumindo o enredo, a solução encontrada (no Capítulo CXLI) é de enviar a esposa e o filho para a Suíça, a fim de estudar. Quanto tempo ficou ele no velho mundo? Quando Capitu morreu? Com quantos anos voltou o menino feito homem? São informações que nos são sonegadas pelo narrador, mas se imaginarmos que Ezequiel tem autonomia intelectual para realizar uma expedição arqueológica para a Terra Santa, podemos pensar que se encontra na casa do vinte e tantos anos, o que nos jogaria para o início da década de 1890.

Indo para o outro lado da história temos o casal Escobar e Sancha. Ela era três anos mais velha que Capitu; ele, três mais que Bentinho. Assim ela teria nascido em 1840 enquanto ele em 1839. A morte de Escobar é decisiva para a narrativa. É colocada pelo narrador em março de 1871, ele diz lembrar dos comentários de algumas pessoas presentes no velório sobre o recente gabinete Rio Branco (que havia sido empossado em 07 de março de 1871 e aprovará a Lei do Ventre Livre em Setembro daquele ano). Escobar morreria aos trinta e dois anos, esbanjando saúde e num momento de ascensão social (planejava inclusive uma viagem para a Europa com o casal de amigos). Mas o que mais chama atenção, e narrado coincidentemente um pouco antes da notícia da morte do melhor amigo de

(familiar, amorosa ou de amizade), considerando que inicialmente a família é ampliada pela presença de agregados, o que se desfaz no presente da narração em que restam apenas amigos recentes.

Bento, é o fato de termos a única data completa do livro colocada na dedicatória de um fotografia dada a ele por Escobar: 20-4-1870.

Aprendemos desde muito que as referências em Machado de Assis não são apêndices da trama, nem servem apenas para emoldurar a história como o trivial realismo, mas ao contrário, aparecem como elementos marcadamente significativos e chave para a compreensão do romance. Assim, numa pesquisa sobre essa data, encontramos que nela foi aprovado um decreto do senado francês, sob Luís Napoleão. Este havia tomado o poder através de ardis eleitorais, sendo o primeiro presidente da Segunda República e, posteriormente, ao golpe de Estado de 1851, torna-se imperador do Segundo Império, chamado por muitos de liberal. Esse decreto dará poder ao imperador para realizar a Guerra Franco-prussiana que levará ao fim seu reinado, pela derrota em Sedan no dia 02 de Setembro de 1870. O que Machado de Assis quer sugerir com essa data? Que Escobar pode ser aproximado de Napoleão III, na usurpação de algo que não é seu? Lembremos que não seria o primeiro personagem machadiano a ser identificado com o rei francês, já que Rubião comparou-se a si mesmo a esse monarca no auge da sua insanidade, mas Escobar não fizera essa comparação e nem parecia estar insano, salvo pelo desejo de entrar em um mar tão bravio a despeito dos sustos de Bento, na famosa cena em que o nadador convida o amigo a tocar-lhe os braços.

Voltando aos membros da família de Bentinho, D. Glória, como se disse, não possui data de morte e, mais do que isso, na sua lápide fez-se escrever apenas a expressão “Uma santa”, como se vê no Capítulo CXLII. Após, é o próprio agregado José Dias que profere seu último superlativo, isso quando já morava com Bento e trocava cartas com Capitu. Por fim, durante a visita de Ezequiel a Bento, morre a Prima Justina, deixando a história um hiato a respeito do tio Cosme, que estava para morrer ainda no batizado de Ezequiel, mas resistiu até, exatamente, não se sabe quanto.

O narrador afirma no início da narrativa que pensara “em fazer uma **História dos Subúrbios, menos seca** que as memórias do padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia **documentos e datas**, como preliminares, tudo árido e longo.” (DC, p. 69, grifos nossos), apontando para um caminho de puras reminiscências e descompromisso histórico. É como se, ao negar-se escrever a história dos subúrbios, que poderia ser comprovada pela datação e por um conjunto de documentos, ele estaria isento de provar o que afirma,

porém, ao ir incorporando algumas datas e documentos (como a foto de Escobar, tão elementar para a certeza da traição da esposa) ele foi sim escrevendo a história dos subúrbios, ou ao menos do seu tipo mais suburbano: Capitu, a pobre arrivista que utilizou-se da ingenuidade do vizinho rico para ascender socialmente. Ao fim da narrativa, quando convida o leitor a ir, como ele, “à História dos subúrbios” (DC, p. 259), mais do que estar pronto para obra de maior fôlego, como “pretendia” ao começar a narrar, Bento pode estar apresentando justamente o viés do texto lido.

Essa ausência de precisão, apresentada na narrativa e, percebida nas datas em *Dom Casmurro* pode ser vista como método de composição e revela uma intenção de Machado de Assis que, certamente, revisara o livro e poderia ter corrigido qualquer “erro” que pudesse ter cometido quanto a esse aspecto. Ao mesmo tempo, precisamos sempre ter como farol, a nossa frente, que o narrador do livro, e seu autor suposto, Bento Santiago, está contando a história de sua vida, com uma improvável frieza emocional. Assim, se pensarmos que o tema do livro não é tão desimportante para o narrador como ele alega algumas vezes, poderíamos encontrar uma saída para as falhas de memória (e por conseguinte, de datação) do livro. Machado de Assis estaria assim reproduzindo um tipo de memória afetiva, combatida pelo desejo de esquecer ou, ao menos, convencer-se de que tudo o que fora passado ficara no passado e que agora essas fantasmas – sombras – já não mais têm força para assombrar o narrador no presente. Nesse sentido, a falha se tornaria método consciente do autor, mas ao mesmo tempo revelaria a sua visão sobre o papel da literatura ao representar a realidade. Esta não estaria ausente, mas seria menos importante do que o destino dos personagens e desta forma voltaríamos à discussão proposta por Auerbach no seus estudos sobre Dante (*Dante: poeta do mundo secular e Farinata e Cavalcanti*) de que através da leitura figural é possível atualizar-se o real dentro de outra realidade, sendo esta última não necessariamente factual, mas nem por isso menos verdadeira.

Entre o preciso e o impreciso

*Tudo tem conclusão neste mundo.
Machado de Assis*

O século XIX foi definido como “sério” por Franco Moretti. O crítico italiano, seguindo muitas premissas conceituais de Auerbach, mostra que os grandes valores do período podem ser definidos por expressões como “impessoalidade”, “precisão”, “conduta de vida regular e metódica”, “certo distanciamento emotivo”, e por fim, “seriedade”. Ao acompanhar a evolução da representação da burguesia, Moretti aponta, de modo auerbachiano, que houve um afastamento da classe média da posição mais baixa (e, normalmente representada de maneira cômica ou no máximo de modo sentimental) em direção à mais alta (e, normalmente representada de maneira trágica), configurando uma tentativa de estabelecimento de posição social definida, usando-se da seriedade para se “distinguir do imaginário ruidoso e carnavalesco do trabalho braçal” (Ibid., p. 828), ou seja, para marcar uma elevação do *status* a que se aquilatava como classe.

