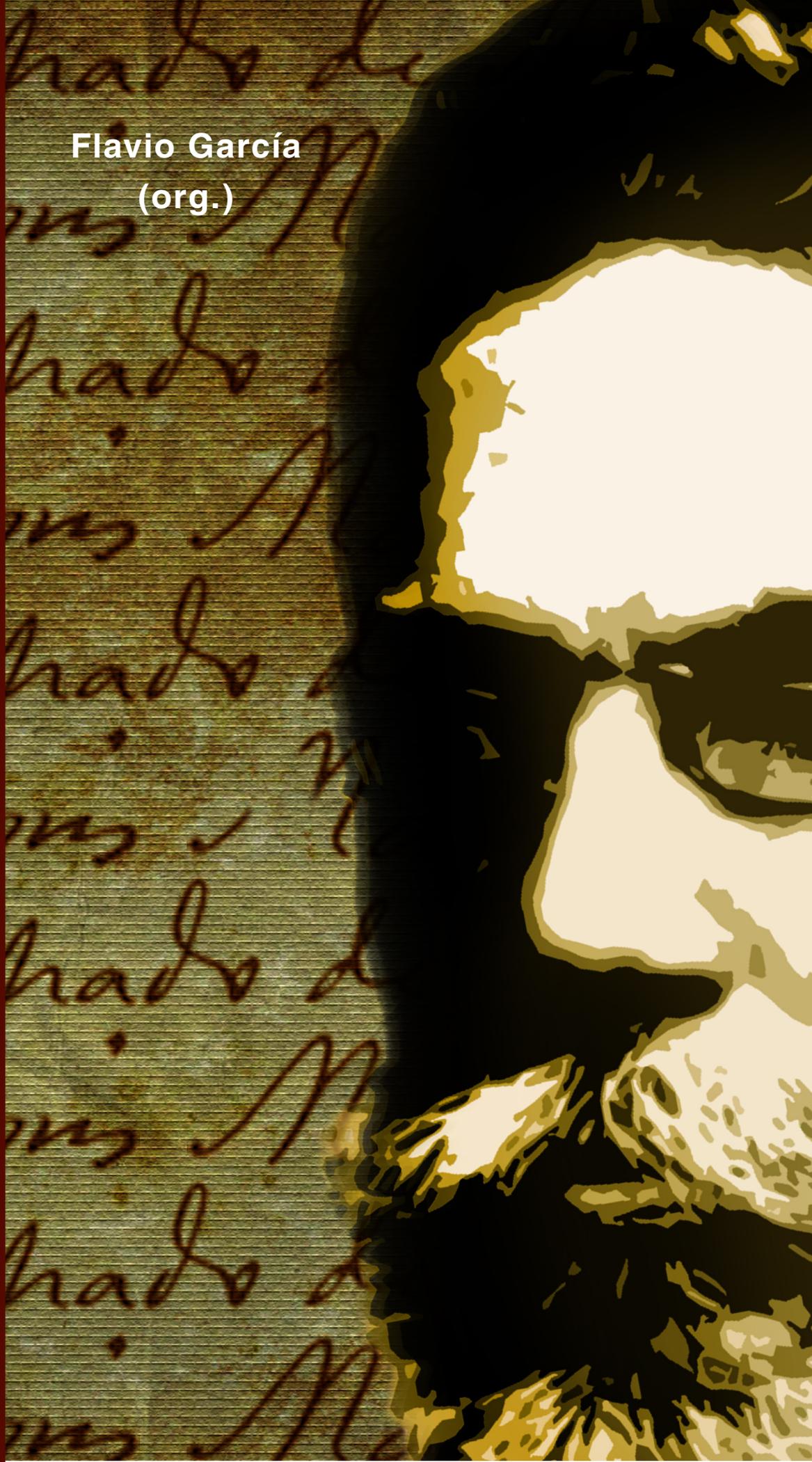


Machado de Assis

ainda e sempre **Em Questão**

Coleção Em Questão

Flavio García
(org.)



Flávio Garcia

(Organizador)

Machado de Assis

Ainda e sempre **Em Questão**



2010

Copyright @2010
Flávio Garcia

Coleção Em Questão

Publicações Dialogarts - www.dialogarts.uerj.br

Coordenador do projeto:

Darcília Simões - darciliasimoes@gmail.com

Co-coordenador do projeto:

Flavio Garcia - flavgarc@gmail.com

Coordenador de divulgação:

Cláudio Cezar Henriques - claudioc@bighost.com.br

Darcília Simões - darciliasimoes@gmail.com

Revisão de texto e digitação:

Thales da Fonte Ferreira- letras.thales@gmail.com

Thiago Rocha Soares- thiagoyouko@gmail.com

Projeto de capa:

Marcos da Rocha Vieira - marcosdarochavieira@gmail.com

Carlos Henrique Braga Brandão - pedra.henrique@gmail.com

Diagramação:

Elisabete Estumano Freire - elisaestumano@yahoo.com.br

Logotipo Dialogarts:

Gisela Abad - gisela.abad@gmail.com



**Universidade do Estado
do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Departamento de Língua Portuguesa,

Literatura Portuguesa e

Filologia Românica

UERJ – SR3 – DEPEXT –

Publicações Dialogarts-
2010

FICHA CATALOGRÁFICA

F869.3m Machado de Assis, ainda e sempre , Em Questão. / Flávio García (org.) - Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010.

Publicações Dialogarts

Bibliografia

ISBN 978-85-86837-70-8

1. Machado de Assis. 2. Literatura Brasileira. 3. Narrativa
4. Ensaaios. I. Garcia, Flávia. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão. IV. Título

O TEOR DOS TEXTOS PUBLICADOS NESTE VOLUME, QUANTO AO CONTEUDO E À FORMA , É DE INTEIRA E EXCLUSIVA RESPONSABILIDADE DE SEUS AUTORES.

Correspondências para:

*UERJ/IL/LIPO – a/C Darcilia Simões ou Flavio García
Rua São Francisco Xavier, 524 sala 11.023 – Bloco B*

Maracanã – Rio de Janeiro – CEP 20 569-900

publicacoes.dialogarts@gmail.com

SUMÁRIO

Prefácio 6

GARCIA, Flávio

Apresentação 10

OLIVEIRA, Ana Madalena Fontoura de Oliveira

UMA BREVE LEITURA DA INTROSPECÇÃO EM MACHADO DE ASSIS E CORNELIO PENNA 14

MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada

PERSPECTIVA CRÍTICA E IRÔNICA EM: A CIDADE E AS SERRAS DE EÇA DE QUEIRÓS E O ALIENISTA DE MACHADO DE ASSIS 28

XAVIER, Elaina Carla Silva

“JUCA” E SUA “MISSA DO GALO”: PARÓDIA E HOMOEROTISMO 40

OLIVEIRA, Leonardo Davino de

O CONFEITEIRO MISTURADOR DE INGREDIENTES:

OBSERVAÇÕES SOBRE ALGUMAS CRÔNICAS DE MACHADO DE ASSIS EM A SEMANA 54

SILVA, Mônica Proença da

UM DEFUNTO AUTOR E UM MULATO NATURALISTA DISPUTAM A PREFERÊNCIA DO PÚBLICO OITOCENTISTA 69

CARVALHO, Patrícia Alves

MACHADO E GUIMARÃES: DUAS IMPRESSÕES 79

GAMA, Vanderney Lopes da

PREFÁCIO

Já no final da década de 1980, fomos alunos, no curso de Letras da UERJ, no *campus* Maracanã, da Professora Maria Consuelo Cunha Campos, em uma disciplina de Literatura Brasileira. Iniciava ali uma relação que viria ser duradoura, como aluno, como ser humano, como colega. Como aluno, pudemos experimentar seu gosto pela literatura, sua experiência leitora, seu entusiasmo, seu compromisso. Como ser humano, travamos contato nos corredores do Instituto de Letras, nos ônibus indo e vindo de casa para a UERJ e ruas da zona sul carioca, falando de saúde, de peso, de política, de vida. Como colega, no seio da academia, contamos com sua colaboração em publicações que dirigimos ou coordenamos, dividimos campanhas políticas nas eleições internas da UERJ, convergimos e divergimos em pontos de vista variados como professores e funcionários da mesma universidade. Enfim, por aproximadamente um quarto de século mantivemos contatos diversos, por razões várias, às vezes do mesmo, outras tantas de lado oposto, mas, conhecendo-nos e respeitando-nos.

Já na segunda metade da década de 2000, comecei a lecionar no Mestrado em Letras da UERJ, quando estreitei contato com Elaina Carla, que fora minha aluna na Especialização em Literatura Portuguesa naquela mesma universidade, e com Wanderney, que acabara por vir a ser meu co-orientando no Mestrado em Literatura Brasileira, após fazer um curso comigo sobre a literatura fantástica, oferecido no Mestrado. Igualmente à Consuelo, sempre aberto a e próximo dos alunos, permiti que eles se me chegassem, falassem, pedissem, invadissem minha intimidade respeitosamente, conhecendo-me também. Isso lhes permitiu estreitar laços e fazê-los duradouros.

Ainda na segunda metade da década de 1990, quando ingressei na UERJ como professor, aproximando-me da Professora Darcilia Simões, mais do que colega, “irmã eleita” pelo afeto, passei a dividir com ela a coordenação do projeto de extensão Publicações Dialogarts, uma espécie de editora digital/virtual, que tem por objetivo divulgar parte da produção acadêmico-científica que não encontra veio de desague nos veículos editoriais já consagrados ou mais tradicionais. O Publicações Dialogarts mantém um periódico próprio, o Caderno Seminal, nascido na fase em que o Publicações Dialogarts era apenas um dos subprojetos do Dialogarts, que promovia cursos, oficinas, eventos etc.; duas coleções distintas – Monografias, Dissertações e Teses, cujo título já explica os textos que acolhe e publica, e Em Questão, dedicada a temas polêmicos e emergentes; além de publicar títulos avulsos, muitos deles oriundos de outros projetos de extensão da própria UERJ, majoritariamente de eventos realizados por algum membro de sua equipe ou integrante da equipe de algum projeto com o qual mantém parceria formal ou informal.

Já doente, mas sem que se soubesse, Consuelo daria seu último curso no Mestrado, comprometendo-se com seus alunos a publicar – custeado por eles, em cooperativa – o resultado dos trabalhos finais do curso, após sua avaliação. Mas, doente, não voltaria a travar contato com eles, a lecionar no Programa de Pós-Graduação, muito menos a honrar o compromisso assumido. Sabendo de nossa atuação frente ao Publicações Dialogarts, Elaina Carla procurou-nos e pediu-nos que, no lugar da Professora Consuelo, publicássemos os textos, todos avaliados positivamente pela professora. Não negou o pedido, mas condicionamos a publicação ao aval da colega e, mesmo, à sua responsabilidade na organização do volume, que deveria, obviamente, apresentar. Daí, partimos, nós e os alunos, em busca de contatos com Consuelo, que jamais nos respondeu. Eram mensagens eletrônicas que mandávamos, nós e os alunos, e ela não respondia. Eram ligações telefônicas que fazíamos, nós e alunos, e ela não atendia. Eram mensagens que deixávamos gravadas na secretária eletrônica que nos atendia, nós e os alunos, mas ficávamos sem retorno. Era um vazio inesperado, inexplicável, sem precedentes.

Um dia, Durante uma reunião do Conselho Departamental do Instituto de Letras da UERJ, da qual participamos representando nosso departamento, fomos informados, dolorosamente, de que a Professora Consuelo estava licenciada,

submetera-se a uma cirurgia para a retirada de um “nódulo” bastante grande de seu cérebro, onde havia muitos outros mais, e ... As reticências não são mera figura representativa de algum pensamento que suspendemos ou de algo que julgamos melhor não dizer aqui. São a única maneira possível de, na linguagem escrita, representar o vazio de palavras, de informações mais concretas, de ideias, de ações que não preencheram, naquele momento, o espaço da nossa reunião. Havia muitas perguntas, dúvidas, mas poucas respostas, certezas.

Encontrávamos ali a explicação para o vazio de comunicação entre a Consuelo e seus alunos e colegas, coisa incomum para aquela mulher que não guardava reserva em corredores, elevadores, quaisquer salas, cantinas. Explicação para o hiato entre duas vogais sonoras e estridentes, jamais átonas, sempre dispostas a marcar o centro silábico de uma sílaba tônica, que podia provocar a atonia ou deixar atônitos os que estivessem à volta. Essa era a Consuelo, professora, colega, cidadã, ser humano. A partir daquele momento, as coisas começavam a fazer sentido, mesmo que um mal sentido, e passávamos a entender seu silêncio, o descumprimento de seu compromisso. Mas ainda não era hora de fazermos outra coisa que não fosse rezar o credo em que crêssemos e esperar pelo dia de amanhã. Assim fizemos.

Mas, como bem sabia o bruxo do Cosme Velho e anunciara em seu conto bastante conhecido, “A cartomante”, logo na primeira frase com que abre o texto, “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia.” Sonhando com a recuperação da Consuelo, fomos tomados pela notícia de sua morte. A leitora de Machado de Assis ia, assim, encontrar-se, seja lá onde seja, com Rita e Camilo, podendo, enfim, perguntar-lhes pela cartomante e procurar entender um pouquinho essas mais coisas que há entre o céu e a terra e nossa vã filosofia não sabe explicar. Em algum outro plano, em alguma outra espera, onde quer que seja, Consuelo acabará encontrando Hamlet e Horácio também. Quem sabe, num porvir, não aprendamos, ainda mais sobre a vida, a partir de experiências como as que Consuelo nos legou?

Agora, não há mais razão para a espera, nem muito menos para melindres. É a hora de cumprirmos, na ausência da colega, seu compromisso com os alunos e, aproveitando o infausto ensejo, homenagearmos, sinceramente, a professora que tivemos, o ser humano que conhecemos, a colega com que dividimos momentos na

UERJ. É por isso que o *Publicação Dialogarts* traz a público este volume, em que se publicam textos originalmente produzidos no último curso de Pós-Graduação ministrado pela Professora Maria Consuelo Cunha Campos, e que tiveram sua avaliação e aprovação, apresentados por outra colega nossa, a Professora Ana Madalena Fontoura, que teve o privilégio de também ser aluna da Professora Consuelo e o prazer de tê-la como orientadora de sua pesquisa de Mestrado. Reunem-se, neste volume, diferentes estágios de experiência tidos junto à já saudosa Maria Consuelo Cunha Campos.

Prof. Dr. Flavio García

Professor do Instituto de Letras da UERJ

Co-coordenador do Publicações Dialogarts

APRESENTAÇÃO

Mais um volume com estudos sobre Machado de Assis, não de exclamation aqueles ainda saturados com a overdose de estudos machadianos vindos a público por ocasião do centenário de seu falecimento. Mas o volume em questão vai além da simples homenagem ao indiscutivelmente mais celebrado autor de nossa literatura. Paralelamente à sempre oportuna e inesgotável em suas possibilidades abordagem da obra machadiana, neste volume encerra-se também uma outra homenagem, mais singela, mas igualmente plena de afeto e significado. Os artigos aqui reunidos são resultado direto das atividades como pesquisadora e orientadora da Professora Doutora Maria Consuelo Cunha Campos, de quem também tive a sorte de ser orientanda.

Conheci a professora Maria Consuelo em meados dos anos 1980, ao cursar uma pós-graduação lato sensu na UERJ, versando sobre Guimarães Rosa e a literatura do século XX. De imediato, ficaram claros para mim seu comprometimento com as pesquisas literárias, seu profundo conhecimento dos temas trabalhados e, acima de tudo, sua acessibilidade em relação a nós, jovens e ainda pouco preparados pesquisadores em formação.

Em 1988, já como mestranda em Literatura Brasileira novamente pela UERJ, tornei a encontrá-la, primeiramente como aluna e, em seguida, como sua orientanda. Em 1992 deu-se a defesa de minha dissertação. Mas, embora concluído o Mestrado e conseqüentemente a orientação, permaneceram a admiração e o respeito, tanto pela pessoa, quanto pela pesquisadora, sempre tenaz e sobretudo competente. Continuei, portanto, tendo notícias de sua carreira, sempre brilhante, e tendo acesso aos trabalhos que continuamente publicava. Seus estudos em torno da escrita feminina,

por exemplo, mostraram-se fundamentais para várias pesquisas que empreendi ao longo desses anos.

Hoje, quando nós, colegas, alunos, orientandos e acima de tudo amigos, não mais contamos com sua presença (pelo menos física) entre nós, resta-nos reencontrá-la nos textos, acadêmicos ou literários, que deixou e dar continuidade, da forma como pudermos, ao seu legado. E é o que se pretende fazer com este volume, que reúne artigos de orientandos seus, versando sobre uma das paixões de Consuelo como pesquisadora: Machado de Assis, sempre surpreendente e multifacetado em sua obra. A preponderância da abordagem comparativista dos temas machadianos confere aos artigos saber e sabor de novas perspectivas.