Por seu turno, Machado de Assis sempre foi visto como representante da literatura brasileira, justamente, do século XIX. Mesmo possamos identificar na sua obra traços de modernidade, ela é, coerentemente, a representação do *tempo* e *país* em que o autor viveu a maior parte de sua vida. Seu olhar para as realidades brasileiras e sua capacidade crítica são elementos que o colocam em posição privilegiada de analista da sociedade em vivia.

Olhando para estes dois vetores, nos encontramos numa encruzilhada. Como a arte literária no século XIX representou a sua época? Ou, dito de outra maneira, por quais razões os textos mais importantes do Realismo brasileiro não carregavam as marcas tradicionais da seriedade burguesa? O problema, aqui posto, é que o Brasil não é um país sério⁹⁰. Isto é, estávamos no século certo, com Machado de Assis, tínhamos o autor certo, mas no país errado. E tomamos errado aqui apenas como mote para a discussão, pois evidentemente não existe realmente este conceito para tratar do tema. Apenas queremos mostrar que o enfrentamento estético pelo qual Machado de Assis passou carregava um complicador a mais, já que além de periferia do capitalismo, éramos (somos) a capital da galhofa e do jeitinho e, assim, uma representação da sociedade local (ainda que precisemos relativizar esta

⁹⁰ Frase que foi equivocadamente associada ao presidente francês de Gaule, em 1962.

sociedade, pois evidentemente ela não era (é) somente composta por este modelo social), nos moldes disponíveis pela matriz cultural que sempre fora seguida se tornava inviável.

Que Machado de Assis se tornara o mestre na representação na capital dos trópicos já foi discutido em outras obras, o que quisemos trazer de novo para a discussão é que a seriedade necessária para dar concreção ao cotidiano e fazer, desta forma, com que as camadas sociais, especialmente as inferiores, se tornassem objetos de representação estética, demonstrando uma outra faceta da condição humana, ganhou uma nova maneira de ser apresentada. Mais que isso, não é um processo aleatório e presente em apenas um livro, ainda que aqui tenhamos nos centrado naquele que julgamos ser o texto que melhor realize esse processo, mas sim fenômeno que pode ser percebido na obra de maturidade do autor.

Os paradoxos da organização social do país estavam presentes em todas áreas: da escravidão seguindo leis de mercado à existência de “escravos de ganho”, da ojeriza ao trabalho como forma de enriquecimento e à conseqüente valorização da herança e do casamento por interesse como substitutivo para isso, da existência da “cordialidade”⁹¹ à permuta dos santos⁹², do candomblé às irmandades católicas repletas de membros da maçonaria⁹³ ou mesmo ao padroado brasileiro. Exemplos não faltam para que percebamos as contradições nacionais e, assim, justifiquemos a existência de uma literatura em busca de um modelo que fosse capaz de dar conta das idiosincrasias que formavam a nação.

Machado de Assis deu inúmeras mostras, nos seus personagens, do conhecimento profundo que tinha do que significa ser brasileiro. Ao definir que a representação de identidade nacional dependia menos dos aspectos externos e mais do *instinto de nacionalidade* (Machado de Assis, 2008, V. III), ele abria a perspectiva para lançar um olhar oblíquo em direção ao modelo de conduta que era próprio do povo que se formava nos trópicos. Ser malandro, virar medalhão, dar um jeitinho, fazer uma gambiarra, são mecanismos daquela cordialidade própria daqueles que estão do lado de baixo do equador. Nosso país já foi definido como

⁹¹ Nos moldes que descreveu Sérgio Buarque de Holanda (1995).

⁹² Muitas vezes se realizava uma curiosa forma de devoção: se trocavam os santos nas igrejas da cidade para obrigá-los a realizar o pedido coletivo (chuva, por exemplo) e enquanto não acontecia o necessitado eles ficam fora de casa. Após atenderem ao pedido, os santos eram levados em procissão a suas respectivas moradias.

⁹³ Causa da *Questão Religiosa*, tão cara a Machado de Assis.

um lugar onde as pessoas não se levam a sério e muito disso deriva da constante tensão, e distensão necessária, existente na sociedade para a manutenção das posições sociais. Olhar para essa realidade, com a percepção e a sensibilidade que lhe eram contumaz, permitiu a Machado de Assis desenvolver um modo de representação que o torna único entre os seus contemporâneos e bastante exclusivo entre os seus contemporâneos.

As marcas dessa representação do nacional foram sendo demonstradas ao longo do tempo por várias análises consistentes, das quais podemos lembrar *A pirâmide e o trapézio* de Raimundo Faoro em 1974, *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo* de Roberto Schwarz em 1977 e 1990, respectivamente, e *Machado de Assis: impostura e realismo* de John Gledson, em 1984, para ficarmos em três exemplos. Este trabalho, entretanto, pretendeu aprofundar uma relação entre um elemento presente na forma do discurso machadiano e a sua correlação com uma tradição que tem por marca, justamente, a elevação do cotidiano ao patamar de sério e trágico. Essa tragicidade do mundo simples pode ser percebida, e, portanto, decalcada na literatura europeia do século XIX, pois lá naquela parte do mundo e naquele momento histórico, as forças que se movimentavam para formar a sociedade davam conta dessa superação da separação dos estilos.

Cá deste lado do oceano estávamos constituindo uma sociedade de aparas e arestas, que para se tornarem um corpo coeso e unívoco, precisava de uma liga diferente. Alguns apontam para a ironia, outros para o deboche, como elemento de confirmação deste processo, mas o que importa neste trabalho é justamente a percepção de que ao entrarmos em contato com o país e seus habitantes, representados nas páginas machadianas, temos um duplo sentimento de que tudo está dito e nada foi falado.

Página após página, temos, claramente, a sociedade desvelada frente a nossos olhos e vemos situações corriqueiras que, a despeito do tempo transcorrido (entre a publicação do texto e a leitura feita) ainda possui um eco profundo na nossa percepção sociedade brasileira. Ao lado desse sentimento, somos arrebatados por hiatos que nos arremessam contra um manancial de incertezas, de dúvidas permanentes que nos surpreendem, independentemente da época em que somos expostos ao texto. Assim, a proclamação da república através dos olhos de Aires ou a traição de Capitu através dos de Bento, são dois lados de uma mesma moeda,

que Brás Cubas, o defunto autor da primeira obra Realista do país, usa para explicar os seus motivos de realizar o emplasto. É no meio destes contrastes que precisamos nos locomover com alguma segurança e é nesse enleio que Auerbach, adaptado às necessidades do escopo, serve perfeitamente como guia.