Em **UMA BREVE LEITURA DA INTROSPECÇÃO EM MACHADO DE ASSIS E CORNELIO PENNA**, de Carlos Eduardo Louzada Madeira, temos uma abordagem aproximativa dos dois autores pelo viés da introspecção e da caracterização psicológica de seus personagens. Em ambos, o leitor é convidado, segundo palavras do autor do artigo, a dar “um mergulho vertiginoso no abismo da alma humana, buscando trazer à tona sua complexidade psíquica e emotiva”.

No artigo **PERSPECTIVA CRÍTICA E IRÔNICA EM: A CIDADE E AS SERRAS DE EÇA DE QUEIRÓS E O ALIENISTA DE MACHADO DE ASSIS**, Elaina Carla Silva Xavier aborda os dois autores através da utilização da ironia em duas obras emblemáticas entre suas produções. É com deliciosa surpresa que acabamos por descobrir que a “pena da galhofa e da melancolia” encontra sua perfeita contraparte em terras de além-mar.

Leonardo Davino de Oliveira, por sua vez, em **“JUCA” E SUA “MISSA DO GALO”: PARÓDIA E HOMOEROTISMO**, traça um paralelo entre Nogueira e Juca, este personagem do conto de mesmo título de Amador Ribeiro Neto, cuja aproximação se dá pela vivência de um jogo de sedução em que cabe ao leitor decidir quem o sedutor, quem o seduzido. Espelhando-se em Machado, Ribeiro Neto joga com o leitor, a partir das possibilidades interpretativas do texto, que Leonardo desvenda junto conosco, em leitura igualmente repleta de nuances machadianas.

Em **O CONFEITEIRO MISTURADOR DE INGREDIENTES: OBSERVAÇÕES SOBRE ALGUMAS CRÔNICAS DE MACHADO DE ASSIS EM A SEMANA**, Mônica Proença da Silva nos traz uma visão aguda do Machado cronista, aquele que fascina pela sagacidade com que abordou temas de seu tempo e pela atualidade que suas crônicas ainda

Apresentação

apresentam, devido à transcendência que tais textos assumiram, graças à habilidade do velho mestre em, segundo palavras da própria autora, “transformar o assunto do dia a dia em temas universais e quase atemporais”.

No artigo UM DEFUNTO AUTOR E UM MULATO NATURALISTA DISPUTAM A PREFERÊNCIA DO PÚBLICO OITOCENTISTA, de Patrícia Alves Carvalho, por sua vez, temos uma abordagem de dois romances marcantes de nossa literatura do século XIX, O Mulato, de Aluísio Azevedo, e Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado, sob a ótica do limitado (em mais de um sentido) público leitor da época.

Fechando o volume, temos MACHADO E GUIMARÃES: DUAS IMPRESSÕES, de Vanderney Lopes da Gama, em que o tema da loucura é focalizado em duas obras primas da narrativa curta em nossas letras: “O Alienista”, de Machado, e “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Guimarães Rosa. A forma como a loucura é tratada por cada um dos autores em seu próprio tempo e espaço é o tema deste instigante trabalho.

Portanto, caro leitor, digníssima leitora, eis aqui este modesto volume, que merece a estima de seu público tanto pelo conteúdo que encerra, quanto por reunir artigos resultantes da interação entre seus autores e a professora Maria Consuelo. Para os que a conheceram, percorrer as páginas trará de volta sem dúvida recordações de suas aulas, palestras, apresentações. Para os que não tiveram tal oportunidade, oferece a chance de, através de seus orientandos, perceber a seriedade e paixão que perpassaram toda sua carreira acadêmica e que ela soube, como ninguém, transmitir a seus discípulos.

Esperamos, indubitavelmente, atingir os objetivos aos quais nos propusemos junto a nosso público leitor. Caso contrário, como diria o próprio Machado, “a obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”¹.

Profa. Me. Ana Madalena Fontoura de Oliveira
Mestre em Letras pela UERJ

¹ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 2004, p. 18.

À Profa. Maria Consuelo Cunha Campos

In memoriam

UMA BREVE LEITURA DA INTROSPECÇÃO EM MACHADO DE ASSIS E CORNELIO PENNA

MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada²

Quem observou o mundo em profundidade, percebe quanta sabedoria existe no fato de os homens serem superficiais. É o seu instinto conservador que lhes ensina a ser volúveis, ligeiros e falsos.

Friedrich Nietzsche

I

As idéias evolucionistas e positivistas que inundaram o pensamento da segunda metade do século XIX tiveram reflexos inelutáveis na literatura produzida no período. Baseando-se em determinismos de raça e meio, a ciência transformava em método de análise uma filosofia eurocêntrica que embutia conceitos de superioridade racial e cultural.

Traduzida nas letras pelas tendências naturalistas de autores como Emile Zola, essa filosofia passou a força motriz do processo literário, governando suas opções estéticas e ideológicas. Se, por um lado, o realismo teve o mérito de romper com as idealizações excessivas da escola romântica, propondo uma aproximação mais direta com a realidade imediata, por outro, o naturalismo, de certo modo uma radicalização do ideário realista, acabou gerando distorções e mesmo provocando um efeito inverso nas intenções de representação objetiva do real. A obsessão com o método e a fórmula provocou por vezes o afloramento do inverossímil.

No que diz respeito especificamente ao processo de desenvolvimento dos personagens, a consequência mais direta foi a criação do que poderíamos chamar de *ratos de laboratório*. Submetidos a determinadas condições, e limitados por rígidas fronteiras sociais e fisiológicas, esses personagens se viam privados de *autonomia*, agindo e pensando de modo restrito e previsível.

² Doutorando em Letras – UERJ.

Quando publica, em 1878, sua célebre análise de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, Machado de Assis deixa evidente a sua preocupação com o que chama de “realismo implacável, conseqüente, lógico”. O escritor carioca se refere ao modelo naturalista implantado na ficção de língua portuguesa, copiado dos franceses. Partindo de *O Crime do Padre Amaro*, primeiro romance de Eça, Machado faz questão de declarar desde logo a sua admiração pelo talento do colega lusitano, sem, no entanto, deixar de lhe criticar a filiação cega às preocupações de escola. Chega mesmo a dizer que quando se esquece dessas preocupações, o escritor português produz quadros “excelentemente acabados”.

Sobre os personagens, percebemos no estudo de Machado uma inquietação com o fato de que eles costumam se apresentar quase que desprovidos de um psicologismo que lhes dê alma, vida. A respeito de Luísa, por exemplo, de *O Primo Basílio*, diz ele: “[...] é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência” (ASSIS, 2004c, p. 905). Mais adiante, corrobora essa total ausência de *substância*: “Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é” (ASSIS, 2004c, p. 905).

Essas observações do autor de *Dom Casmurro* ressaltam um dos aspectos mais relevantes de sua produção literária: o cuidado na caracterização interior dos personagens. Machado procura privilegiar o espaço psicológico, dotando as suas criaturas de traços que lhes confirmam um caráter humano vívido e consistente. E nesse quesito, sua obra supera com folga a de seus contemporâneos no Brasil e também em Portugal. Como bem observa Mário de Andrade: “O grande avanço dele [Machado] sobre o seu tempo [...] está em que em vez de criar tipos psicológicos grosseiramente talhados e fixos, como era costume então, ele se aplicou a retirar das almas elementos e momentos psicológicos” (ANDRADE, 2002b, p. 153).

A maturidade e a complexidade da produção machadiana pós-*Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) antecipam de certo modo as formas narrativas que se desenvolveriam na literatura brasileira do século XX após a intervenção dos modernistas. E talvez até antes destes, se lembrarmos a conduta estética de um Lima Barreto ou de um Graça Aranha. O romance moderno, no que toca à construção psicoespacial, permite a aproximação de Machado talvez como único representante

oitocentista a dar conta de uma literatura mais interessada na apreensão psicológica de seus atores.

Na chamada produção regionalista, que se estabelece no início da década de 30, é possível localizar, em meio ao sociologismo prevalente, quadros interioristas que anunciam a mudança de tom que já acontecia nas letras nacionais. Em autores como Graciliano Ramos, por exemplo, avulta uma tendência ao intimismo e ao que Antonio Candido (2002) chamou de “pesquisa progressiva da alma humana”. É, no entanto, com o surgimento de nomes como Octavio de Faria, Jorge de Lima, Cyro dos Anjos, Lucio Cardoso e, principalmente, Cornelio Penna, que entramos no que a historiografia literária costuma chamar de romance introspectivo ou psicológico.

O que se pretende neste trabalho é fazer uma breve sondagem de como esse espaço interior é trabalhado na narrativa machadiana e na corneliana, procurando identificar possíveis pontos de convergência e ao mesmo tempo aqueles elementos que as individualizam e as tornam imparizáveis. A escolha da ficção de Cornelio Penna se deve ao fato de que se trata de um autor ímpar, cuja força literária reside em boa dose no caráter original e denso com que descreve o mundo de seus personagens.

Implicados numa existência sombria e nebulosa, esses personagens vivem quase que envoltos num véu de incomunicabilidade que os conservam encerrados em si mesmos. Dessa dinâmica psicoespacial surge um registro inovador que foge ao esquematismo psicológico predominante, que Mário de Andrade denominava de “reflexo condicionado” e que Machado já criticava em Eça de Queirós como sendo aquele “realismo implacável, conseqüente, lógico”. Dessa maneira, Cornelio Penna vem enfraquecer a inexorabilidade de uma “lógica psicológica”, conforme diz Mário, lembrando aos nossos escritores a “hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três” (ANDRADE, 2002b, p. 126).

II

As casas em Cornelio Penna estão fortemente ligadas ao universo psíquico dos personagens que as habitam ou que por elas transitam. A ambiência turva e perturbadora desses espaços se mostra carregada de um onirismo que sugere um mergulho no que o humano tem de insondável, de imperscrutável. Tem-se mesmo, por

vezes, a sensação de que não é possível abandonar a esfera interior dos personagens cornelianos.

As casas na ficção do autor parecem por vezes funcionar como uma espécie de prolongamento dessa interioridade, que se transfigura em cada detalhe de sua caracterização e também na atmosfera não raro claustrofóbica. *Repouso*, romance publicado em 1948, exemplifica, através da figura de Urbano, como essas representações se mostram indissociáveis da percepção que os personagens têm do espaço com o qual formam uma espécie de amálgama, uma mescla do palpável com o impalpável.

A intimidade com a casa em que passara a infância se projeta como reflexo da alma de Urbano já a partir de seu retorno à cidade e no seu avançar pelos caminhos que conduzem ao reencontro com o passado. O caráter interiorista da descrição abaixo fica ainda reforçado pelo recorte promovido pelas memórias do personagem, que se vê inundado por um fluxo extático e gerador de expectativas conforme vai cruzando a soleira da porta, verdadeira fronteira simbólica entre uma existência deixada para trás e outra que começa daí a surgir:

Na rua, Urbano resolveu libertar-se do cavalo e continuar a pé o caminho curto que faltava para chegar, e entregou-o ao encarregado da cocheira que havia perto da matriz. Agora sentia-se mais em contato com a sua cidade, com as pedras que tinha pisado tantos anos, que tinham ferido a sua carne de menino com as pontas agudas, que serviram aos seus brinquedos de criança taciturna. [...] Era a sua casa! Ela parecia olhá-lo ansiosa, em um apelo mudo, e pedia sem palavras que se apressasse, que corresse para o seu seio. Finalmente estava diante dele a porta, que estava aberta de par em par, mostrava o estreito saguão, que se aprofundava pela casa a dentro, em um grande convite. Foi sem sentir que Urbano compreendeu que já se metera por ele, que já subira as escadas e se dirigia para a sala de jantar. O avô, em outros tempos, ao ouvir o seu passo rápido de menino, ao escutar o seu “tropel na escada”, como ele dizia, o saudava com um cordial: — Deus louvado! [...] A avó continuava sentada, e muitas vezes murmurava palavras de desaprovação por erguer-se por causa de uma criança, mas um riso silencioso, em contraste com o que dizia, iluminava, cheio de secreta delícia, o seu rosto ainda moço. [...] Agora tudo parecia ainda mais velho e cansado, e Urbano tinha a impressão de que era uma imperceptível camada de pó o aveludado que sentia sob os seus dedos, quando tocava nos móveis e nas portas. As paredes já não tinham a mesma cor, e eram agora de um branco de giz. Pareciam pintadas de novo, mas, em muitos lugares, o mofo reabria os seus desenhos, e ele, ao vê-los, não compreendia como sua garganta fora tomada pela segura

do ar, e suas narinas se dilatavam, para poder respirar melhor. [...] Devia estar sozinho e fechado entre aquelas paredes muito altas, e pareceu-lhe estar muito longe, fora do mundo. Tudo se aconchegava e se revestia da solenidade triste dos lugares desertados, e até o ar imóvel se recusava a trazer qualquer som que viesse perturbar o silêncio de morte da casa. (PENNA, 1958, pp. 464-69)

A remissão à idéia de morte, isolamento, silêncio, é recorrente na obra de Cornélio Penna. *Dois romances de Nico Horta* (1939) se inicia com o seguinte parágrafo: “A casa parecia suspensa na luz trêmula, e tudo afastava de si, em esquisito encantamento” (PENNA, 1958, p. 179). Como uma espécie de epígrafe anatemática, essas palavras já anunciam a ambiência da narrativa. Mais adiante, surge uma descrição preliminar dos espaços:

Não se distinguia sequer um suspiro, e a morte parecia realmente percorrer com lentidão aqueles grandes espaços abertos, onde jaziam, em posições de cansado espanto ou de afastamento total de si mesmos, corpos imóveis, descompostos de seus leitos enormes. O sol, vencedor absoluto, entrava em grandes golfadas, varrendo os meios-tons, desenhando com implacável nitidez e velocidade todos os detalhes pobres dessas figuras jacentes, e tornava vazia a casa toda, como um grande sepulcro. As almas tinham fugido, espantadas pela luta violenta e irreal do negro e da luz... (PENNA, 1958, p. 179)

No início do capítulo seguinte, somos apresentados a um primeiro personagem, que irrompe em meio ao caos imagético: “Deitada, D.^a Ana ouvia cantar, dentro de si mesma, uma canção desconexa. Mas, de repente, o silêncio ergueu-se nela, e tornou-se espesso, sufocante, cheio de fantasmas que se estendiam ligados uns aos outros, formando um só ser monstruoso” (PENNA, 1958, p. 181). Tomado o realismo em sentido estrito, poderíamos dizer que essas duas descrições, colocadas lado a lado, revelam um livro de fortes tons anti-realistas, chegando mesmo às raias do surreal, na medida em que subverte por vezes os mecanismos do formalismo lógico e joga com elementos que impõem uma aproximação com o inconsciente e o onírico.

Analisando o romance, Mário de Andrade afirma que, do “ponto de vista da verossimilhança”, Cornélio Penna “vai muito longe e todos os seus personagens [...] parecem anormais ou definitivamente loucos” (ANDRADE, 2002b, p. 125). Essa *anormalidade* detectada por Mário vem na verdade confirmar a introspecção como traço determinante do universo literário cornéliano. E é justamente essa introspecção

que faz aflorar os traços incongruentes de seus personagens, levando o leitor a transitar por caminhos desiguais e obscuros, mas, sobretudo, humanos.

O comentário de Mário faz lembrar o que diz Henri Massis quando escreve sobre as tendências *psicologizantes* da literatura da década de 1930. Para Massis, o humano, quando sobrepuja o estético, se transforma em elemento mórbido, algo que perturba o equilíbrio e provoca a fuga do real. Lucia Miguel Pereira, no artigo “A literatura interiorizada e o real”, publicado em 1935, analisa o posicionamento de Massis:

Conviria talvez que o crítico francês tivesse precisado o que entende por real. Culpando alguns espíritos por se interessarem mais pela análise das reações humanas do que pelos acontecimentos, parece ter dado ao real uma significação apenas sensorial, o que o restringe extraordinariamente, e o mutila. Uma ação só pode ser considerada mais real do que um sentimento por ser mais palpável. O realismo objetivo é muitas vezes uma negação da realidade integral. (MIGUEL PEREIRA, 1992, p. 50)

Essa última frase nos remete de volta a Machado, que vê no realismo objetivo de Eça de Queirós e Emile Zola um afastamento do verossímil. Quando critica a falta de substância de alguns personagens naturalistas, Machado está na verdade se ressentindo de um enfoque abrangente, mais humanista e menos técnico-científico. Esse realismo profundo, portanto, não pode prescindir da inquietação interior do indivíduo, fonte de angústias e pensamentos, às vezes convertidos em atos.

Em seu ensaio “Retórica da verossimilhança”, Silviano Santiago desvia os holofotes de Capitu para Bentinho, ou seja, justamente dos (possíveis) atos para o pensamento, concentrando a sua análise no psicoespaço do narrador. Conforme diz Silviano, “os críticos estavam interessados em buscar a verdade sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro” (SANTIAGO, 2000, p. 30). Essa atitude crítica vai convergir com as convicções estéticas de Machado e, no caso do romance, vai resultar no elevado grau de verdade, ou verossimilhança, que carrega.

De volta ainda a Cornelio Penna e à temática dos espaços, lembremos de um ponto importante: o imobilismo. A introspecção diluída em imobilismo converte em relicário os espaços estanques. As memórias dos personagens de certa forma se

misturam e se confundem com as memórias das casas, corporificando e congelando existências passadas, que se fazem presentes e quase sacralizadas na eternização dos objetos e da mobília. Em *Fronteira* (1935), essa percepção se manifesta em algumas passagens, como a que se segue:

Tudo se conservava nos mesmos lugares, há muitos e muitos anos, e não era o amor que talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que mantinham suas lembranças perpetuamente na mesma posição. Isso tornava-se evidente quando Maria dizia com voz muito igual: — Foram de minha mãe — eram de meu avô — compraram para o casamento de meus pais — todos já morreram... Não se sabe por que, ninguém podia dar-lhes outra posição, e tudo se imobilizara em torno dela, prolongando, indefinidamente, as vidas indecisas, obscuras, indiferentes, que os tinham formado e arrumado, e para os quais ela era uma estrangeira distraída, que se deixara ficar entre eles. (PENNA, 1958, p. 17)

Também em Machado a figura da casa aparece como elemento capaz de potencializar a introspecção. Em textos como “Casa Velha”, conto publicado no periódico *A estação* entre janeiro de 1885 e fevereiro de 1886, a caracterização dos ambientes vai além do materialismo usual nas descrições realistas do final do século XIX, estabelecendo de alguma forma uma construção identitária entre o indivíduo e a casa. O movimento cíclico e autoritário de um imobilismo passadista transfere para o presente todo o seu peso, atuando sobre os espaços e os habitantes com força indissipável e imperiosa, fenômeno perceptível aos sentidos do narrador, que trava com o local seu primeiro contato:

A casa, cujo lugar e direção não é preciso dizer, tinha entre o povo o nome de Casa Velha, e era-o realmente: datava dos fins do outro século. Era uma edificação sólida e vasta, gosto severo, nua de adornos. [...] A verdade é que me sentia tolhido. Casa, hábitos, pessoas davam-me ares de outro tempo, exalavam um cheiro de vida clássica. [...] A casa era uma espécie de vila ou fazenda, onde os dias, ao contrário de um rifão peregrino, pareciam-se uns com os outros; as pessoas eram as mesmas, nada quebrava a uniformidade das cousas, tudo quieto e patriarcal. (ASSIS, 2004b. pp. 999-1001)

A relação da casa com os seus habitantes, ou ainda, com as subjetividades que a habitam ou habitaram, imprime no visitante um sentimento de profanação. Mesmo sozinho, sente a presença da casa a observá-lo, ficando acanhado com a possibilidade de conhecer-lhe indevidamente algum segredo:

Quando me achei na biblioteca e no gabinete contíguo, com os livros e papéis à minha disposição, senti-me constrangido, sem saber por onde começasse. Não era uma casa pública, arquivo ou biblioteca, era um lugar onde, no que tocava a papéis e manuscritos, podia dar com alguma coisa privada e doméstica. (ASSIS, 2004b, p. 1004)

No conto “O enfermeiro”, publicado originalmente no volume *Várias histórias* (1896), encontramos algumas passagens carregadas de forte psychologismo, dosado com a ação direta e refletido no ambiente em que transcorrem os acontecimentos narrados. Procópio, enfermeiro contratado para cuidar de um velho coronel doente, descobre logo no início do relacionamento o gênio agressivo e intratável do militar. O que começa com agressões verbais e psicológicas, que vão minando a resistência de Procópio, acaba desembocando num primeiro episódio de violência física. Atingido por alguns golpes de bengala, o enfermeiro decide abandonar o paciente. É demovido da idéia pelo próprio coronel, que insiste para que ignore sua “rabugice de velho”. Entretanto, a atmosfera opressiva, permanece, as ofensas e injúrias continuam e Procópio vai fermentando dentro de si sentimentos de “ódio e aversão” que acabam se convertendo em ato quando, após sofrer nova agressão física, investe contra o doente e acaba por estrangulá-lo.

É a consciência perturbada de Procópio após o crime que vemos descrita nos momentos seguintes, em que ainda está encerrado no interior da casa fantasmagórica e escura:

Passei à sala contígua, e durante duas horas não ousei voltar ao quarto. Não posso mesmo dizer tudo o que passei, durante esse tempo. Era um atordoamento, um delírio vago e estúpido. Parecia-me que as paredes tinham vultos; escutava umas vozes surdas. Os gritos da vítima, antes da luta e durante a luta, continuavam a repercutir dentro de mim, e o ar, para onde quer que me voltasse, aparecia recortado de convulsões. Não creia que esteja fazendo imagens nem estilo; digo-lhe que eu ouvia distintamente umas vozes que me bradavam: assassino! assassino! (ASSIS, 2004b, pp. 531-32)

Aturdido diante do perpetrado e incapaz de se livrar da sensação de sufocamento que o ambiente lhe provoca, Procópio mergulha nas próprias reflexões e se vê diante de um embate moral consigo mesmo. As linhas abaixo, carregadas de imagens vibrantes, oferecem um quadro vívido em que Machado, recusando tons maniqueístas, expõe a angústia do trêmulo e volúvel arbítrio humano:

Como o silêncio acabasse por aterrar-me, abri uma das janelas, para escutar o som do vento, se ventasse. Não ventava. A noite ia tranqüila, as estrelas fulguravam, com a indiferença de pessoas que tiram o chapéu a um enterro que passa, e continuam a falar de outra cousa. Encostei-me ali por algum tempo, fitando a noite, deixando-me ir a uma recapitulação da vida, a ver se descansava da dor presente. Só então posso dizer que pensei claramente no castigo. Achei-me com um crime às costas e vi a punição certa. Aqui o temor complicou o remorso. Senti que os cabelos me ficavam de pé. Minutos depois, vi três ou quatro vultos de pessoas, no terreiro, espiando, com um ar de emboscada; recuei, os vultos esvaíram-se no ar; era uma alucinação. Antes do alvorecer curei a contusão da face. Só então ousei voltar ao quarto. Recuei duas vezes, mas era preciso e entrei; ainda assim, não cheguei logo à cama. Tremiam-me as pernas, o coração batia-me; cheguei a pensar na fuga; mas era confessar o crime, e, ao contrário, urgia fazer desaparecer os vestígios dele. Fui até a cama; vi o cadáver, com os olhos arregalados e a boca aberta, como deixando passar a eterna palavra dos séculos: “Caim, que fizeste de teu irmão?” Vi no pescoço o sinal das minhas unhas; abotoei alto a camisa e cheguei ao queixo a ponta do lençol. Em seguida, chamei um escravo, disse-lhe que o coronel amanhecera morto; mandei recado ao vigário e ao médico. (ASSIS, 2004b, p. 532)

O vigor de descrições como essas advém de um mergulho vertiginoso no abismo da alma humana, buscando trazer à tona sua complexidade psíquica e emotiva, fixando ainda no leitor um sentimento de intimidade com o texto e a impressão de que esteve lendo a respeito de si próprio. Essa literatura de análise psicológica no Brasil não nasce, obviamente, com Machado de Assis, mas é ele que aprofunda e ajuda a amadurecer uma escrita até então pouco explorada por aqui.

III

O olhar como portal para o desconhecido, o íntimo, como signo revelador de uma realidade imaterial submersa em intenções e instintos. Universo interior. Mirada e contemplação em reverso. O olhar, enfim, como recurso estético e parte de um sistema literário que se propõe a representar o humano no seu psicologismo. Em ensaio que redige sobre Machado de Assis, Mário de Andrade sustenta que, regra geral, a descrição de olhos e olhares não é característica deste ou daquele escritor, mas uma preocupação universal. Referindo-se a Peregrino Júnior, que escrevera algum tempo antes procurando demonstrar que a obsessão machadiana pelos braços femininos se estenderia também aos olhos, analisa Mário:

A descrição de olhos, do que fazem e do que dizem, é elemento especialmente de ordem psicológica; e a contínua citação e descrição deles na obra de Machado de Assis não me parece provar nenhuma peculiaridade temperamental, como é o caso da preocupação pelos braços. (ANDRADE, 2002a, p. 110)

Na seqüência, o autor propõe, como ponto de partida para um estudo sistematizado do problema, que se busque uma metodologia comparativa para fazer a distinção, por exemplo, entre o que é lugar comum e o que é excepcionalidade na caracterização dos olhares. Como exemplos, cita a diferença entre dizer dos “olhos de convite” de Vergília e falar de olhos “grandes e claros”, “pretos e tranquilos” ou “grande e perdidos”, que, segundo ele, são imagens gerais e pertencentes a todos os escritores. No parágrafo seguinte, apresenta novas propostas de estudo, sugerindo que se veja em outros romancistas se não existiria igual preocupação por olhos femininos, ou, ainda, na obra do próprio Machado, de que forma o autor trataria os olhos masculinos.

Não interessa aqui, obviamente, empreender qualquer investigação mais aprofundada em relação ao tema, mas apenas pontuar alguns aspectos relevantes no que toca ao espaço psíquico dos personagens em Machado de Assis e Cornelio Penna. Na obra deste último, a propósito, verifica-se uma preocupação especial com a descrição dos olhares, em especial no já citado *Fronteira*, primeiro romance do escritor.

Em Machado, conforme já apontado por Peregrino Júnior, os olhares femininos são abundantes. Avulta dentre eles o célebre “olhar de ressaca” de Capitu, imagem cuja força metafórica se torna ainda mais densa quando se leva em consideração o contexto do romance e a retórica hábil do advogado Bentinho. O “olhar de ressaca” sugere uma natureza impetuosa, avassaladora, que não se deixa controlar ou reprimir. Nas palavras 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” (ASSIS, 2002a, p. 944).

É também, o olhar do engodo, das manobras necessárias para ludibriar, trair; olhar inato, que vem já desde a infância, desde “Capitu menina”. Afinal, como argumenta o narrador, “uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (ASSIS, 2002a, p. 944). Diz Alfredo Bosi:

Tudo nela [Capitu] era a possibilidade do engano, desde os olhos de ressaca oblíquos e dissimulados, que se deixavam estar nos momentos de raiva ‘com as pupilas vagas e surdas’, até às mesmas idéias que já em menina se faziam ‘hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos’. (BOSI, 1994, p. 181)

Em Cornelio Penna, os olhares femininos são também descritos com freqüência. Ocorre, no entanto, que no universo ficcional corneliano os personagens femininos são também freqüentes, sendo às vezes raras as intervenções ou aparições de alguma figura masculina, como em *A menina morta* (1954), por exemplo.

Em *Fronteira*, a descrição dos olhares se mistura à paisagem desenhada pela pena do autor. Concentrando-se na figura espectral de Maria Santa, vemos desde os primeiros capítulos uma profusão de olhos e olhares que o narrador vai descrevendo conforme se vão alternando os matizes e as nuances da história. Veja-se a passagem que se segue: “Levantara os olhos, ao ruído dos meus passos, e fitou-me, a princípio com esquisita timidez, mas logo depois o seu olhar verde e vago, misteriosamente perscrutador, me ultrapassou, negou a minha presença, apagou-me completamente” (PENNA, 1958, p. 14).

Logo adiante, temos nova referência aos olhos de Maria Santa, cuja significação se vai modificando conforme a volubilidade perceptual do narrador. Ou seja, o olhar surge como elemento de significação da subjetividade daquele que o contempla, que o interpreta: “Senti uma violenta cólera subir-me à cabeça. Mas, diante da luz verde e tranqüila de seus olhos, acalmei-me” (PENNA, 1958, p. 18).

Em alguns momentos, fica patente a importância do olhar para os objetivos estéticos da obra, em que prevalece o silêncio, o intimismo. Veja-se a seqüência abaixo, construída sobre um jogo de olhares e a *morte* de um diálogo:

Senti a fascinação irresistível daquele olhar de cólera gelada, que se abatia, como um florete de aço agudíssimo, sobre o rosto do Juiz. Este, de súbito, como deslumbrado, perdeu a calma, a tranqüilidade convencida, e pôs-se a balbuciar, a espaçar as frases. [...] Eu contemplava as suas pobres pálpebras hesitantes, as rugas moles, a boca empastada, cujos lábios de moviam com dificuldade, abrindo-se mais de um lado, que do outro, como se quisesse poupar as palavras. Afinal, aos poucos, ele parou, e olhou para Maria Santa, numa expectativa angustiada. Instintivamente voltei-me para ela. O seu rosto tornara-se vermelho, de súbito, e os olhos, cada vez mais fundos, brilhavam loucos, metálicos. Ela desviou-os lentamente do

Juiz, e os nossos olhares acompanharam a trajetória do seu, até um pesado castiçal de cobre, pousado sobre uma antiga credência de orelha-de-onça, guarnecida de espelhos manchados, que se achava por trás da cadeira do Juiz. (PENNA, 1958, p. 31)

As descrições de olhares se sucedem, ajudando a costurar a narrativa e a fertilizar nos personagens o sopro de mistério característico dos espaços interiores. Importa observar que tanto em Machado quanto em Cornélio o olhar dos personagens não desempenha papel ornamental, mas funções específicas que enriquecem e tornam mais intensas as suas descrições.

IV

O termo *romance psicológico* começa a ser utilizado na literatura européia a partir da década de 1920, resultando de procedimentos estéticos preocupados com a consciência individual dos personagens e com a forma de apreensão do espaço exterior pela mente humana. De modo geral, talvez seja possível dizer que os romances ditos psicológicos têm em comum uma descrição de mundo que parte do universo interior ou da consciência de suas criaturas, contrariando, desta forma, a visão panorâmica e impessoal da realidade externa que governava a ficção do final do século XIX.

Alguns nomes são tidos como fundamentais para que esta mudança de perspectiva tivesse lugar, rompendo com a herança realista-naturalista. Dentre eles, poderíamos citar Bergson, que exortava os romancistas a refletir sobre os paradoxos da condição humana, e William James, criador do termo *stream of consciousness*, largamente utilizado para caracterizar a técnica narrativa do fluxo interior em autores como James Joyce e Virginia Woolf. As idéias de James transferem para o domínio individual e subjetivo a apreensão dos dados do mundo, dissipando a expectativa de uma pretensa captação neutra da realidade.

Percebendo a crise de valores e o próprio deslocamento da importância humana no mundo moderno, o romancista procura dar sentido ao mundo, distanciando-se das convenções sociais, do externo, e voltando-se para dentro de si. A experiência do real passa a ser também a de uma consciência individual atormentada

diante das pressões exercidas pela sociedade massificada. Sobre essa angústia, diz Lucia Miguel Pereira:

O homem, o homem natural, o homo sapiens foi violentamente despojado de sua supremacia sobre o mundo. As forças mecânicas e econômicas desencadeadas, os acontecimentos que se precipitam numa confusão vertiginosa tiraram do seu pedestal a razão humana, que já não os pode mais controlar. E a vida interior se ressentiu, naturalmente, dessa revolução. Os eixos da vida moral e mental sofreram o contra-choque do deslocamento do eixo da vida social. Rechaçado do mundo das coisas, o homem se refugiou dentro de si, e indagou das causas de sua derrota. E também aí só encontrou desordem. O endeusamento da razão humana, que começou com a reforma, fizera-o basear num preconceito o seu equilíbrio. Assim sendo, o movimento exterior que destruiu a supremacia dessa razão sobre as coisas, tinha de forçosamente influir no seu íntimo e levá-lo a duvidar de si. (MIGUEL PEREIRA, 1992, p. 52)

Machado de Assis, autor moderno por excelência, observador crítico e mordaz do social e do psíquico, soube transportar para a sua obra os elementos que compunham o cenário complexo e já fragmentário do seu tempo, deixando um legado fecundo e inegavelmente inspirador. A fonte machadiana acabou dando de beber, diretamente ou não, a muitos dos atores que estiveram em cena depois dele, dentre os quais o próprio Cornelio Penna, leitor confesso da obra do criador de *Quincas Borba*. A ficção original do escritor petropolitano, negligenciada pela historiografia literária, estabelece diálogos com Machado e dá um passo adiante, oferecendo uma obra única, *desestabilizante*, repleta de perspectivas que ainda carecem de análises mais profundas e abrangentes.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a.

_____. **O empalhador de passarinho**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Volume I. Organizada por Afrânio Coutinho. Biblioteca luso-brasileira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004a.

_____. **Obra completa**. Volume II. Organizada por Afrânio Coutinho. Biblioteca luso-brasileira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004b.

_____. **Obra completa.** Volume III. Organizada por Afrânio Coutinho. Biblioteca luso-brasileira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004c.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 38ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese:** ensaios. 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

MIGUEL PEREIRA, Lucia. **A leitora e seus personagens.** Prefácio de Bernardo de Mendonça. Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

PENNA, Cornelio. **Romances completos.** Introdução geral de Adonias Filho. Notas preliminares de Ledo Ivo, Tristão de Ataíde, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Araújo. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PERSPECTIVA CRÍTICA E IRÔNICA EM: A CIDADE E AS SERRAS DE EÇA DE QUEIRÓS E O ALIENISTA DE MACHADO DE ASSIS.