Como vimos, figurar é um realizar processo de reconhecimento de presença deslocada no tempo e no real. É essa imagem que presentifica o outrem que chamamos de figura. A sensação de existência de algo ou alguém distante no tempo, no espaço ou no próprio plano da existência, pensando no caso da morte, é o centro da realidade figural. Ao olhar para uma foto, ou mesmo um retrato feito a óleo, ainda que saibamos que o ser retratado não se encontra “realmente” presente, não pode trocar uma palavra, um gesto, um cheiro, um toque, ele se torna perceptível pela memória que é motivada pela imagem. Assim, o processo de figuração, levado a sério, é a base da relação do católico com Deus.

Machado de Assis, se não sabia, cognitivamente, o conceito de Figura, por talvez não ter lido os *padres da Igreja* (os teólogos católicos dos primeiros séculos), o conhecia na prática de fé que permeava a cultura brasileira no século XIX. Incorporá-lo não foi tão complicado assim. Complicado, provavelmente, tenha sido colocá-lo em chave irônica para dar conta de representar, com suposto realismo, as realidades nacionais. E para apresentar a realidade era necessário olhar para o cotidiano, com a incorporação vida privada.

Esta, segundo Moretti (2009), ofereceria uma espécie de prazer narrativo que seria compatível com a vida burguesa, porém, no país no qual a burguesia ainda estava ligada a um Estado agroexportador de feições escravocratas, não seria realmente possível encontrar este prazer da mesma forma que a Europa realizava. Moretti, no mesmo texto, fala do *enchimento* (aquelas passagens inconcludentes entremeadas aos desdobramentos da trama) como marca do século sério e apropriação do cotidiano (também sério, especialmente para Auerbach), porém no Brasil o sério não bastava para representar o cotidiano, fosse por conta da personalidade da sociedade nacional, fosse pelo deslocamento formal realizado pelos autores pátrios que, na sua dependência cultural, imitavam uma forma que desfigurava a realidade. Talvez por isso em *Dom Casmurro* encontremos uma diferença significativa entre a redação primitiva dos capítulos III, IV, V e VII, publicados em 1896 (e colocada no final deste trabalho em apêndice) e a definitiva em 1899, no que diz respeito ao comentário da *vida externa e festiva* que o narrador

faz para mostrar o contraste entre a vida interna e a externa na casa dos Santiagos sob administração de D. Glória. Esta cena seria um típico momento de enchimento, já que serve para, além de mostrar o referido contraste, dar o tempo entre duas bifurcações da narrativa. Na redação definitiva, Machado de Assis colocará isso tudo dentro da digressividade do narrador.

Os encontros dos quais fala Moretti, em *Dom Casmurro*, assim como nas outras obras “realistas” de Machado de Assis, são da ordem da memória (via de regra subjetiva e afetiva) também porque Bento não se constitui como o típico burguês, não tem as características próprias e evidentes desta classe, a despeito da condição financeira que o colocaria nessa posição e, portanto, o que seria prazeroso para a típica burguesia é tedioso para ele. Talvez lhe faltasse o público necessário para que ele, o *pater familias*, o *Dom*, pudesse apresentar-se como centro, típica posição de vértice da pirâmide social que foi transformada em trapézio.

Entre o preciso e o impreciso encontramos o caminho para interpretar as ambiguidades de *Dom Casmurro*. Um elemento que apontamos aqui como parte do método machadiano de representação do realismo desfigurado diz respeito, obviamente, ao modelo de narrador escolhido por Machado de Assis para realizar a obra. É preciso perceber que, a despeito de termos nos acostumados, como leitores, a conviver com o velho Dom Casmurro contador de sua história, estamos frente a um esquema narrativo inovador, no qual a metanarração, a construção de um autor-suposto e a execução do enredo através do processo memorialístico são procedimentos complexos que tentam dar conta, na estrutura da obra, das realidades locais.

Assim também são os saltos narrativos presentes nos outros romances de maturidade do autor, como a passagem da morte para a infância e desta para a vida adulta em *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou uma cena parecida em *Esaú e Jacó*, com a passagem dos gêmeos criança para eles já comprando as gravuras (Luís XVI e Robespierre) que gerarão tantos conflitos entre eles. São formas de apresentar essa desfiguração que surge do modo como o narrador se posiciona em relação ao objetivo narrado. Para que isso ocorra, observamos que a construção do narrador, digressivo, que se abre em concessões sentimentais a si mesmo permitindo escolher informações, ocultando algumas, revelando outras, cria uma superioridade relevante da verossimilhança sobre a verdade. Percebemos esse andamento narrativo também na estruturação dos livros, produzindo jogos

especulares nos quais as simetrias ganham aspectos próprios ou na incorporação intertextual, que permite o diálogo de ideias feito entre tipos textuais e épocas diferentes.

Outro elemento interessante deste jogo de precisas imprecisões feitas pelo autor é, certamente, o conjunto de referências ao tempo na obra, que percebemos na apresentação, ou não, das datações. O estranhamento narrativo causado por esse recurso, já que somos jogados entres os tempos diversos e perdemos os referenciais constantemente, ou, visto de outra maneira, somos levados a pensar que, em certo momento estamos frente a um livro tipicamente realista, pela precisão, e em outro momento estamos frente a um livro que se mostra impreciso, justamente neste aspecto, é uma marca constante não somente em *Dom Casmurro*, mas também em outros textos do autor.

Também temos como parte de um método machadiano de representação a tendência de narrar muito rapidamente os períodos de formação de personagens centrais ou sem descrições de como o processo ocorre. Tomando a análise de Moretti sobre os enchimentos, teríamos, novamente, um distanciamento da obra machadiana do típico romance do século XIX, visto as formações (sentimentais, acadêmicas, sociais, etc.), e em especial os seus significados sociais, serem momentos relevantes, chamados de bifurcações pelo crítico italiano. No romance tradicional do século XIX estas bifurcações seriam enchidas por cenas do cotidiano. Em *Dom Casmurro* isso não só não ocorre, como o apagamento chega quase ao nível da própria bifurcação. E não somente Bento tem o privilégio de fazer passar sua formação superior em desapercibido; Brás, de igual forma, pouco narra desta etapa da sua vida; Pedro e Paulo estão mais ocupados em brigar um com o outro do que em aprofundar seus estudos de medicina e direito. Quincas, fora as passagens de infância e coleguismo com Brás, nada nos conta de sua formação que o levará a desenvolver um nova filosofia; Aires aparece nas obras já velho e aposentado, dando poucas informações de como chegou à diplomacia e ao Conselho. E podemos perceber que praticamente nenhum deles exerce um ofício que esteja realmente ligado à formação recebida. Se é verdade que Bento advoga vez por outra (assim com Paulo em Esaú e Jacó), talvez o faça mais por ocupação do tempo do que por vocação ou necessidade, mas chama a atenção do leitor que a relação de favor está presente nos dois momentos que a profissão do Casmurro é apresentada (na relação com Escobar e com o autor do Panegírico) no livro. Isso

poderia ser desdobrado nas outras obras também, mas fiquemos com este exemplo para podermos dar-nos conta de que a partir da noção de figura, e da projeção figural que os romances fazem, não importaria descrever a formação do personagem, pois ele já estava (de)formado.