XAVIER, Elaina Carla Silva³

RESUMO

Eça de Queirós e Machado de Assis, contemporâneos, marcaram a história da literatura no século XIX. Tanto em Eça como em Machado, o enfoque irônico desvela, através da imagem do ser humano, a relatividade, ou mesmo a verdade real, pois na alegria da sua contingência delinea-se desde o riso até o sacarmos. Uma vez que as particularidades de ambos autores achegam-se na tentativa de vislumbrar a verdadeira situação do homem, que ora é descrito com mordacidade ora com complacência, buscando sempre, dele, uma visão mais ampla, esta gama de ironias reponta o sentimento humano. É dentro deste prisma que ambos voltam-se para uma visão crítica de termos estritamente ligados ao homem e ao seu contexto social. Numa breve tentativa de re-pensar as construções e discursos de ambos, perceberemos que a ironia mostra-se substancialmente diversa. É neste âmbito que discutiremos dois ilustres escritores contemporâneos e mostraremos a habilidade com que utilizam o recurso da ironia em suas obras.

PALAVRAS-CHAVE:

Ironia - Crítica Literária - Realismo – Tecnologia – Cientificismo.

Em um artigo publicado na revista *O Cruzeiro*, de 16 de abril de 1878, Machado de Assis que cultivava também a crítica literária, detém-se na censura de um “Realismo sem estofo, sem verdade moral”. A propósito, sublinha o referido autor:

“Eu, que não lhe nego a minha admiração, tomo a peito dizer-lhe francamente o que penso: O Primo Basílio era uma reincidência nos propósitos d’O Crime do Padre Amaro, e isso “sem que a ação seja mais intensa, mais interessante ou vivaz, nem mais perfeito o estilo”. O Primo saía desta recensão estrangulado. Luísa não é uma “pessoa moral”, é um títere. A concepção é incongruente, a trama um equívoco. Luísa não conhece o remorso, só o medo da criada. Se nisto houver tese ou ensinamento, é apenas que “a obra escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério”.⁴

³ Uerj.

⁴ ASSIS, 1910, p. 62-63]

A crítica de Machado de Assis, embora elogiasse o estilo brilhante de Eça de Queirós, que considerou escritor de talento, foi austera em relação à obra *O Crime do Padre Amaro*. As dificuldades na relação entre Machado e Eça começaram quando a referida obra chegou ao Brasil com um considerável sucesso editorial e o picante do erotismo. Isso bastou para incomodar Machado, que era um céptico em relação ao progresso, e, como tal, exigente. O escritor português de imediato escreve a Machado de Assis, afirmando-lhe:

“O seu artigo, pela sua elevação e pelo talento com que está feito, honra o meu livro, quase lhe aumenta a autoridade. Quando conhecer os outros artigos de V.S.^a, poderei permitir-me discutir as suas opiniões sobre este – não em minha defesa pessoal (eu nada valho), não em defesa dos graves defeitos dos meus romances, mas em defesa da Escola que eles representam e que eu considero como um elevado fator do progresso moral na sociedade moderna”.⁵

Através desta resposta a Machado, Eça de Queirós mostra ao público o quanto se preocupava com o Realismo, que em sua perspectiva não era “um processo formal”, mas “uma base filosófica”, uma “lei”, uma “carta de guia”, um “roteiro do pensamento humano”, a “negação da arte pela arte”, a “abolição da retórica”, a “análise com o fito da verdade absoluta”.⁶

Eça de Queirós confessa em *A Afirmação do Realismo como nova Expressão de Arte*, título com que o escritor português refere-se à Conferência no Cassino Lisbonense em 12 de junho de 1871, ser submisso a um espírito revolucionário, à Revolução. Preconiza a presença do Realismo em arte, não para impressões passageiras, mas para estabelecer a moral, com a finalidade de corrigir e ensinar, visando promover o desenvolvimento da justiça e da verdade nas ações humanas.

Quando Eça apontava o “Realismo como nova expressão de arte”, ele não se referia a uma reprodução exata do real, mas na construção de uma arte capaz de reproduzir irônica e indiretamente a realidade, envolvendo, como disse o próprio escritor, “com o diáfano manto da fantasia, a nudez forte da agressiva verdade”.⁷

⁵ Apud MATOS, 1988, p. 371.

⁶ Queirós. “*Afirmção do Realismo como nova Expressão de Arte*”. In *O Marrare* – ano II – número II – Junho de 2002.

⁷ Candido, Antônio. *Tese e Antítese*. 3ª edição, Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 1978.

É interessante ressaltar que o Realismo foi um movimento cultural e artístico que surgiu na literatura europeia na segunda metade do século XIX e caracterizou-se por uma abordagem objetiva da realidade e pelo interesse de desenvolver temas sociais. Eça de Queirós, como precursor do movimento em Portugal, cria um panorama crítico com o objetivo de denunciar a realidade do cotidiano, do amor adúltero, da hipocrisia humana, da corrupção, do sofrimento e do vício, abordando a realidade de pessoas comuns da classe média burguesa e da alta sociedade rural e urbana. Assim, reagiria contra a “arte pela arte” e apontaria os problemas morais da sociedade vigente.

Eça de Queirós, em oposição ao Romantismo, isto é, ao subjetivismo e à idealização, que abordam temas associados a amores platônicos, cria uma narrativa com o interesse de descrever, analisar e criticar a sociedade portuguesa. Afeito que é, a princípio, pela escola realista, sua narrativa tem como características principais à descrição minuciosa de acontecimentos e costumes, a busca da objetividade nas descrições dos personagens, a observação perspicaz das instituições e a análise psicológica dos tipos.

A obra eciana, além de criticar a literatura romântica por sua superficialidade, também esboça um panorama de críticas sociais e culturais a fim de denunciar os vícios de uma sociedade falsamente moralista tornando-se meio de contribuição e estímulo para mudanças das instituições e dos comportamentos humanos. Compreende-se melhor assim, o olhar dissimulado com que Eça de Queirós observa o seu tempo e constrói as personagens de suas obras, cujo principal problema é não saberem distinguir o “real” do “ilusório”. Um exemplo seria o Jacinto de *A Cidade e as Serras* que, alienadamente envolvido com fonógrafos, telefones, microfones, telescópio, tubos e fios, enfim, os excessos das maravilhas da modernidade que acumula no palacete só aumentam o tédio e o pessimismo frente à civilização.

O recurso do exagero é utilizado por Eça de modo exarcebado, alterando os gestos de suas personagens, detalhando seus comportamentos e atitudes, como vemos no Jacinto que “corcovava” contraditoriamente entre a euforia civilizacional e o tédio. Através dessa personagem, Eça critica a modernidade e continua a realizar a sua prática ironista. Afinal, o que ali ocorre é um exercício de negação, tanto direta e contundente, quando se refere à cidade, quanto indireta e ambígua, quando

direcionada para as serras. Bem vistas as coisas, a retórica da narrativa queirosiana no referido romance se empenha num único foco: toma um fidalgo (Jacinto) riquíssimo, culto, “super-civilizado”, bela figura, um príncipe, em suma, e o transforma num pacato aldeão. O autor vai desnudando as máscaras que conformam a figura desse fidalgo, digno representante do supremo ideal da sociedade desenvolvimentista do ocidente, até reduzi-lo à sua simplicidade natural. É assim que, também nesse romance, Eça de Queirós expõe o seu ponto de vista irônico sobre o mundo.

Já Machado de Assis, constrói suas personagens de forma mais comedida, deixando-se levar pelos acontecimentos da vida, como vemos em Simão Bacamarte do conto O Alienista, com suas teorias acerca da loucura, além de simbolizar a fragilidade das certezas científicas, é, também, indiscutivelmente, numa dimensão humana universal, o símbolo de nossas permanentes incertezas na caminhada pela vida. Através dessa personagem, Machado critica os cientistas da época, que, para ele, não tinham os conhecimentos suficientes e necessários para exercerem tal função.

É dentro deste prisma que podemos discutir estes dois escritores contemporâneos e tentar mostrar a habilidade com que Eça utiliza o recurso da ironia em sua literatura. Antes era o Romantismo com sua apoteose de sentimentos, agora o que é colocado como premissa é o ideal moderno de justiça e de verdade, para que o Realismo cumpra seu objetivo: a regeneração dos costumes pela arte.

O êxito de um autor é marcado em grande parte, mesmo que temporariamente, pelas críticas de escritores consagrados, que aparecem como ícones para seus contemporâneos e posteriormente para as gerações futuras. Isso aconteceu obviamente com Eça de Queirós que, certamente teve de conviver com a afronta de Machado de Assis que, em sua crítica tem a cautela de elogiar a arte do escritor português, para depois atacar as obras da nova corrente literária, apontando defeitos em sua criação, utilizando como nota dominante a moralidade.

Tanto Eça como Machado, utilizam recursos similares, como a ironia. Percebemos que ambos voltam-se para uma visão crítica de termos estritamente ligados ao homem e ao seu contexto social. Mas se atentarmos para as construções e discursos de ambos percebemos que a ironia mostra-se substancialmente diversa.

Estamos diante de dois escritores que representam muito bem dois meios de acesso ao realismo: Eça utilizando-se de recursos exteriores do meio para castigar o

comportamento e as atitudes de suas personagens que apresentam sempre um objetivo moral e social e, Machado posicionando-se ceticamente perante ao homem, descrente da capacidade humana, utiliza-se de recursos interiores das almas para revelar, através delas, idênticas influências negativas da sociedade. Se atentarmos para as ironias no discurso de ambos, perceberemos que ambos estão ligados a um impacto negativo da sociedade.

De fato, estas aproximações apresentam duas concepções de arte: “Para Eça a arte está inteiramente no real, para Machado não é senão ilusão, e deve fazer acreditar no verídico transfigurando o real; a arte não é cópia, mas transformação da realidade, é um conjunto manipulado de símbolos e convenções sem os quais os elementos da vida não seriam artísticos”.⁸

No romance *A Cidade e as Serras*, Eça trabalha com a arte ligada inteiramente no real. Foi escrito no tempo em que Eça viveu em Paris (1888 a 1900), tempo de grandes desenvolvimentos técnicos e científicos, acontecimentos sociais, políticos e culturais que o escritor português teve oportunidade de presenciar. Eça então, vai reagir neste período contra os excessos da civilização. Não será condenado o progresso em sua globalidade, mas o mau uso deste na vivência finissecular. Falar, portanto, a propósito desse último Eça, numa espécie de síndrome de fim de século, é mostrar o Eça que, na *Cidade e as Serras* aborda outros fins, bem mais complexos do que o fim do romance, o fim da civilização, o fim do século. É neste contexto de acontecimentos que fermenta o romance *A Cidade e as Serras*.

Este romance integra e de certa maneira culmina uma série de sentidos em desenvolvimento. Isso não o isenta, contudo, de ambigüidades, causadas pela situação narrativa que no discurso se estabelece. Zé Fernandes, o personagem-narrador que assume um posicionamento de observador e companheiro do protagonista, relata a insatisfação existencial de Jacinto, completamente cercado por máquinas e recentes invenções da tecnologia. O fato de o romancista ter criado um narrador-personagem em primeira pessoa não é inteiramente confiável, e isso deixa transparecer, desde o início da obra, uma ambigüidade e ironia que se articulam mal com a defesa de uma

⁸ Matos, 2000, pp. 181.

tese. Tese esta já evocada pelo narrador no primeiro capítulo, quando este demonstra a superioridade do campo sobre a cidade.

Para Zé Fernandes a cidade é vista como espaço de distopia, sendo esta o expoente da construção antinatural, na qual o homem é desprovido do contato com a natureza. Assim, na visão do narrador-testemunha, tudo que há na cidade é analisado do ponto de vista pessimista, desagradável, desumano, decadente, e nesse espaço se torna impossível viver de maneira saudável. Já o campo é visto por Zé Fernandes como um lugar de utopia, agradável, humano, propício ao encontro do equilíbrio e da felicidade. Assim, torna-se evidente ao longo do romance a visão que o narrador tem de Paris, a metrópole oitocentista por excelência, como sendo um lugar que produz mal-estar e infelicidade. Um lugar em que os seres humanos estão em contato direto com a modernização, mas que se revela um ambiente de ilusões e de isolamento, no qual as pessoas se tornam infelizes e vazias. Zé Fernandes não desistirá de convencer o amigo Jacinto das amarguras de uma sociedade imersa no vício:

“... uma ilusão! E a mais amarga, porque o homem pensa ter na Cidade a base de toda a sua grandeza e só nela tem a fonte de toda a sua miséria. Vê, Jacinto! Na Cidade perdeu ele força e a beleza harmoniosa do corpo, e se tornou esse ser ressequido e escanifrado ou obeso e afogado em unto, de ossos moles como trapos, de nervos trêmulos como arames, com cangalhas, com chinós, com dentadura de chumbo, sem sangue, sem fibra, sem viço, torto, corcunda – esse ser em que Deus, espantado, mal pode reconhecer o seu esbelto e rijo e nobre Adão!”.⁹

Zé Fernandes fica perplexo com as influências nefastas da cidade sobre seus habitantes, tornando-os indivíduos constrangidos frente à civilização capitalista e seus deveres sociais. Neste âmbito, a cidade acaba sucumbindo os seus habitantes e tornando-os “uma massa” influenciada pela tecnologia, pelo lucro, pela fama, pelo poder, pelo gozo. Enfim, “massa” esta que perde a liberdade, a tranquilidade, o significado verdadeiro da beleza e o mais importante de tudo, a capacidade de sorrir, envolvidos numa correria desenfreada pela fartura de “civilização”.

A tese de José Fernandes se coaduna com o que Eça de Queirós, em seu artigo “*A decadência do riso*”, escrito em 1891, defendeu ao lastimar que a humanidade não

⁹ Queirós, 2006, p. 85.

conseguia mais sorrir. Para o romancista, a civilização entristeceu o homem e Eça já dá indícios no fim do artigo citado que a solução para o homem voltar a sorrir e reencontrar a sua verdadeira simplicidade e felicidade é abandonar a civilização e reentrar na natureza. Analisa Eça de Queirós no artigo em epígrafe:

“Eu penso que o riso acabou – porque a humanidade entristeceu. E entristeceu – por causa da sua imensa civilização. O único homem sobre a terra que ainda solta a feliz risada primitiva é o negro, na África. Quanto mais uma sociedade é culta – mais a sua face é triste. Foi a enorme civilização que nós criamos nestes derradeiros oitenta anos, a civilização material, apolítica, a econômica, a social, a literária, a artística, que matou o nosso riso...”¹⁰

O discurso irônico de Eça apresenta um maior grau de comicidade, envolvendo-se assim com um aspecto emocional. O referido autor enfatiza o riso descompromissado e, contraditoriamente, o riso moralizador.

A ambigüidade em *A Cidade e as Serras* é inegável e, com efeito, apesar da reabilitação de Jacinto no clima campestre, personagem que, segundo a crítica, representa uma síntese entre a civilização e a natureza, se tomarmos o ponto de vista do narrador, que não chega a essa síntese, mas permanece sempre dividido entre um espaço e outro, encontraremos uma obra que não veicula uma única verdade substancial.

A ironia no romance pode ser percebida a partir de duas perspectivas. A primeira é a crítica à civilização e a segunda a ambigüidade com que o narrador-personagem retrata a possível felicidade alcançada por Jacinto nas Serras. A crítica à cidade é radical. O que fica nas serras, o telefone, as benfeitorias, são apenas artefatos resultantes da experiência e podem auxiliar os seres humanos, mas estão longe de representar um ideal. A idéia de civilização sobrevive apenas como realidade sem serventia. O 202, com sua tecnologia ultrapassada e seus livros “mudos”, conforme o encontra Zé Fernandes em sua última viagem a Paris, é deveras desolador. Portanto, a ironia é dirigida, sobretudo, ao projeto de modernização e desenvolvimento que, suplanta o indivíduo com sua tirania a ponto de aniquilá-lo física e moralmente.

¹⁰ Queirós, 1947, p. 198.

O romance *A cidade e as Serras* apresenta o protagonista Jacinto profundamente infeliz em Paris do século XIX e, o seu habitat posterior, em Tormes, junto à natureza, apesar de conclusivo, não comporta exatamente uma solução para o problema da inadequação do indivíduo no mundo, um aspecto inerente à constituição psíquica do ser humano, sempre perscrutado e jamais avaliado suficientemente.

Eça de Queirós, em suas obras, demonstra-se um ironista confesso, portanto a situação de impossibilidade e insatisfação está sempre presente. A respeito do romance *A cidade e as Serras*, por exemplo, debatem-se duas posições críticas. Uma considera o romance conservador ou reacionário, por apresentar uma solução, um final feliz após tanta desarmonia do indivíduo no mundo e a outra é o reconhecimento da presença da ironia, avaliando a narração de Zé Fernandes.

Eça de Queiroz foi um dos maiores escritores de língua portuguesa em todos os tempos. Seu estilo elegante, sarcástico e irônico causou controvérsias e críticas na sua época. O escritor pertence à tradição de autores, cujas obras são pautadas pelo princípio da ironia. Trata-se de um modo específico de olhar para o mundo que pode ser encontrado em outros escritores contemporâneos.

A Cidade e as Serras, publicado um ano após a morte de Eça de Queiroz, mostra um escritor menos satírico e nem tão ácido em relação à sociedade burguesa do seu tempo. Mas se é menos agressivo e contundente, segue sendo divertido, abordando um tema original e manejando a ironia com elegância, palavra que alcança com precisão toda a prosa de Eça de Queiroz.