Por fim, e voltando ao começo, podemos retomar o exemplo da fruta dentro da casca, que, mais que uma situação isolada, apresenta um elemento estruturante da obra machadiana que chamamos de salto reflexivo, e que seria o processo de aprofundar o argumento a partir, sempre, de um elemento anteriormente apresentado, como se fosse uma oposição entre o horizontal (base apresentada) e o vertical (algo mais profundo e que não se encontra dito, mas pode ser depreendido). Isso ocorre nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando o defunto-autor reflete sobre as negativas (*Capítulo CLX, Das negativas*) da vida e de como essa vida cheia de negativas pode ter algo de positivo; ocorre em *Quincas Borba*, quando o estranho narrador reflete (no *Capítulo CCI,*) sobre a condição humana, com seus afetos insignificantes, frente às distâncias do universo; ocorre em *Esaú e Jacó*, quando o narrador reflete sobre a inalternância da existência (no *Capítulo CXXI*, chamado exatamente de *Último*) ao colocar Aires, novamente, concordando sobre algo que discordava (justamente se os gêmeos Pedro e Paulo eram ou não os mesmo desde o ventre) e evocar a imagem da eterna (sempre igual) flor (sempre diferente, pois obviamente a cada dia essa flor deveria ser trocada para manter a aparência de nova) na botoeira e, por fim, no *Memorial de Aires*, quando o mesmo memorialista que escreveu *Esaú e Jacó*, na última entrada registrada no diário, que não possui data, reflete sobre a saudade a partir do olhar de Aguiar e D. Carmo.

Poderíamos perceber então uma tendência machadiana a conduzir as suas histórias para uma reflexão de cunho filosófico, o que não é nenhuma novidade, mas o que transformaria a tendência em método é realizar isso sempre a partir do mesmo procedimento estético: a gradação final que nos faria tirar os olhos da cena narrada em si e os colocar na dimensão metafísica que pode estar por trás dessa cena.

O Realismo desfigurado seria, então, esse conjunto de tendências que faz a representação da realidade idiossincrática através da relativização das informações apresentadas na obra de tal forma que aquilo que normalmente seria apresentado com objetividade e precisão se torna impreciso e passa a permitir uma interpretação ampla do objeto social. Esse olhar, transformado em método de análise, poderia

ainda contribuir para compreender obras do período ou de outras realidades periféricas que, sendo influenciadas pelas mesmas forças, se comportam da mesma maneira.

É assim que Machado de Assis renova Auerbach, e quem sabe possamos ainda ver surgir o capítulo de *Mimesis* que o alemão não escreveu (sobre a literatura brasileira e seu maior escritor) na mesma medida que Auerbach renova a nossa fé na obra de Machado de Assis apresentando uma nova maneira de ver e desvelar elementos que antes estavam ocultos, esperando a lente precisa para perceber o sentido impreciso. Ou seria justamente o contrário, e teríamos a lente imprecisa para perceber o sentido preciso. Mas isso é *a suma das sumas ou o resto do restos, questão prenhe de questões. Somadas umas coisas e outras talvez seja necessário desandar o caminho ou aceitar a hipótese*: para não desfigurar a realidade, Machado de Assis desfigurou a forma e construiu sua obra entre o preciso e o impreciso.

REFERÊNCIAS

De Machado de Assis

- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Correspondência de Machado de Assis**, tomo I. Apresentação, coordenação e orientação de Sergio Paulo Rouanet; organização, Irene Moutinho, Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2008 (Afrânio Peixoto, 84)
- _____. **Correspondência de Machado de Assis**, tomo II. Apresentação, coordenação e orientação de Sergio Paulo Rouanet; organização, Irene Moutinho, Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2009 (Afrânio Peixoto, 92)
- _____. **Correspondência de Machado de Assis**, tomo III. Apresentação, coordenação e orientação de Sergio Paulo Rouanet; organização, Irene Moutinho, Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2011 (Afrânio Peixoto, 98)
- _____. **Correspondência de Machado de Assis**, tomo V. Apresentação, coordenação e orientação de Sergio Paulo Rouanet; organização, Irene Moutinho, Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL, 2015 (Afrânio Peixoto, 105)
- _____. **Dispersos de Machado de Assis**. Coligidos e anotados por Jean-Michel Massa. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1965
- _____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975. (Edições críticas de obras de Machado de Assis, v 12) Texto estabelecido pela comissão Machado de Assis. Apêndice (p.263-267): *Um agregado* (capítulo de um livro inédito)
- _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, (4 v.)

Sobre Machado de Assis

- ANTUNES, Benedito e MOTTA, Sérgio Vicente (orgs.). **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: UNESP, 2009.
- ARAÚJO, D. Hugo Bressane de. **O aspecto religioso da obra de Machado de Assis**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1978.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. **Machado de Assis e arredores**: Quincas Borba, Moby Dick e outras ideias fixas: ensaios. Porto Alegre: Movimentos, 2011 (Coleção Machadiana)
- BOSI, Alfredo. et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores brasileiros: Antologia e estudos; 1)
- _____. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.

_____. **Machado de Assis**. São Paulo: Publifolha, 2002.

BRANDÃO, Octávio. **O niilista Machado de Assis**. Rio de Janeiro: "Organizações Simões" Editora, 1958.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **Narradores de Machado de Assis: Serenidade Enganosa dos Cadernos do Conselheiro (*Esaú e Jacó e Memorial de Aires*) e a Simulada Displícência das Crônicas (*Bons Dias! E A Semana*)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Nankin, 2007.

BRUM, Fernando Machado. A importância do referencial religioso na obra de Machado de Assis: estudo de dois casos nas Histórias sem data. In MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). **Machado plural**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2009.