É basicamente uma sátira ao culto da tecnologia. Revela um personagem que se tornou célebre em sua obra, Jacinto de Tormes, o herói espirituoso, português residente em Paris, homem inteiramente em dia com todos os avanços tecnológicos. Do outro lado, Zé Fernandes, um crítico das grandes cidades, do progresso, e denunciador de seus malefícios.

A relação entre o narrador e seu amigo Jacinto é ambígua e complexa. Eça de Queirós ao optar por personagens de índoles diferentes coloca em cena dois pontos de vista ideológicos que de formas diferentes dialogam entre si. É desta maneira que o autor de *A Cidade e as Serras* problematiza a maneira de viver e a própria maneira de encontrar uma solução final para a existência dessas personagens.

Mais escondida ou mais evidente, a ironia vem disseminada em toda a literatura do século XIX como um recurso utilizado de maneiras diversas. Enquanto Eça de Queirós parece concentrar-se em descrições minuciosas de ambientes e cenários e preocupar-se em criticar as mazelas sociais de sua pátria, Machado de Assis parece ocupar-se em enfatizar as misérias da condição humana, deixando que a mordacidade domine seu discurso e estilo.

Ao atentarmos para o que está no miolo *d'O Alienista* de Machado de Assis, percebemos um narrador que parece irredutivelmente no lugar de ironista. Essa intromissão da voz do narrador intervindo na ilusão de verossimilhança da obra literária é vista como uma concepção moderna de ironia. É através desse discurso irônico que Machado conduz uma narrativa impressionante sobre a hipocrisia que rege o mundo. A história, que se passa no século XIX, retrata a burguesia hipócrita da época. O escritor brasileiro se vale do protagonista Dr. Simão Bocamarte, médico que irá desenvolver suas teorias a respeito do tratamento da loucura, conhecimento adquirido em sua estada na Europa.

Simão Bocamarte, filho da nobreza de Itaguaí, é um respeitado cientista que se dedica a definir as fronteiras entre a razão e a loucura. Um dia decide construir um hospital para tratar dos doentes mentais da pequena vila de Itaguaí. Lá são internados aqueles considerados anormais – os mentirosos, os falastrões e os vaidosos. Tempos depois, surpreendendo todos, as pessoas recolhidas são soltas e novos critérios são adotados - os dementes são os leais, os justos e os honestos. Machado critica a hipocrisia do ser humano que só pensa em seu próprio prestígio.

Neste conto *O Alienista*, Machado desloca a ação para um tempo muito afastado, “tempo remoto”, criando um confronto entre a realidade colonial brasileira e o “encanto” de nossas elites diante das modernidades européias. Seu objetivo não é meramente caricatural pois não se trata, apenas, de apontar indagações ao modelo europeu. O texto alcança sua dimensão crítica à medida que testemunha o processo de normalização da sociedade brasileira e se posiciona com ceticismo em relação a seus valores. Analisa Kátia Muricy em *A Razão Cética*:

“Pode-se perceber no humor de *O Alienista* uma crítica perspicaz às intenções controladoras da nascente psiquiatria brasileira em relação à população, bem como uma compreensão exata das alianças recíprocas entre ela e o poder político. Mas é especialmente na ironia

à positividade experimental, aos altos ideais humanitários do saber psiquiátrico e à sua suposta vinculação com os princípios universais da razão – vínculo que legitimava, no discurso médico, a intervenção da psiquiatria no social – que a narrativa ganha sua inteligência mais requintada”.¹¹

Para Simão Bocamarte a ciência era o universo. Na medicina, impressionara-o a patologia cerebral. Dominado por um sentimento humanitário, fundou uma casa para alienados, a qual nomeou Casa Verde. Simão representa bem a caricatura do depotismo cientificista do século XIX. Ele tinha como empenho aprofundar o estudo da loucura até o ponto em que pudesse penetrar a causa do fenômeno e descobrir o remédio universal. “O Doutor Bocamarte define o caráter do cientista: o amor à ciência, o compromisso com a verdade, com a civilização e com o progresso – expressões de generosidade sempre presentes no discurso médico do século XIX”.¹²

O humor amargo de Machado de Assis aponta para uma visão irônica que enfatiza aspectos negativos causadores da frustração humana. Através deste humor, Assis critica a hipocrisia humana, provocada por um sistema social regido pela falta de valores. O homem, para Machado, aparece acima de tudo, ganancioso e movido pela intenção de poder.

A mensagem transmitida por Machado em *O Alienista* tem um estilo inconfundível, marcado pelo humor e pela ironia, numa linguagem sempre correta e bem cuidada, além de moderada e apurada. É a aparente abnegação humana exposta ao extremo.

Fica claro que a obra de Machado de Assis não se encaixa perfeitamente nos pressupostos do Realismo como a de Eça de Queirós. O escritor português serve-se do romance de tese para subverter ironicamente a estrutura da narração. Já Machado, constrói sua ironia de modo mais velado. Em uma época de teorias científicas e sociais a voz dissonante de Machado ousa abdicar das certezas e instaurar o universo do desconhecido que preside a alma humana. No conto em epígrafe, o autor mostra como a ciência revela-se incapaz de compreender a complexidade tanto da mente

¹¹ Muricy, Kátia. *A Razão Cética*. Machado de Assis e as questões de seu tempo. São Paulo, Companhia das Letras.

¹² Ibid.

como da sociedade. Além de criticar a pretensão científica de tudo, Machado nos mostra como a ciência, aliada ao poder político, pode levar o homem a se perder na variedade inexplicável dos indivíduos.

Portanto, seja com Machado de Assis ou Eça de Queirós, “o enfoque irônico desvela, através da subversão da imagem do ser humano, a relatividade, ou mesmo a verdade do real, pois na dor e na alegria da sua contingência delinea-se desde o riso até o sarcasmo. Nesta extensa gama de ironias reponta, também, o sentimento humano, já que as particularidades de cada autor achegam-se na tentativa de vislumbrar a verdadeira situação do homem, que ora é descrito com mordacidade ora com complacência, buscando sempre, dele, uma visão mais ampla”.¹³

Referências Bibliográficas:

AMORIM, Claudia Maria de S. **Entre a queda na cidade e a ascensão na serra: as trajetórias de Calisto e Jacinto no espaço português de oitocentos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

ASSIS, Machado de. **O Alienista**. Coleção Grandes Mestres da Literatura Brasileira. São Paulo: Editora Escala.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1992.

CANDIDO, Antônio. **Tese e Antítese**. 3 ed., Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 1978.

EÇA DE QUEIRÓS, José Maria. **Obras Completas**. Porto: Lello & Irmãos, 1951.

_____. **Crítica**. Rio de Janeiro: Paris: Livraria Garnier, 1910.

_____. **A Cidade e as Serras**. São Paulo: Martín Claret, 2006.

_____. “Afirmção do Realismo como nova Expressão de Arte”. In: **O Marrare** – ano II, número II, Junho de 2002.

_____. “A decadência do Riso”. In: --- **Notas Contemporâneas**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1947.

MATOS, A. Campos. **Dicionário de Eça de Queirós**. 2ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

_____. **Suplemento do Dicionário de Eça de Queirós**. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

¹³ *150 anos com Eça de Queirós*. Encontro Internacional de queirosianos, 3, São Paulo, 1995.

MURICY, Kátia. A Razão Cética. **Machado de Assis e as questões de seu tempo**. São Paulo, Companhia das Letras.

REIS, Carlos. **O essencial sobre Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000.

SOUSA, Frank. **O Segredo de Eça: Ideologia e ambigüidade em A cidade e as Serras**. Lisboa: Edições cosmos, 1996.

150 Anos com Eça de Queirós. III Encontro Internacional de Queirosianos. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1995.

“JUCA” E SUA “MISSA DO GALO”: PARÓDIA E HOMOEROTISMO

OLIVEIRA, Leonardo Davino de¹⁴

“O relógio quebrou
E o ponteiro parou
Em cima da meia-noite”
(Jorge Mautner)

I

Machado de Assis continua atizando a todos nós. Vários críticos já reconheceram a qualidade de seus textos. Outros utilizam sua obra como mote para novos textos. Todos sempre rendem graças à presença de Machado na história da literatura brasileira.

O conto “Missa do galo”, por exemplo, tem sido um dos mais debatidos. Isso se intensificou bastante depois da publicação do livro *Missa do galo – Variações sobre o mesmo tema*, organizado por Osman Lins (1977). Neste livro seis escritores assumiram o desafio de recriar e aprofundar o universo ficcional machadiano. E cada escritor produziu versões singulares do conto.

Há trabalhos acadêmicos que analisam comparativamente a narrativa machadiana com uma ou mais versões apresentadas no livro acima citado. Assim, querendo oferecer nossa contribuição para a fortuna crítica de “Missa do galo”, propomos fazer a resenha e análise comparada a partir do conto “Juca”, de Amador Ribeiro Neto. O conto foi publicado em uma antologia de contos *gays*, intitulada *O amor com olhos de adeus*, organizada por José Carlos Honório (1995), e teve uma nova publicação em *Capitu mandou flores*, livro organizado por Rinaldo de Fernandes (2008).

¹⁴ Doutorando Literatura Comparada - UERJ.

Mais do que um diálogo intertextual, o conto “Juca” constitui uma apurada interpretação crítica e atualizadora da obra machadiana, que já era por si um olhar crítico sobre a complexidade do comportamento humano, apresentado sob uma estrutura formal (com dissimulações imprevistas) que encobria a objetividade do tema tratado.

II

O narrador de “Missa do galo” é Nogueira, um rapaz de Mangaratiba que vai ao Rio de Janeiro para os estudos preparatórios e hospeda-se na casa do escrivão Menezes, viúvo de uma de suas primas e casado com Conceição, uma “mulher boa” e resignada com a relação extraconjugal do marido.

Já o narrador do conto de Amador Ribeiro Neto supõe-se, a priori, que seja “Juca”, mas esta é uma das ambigüidades que tentaremos investigar mais adiante. Por enquanto, podemos dizer que o narrador de “Juca” se aproxima de Nogueira por também vir de uma cidade do interior para a capital, no caso São Paulo, e se hospedar na casa de um tio “muito legal”, mas que “tinha uma coisa meio misteriosa na sua vida”.

Nogueira relata a história com lapsos de memória e por vezes se mostra confuso. Ele não compreende o que de fato se passou durante sua conversa “aparentemente ingênua” com a D. Conceição, enquanto aguardava a hora da missa do galo, numa véspera de Natal.

Amador Ribeiro Neto mantém praticamente a mesma estrutura do início do conto machadiano, para dar o tom de incerteza aos fatos que serão narrados. Ou seja, “nunca pude entender bem a conversa que tive com meu tio”, expressão que abre o conto “Juca”, dialoga claramente com “nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora” do conto parodiado. Mas, já a partir daqui, constatamos os caminhos diferentes que os dois escritores encontram para suas histórias. Enquanto Nogueira vai à capital para os “estudos preparatórios”, o narrador de “Juca” vai a São Paulo fazer compras e ver um pouco de teatro. O narrador de Ribeiro Neto diz que foi o tio quem lhe pediu para ficar mais tempo na capital paulista, enquanto o sobrinho alertava para as exigências dos pais, devido à época de festas: “festa de família”.

Nos dois contos existem passagens em que seus narradores tentam transparecer “brancos de memória”, devido à distância temporal dos fatos, tais como “nunca pude entender”; “há impressões desta noite que me parecem truncadas ou confusas”; “contradigo-me, atrapalho-me”. Porém, conhecendo um pouco a obra de Machado de Assis e percebendo o cuidado de Amador Ribeiro Neto ao recriar o conto, nos “moldes machadianos” de escrever, podemos afirmar que estes esquecimentos são intencionais, uma vez que existe algo que ambos os narradores preferem esconder.

III

Um primeiro elemento importante para a interpretação do conto de Machado é a presença constante do número 3 (três), senão vejamos: A porta da casa possui três chaves, e vale ressaltar que uma delas está sob a guarda provisória de Nogueira e outra com o dono da casa. (Ora, com sua função intermediária, o estudante efetua o contato entre dois mundos, da roça e da Corte, da infância e da fase adulta, da rua e da casa. A chave de uma casa é um símbolo de poder, daquele que determina quem passa entre o público e o privado). "A terceira [chave] ficava na porta", pontua o narrador.

Nogueira lê, enquanto aguarda pela hora da missa, *Os três mosqueteiros* (1844), de Alexandre Dumas, que se celebrou, sobretudo por seus romances de aventuras. Importa apontar que este livro também é lido pelo narrador de “Juca”. Além disso, o tempo avança de trinta em trinta minutos e temos a sugestão de um “triângulo amoroso” – Menezes, Conceição e Nogueira. Há outras passagens, como quando ficamos sabendo que Conceição tinha 30 anos, e se casou com vinte e sete, portanto, três anos antes.

Investigando sobre o simbolismo do número, facilmente podemos encontrar, por exemplo, a doutrina cristã da Santíssima Trindade – iconizada no conto pela missa do galo – que permitiu que um Deus monoteísta fosse reverenciado por intermédio do Espírito Santo e Cristo. Segundo Tresidder (2003, p. 337-338) este é um “número muito repetido no Novo Testamento”: os três reis magos, as três negações de Pedro, as três cruzes do Gólgota e a ressurreição no terceiro dia. Porém, como lembra o

mesmo autor, “nas relações entre os sexos, é emblema de conflito”, exemplificada pela expressão “três é demais”, remetendo ao eterno triângulo de alguém que deseja o desejo de outro. No caso, o desejo velado que Nogueira sente por Conceição, mas que parece, pelo menos assim ele deixa transparecer para o leitor, que ela é quem o seduz.

De todo modo, tanto no texto machadiano, quanto no texto de Ribeiro Neto a missa do galo desce do plano de sublimidade do contexto sagrado quando é usada num contexto erótico. O galo, por exemplo, é símbolo de virilidade em algumas sociedades. No budismo, ele representa os desejos carnis e a luxúria. Certamente, nos contos sob nossa análise, pode ser tomado como símbolo do despertar da virilidade, ou da sexualidade, dos narradores.

Portanto, a referência religiosa é enganosa, sendo outro o interesse de Nogueira pela missa. Diz ele: "eu já devia estar em Mangaratiba, em férias, mas fiquei até o Natal para ver a missa do galo na Corte". E adiante: "aqui [no Rio de Janeiro] há de haver mais luxo e mais gente também".

Em “Juca” não há um triângulo amoroso (ou podemos tomar a presença da família cristã como um terceiro elemento?). Seja como for, a força da liberação sexual e o amor livre, temas prementes no final dos anos 60, acreditamos, levam Amador Ribeiro Neto a optar pela sugestão do desejo homoerótico, entre dois homens, de forma a manter a verossimilhança com a situação apresentada no conto machadiano, pois, caso se valesse do mesmo eixo temático, correria o risco de a situação ficar anacrônica. Assim, Ribeiro Neto, a partir de fragmentos esparsos e distribuídos ao longo do seu texto, evoca o conto machadiano, mas, sendo aparentemente oposto a ele.

IV

Há um imbricamento maior ou menor, diante das seleções feitas pelo autor de “Juca”. A própria linguagem é diferente e isso não é provocado apenas pelo espaço de tempo que separa os dois textos. Enquanto no texto de Machado de Assis, temos o narrador dizendo que “uma dessas vezes creio que deu por mim embebido na sua pessoa”, no conto de Ribeiro Neto, o sobrinho diz “Epa, já estou até trocando as bolas:

meu quarto cuba, não: mi-nha-quar-ta-cu-ba!”. Ou quando Nogueira revela que “Querida e não queria acabar a conversa” e o outro narrador “... falando em missa, e o teatro?, pergunto, louco para ficar em casa”. Mais uma vez, Nogueira: “fazia esforço para arredar os olhos” de Conceição. Já o sobrinho descobria que o tio tinha “olhos amendoados, que lhe caem muito bem”.

É provável que o ponto central em ambos seja o momento da transição para a vida adulta e do despertar do desejo sexual. A passagem para a maioridade é registrada pelo olhar que começa a perceber no outro, mais do que a “segunda mulher do escrivão” ou o “tio muito legal”, um objeto de desejo.

A ingenuidade que os narradores de ambos os contos querem transmitir ao leitor não pode deixar de ser questionada, pois, vira e mexe, eles se denunciam, como por exemplo, quando o narrador de “Juca” diz explicitamente “Não sou mais um menino. Sou um rapaz”, enquanto que Nogueira, deixando a província e instalando-se temporariamente na Corte, deixa entrever que continua a interpretar o mundo a partir de referências espaços-temporais antigas, meio encabulado e tímido.

Uma coisa é certa, não há perversidade no tio em relação ao sobrinho, uma vez que aquele, em momento algum, nega a existência do outro enquanto sujeito, ao contrário, o tio sempre consulta o sobrinho quanto às atividades que os dois farão enquanto estiverem juntos. O sobrinho age conscientemente todo o tempo.

Assim, supomos que a ambigüidade presente na personagem feminina, em “Missa do galo” e no tio de “Juca” nada mais é do que uma idéia forjada pelos narradores, apoiada na técnica do “despistamento”. Ou seja, os narradores se fazem de ingênuos, para desviar a atenção e os juízos críticos do leitor. “Os olhos [de Conceição] não eram de pessoa que acabasse de dormir”, enquanto o tio diz a certa altura para o sobrinho “você não sabe da missa um terço”. As intenções e os sentidos das palavras vão muito além do que está escrito e dá espaço para muitas possibilidades de interpretação.

D. Conceição parece esconder-se atrás do abandono e da indiferença do marido, fazendo uso de todas as qualidades que lhe são atribuídas para ocultar a sua verdadeira personalidade e intenções. No final do conto, como uma forma de insinuar uma comprovação das suas suspeitas, Nogueira menciona sugestivamente o fato de,

anos depois, com a morte do marido, D. Conceição ter se casado com o escrevente juramentado do então falecido marido.

O uso de *flashbacks* apresenta economia de detalhes, marcada pela concisão e unidade de efeito. Essa exigência de brevidade e concentração é seguida à risca por ambos os escritores. Nada que não seja fundamental à criação da atmosfera e do efeito do conto interessa na configuração do texto. O narrador de “Juca”, por exemplo, diz estar na “crise dos 40”, apesar de hoje conseguir distinguir melhor as coisas e situações: “Não sei”; “às vezes me atrapalho muito”, ele solta.

O narrador de “Juca” foi o escolhido para ganhar o melhor presente, em um Natal passado, dado pelo tio em questão, o que assustou a família e lhe rendeu o apelido de “protegidinho do tio”. O presente foi um violão. O sobrinho não parava de tocar “Alegria, alegria” de Caetano Veloso, sob as queixas dos pais. Nada mais sensato já que a música foi símbolo de uma geração que pedia liberdade de expressão e o direito de assumir seus desejos, “caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento”. Mais uma vez o sobrinho se mostra por trás da máscara da ingenuidade.

Assim, parece que as incertezas não são de ordem exterior, ou seja, ambos têm plena consciência do que e como aconteceu, porém as repercussões interiores e psicológicas não estão de todo resolvidas e os narradores pedem o auxílio do leitor para entender os fatos, ao mesmo tempo em que forjam a figura de “rapaz do interior”.

Quanto ao narrador de “Juca”, assumir às claras o desejo pelo mesmo sexo é uma tarefa difícil. Mesmo para as pessoas que vivem protegidas pelo anonimato das metrópoles, e, certamente, muito maiores as dificuldades para quem vem do interior, de locais calcados pela “macheza caipira”. Aqui, sim, cabe pensar a instituição familiar cristã como o terceiro elemento que completa o triângulo formado por Juca e o tio.

V

Acreditamos que este seja, portanto, um bom momento para analisarmos a presença do teatro nos dois contos. Em “Missa do galo”, o marido de Conceição dorme fora de casa uma vez por semana dizendo que vai ao teatro. Na verdade, o teatro é um

eufemismo dos amores que Menezes, marido de Conceição, trazia com uma senhora separada do marido.

Já em “Juca” a missa do galo é o título de uma peça teatral, um espetáculo amador (coincidentemente, ou não, o autor do conto se chama Amador), que começa à meia noite, a exemplo da celebração cristã. Podemos inferir que a “missa do galo”, nos dois contos, está sendo encenada diante do leitor, durante a leitura. A passagem da infância para a fase adulta da vida, de dois adolescentes que não querem se comprometer com as repercussões dos fatos e jogam a responsabilidade de tudo para seus “iniciadores” e para as possíveis conclusões dos leitores.

D. Conceição tinha os gestos demorados e atitudes tranqüilas, mas no instante em que Nogueira contestou sua velhice (“– Que velha o que, D. Conceição?”), em fração de segundos, agilizou seus movimentos. Tais palavras descontraíram a mulher de Menezes. O leitor pensa em um provável jogo sedutor da parte dela, como mais um argumento do narrador.

Em “Juca”, os personagens chegam das compras de fim de ano, o sobrinho liga a televisão, mas acha os comerciais natalinos cansativos, procura um disco para ouvir na rádio vitrola, porém, o tio só tem música erudita: “música de velho”. Começa a ouvir “O Messias”, de Haendel e se entedia. Começa então a ler, assim como o personagem Nogueira, *Os três mosqueteiros*, quando o tio sai do quarto vestindo um robe de chambre de seda e flutuando em duas sandálias de pano. Mais uma aproximação com D. Conceição que calçava chinelos de alcova e vestia um roupão branco, “mal apanhados na cintura”, quando encontra Nogueira na sala lendo o mesmo romance.

VI

No conto de Machado de Assis, Nogueira se apresenta um tanto inocente e quase não percebe as “verdadeiras intenções” de Dona Conceição, que oscila entre a santidade e a perversidade. Ele aparenta ser incapaz de acreditar ou de supor que a “santa Dona Conceição” pudesse estar acordada até tal hora por causa dele e que a conversa que tiveram pudesse ter outros significados e intenções. Já o rapaz da versão

de Amador Ribeiro Neto se mostra um pouco mais ciente dos acontecimentos, embora tente demonstrar ser omissos em relação às supostas investidas do tio.

O clímax de “Missa do galo” ocorre quando Conceição fica inquieta, andando de um lado para o outro e, quando se senta, cruza as pernas de uma maneira sensual. Já em “Juca” o clímax acontece quando o tio sugere um brinde aos 3 “ésses”. (Mais uma vez, a presença do número três). O sobrinho fica inquieto e quer saber o que isso significa, enquanto o tio afirma que revelará na medida em que forem bebendo e o leitor é remetido à idéia de que, como nas histórias dos gênios: os desejos são concedidos em três. Como podemos supor, o primeiro “s” significa “saúde”, o segundo “sabedoria”. Este segundo só é revelado depois da terceira “cuba livre” servida ao sobrinho e ao som de um disco de Elis Regina e Jair Rodrigues que, pelo ano em que ocorre a história narrada, 1967, deve ser *Dois na Bossa 3*, com seu *pot-pourri* romântico: “Minha namorada” (Carlos Lyra-Vinicius de Moraes); “Eu sei que vou te amar” (Tom Jobim-Vinicius de Moraes); “A volta” (Roberto Menescal-Ronaldo Bôscoli); “Primavera” (Carlos Lyra-Vinicius de Moraes). Mas tudo está no campo da sugestão.

VII

Amador Ribeiro Neto apresenta um texto híbrido, pois (re)significa diversos objetos presentes em vários outros espaços da cultura, mais especificamente a música popular. Híbrido, no sentido usado por Mikhail Bakhtin (1999), em referência à intrusão, no âmbito do discurso do autor, de elementos expressivos do discurso de outro. O autor de “Juca” cria aquilo que Caetano Veloso, na letra “Língua”, aponta como “uma confusão de prosódias”, apagando as fronteiras entre o discurso de um autor do cânone literário nacional, como é o caso de Machado de Assis, e a música popular. Além de utilizar o desejo homoerótico como consequência interpretativa, tema ainda visto como periférico, apesar de insistentes e resistentes trabalhos.

Ribeiro Neto tem a preocupação de não se “deixar levar” pelo texto machadiano, não obstante utilizá-lo como mote, aplicando-lhe rigor estético/formal necessário para compor um texto totalmente independente do hipotexto, para usarmos um termo de Gérard Genette (1982).

Pensando em termos de paródia, podemos apontar que “Juca” se aproxima daquilo que Haroldo de Campos (1977) denomina como “canto paralelo”, ou seja, não há imitação burlesca ou negação jocosa, porém uma imitação homológica, em que o autor do segundo texto emprega o texto alheio (a fala do outro) não para se lhe opor sarcasticamente, mas para o homenagear, mesmo que de forma enviesada, introduzindo acentos novos. Amador Ribeiro Neto elege uma tradição criativa para sobre ela aplicar procedimentos compositivos próprios. Para tanto cita trechos de uma canção de Caetano Veloso (“Alegria, alegria”), de Roberto Carlos (“Eu sou terrível”) e um disco de Elis Regina e Jair Rodrigues, passando em revista e iconizando um período singular de transformações na cultura brasileira, a saber, a Bossa nova, o lê-iê-iê e a Tropicália.

VIII

Sem querer investigar, por hora, a interpretação de Millôr Fernandes expressa no texto “O outro lado de *Dom Casmurro*”, em que é defendida a tese de que Bentinho nutria desejos e ciúmes por Escobar e não por Capitu, importa dizer que o tema do desejo homoerótico também aparece na obra de Machado de Assis, mais precisamente no conto “Pílades e Orestes”.

Machado de Assis lançou mão da referência a um mito grego e soube apropriar-se habilmente disso para criar seu texto. Pílades é o “amigo dileto” de Orestes, aquele cujos mitemas podem ser recolhidos principalmente na *Orestéia*, trilogia do teatro grego criada por Ésquilo.

O conto “Pílades e Orestes” nos interessa pela retomada do contexto grego, para entendermos “Juca”. Ou seja, entre os gregos, “A pederastia é uma sobrevivência de um rito de iniciação” (CATTONÉ, 1994: p.33), socialmente aceitável por instruir o jovem nos modos do cidadão se conduzir na esfera pública. A função social da pederastia era cumprida também pelo exercício da sexualidade, mas que estavam bem delimitados em termos de papéis dos sujeitos e de duração do envolvimento.

O narrador fornece a pista do que seria uma composição de idéias, conceitos, frases e versos fora do lugar, pois o conto é marcado pela intertextualidade e o

narrador se “apropria” livremente de discursos e textos, literários ou não, para ilustrar sua história e torna-la a mais verossímil possível, a fim de convencer o leitor.

Este “diálogo com o leitor” é uma marca da obra de Machado de Assis recuperada por Amador Ribeiro Neto, na perspectiva de que para se ter um leitor, é preciso criar este leitor. Nos casos sob observação, é mais viável para o narrador dizer que não entendeu os acontecimentos do que assumir as conseqüências do desejo e dos fatos, continuando em alta na opinião do leitor. O envolvimento dos personagens é cheio de avanços e recuos e nada se pode provar, pois o texto é muito bem articulado, tudo não passa de suposições que são alimentadas ao leitor.

IX

Chegamos ao desfecho dos contos. O encanto de Nogueira termina quando o vizinho, que iria acompanhá-lo à missa, chega, restando apenas a imagem do corpo de Conceição “enfiando-se pelo corredor”. Uma vez despertado da letargia provocada por aquele encontro, Nogueira foi para a igreja assistir à Missa do Galo. Mas lá "a figura de Conceição interpôs-se mais de uma vez" entre ele e o padre. E acrescenta: "fique isso à conta dos meus dezessete anos".

Em “Juca” o fim da narrativa é bem diferente. Se não há no conto a consumação do relacionamento homoerótico das personagens principais, pelo menos, há para além das insinuações do narrador a presença de um jogo de desejos que é expresso pelos olhos umedecidos e pelas emoções de ambos, que não puderam e talvez nunca pudessem ser elaboradas nos termos do que de fato sentiam um pelo outro. A narrativa fica suspensa quando soam as doze badaladas e tio e sobrinho estão extasiados, um no braço do outro. Como canta um afetado Jorge Mautner, em “O relógio quebrou” (vide epígrafe), a narrativa “quebra”, pára, e cabe ao leitor fazer as inferências que desejar. Uma verdadeira crueldade com o leitor.

O sobrinho, tonto pelos efeitos do álcool, começa a cantar “Eu sou terrível” e critica o tio por querer imitar a linguagem dos jovens. O tio avisa que “quando o relógio badalar a gente sai”. Uma quarta cuba libre é preparada, o sobrinho se confunde e diz “quarto cuba” (sugerindo um convite ao tio para irem ao quarto?). O tio percebe a situação vulnerável do sobrinho e pede para ele fazer um “quatro” (posição

erótica ou o número?). O sobrinho, dando mostra do quanto não é inocente diz “você está me provocando, tio”, quando o tio questiona:

“eu, provocando? Só agora você percebeu? Em todo caso, antes tarde do que...”

E acontece o grande corte narrativo com as doze badaladas. Eles se abraçam, “os corpos tilintam no ar”, ficam cara a cara. Sentem a respiração um do outro. “Aroma forte e másculo do tio, aperto”.

“Já passa da meia-noite, ele diz. Vamos, que a gente vai perder a peça, Juca”.

Fim do conto e início das dúvidas do leitor. Johan Huizinga (1996) afirma que o jogo não está no ato sexual enquanto tal, “trata-se, principalmente, do caminho que a ele conduz”, “o prelúdio e a preparação do amor que frequentemente revela numerosas características lúdicas” (p.49). Ou seja, o sobrinho é seduzido ou se deixa seduzir?

O narrador de Ribeiro Neto, que se diz “amargo, carrancudo e casmurro”, numa referência, por reminiscência, ao romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, oferece ao leitor várias lacunas para serem preenchidas. O conto suporta ainda a interpretação de que tudo não passa de uma fantasia erótica de um homem “na crise dos quarenta”, por exemplo. Mas esta seria outra (mais uma) leitura.

X

Para finalizar este diálogo, naturalmente incompleto, retomamos a dúvida deixada sobre o nome do narrador do conto “Juca”. Juca seria o narrador, cujo nome é revelado apenas no final do conto, ou seria o tio, que, no momento de completa intimidade, é denominado pelo sobrinho tonto de álcool? Vejamos o trecho:

Sinto vontade de apertá-lo mais contra meu corpo. Faço isso. Ele retribui. Puxo seus cabelos na altura da nuca e coloco seu rosto diante do meu. Já passa da meia-noite, ele diz. Vamos, que a gente vai perder a peça, Juca. (p. 120).

Para usar uma expressão do crítico e ensaísta Amador Ribeiro Neto (2004), o conto “finda em aberto” (p.169), quando o ponteiro pára em cima da meia-noite, deixando-nos matreiramente (ou mesmo perversamente) entregues aos nossos próprios julgamentos. Mas afinal, não era assim que Machado de Assis trabalhava sua escrita? Deixando ao leitor o movimento do julgamento dos fatos? Portanto, encerramos por aqui, exatamente sobre a dúvida, como querem tanto Machado, quanto Amador.

Referências Bibliográficas:

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Obra Completa**. 3v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais**. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

CAMPOS, Augusto. “A explosão de Alegria, Alegria”. In: **Balanço da bossa**, p. 151-167.

CAMPOS, Haroldo de (1967). **Oswald de Andrade – Trecho escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

FERNANDES, Millor. **O outro lado de Dom Casmurro**. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo35.htm>. Acesso em 04 jul. 2008.

FOUCAULT, Michel. **Um diálogo sobre os prazeres do sexo...** Trad. Jorge Lima Barreto e Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Landy, 2005.

_____. **A ordem do discurso**. 9 ed. São Paulo: Loyola, 2003.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens. O Jogo Como Elemento da Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LEÃO, Rodrigo de Souza. **Entrevista com Amador Ribeiro Neto**. Disponível em: <http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/amadorribeiro.shtm>. Acesso em 09 Jul 2008.

LINS Osman (Org.). **Missa do Galo: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Summus, 1977.

LOPES, Denilson.. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RIBEIRO NETO, Amador. "Juca". In: HONÓRIO, José Carlos (org). **O amor com olhos de adeus**. S. Paulo: Transviatta, pp 113-120, 1995.

_____. "As cidades". In.: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

_____. "Juca". In: Rinaldo de Fernandes (Org.). **Capitu Mandou Flores**. São Paulo: Geração Editorial, 2008.

SARDUY, Severo. "O Barroco e o Neobarroco". In. MORENO, César Fernández (org). **América Latina em sua Literatura**. S. Paulo: Perspectiva, 1979. pp 161-178 (Col. Estudos, v. 52).

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

TRESIDDER, Jack. **O Grande Livro dos Símbolos**. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

A vida me concedeu verdadeiros mestres, privilégio que tenho sempre presente. Homens e mulheres generosos que não só me doaram o que sabiam, como me ensinaram a paixão pelo saber. Devo a esses mestres — dos quais ingratamente, ignoro paradeiro e destino, exceto alguns, mais próximos e não menos lembrados — quase tudo do pouco que sei. Você, meu caro leitor ou leitora, também deve ter os seus mestres eternos. Pare e pense. Faça um esforço para se lembrar. Onde estarão eles agora? Estarão vivos ou mortos? Aposentados, descartados, abandonados? Ou estarão felizes como merecem?

Alcione Araújo

Professora Doutora Maria Consuelo Cunha Campos, onde quer que esteja, receba meu agradecimento por todo conhecimento que nos transmitiu durante sua longa jornada de dedicação ao estudo de Literatura Brasileira e saiba que estará sempre entre aqueles que me proporcionaram o prazer do aprendizado.