_____. **Literatura e Religião: Estudo das referências religiosas na obra de Machado de Assis**. Dissertação de Mestrado. 2009. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CALBUCCI, Eduardo. **A enunciação em Machado de Assis**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Nankin, 2010.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARREIRO, Diego Raphael D.'Azevedo. **Entre a galhofa e a melancolia: Machado de Assis e a tradição herói-cômica**. 2006. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco.

CARVALHO, Castela de. **Dicionário de Machado de Assis: língua, estilo e temas**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CASTELLO, José Aderaldo. **Realidade e ilusão em Machado de Assis**. São Paulo: EDUSP, 1969.

CAVALLINI, Marco Cícero. "Spleen" e escravidão: a melancolia senhorial em Dom Casmurro e Brás Cubas. **Revista de Letras**, p. 91-112, 2008.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis: historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DO AMPARO, Flávia Vieira da Silva. Das Confissões de Santo Agostinho às confissões de Bentinho no Dom Casmurro. Sítio do **Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos**, 1o sem. 2016. Disponível em <http://www.filologia.org.br/machado_de_assis/Das%20Confissões%20de%20Santo%20Agostinho%20às%20confissões%20de%20Bentinho%20no%20Dom%20Casmurro.pdf> acesso em 16 de outubro de 2016.

- FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre: biografia intelectual. In: BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. (Escritores brasileiros: Antologia e estudos; 1)
- _____. **Um defunto estrambótico**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Nankin, 2008
- FAORO, Raimundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. 4ª ed. rev. São Paulo: Globo, 2001.
- FISCHER, Luís Augusto. Contos de Machado: da ética à estética. In SECCHIN, Antônio Carlos et alli. (org.) **Machado de Assis – uma revisão**. Rio de Janeiro: Ed. In-fólio, 1998.
- _____. **Crônica dos vinte anos: estudo sobre as crônicas editadas em 1859. Espelho** – Revista machadiana. Porto Alegre, n. 2, 1996.
- _____. **Machado e Borges e outros ensaios sobre Machado de Assis**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis – Impostura e realismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. **Machado de Assis: ficção e história**. Trad. Sônia Coutinho. 2 ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. **Por um novo Machado de Assis: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GRAÇA ARANHA, José Pereira da. **Machado de Assis e Joaquim Nabuco: Comentários e notas à correspondência entre esses dois escritores**. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1942.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis**. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- GOMES, Eugênio. **Machado de Assis: Influências Inglesas**. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976
- JOBIM, José Luís (org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: ABL; Topbooks, 2001.
- MACHADO, Ubiratan. **Dicionário de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: ABL, 2008.
- MAGALHÃES JR, Raimundo. **Idéias e imagens de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- _____. **Machado de Assis desconhecido**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1955.

- _____. **Vida e obra de Machado de Assis V1 – Aprendizado.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. **Vida e obra de Machado de Assis V2 – Ascensão.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. **Vida e obra de Machado de Assis V3 – Maturidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. **Vida e obra de Machado de Assis V4 – Apogeu.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- MAIA NETO, José Raimundo. **O ceticismo na obra de Machado de Assis.** São Paulo: Annablume, 2007.
- MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis 1839-1870: ensaio de biografia intelectual.** 2ª ed. rev. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de (Org.). **Machado plural.** Porto Alegre: Armazém Digital, 2009.
- MEYER, Augusto. **Machado de Assis.** Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2005
- MURICY, Kátia. **A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: um estudo crítico e biográfico.** 6ª ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988
- _____. **História da literatura brasileira: prosa de ficção.** 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- PEREIRA, Lucia Serrano. **Um narrador incerto, entre o estranho e o familiar: a ficção machadiana na psicanálise.** Companhia de Freud Editora, 2004.
- PESSOA, Patrick Estellita Cavalcanti. **A segunda vida de Brás Cubas: Machado de Assis e o problema da autonomia da obra de arte.** 2007. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis: Curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo.** Rio de Janeiro: ABL/Imprensa Oficial, 2007.
- QUEIROZ, Maria Eli de. **Machado de Assis e a religião: Considerações acerca da alma machadiana.** Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2008.

- ROUANET, Sergio Paulo. **Riso e melancolia**: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis. São Paulo, Companhia das Letras: 2007.
- _____. Dom Casmurro alegorista. **REVISTA USP**. São Paulo, n.77, p. 126-134, março/maio 2008
- RODRIGUES, Antenor Salzer. **Machado de Assis, personagens e destinos**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2008.
- ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis: Estudo comparativo de literatura brasileira**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In _____. **Uma Literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). **Nos labirintos de Dom Casmurro**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005 (Coleção Literatura Brasileira, Série Grandes Obras, n 2)
- _____. Olhar e significação em Dom Casmurro. **SCRIPTA**. Belo Horizonte, v 3, n. 6, p 111-122, 1º sem 2000.
- _____. Processo composicional de narrativas memorialísticas de Machado de Assis. **CERRADOS**. Brasília, n. 2, 1993.
- DE SENNA, Marta. Estratégias do embuste: relações intertextuais em Dom Casmurro. **Scripta**, v. 3, n. 6, p. 167-174, 2000.
- SÁ REGO, Enylton José de. **O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989 (Coleção Imagens do Tempo)
- SOUSA, J. Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.
- _____. **Fontes para o estudo de Machado de Assis**. 2ª ed. ampliada. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- _____. **Dois Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. et al. Machado de Assis: um debate. **Novos Estudos Cebrap**, n. 29, p. 59-84, 1991.

SECCHIN, Antônio Carlos et al. (org.) **Machado de Assis – uma revisão**. Rio de Janeiro: Ed. In-fólio, 1998.

UNIVERSIDADE Estadual do Rio de Janeiro, Colóquio (5: 1994) Erich Auerbach. Rio De Janeiro: Imago Ed, 1994

VIANA FILHO, Luís. **A vida de Machado de Assis**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Coleção Documentos brasileiros, v 207)

Geral

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. 10 impressão. São Paulo: Paulus, 2001.

ALMEIDA, José Américo de. **A Bagaceira**. 12^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972 (Coleção Sagarana)

AUGÉ, Matias. **Liturgia**: História, celebração, teologia, espiritualidade. 2^a ed. São Paulo: Ave-Maria, 1996.

AVRIL, Anne-Catherine; LA MAISONNEUVE, Dominique de. **As festas judaicas**. 8^a ed. São Paulo: Paulus, 1997. (Documentos do mundo da Bíblia; 11)

ALENCAR, José de. **Lucíola**. Introdução e comentários Marcia Ivana de Lima e Silva. Porto Alegre: Leitura XXI, 2009. (Clássicos Comentados)

ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentimento da dialética: na experiência intelectual brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

AUERBACH, Erich. **Dante poeta do mundo secular**. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997a.