O CONFEITEIRO MISTURADOR DE INGREDIENTES: OBSERVAÇÕES SOBRE ALGUMAS CRÔNICAS DE MACHADO DE ASSIS EM A SEMANA

SILVA, Mônica Proença da Silva¹⁵

Introdução

O objetivo deste trabalho é analisar algumas das crônicas escritas por Machado de Assis e publicadas na *Gazeta de Notícias* entre 1892 e 1893 — anos conturbados na história da nascente República Brasileira. Pretendemos mostrar como o cronista foi capaz, de forma original e usando toda sua criatividade e sagacidade, de transformar temas de suma gravidade para a nação em ingredientes leves para seus deliciosos confeitos — as suas crônicas — de modo a serem digeridos pelo leitor sem causar-lhes indigestão. Contudo, mesmo sendo deleitáveis, falta a essas delícias textuais sempre algo, que deve ser preenchido com a imaginação e reflexão daquele que lê. Paradoxalmente, é a falta desse ingrediente que dá à crônica machadiana um algo a mais, fazendo com que ela não seja apenas mais um espaço ocupado no rodapé do jornal que no dia seguinte vira papel de embrulho de peixe, e sim um texto que, como um bom confeito, deixa na boca um gosto inesquecível, difícil de ser apagado da memória.

1. A crônica no Brasil: das origens à modernidade

A crônica como a conhecemos hoje no Brasil — um gênero literário — tem suas origens no século XIX, com o advento da imprensa empresarial (entenda-se: publicações de periódicos — jornais e revistas — com grande tiragem).

¹⁵ Mestre em Literatura Brasileira, Uerj

Segundo Massaud Moisés, no início da era cristã, o significado do vocábulo crônica correspondia a uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em seqüência cronológica (MOISÉS, 1979: p. 245) — significado este decorrente de sua etimologia grega (*kronos* – tempo), de acordo com Afrânio Coutinho (COUTINHO, 1999: vol. 6, p. 120). No mesmo estudo, Coutinho afirma que esta acepção mantém-se até hoje em vários idiomas europeus modernos (nessas línguas, crônica é um gênero histórico), menos no português.

Em fins da Idade Média, em Portugal, a crônica começou a adquirir um caráter literário. Tal fato pode ser observado nas crônicas de Fernão Lopes (cronista português que viveu entre os séculos XIV e XV). Elas não são apenas narrativas dos feitos históricos de um rei. É possível perceber o interesse do cronista em descrever as emoções do governante e de seu povo. Apesar de basear seus relatos em documentos, ao comentar o fato histórico, ele inclui em seus textos lembranças, sensações e emoções, imprimindo neles certo dinamismo.

Durante o período colonial, a crônica no Brasil aproximava-se muito das crônicas de Fernão Lopes. Eram relatos de viajantes ou de religiosos — especialmente jesuítas — sobre a terra e seus habitantes. Contudo, assim como nas crônicas portuguesas, havia nelas um ingrediente a mais: a sensibilidade do cronista, a subjetividade na descrição de fatos, lugares e pessoas.

No século XIX, após a independência, a crônica passa a seguir a receita dos folhetins franceses — textos publicados no rodapé dos periódicos, geralmente na primeira página, destinados ao entretenimento e versando sobre os mais variados assuntos (MEYER, 1992: p. 96). Por essa razão, a crônica, inicialmente, recebeu o nome de folhetim e seus autores, folhetinistas. Estes escreviam sobre tudo (ou quase tudo): os acontecimentos da semana, eventos sociais, política, teatro. Os textos eram longos, muitas vezes sem enfeites, sisudos, como podemos notar nas crônicas de José de Alencar, em *Ao correr da pena*.

No prefácio de *Crônicas Escolhidas de José de Alencar* João Roberto Faria escreveu:

Naqueles tempos, a crônica chamava-se folhetim e não tinha as características que tem hoje. Era um texto mais longo, publicado geralmente aos domingos no rodapé da primeira página do jornal, e seu primeiro objetivo era comentar e passar em revista os principais

fatos da semana, fossem eles alegres ou tristes, sérios ou banais, econômicos ou políticos, sociais ou culturais. O resultado, para dar um exemplo, é que num único folhetim podiam estar, lado a lado, notícias sobre a guerra da Criméia, uma apreciação do espetáculo lírico que acabara de estrear, críticas às especulações na Bolsa e a descrição de um baile no Cassino. (FARIA, 1995: s/página)

Machado de Assis fez do folhetinista assunto de uma de suas crônicas, publicada na revista *O Espelho*, de 1859:

O folhetim (...) nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. (...)
O folhetinista é a fusão agradável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. (...) (MACHADO, 1962: vol. 3, p. 958)

Antonio Candido, em “A vida ao rés-do-chão”, aponta as transformações pelas quais o folhetim passou ao tornar-se crônica:

Aos poucos o folhetim foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje.

Ao longo deste percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma. (CANDIDO, 1992: p. 15)

Foi justamente com Machado de Assis que o aspecto literário da crônica no Brasil começou a se consolidar, trazendo-a “para o domínio da Literatura” (AGUIAR, 2008: p. 81). Não obstante, os acontecimentos diários ou semanais continuaram sendo a base da crônica brasileira, que, mesmo com o intuito de divertir, também podiam levar o leitor a refletir sobre esses mesmos acontecimentos e até sobre a condição humana e a vida.

Carlos Drummond de Andrade, renomado cronista do século XX, escreveu:

A crônica é fruto do jornal, onde aparece entre notícias efêmeras. Trata-se de um gênero literário que se caracteriza por estar perto do

dia-a-dia, seja nos temas, ligados à vida cotidiana, seja na linguagem despojada e coloquial do jornalismo. Mais do que isso, surge inesperadamente como um instante de pausa para o leitor fatigado com a frieza da objetividade jornalística. De extensão limitada, essa pausa se caracteriza exatamente por ir contra as tendências fundamentais do meio em que aparece (...). Se a notícia deve ser sempre objetiva e impessoal, a crônica é subjetiva e pessoal. Se a linguagem jornalística deve ser precisa e enxuta, a crônica é impressionista e lírica. Se o jornalista deve ser metódico e claro, o cronista costuma escrever pelo método da conversa fiada, do assunto-puxa-assunto, estabelecendo uma atmosfera de intimidade com o leitor (DRUMMOND, 1999: p. 13).

Ao longo de seus mais de 150 anos de existência no Brasil, a crônica adquiriu feições próprias. Isso se deu de tal forma que podemos afirmar que ela se tornou um gênero brasileiro, intimamente ligado à História (“um texto que tematiza o tempo e, simultaneamente, o mimetiza” [NEVES, 1995: 17]), ao Jornalismo (um texto para ser veiculado em jornais e revistas), mas, acima de tudo, à Literatura (um texto que possui um “quê” de ficção e subjetividade, além de “um comentário quase impressionista” [NEVES, 1995: 20]). Ela é, portanto, arte — uma arte brasileira que nos permite conhecer de forma deliciosa a história de seres humanos e suas vidas, de lugares e seus costumes, num diálogo imaginário entre autor e leitor.

2. A crônica machadiana

O crítico Valentim Faccioli ressalta que, no Brasil, no século XIX, a crônica começou a ganhar dignidade como gênero literário depois de 1860, com o aparecimento de um número proporcionalmente grande de jornalistas e escritores que passaram a escrever crônicas que se afastavam das características originais desse texto (simples relatos de acontecimentos). Esta dignidade, de acordo com o crítico, é acentuada através da crônica de Machado de Assis que, “ultrapassou amplamente sua característica inicial de simples amenidade, de comentário descompromissado dos pequenos sucessos do cotidiano” (FACCIOLI, 1982: p. 139).

Machado de Assis é, inegavelmente, um dos maiores cronistas da Literatura Brasileira. Por aproximadamente 40 anos, ele escreveu crônicas que foram publicadas em vários periódicos de sua época, como por exemplo, *Diário do Rio de Janeiro*, *Semana Ilustrada* e *Gazeta de Notícias*. Podemos dizer que ele é basicamente o

responsável pelo fato da crônica ter hoje seu valor como texto literário — mesmo sendo ainda considerada um “gênero menor” da Literatura — afinal, como nos diz Antonio Candido, ninguém “pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse” (CANDIDO, 1992: p. 13).

Sabemos que o cronista se aproveita dos fatos da atualidade para escrever suas crônicas. No entanto, aquelas escritas por Machado não são, como afirma Gustavo Corção, “crônicas que se submetem aos fatos”. Elas são, na verdade, “crônicas que se servem dos fatos para superá-los, ou que tomam os fatos do tempo como pretextos para as divagações que escapam à ordem do tempo” (CORÇÃO, 1979: p. 328). Por essa razão, elas permanecem no tempo, além de terem dimensão autoral.

Crônicas escritas há mais de cem anos por um cidadão chamado Machado de Assis estão hoje vivas como naquele tempo. Os acontecimentos perderam a atualidade, mas a crônica não perdeu, porque ela traduz uma visão tão sutil, tão maliciosa, tão viva da realidade, que o acontecimento fica valendo pela interpretação que Machado de Assis deu (DRUMMOND, 1999: p. 13).

Machado soube, como poucos, transformar o assunto do dia-a-dia em temas universais e quase atemporais (não nos esqueçamos de que o cronista está ligado ao tempo presente e que cada época tem sua visão de mundo própria). Isso se deve ao fato de que ele conseguiu, em grande parte, ultrapassar os limites de tempo e espaço por ele vividos.

O autor de *D. Casmurro* escreveu sobre os mais variados assuntos — liberdade, modernidade, conduta em público (assim como o seu contraste com o privado), justiça, a diferença do ser e do parecer, política (incluindo-se o comportamento de políticos), etc. Todavia suas crônicas possuem menos volubilidade mimética que as escritas por José de Alencar em *Ao correr da pena*.

O texto alencariano tinha características muito mais noticiosas do que propriamente literárias. Em suas “Conversas, ao correr da pena, com leitores e leitoras”, Alencar esforçou-se em conferir a sua crônica-folhetim determinadas características ligadas ao mundo fictício, através do recurso da fantasia, do humor, do sonho, ou do devaneio, acrescentando-lhe, além da informação, as funções de entretenimento e de diversão. Porém, nas crônicas machadianas há mais espaços para reflexão por parte do leitor, que muitas vezes chega até ser tratado com desdém. Ao

contrário das crônicas do autor de *Senhora*, que tinha a preocupação em formar um público leitor, aquelas escritas pelo famoso “Bruxo do Cosme Velho”. Além disso, o texto de Machado é muito mais coeso e conciso, sobretudo nas crônicas de *A Semana*, do que os de Alencar. Acrescenta-se a essas características o fato de que os textos de Machado possuem uma maior autonomia dos comentários (reflexões do cronista), que, de certa forma, já são esperados pelo leitor, visto que ele supostamente já sabe dos acontecimentos da semana.

As crônicas machadianas possuem as características essenciais do gênero: são levíssimas, repletas de humor, ironia, descontração, e extremamente ágeis. Em todas podemos encontrar a genialidade do autor, que é capaz de tratar os assuntos graves com extrema leveza e com gravidade os assuntos leves.

Dessa forma, Machado conseguiu fazer com que suas crônicas escapassem da frivolidade e volatilidade e se tornassem atemporais, resistentes às mudanças do dia-a-dia (não devemos esquecer que em um jornal o que é novidade hoje é passado e ultrapassado amanhã). Tudo isso foi obtido com astúcia e simplicidade, pois sua narração era — como se deve esperar de crônica bem escrita — uma deliciosa conversa com o leitor (mesmo quando ele lhe dava “piparotes” — uma forma coloquial e atual de dizer “Se você, leitor, não gostou, o problema é seu. Eu não estou nem aí para você.”).

Finalizando, Machado de Assis é o cronista em sua essência pura, pois, de forma magistral, foi capaz de por em prática os traços fundamentais da crônica, contribuindo para que hoje ela seja reconhecida como um gênero literário e não apenas um simples relato de fatos, como se fosse uma matéria qualquer de um jornal.

3. Repassando a semana com Machado

Em abril de 1892, Machado de Assis iniciou uma nova série de crônicas — *A Semana* — na *Gazeta de Notícias*, que, na época, era tido como o mais considerado jornal do Rio de Janeiro. A série se estende até 1897 e somente deixou de se publicada entre novembro de 1893 e janeiro de 1894, por conta da censura de Floriano Peixoto imposta ao periódico. “O cronista não assinava a coluna e as crônicas não tinham título, sendo identificadas apenas pelo cabeçalho: *A Semana*. (...) a fina ironia e a

percepção arguta da realidade, típicas do *bruxo* do Cosme Velho, estavam presentes todos os domingos na *Gazeta*” (CRUZ, 2001: p.38) — o que, de certa forma, dispensava a assinatura.

O período em que Machado de Assis escreveu as crônicas em *A Semana*, publicadas na *Gazeta de Notícias* (1892 – 1897), corresponde ao período de consolidação das instituições republicanas no Brasil. Foi, porém, um período conturbado: disputa de poder entre militares e grandes fazendeiros, crise econômica, revoltas sociais, insatisfação dos latifundiários com os incentivos dados pelo governo à indústria, falências — só para citar alguns.

Machado era um perspicaz observador da vida cotidiana de seu tempo, em especial a vida urbana do Rio de Janeiro — centro político e econômico do Brasil. Nada lhe escapava. Com sua verve irônica comentou os mais variados assuntos: das coisas miúdas do dia-a-dia às grandes questões nacionais.

Como um habilidoso confeito, que é capaz de misturar os mais variados ingredientes e com eles produzir um delicioso confeito, sem causar indigestão naqueles que o consome, Machado, em *A Semana*, escreveu crônicas nas quais misturavam-se os grandes problemas nacionais e os fatos corriqueiros do dia-a-dia. Essas crônicas são, portanto, “um belo, preciso e cruel quadro dos primeiros anos da República” (CRUZ, 2001: p.38).

Vejamos como isso se dava, analisando algumas dessas crônicas e trechos de outras.

“Começemos pelo começo” — com a primeira crônica da série, publicada em 24 de abril e que é um exemplo da capacidade machadiana de elaborar elos entre os diversos assuntos a serem tratados visando a coesão textual.

Machado abre a crônica de forma descontraída, dizendo que havia acordado cedo, pouco depois das galinhas, e que tinha se proposto um problema. Explica, com certo desdém para com os leitores mais austeros, que utilizava a palavra “problema”, quando a mais apropriada seria “charada”, porque a primeira excitava aqueles leitores. Contudo, ele não nos diz, neste momento, qual seria o problema ou charada em questão.

Em seguida, ilustra com uma história sobre dois velhos que sempre se tratavam com toda pompa e reverência — apesar de serem amigos. A história funciona como se

fosse uma “mini-crônica” sobre a questão entre o ser e o parecer e a necessidade que muitos de nós temos de manter as aparências. Termina justificando ironicamente que na vida “tudo pede elevação”.

Cabe-nos aqui abrir um parênteses para dizer que a dicotomia entre essência e aparência pode ser visto em outras crônicas da mesma série, sempre levando o leitor a refletir sobre as questões humanas, utilizando-se de histórias corriqueiras, às vezes até com características de uma anedota. É o caso da crônica de 5 de fevereiro de 1893. Nela, o cronista conta que um homem, ao exigir de um açougueiro que cobrasse o preço da carne estipulado pela prefeitura, ouviu como resposta que poderia até cobrar o preço ajustado, mas que “*o quilo seria mal pesado.*” (CRUZ, 2001: p. 63)

Retomemos a crônica de 24 de abril de 1892. Sua abertura irônica e divertida é, na realidade, a forma que Machado utiliza para “ligar os ingredientes” — o pretexto para os dois assuntos mais importantes da crônica: os cem anos da morte de Tiradentes e o desinteresse dos cariocas pela eleição para preenchimento de uma vaga no Senado.

Machado primeiro questiona se há realmente patriotismo entre o povo brasileiro, depois chama a atenção para o fato que o mártir da Independência talvez não conseguisse lugar na nova República caso a Inconfidência tivesse saído vitoriosa, visto que era um simples alferes. Além do mais, faltava ao enforcado uma certa dignidade por conta de sua alcunha. Menciona inclusive que há pessoas que mesmo sendo patriotas não toleram o nome pelo qual o alferes é mais conhecido. Suas palavras nos levam a retomar a questão do ser e do parecer. Agora, de forma mais direta, nos “força” a refletir sobre a importância que a sociedade da época e mesmo a de nossos dias dá aos títulos e aos cargos que as pessoas possuem — o que elas realmente são não recebe a mesma atenção.

Mais uma vez, com a sutileza que lhe é peculiar — palavra que, aliás, está presente no próprio texto —, nos presenteia com outra “mini-crônica”: uma pequena história sobre um rapaz que reluta em casar antes de receber o título de agrimensor, visto que onde mora, junto com o título de agrimensor recebia-se o de doutor. A família da noiva aquiesce, pois, afinal, ter a filha casada com um doutor traz uma certa elevação. Lembremo-nos: elevação é tudo, não importa se o título de doutor não for dado ao jovem por seus méritos.

Sem perder a coesão do texto, no parágrafo que se segue à história do jovem que quer casar doutor, Machado muda o assunto. Faz isso com tamanha perfeição e maestria que mal sentimos a mudança.

Assim como cem anos antes a independência e a mudança de regime político muito provavelmente não teriam mudado a vida dos brasileiros, a proclamação da República, em 1889, não trouxe nenhuma mudança significativa para o povo, que agia com indiferença e certa descrença, como se não fizesse parte do novo governo. Um exemplo foi a eleição ocorrida na Capital Federal em 20 de abril de 1892.