_____. **Figura**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997b. (Temas, 62)

_____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1998 (Estudos, 2)

_____. **Introdução aos estudos literários**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015 (Série Erich Auerbach)

_____. **A novela no início do renascimento**. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013 (Série Erich Auerbach)

_____. **Ensaios de literatura ocidental**. Trad. Samuel Titan Jr. E José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007 (Coleção Espírito Crítico)

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

- BEOZZO, José Oscar (Org.). **História Geral da Igreja na América Latina**, tomo II/2. Petrópolis: Vozes, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8a ed. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v I)
- BÍBLIA SAGRADA**. Tradução do Padre António Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1968.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CAMPOS NETO, Antonio Augusto Machado de. As cadeiras extintas da Academia de Direito de São Paulo. **Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo**. v. 108 jan./dez. 2013 (p. 93 – 115) disponível em www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67977> Acesso em 19 de junho de 2016.
- CÂNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 8. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997. (2 V.)
- _____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- _____. **Tese e antítese**. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Teatro e Estado Barroco**. Rev. Estudos Avançados, v. 10, set/dez de 1990.
- CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA**. São Paulo: Vozes; Edições Loyola, 1999.
- COMBY, Jean. **Para ler a História da Igreja I: Das origens ao século XV**. 3ª ed. Tomo I. São Paulo; Edições Loyola, 2001.
- _____. **Para ler a História da Igreja II: Do século XVI ao século XX**. 2ª ed. Tomo II. São Paulo; Edições Loyola, 2001.
- DANIEL-ROPS. **História da Igreja de Cristo I: A Igreja dos apóstolos e dos mártires**. São Paulo: Quadrante, 1988.
- _____. **História da Igreja de Cristo II: A Igreja dos tempos bárbaros**. São Paulo: Quadrante, 1991.
- _____. **História da Igreja de Cristo III: A Igreja das catedrais e das cruzadas**. São Paulo: Quadrante, 1993.
- _____. **História da Igreja de Cristo IV: A Igreja da renascença e da reforma (I)**. São Paulo: Quadrante, 1996.

_____. **História da Igreja de Cristo V: A Igreja da renascença e da reforma (II)**. São Paulo: Quadrante, 1996.

_____. **História da Igreja de Cristo VI: A Igreja dos tempos clássicos (I)**. São Paulo: Quadrante, 1999.

_____. **História da Igreja de Cristo VII: A Igreja dos tempos clássicos (II)**. São Paulo: Quadrante, 2001.

_____. **História da Igreja de Cristo VIII: A Igreja das revoluções (I)**. São Paulo: Quadrante, 2003.

_____. **História da Igreja de Cristo IX: A Igreja das revoluções (II)**. São Paulo: Quadrante, 2003.

DENZINGER, Heinrich. **Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral**. São Paulo: Paulinas; Edições Loyola, 2007.

DE VARAZZE, Jacopo. **Legenda áurea: vidas de santos**. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DICIONÁRIO de Liturgia. São Paulo: Paulus, 1992.

DICIONÁRIO de Paulo e suas cartas. São Paulo: Paulus; Vida Nova; Loyola, 2008.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares de vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. 3ª ed. São Paulo: Paulus, 2008.

DICIONÁRIO DO BRASIL IMPERIAL. Ronaldo Vainfas (org.). Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 9. ed. São Paulo: EDUSP, 2001

FERRONATO, Cristiano de Jesus. A biblioteca do lyceu provincial e seus compêndios: as primeiras configurações da formação de uma biblioteca pública na província da Parahyba do Norte In: **Seminário nacional de estudos e pesquisas “história, sociedade e educação no Brasil”**, 9, 2012, Paraíba. *Anais eletrônicos*. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba. Disponível em <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario9/PDFs/3.37.pdf> acesso em 21 de março de 2016.

FRAGOSO, Hugo. A igreja na formação do Estado liberal (1849-1875). In: BEOZZO, José Oscar (Org.). **História Geral da Igreja na América Latina**, tomo II/2. Petrópolis: Vozes, 1992.

- FRYE, Northrop. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Trad. Rasa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HAUCK, João Fagundes. A igreja na emancipação (1808-1840). In: BEOZZO, José Oscar (Org.). **História Geral da Igreja na América Latina**, tomo II/2. Petrópolis: Vozes, 1992.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- DE HOLANDA, Sérgio Buarque; EULÁLIO, Alexandre; RIBEIRO, Leo Gilson. **Raízes do Brasil**. Companhia das letras, 1995.
- KRYSTAL, A. The book of books: Erich Auerbach and the making of 'Mimesis'. **New Yorker**, p. 83-88, 2013.
- KONUT, Kader. **East West Mimesis: Auerbach in Turkey**. California: Stanford University Press, 2010.
- LODI, Enzo. **Os santos do calendário romano**. São Paulo: Paulus, 2001.
- LUKÁCS, George. **Ensaio sobre literatura**. 2ª ed. Coord. e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: 1968.
- MAIA, Andréa Casa Nova. Memórias de Rio de Janeiro em relatos de cronistas e literatos. **Simpósio nacional de história**, 27. 2013, Natal. *Anais eletrônicos*. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364687738_ARQUIVO_andreacasanovamaiaanpuh2013.pdf> acesso em fevereiro de 2016
- MASSIMI, Marina. O ensino de Psicologia no século XIX na cidade do Rio de Janeiro. **Paidéia (Ribeirão Preto)**, Ribeirão Preto, n. 4, p. 64-80, July 1993. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-863X1993000100007&lng=en&nrm=iso>. acesso em 03 Julho 2016.
- MATOS, Henrique Cristiano José. **Caminhando pela história da Igreja: uma orientação para iniciantes**. Belo Horizonte: O Lutador, 1995.
- _____. **Caminhando pela história da Igreja: uma orientação para iniciantes**. v II. Belo Horizonte: O Lutador, 1995.
- _____. **Caminhando pela história da Igreja: uma orientação para iniciantes**. v III. Belo Horizonte: O Lutador, 1995.
- _____. **História mínima da Igreja no Brasil**. Belo Horizonte: O Lutador, 2002.

_____. **Introdução à história da Igreja: volume I.** 5ª ed. Belo Horizonte: O Lutador, 1997.

_____. **Introdução à história da Igreja: volume II.** Belo Horizonte: O Lutador, 1998.

MAUAD, Ana Maria. A vida das crianças de elite durante o império. In **HISTÓRIA DAS CRIANÇAS NO BRASIL.** Mary Del Priore (Org.). 7 ed. São Paulo: Contexto, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: Breve história da literatura brasileira.** 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MENEZES, Raimundo de. **Dicionário Literário Brasileiro.** 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

MICELI, Sergio. **A elite eclesiástica brasileira: 1890-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MISSAL DOMINICAL: Missal da assembleia cristã, São Paulo: Paulus, 1995.

MISSAL QUOTIDIANO. Em latim e português. 15ª ed. Salvador: Tipografia Beneditina Ltda, 1954.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários.** 2ª ed., São Paulo: Cultrix, 1978

MORETTI, Franco. O século sério. In: _____. (Org.) **A cultura do romance.** São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 823-863

NERIS, Wheriston Silva, A produção do corpo sacerdotal no bispado do Maranhão. **Outros Tempos** Volume 8, número 12, dezembro de 2011 – (Dossiê História Atlântica e da Diáspora) Disponível em <http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/viewFile/50/36 > acesso em 18 de junho de 2016.

NUEVO TESTAMENTO Trilíngue. 5ª ed. Madrid: BAC, 2001

OS PONTÍFICES. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

PIERINI, Franco. **A idade antiga: curso e História da Igreja I.** São Paulo: Paulus. 1998.

_____. **A idade média: curso e História da Igreja II.** São Paulo: Paulus. 1997.

PIERRARD, Pierre. **História da Igreja.** São Paulo: Paulinas, 1982.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje.** Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro 2007. Disponível em

<revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/4119/3120
> Acesso em 19 de junho de 2016.

POMPEIA, Raul. **O Ateneu**. 16a ed., São Paulo: Ática, 1996 (Bom Livro)

QUEIRÓS, Eça de. **O primo Basílio**. 21ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. Eça de Queirós: a literatura nova (o realismo como nova expressão de arte). In: REIS, Carlos. **As conferências do Cassino**. Lisboa: Alfa, 1990. p. 135-142.

SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SERBIN, Kenneth P. **Padres, celibato e conflito social: uma história da Igreja Católica no Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Trad. Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1996.

SILVA, Cássio Murilo Dias da. **Metodologia de exegese bíblica**. São Paulo: Paulinas, 2000.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2006 (Coleção Prosa do Mundo, 15)

TOSAUS ABADÍA, José Pedro. **A Bíblia como literatura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

VADEMECUM para o estudo da Bíblia. Associação laical de cultura bíblica. São Paulo: Paulinas, 2000.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Erich Auerbach e a condição humana. In **O PENSAMENTO ALEMÃO NO SÉCULO XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. v II. Jorge de Almeida e Wolfgang Bader (orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2013

_____. Erich Auerbach sociólogo. **Tempo social**. vol.16 n.1, São Paulo, Junho de 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702004000100004> Acesso em 19 de junho de 2016.

ANEXO

Reproduzido aqui do Apêndice (pp. 263-267): *Um agregado* (capítulo de um livro inédito) da edição de *Dom Casmurro* da Editora Civilização Brasileira e do INL de 1975, fixado pela Comissão Machado de Assis. Mantivemos a grafia original proposta por esta mesma Comissão, bem como suas marcações gráficas.

UM AGREGADO

(Capítulo de um livro inédito)

III, 13 N'AQUELE ANNO de 1855, por uma tarde de Dezembro, indo eu *a entrar na saleta* onde a minha familia costumava passar a sésta, *ouvi o meu nome* e parei.

III, 14 — *Senhora* D. Maria da *Gloria*, V. Ex. *persiste em metter o nosso Bentinho no seminario?* perguntou o nosso agregado José Dias.

III, 14 — De certo. Porque?

III, 15 — *Póde haver uma difficuldade.*

III, 17 — *Que difficuldade?*

Espiei pela fresta da porta. *Minha mãe* despegou o corpo da cadeira, e aguardou a resposta. As outras pessoas que estavam na saleta eram meu tio, o coronel Cosme, irmão de minha mãe, e uma prima, D. Justina, que alli vivia de favor. A casa era na rua do Rezende, um grande predio de sete janellas, vasto saguão, extensa chacara ao fundo. Era mui bem pintada e algumas salas a fresco, — alguns tectos lavrados. Meu pae, fazendeiro e deputado, já havia trocado a residencia de Cantagallo pela do Rio de Janeiro, quando veio a fallecer. Minha mãe, depois de viuva, só duas vezes tornou á fazenda; (VII, 61) *preferia ficar* naquella casa, onde as lembranças do marido não eram menores e eram recentes, — *perto da egreja* onde elle *fora* enterrado, e cuidando de educar o seu unico filho.

Tinha quarenta e dous anos minha mãe. *Teimava em* (VII, 62) *esconder os saldos da juventude, por mais que a natureza quizesse preserval-a da acção do tempo. Vivía mettida em um eterno vestido escuro, sem adornos, chale dobrado em triangulo e atrouxado ao pescoço por um velho camafeu. Os cabellos, em bandós, andavam apanhados sobre a nuca por um velho pente de tartaruga. A's vezes, trazia touca. Lidava assim, com os sapatos de cordovão, rasos e surdos, abaixo e acima, de um lado para outro, vendo e guiando o serviço dos famulos. Ia á missa, aos domingos, e a alguma visita rara e de obrigação. Guardava os vestidos de outro tempo, e as joias que nunca mais poz, desde que enviuvou. A Vida, como a casa, era assim monotona e soturna. Pelas festas de junho consentiam-me um Oratorio. Nas noites de festa nacional ou religiosa, nas tres de S. Sebastião, mandava pendurar luminarias. Tudo o mais contrastava com a Vida externa.*

A Vida externa era festiva, intensa e variada. Tinham acabado as revoluções politicas. Crescia o luxo, abundava o dinheiro, nasciam melhoramentos. Tudo bailes e theatros. Um chronista de 1853 (se vos não fiaes em mim) dizia haver trescentos e sessenta e cinco bailes por anno. Outro de 1854 escreve que do principio ao fim do anno toda a gente ia ao espectáculo. Saloes particulares á porfia. Além delles, muitas sociedades corégraphicas, com os seus titulos bucolicos ou mythologicos, a Campestre, a Sylphide, a Vestal, e outras muitas chamavam a gente

moça ás dansas, que eram todas peregrinas, algumas recentes. A alta classe tinha o Cassino Fluminense. Tal era o amor ao baile que os medicos organisaram uma associação particular d'elles, a que chamaram Cassino dos Medicos. Hoje, se dansam, dansam avulsos. A Opera Italiana tinha desde muito os seus annaes; no decennio anterior, mais de uma cantora entontecera a nossa população maviosa essenthuisasta; agora desfilava uma serie de artistas mais ou menos celebres, a Stoltz, o Tamberlick, o Mirate, a Charton, a La-Grua. Olproprio theatro dramatico mescava nos seus espectaculos o canto e a dansa, arias e duos, um passo a tres, um passo a quatro, não raro um bailado inteiro. Já havia corridas de cavallos, um club apenas, que chamava a flôr da cidade. As corridas começavam ás dez horas da manhã e findavam á uma da tarde. Ia-se a ellas por ellas mesmas. A Europa mandava para cá as suas modas, as suas artes e os seus *clowns*. Traquitanas e velhas seges cediam o passo ao *coupé*, e os cavallos do Cabo entravam como triumphadores. Modinhas e serenatas brasileiras iam de par com arias italianas. As festas ecclesiasticas eram numerosas e esplendidas; na igreja e na rua, a devoção geral e sincera, as romarias e pastucadas infinitas.

— Que difficuldade? repetia minha mãe.

Não pude ver o gesto do José Dias; mas naturalmente passou a mão pela cara desbarbada e cerron um pouco os olhos; era o seu gesto sempre que tinha de dizer alguma cousa grave.

— Negocio delicado, replicou; entretanto...

— Entretanto...?

— Entretanto, o perigo é grande, e eu, como amigo desta casa, é natural que a defenda.

— Sim, mas que ha?

III, 19 — Minha senhora, vou direito ao assumpto. *Não me parece bonito que o nosso querido Bentinho ande mettido nos cantos com a filha do Tartaruga; e esta é a difficuldade, porque se elle, — com perdão da palavra, — se elles pegam de namoro, v. ex. terá muito que lutar para separal-os, póde crel-o, e não sei se o conseguirá.*

III, 20 — Não acho nada disso, respondeu minha mãe. *Mettidos nos cantos?*

III, 21 — *É um modo de falar. Em segredinbos sempre juntos. Elle quasi não sabe de lá. A pequena é uma desmiolada; o pae faz que nao vê... Pudera! Quer naturalmente subir; casa rica, casa respeitavel, onde é que elle achará genro igual, nem que de longe se approxime? Comprehando o seu gesto, minha senhora, não se póde admitir que a ideia de semelhante enlace entre na cabeça de homem tão réles, tão infimo... Provoca, realmente, uma estrondosa gargalhada.*

José Dias riu-se neste ponto, talvez um tanto forçado; logo depois concluiu:

— Não obstante, encontram-se ambições dessas.

III, 22 — *Mas, José Dias, disse minha mãe, “tenho visto os pequenos brincarem, não acho nada que faça desconfiar. Basta a idade, elle tem quinze annos, ela mal passa dos trese. São dous criancolas. Não se esqueça que são companheiros de infancia. Quando a familia Fialho veio para essa casa ao pé, tive occasião de lhe fazer um favor, e assim começaram as relações entre os pequenos. Pois eu heide crer que se namorem? Você que diz, mano?*

III, 23 *Tio Cosme respondeu com um — Ora! que, tradusido em vulgar, queria dizer: “São imaginações do José Dias. Elle anda sempre com a cabeça no ar. Os pequenos divertem-se, eu divirto-me; onde está o gamão?”*

III, 24 — *Sim, acho que José Dias está enganado, concluiu minha mãe.*

III, 25 — *Póde ser minha senhora; mas não falei senão depois de muito examinar.* V. Ex. e o digno Sr. coronel estão de boa fé. Conheço o pai da pequena; é um velhaco. A filha não é menos velhaca, apesar de desmiolada. Emfim, cumpro um dever amargo, um dever amaríssimo.

IV, 36 *José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às idéas, não as havendo, serviam a esticar as phrases.* Já o conheci aggregado á nossa fazenda de Cantagallo, (V, 38) onde *apparecera um dia, vendendo-se por medico homoeopatha; levava uma botica portatil e um manual de medicina. Curou uma escrava e o feitor, mas não aceitou a proposta que meu pai lhe fez de ficar alli com ordenado; agradeceu dizendo que era justo ir levar a saúde á casa de sapé do pobre.*

V, 39 — *Mas quem lhe impede de ir?* perguntou meu pae.

V, 40 — *Voltarei d'aqui a dous mezes.*

V, 41 Voltou antes de duas semanas, aceitou casa e comida, sem outro estipendio, salvo o que lhe dessem por festas. Não obstante, marcou-se-lhe um pequeno ordenado. *Quando meu pai foi eleito deputado, José Dias veio com elle e a familia e teve o seu quarto na nossa casa da rua do Rezende. Um dia, reinando febres em Cantagallo, disse-lhe meu pae que fosse acudir á escravatura. José Dias deixou-se estar calado, soltou um grande suspiro e confessou que não era médico. Usurpara esse titulo para jaudar a propaganda da nova escola, e não o fez sem estudar muito; mas a consciencia não lhe permitia aceitar mais curas.* “Perdôe-me V. Ex. (concluiu) perdôe-me a mentira com que o enganei, e expulse-me desta casa tão nobre, tão honesta, onde tão indignamente illudi a confiança...” Não foi expulso, (V, 44) nem perdeu as graças da familia. Além das maneiras obsequiosas, tinha uma infinidade de prestimos, recados, fazer contas, redigir e copiar cartas, aparar pennas, parceiro ao solo e ao gamão, ledor de historias e de jornaes, contador de anedotas, autor e decifrador de charadas e logogrifhos. A affeição que mostrou por occasião da morte de meu pai ainda mais o prendeu ao coração de *minha mãe, que não consentiu em despedil-o, quando elle lhe foi pedir as suas ordens.* Era já como pessoa da familia. Cuidava de mim com extremos de mãe e atenções de servo.

III, 26 — *Seja o que for, vou metel-o no seminario, quanto antes.*

III, 27 — *Bem, uma vez que v. ex. não perdeu a ideia de o meter no seminario, tudo está salvo. Ha de ser um sacerdote modelo; tem muito boa indole e a educação não póde ser melhor. Vae-se perdendo a raça dos bons padres; eu conheci alguns e ainda conheço. V. ex. não teve um caso notabilissimo na sua propria familia, monsenhor Camillo? Ouvi dizer que era grande theologo. Não esqueçamos que um bispo presidiu a Constituinte, e que o padre Feijó foi regente do império. A igreja brasileira tem altos destinos.*

III, 30 — *Você o que quer é um capote,* disse o tio Cosme. *Ande, vá buscar o gamão.*

IV, 36 José Dias caminhou para a porta *com as suas calças brancas e engommadas, presilhas, rodague e gravata da moda. Foi dos ultimos que usaran presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de setim preto, com um aro de aço por dentro, immobilisava-lhe o pescoço. Juntai a isso um passo vagaroso, não do vagar arrastado dos preguiçosos, mas daquelle outro vagar solemne, calculado, deduzido, um syllogismo completo, a premissa antes da consequencia, a consequencia antes da conclusão,* e tereis a pessoa do nosso aggregado. *Um dever amaríssimo!*

MACHADO DE ASSIS