Machado assim mostrou a indiferença da população, dizendo que há pessoas que a creditam à ignorância do povo, que não soube utilizar o conhecimento deixado por Tiradentes (anteriormente comparado a Prometeu, que deu aos homens a superioridade na Terra entregando-lhes o fogo sagrado dos deuses):

(...) não entendendo eu de política, ignoro se a ausência de tão grande parte do eleitorado na eleição do dia 20 quer dizer descrença, como afirmam uns, ou abstenção como outros juram. (...) Há quem não veja em tudo isto mais que ignorância do poder daquele fogo que Tiradentes legou aos seus patrícios. O que sei, é que fui à minha seção para votar, mas achei a porta fechada e a urna na rua, com os livros e ofícios. Outra casa os acolheu compassiva, mas os mesários não tinham sido avisados e os eleitores eram cinco.

Finalizando a crônica e confirmando a sua incrível capacidade de “costurar” os vários assuntos da semana sem que o texto mais pareça uma colcha de retalhos, Machado nos diz qual era o “problema” ou a “charada” com que havia aberto a crônica e ainda faz graça da eleição:

Discutimos [os cinco eleitores presentes à seção eleitoral] a questão de saber o que é que nasceu primeiro, se a galinha, se o ovo. Era o problema, a charada, a adivinhação de segunda-feira. Dividiram-se as opiniões; uns foram pelo ovo outros pela galinha; o próprio galo teve um voto. Os candidatos é que não tiveram nem um, porque os mesários não vieram e bateram dez horas.

O “sisudo” autor de *Memorial de Aires*, nesta crônica, mostra o seu humor satírico, porém com muita graça e leveza, transformando em sério um assunto sem importância (a charada do ovo e da galinha) e, ao mesmo tempo, retirando a seriedade de um fato grave (os problemas da democracia republicana no Brasil: ignorância,

desinteresse e descrença na política do novo governo por parte do reduzido número de pessoas que dela tem o direito de participar — o que também poderia ser um problema ou uma charada para se resolver: por que isso acontece?) e de outro, para o cronista, relativamente decepcionante: a falta de patriotismo do brasileiro e sua preocupação constante com as aparências.

Termina a crônica com versos de Victor Hugo sobre a bela, porém indolente (apática e preguiçosa — tal como o reduzido eleitorado brasileiro), Sara.

A apatia e preguiça do eleitorado aparecem novamente na crônica de 7 de agosto do mesmo ano. Nela, Machado nos diz que o eleitor não exerce seu direito de cidadão por inércia, porque não há gozo pessoal em sair de casa para votar. Sugere, então, com certa dose de ironia, um remédio: que a urna fosse levada à casa do eleitor.

Ainda no mesmo ano, em crônica publica em 30 de outubro, Machado conclama os eleitores a votar. Como de costume, não a inicia de forma direta: sempre busca algum assunto outro ao qual possa relacionar, mais adiante, a verdadeira matéria de crônica daquele dia. No caso em questão, o assunto foi uma eleição ocorrida ainda no tempo do Império, quando ele era menino.

Antes de propriamente contar ao leitor o episódio das eleições entre “papas” e “cardeais” — designações criadas pelo escritor e jornalista Francisco Otaviano para liberais e conservadores do tempo do Império —, o cronista deixa claro que “quando tratar de fatos ou pessoas antigas estava sempre na infância” ou mesmo ainda não teria nascido. Em seguida, questiona: “O que é a idade?”

Realmente os anos nada valem por si mesmos. A questão é saber agüentá-los, escová-los bem, todos os dias, para tirar a poeira da estrada, trazê-los *lavados com água de higiene e sabão de filosofia*. (grifos nossos)

Machado nunca perde a oportunidade de deixar algo a mais para seu leitor — algum assunto que ele possa refletir. A citação acima, nos parece um exemplo. Nela, o cronista, com um “piparote” (estaria ele chamando a atenção do leitor para as questões de higiene e modo de vida — a filosofia?), quer fazer seu leitor refletir.

É interessante notar nesta crônica o amor de Machado pelo Rio de Janeiro (sua cidade, transformada em Distrito Federal com a proclamação da República). Nossa

afirmação se deve à maneira como ele conclama seus leitores a saírem de casa para “eleger o primeiro conselho municipal do Distrito Federal”. Ironicamente ele afirma que como não há paixões puramente políticas, esta não é uma eleição que se apaixone. A afirmação condiz com outra (na crônica de 7 de agosto e já mencionada neste trabalho): a de que não há prazer em sair de casa para votar.

Contudo, o cronista amante de sua cidade lembra a seu leitor que “há sempre a paixão do bem e do interesse público” e por essa razão ele deve escolher os membros do conselho municipal, que têm como dever representar os cidadãos e defender os interesses comuns da cidade.

Utilizando-se de uma expressão da religião da Grécia clássica — “o futuro está no joelho dos deuses” —, que equivaleria a “o futuro a Deus pertence, pois só Ele o conhece”, Machado pede a seu leitor que ajude com as suas mãos os deuses. Em outras palavras, ele pede aos eleitores que não deixem o futuro da cidade apenas nas mãos de Deus.

Com a ironia que lhe é característica, Machado aproveita o “gancho dos joelhos” para questionar a atitude do Congresso Nacional, que prorrogou mais uma vez a sessão anual legislativa. Se a mesma tem duração de quatro meses e foi prorrogada pela terceira vez, como é possível esta não ser a última se o ano só tem doze meses? A resposta só pode estar mesmo no joelho dos deuses.

No entanto, Machado diz ao leitor que prefere não censurar o Congresso Nacional, pois a “culpa” seria da Constituinte, que, “curiosamente”, foi composta pelos mesmos membros do Congresso. Isto porque foi a Constituinte que fixou a sessão anual legislativa em quatro meses — o mesmo da Constituição do Império. Segundo ele, a Constituinte “devia atender que outro é o tempo e outro o regime”.

Despretensiosamente, comenta que a Constituição precisa de uma revisão e sente-se feliz por saber que uma está prevista para o ano seguinte. Ele chega até a sonhar com a possibilidade de se propor a implantação de um governo parlamentarista, mesmo ciente de tal fato não acontecer. De qualquer forma, não custa nada esperar, pois “o futuro está nos joelhos dos deuses.”

Despede-se do leitor lembrando-o do fato que só terá ele o direito de reclamar do governo se das eleições ele participar.

A capacidade de Machado em transformar o ordinário em extraordinário e vice-versa é magistral. Poucos souberam ou sabem fazer isso como ele.

Segundo Gustavo Corção:

Os fatos são sérios, mas não podem ser levados a sério com aquele estilo solene e grave que falta, felizmente, ao escriba de coisas miúdas. A atualidade merece atenção curiosa, mas não merece todo o empenho da alma míope que vê coisas maiores nas coisas menores. (CORÇÃO, 1979: p. 329)

Retomando a metáfora do confeitiro, que mistura os mais variados ingredientes para deleitar seus fregueses, Machado soube muito bem tratar em suas crônicas dos mais variados temas e acontecimentos de seu tempo. Entretanto ele o fez com tamanha astúcia e simplicidade que elas conseguem resistir ao tempo e hoje, em pleno século XXI, somos capazes de também nos deleitar com elas, como se estivéssemos sorvendo deliciosos confeitos que preencherão nosso espírito de “açúcares” e, quem sabe, utilizá-los como ingredientes para reflexão ou para trazer inspiração para que novas crônicas sejam escritas.

E é por isso, justamente, por isso que até hoje têm atualidade as crônicas de Machado, e é por isso que envelhecem depressa as crônicas que se submetem aos prestígios da atualidade. (CORÇÃO, 1979: p. 329)

Um outro exemplo da capacidade do cronista em misturar assuntos é a crônica de 12 de março de 1893. Ele começa a crônica com comentários sobre ocorrências no Estado do Amazonas, mas rapidamente deixa de lado o assunto para cuidar do telegrama que veiculou a notícia e no qual havia um novo verbo, desaclamar-se: (CRUZ, 2001: p. 44)

Pode ser (tudo é possível) que o intuito da palavra fosse antes gracejar com a ação; mas as palavras como os livros, têm os seus fados, e os desta serão prósperos [...] Mas, como se há de exprimir a restituição do poder que a aclamação de alguns entregou por horas a alguém? Desaclamar-se. Não vejo outro modo.

Mérimée confessou um dia que da história só dava apreço às anedotas. Eu nem às anedotas. Contento-me com palavras. Palavra brotada no calor do debate ou composta por estudo, filha da necessidade, oriunda do amor, do requinte, obra do acaso, qualquer que seja a sua certidão de batismo, eis o que me interessa na história dos homens.

Machado soube muito bem misturar os ingredientes de suas crônicas e, com isso, agradar ao mais exigente paladar. Os exemplos acima são apenas uma pequena prova — como aquelas que servimos aos degustadores — da habilidade do confeitoiro.

4. Conclusão

As crônicas escritas por Machado de Assis para a *Gazeta de Notícias* entre 1892 e 1893 oferecem-nos apenas mais uma prova da sua maestria como cronista. Como poucos, ele soube usar de sutileza e sagacidade, escolhendo as palavras certas, que parecem ter personalidade e capacidade para capturar o seu tempo, dominando-o de forma a transformar seus textos quase que atemporais. Elas também são mais uma prova de como tão bem ele foi capaz de subverter as regras da chamada “boa literatura” de sua época.

Em suas crônicas, Machado de Assis conversa com seus leitores em que os assuntos — sérios ou amenos — são deliciosos confeitos que lhes oferece para serem degustados com leveza, mas sem se descuidar da reflexão.

Por essa razão, nunca é demais analisar, mesmo que algumas poucas dentre as suas mais de seiscentas crônicas machadianas, escritas ao longo de quase quarenta anos, serão sempre objeto de análise por parte de estudiosos das mais variadas áreas, visto que elas oferecem os ingredientes necessários para que eles também possam criar seus próprios confeitos e deleitar seus leitores — assim como fez Machado.

5. Referências Bibliográficas

AGUIAR, Luiz Antonio. **Almanaque Machado de Assis: vida, obra, curiosidades e bruxarias literárias**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Uma prosa (inérita) com Carlos Drummond de Andrade”. In: **Caros Amigos**. São Paulo, n. 29, 1999.

ARAÚJO, Alcione. “Mestre”. In: BORJA, Maria Isabel e VASSALLO, Márcio (organizadores). **Valores para viver**. Rio de Janeiro: Guarda-Chuva, 2005.

ASSIS, José Maria Machado de. *A Semana*. In: *Gazeta de Notícias, 1892 -1893*.

CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: CANDIDO, Antonio, [et al]. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações**. Campinas: Editora UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CORÇÃO, Gustavo. “Machado de Assis cronista”. In: ASSIS, José Maria Machado de. **Obra completa**. Vol 3, Rio de Janeiro: Aguilar, 1986.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Vol 6, Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971.

CRUZ, Dílson Ferreira. **Estratégias e máscaras de um fingidor: a crônica de Machado de Assis**. Em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-19062004-141158/>. Acessado em 20/06/2008.

FACCIOLI, Valentim. “A Crônica de Machado de Assis”. In: BOSI, Alfredo [et al]. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.

GLEDSON, John. **Por um novo Machado de Assis: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MEYER, M. “Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica”. In: CANDIDO, A. [et. al.] **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações**. Campinas: Editora UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MOISES, M. **A criação literária: prosa**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

Àquela que tanto nos ensinou e enriqueceu nossas reflexões sobre a obra de Machado de Assis. Resta-nos a saudade e as lições deixadas pela grande pesquisadora e querida professora Dra. Maria Consuelo Cunha Campos.

UM DEFUNTO AUTOR E UM MULATO NATURALISTA DISPUTAM A PREFERÊNCIA DO PÚBLICO OITOCENTISTA

CARVALHO, Patrícia Alves

Tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés (Sartre, 1948, p. 79).¹⁶

A frase de Jean-Paul Sartre, escolhida como epígrafe, parece conter em si a idéia fundamental deste ensaio sobre o público leitor da segunda metade do século XIX e a recepção de dois romances de reconhecida importância na literatura brasileira: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *O mulato*, de Aluísio Azevedo. Ambos foram publicados em volume pela primeira vez, respectivamente, em janeiro e junho¹⁷ de 1881. Todavia, foram acolhidos pelo público e pela crítica de forma diversa. Mesmo corroborando a importância da participação do receptor no processo de consumação do texto literário e a idéia do leitor como quem preenche os espaços vazios do texto, conceitos formulados pela estética da recepção, cabe-nos aqui menos uma abordagem do leitor enquanto constructo literário do que como entidade social. Por ora, não nos deteremos na discussão sobre a interação entre

¹⁶ Todas as obras do espírito contêm em si a imagem do leitor a que se destinam.

¹⁷ O texto de *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi publicado pela primeira vez na *Revista brasileira* entre 15 de março e 15 de dezembro de 1880. Essa mesma revista contribuiu de forma considerável para a difusão das idéias naturalistas no Brasil. A primeira edição em livro sofreu algumas alterações, com a incorporação de um novo capítulo e supressão de outros dois.

O mulato foi publicado pela primeira vez pela tipografia de *O País*, jornal de São Luís do Maranhão. Ainda no século XIX, o romance teve duas edições, cada uma com aproximadamente 1000 exemplares, número considerável para a época. A primeira saiu em 1881 e apresenta acentuado teor romântico associado a certos traços fantásticos. As reviravoltas de algumas situações lembram mais os artifícios do romance-folhetim que o jogo dos determinismos sociais e psicológicos defendidos pela estética naturalista. Um exemplar dessa primeira edição pode ser encontrado na biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A segunda edição saiu oito anos mais tarde, em 1889, depois de Aluísio publicar *Casa de Pensão* (1884) e *O homem* (1887), e revela um romance reestruturado. Nela, Aluísio supera em grande parte o acentuado lirismo romântico presente na primeira edição e delinea com certo rigor o traço naturalista. Algumas passagens anticlericais foram suprimidas, outras reformuladas, a linguagem é mais concisa e o tom menos enfático. O texto que lemos hoje corresponde ao da segunda edição, já bastante remodelado em relação ao da primeira, portanto. Assim, o leitor de 1881 leu um romance diferente do que saiu mais tarde em 1889 editado pela Garnier. Quando se fala, assim da primeira recepção de *O mulato* junto ao público leitor, há de se ter em mente que se trata de uma edição muito mais romântica e radical na defesa do Positivismo, da abolição e no combate à Igreja, comparada com a que conhecemos hoje.

leitor e texto no ato da leitura, mas sim no leitor empírico, isto é, real, cujo perfil ajuda a elucidar as conexões existentes entre as condições intelectuais e culturais do Brasil oitocentista e a recepção do público e da crítica às obras literárias acima destacadas.

Alguns críticos comentaram a recepção de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *O mulato* e destacaram a acolhida modesta do romance de Machado de Assis pelos leitores da época.

O romance mais abusado produzido no Brasil oitocentista, marco da maturidade das letras nacionais e de uma espécie de renascimento literário do principal escritor brasileiro de todos os tempos teve recepção modesta na imprensa (...). Em contraste com a baixa repercussão das *Memórias póstumas*, o romance *O mulato*, de Aluísio Azevedo, provocaria mais escândalo e teria maior repercussão na imprensa do Rio de Janeiro, onde (...) teria sido assunto de mais de cem artigos durante o ano de 1881 (Guimarães, 2004, p. 192-193). (...) *O mulato*: libelo narrativo que iria, (...) escandalizar bem mais que a obra-prima machadiana, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicada no mesmo ano. Porque *O mulato*, na bipolaridade de seus intentos (...) vinha sacudir as consciências mais do que o aprofundamento psicológico de Machado conseguiria solicitar os intelectos (Picchio, 1997, p. 259).

Lúcia Miguel-Pereira também comenta que o romance de Machado fora acolhido de forma menos entusiasmada pelo público leitor.

O ano de 1881 foi dos mais significativos e importantes para a ficção no Brasil, pois que nele se publicaram as *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis (...) e *O mulato* de Aluísio Azevedo. (...) No momento, impressionou muito mais a novidade do *Mulato* – sob muitos aspectos ainda tão preso às deformações românticas – do que a do *Brás Cubas*, muito mais completa e audaciosa. Toda a gente se deslumbrou – ou se escandalizou – com *O mulato*, sem perceber que o espírito de inovação e de rebeldia estava mais nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. (Pereira, 1988, p. 53).

Ao ressaltar as “deformações românticas” de *O mulato* e o “espírito de inovação e rebeldia” da obra de Machado de Assis, Lúcia Miguel-Pereira revela com clareza sua preferência pelo romance machadiano. Sua mirada crítica de origem modernista, todavia, manifesta-se em meados do século XX, quando o país já sofrera nítidas transformações no campo cultural e intelectual. O público oitocentista, entretanto, limitado intelectualmente, preferia os folhetins românticos açucarados e

traduzidos do francês às reflexões de ordem filosófica. A maior parte do modesto público leitor brasileiro compreendia a literatura sobretudo como deleite. Da literatura e das artes em geral esperava-se e pedia-se apenas um recreio, uma distensão.

O romance de Aluísio, embora inovador em função do teor naturalista, ainda trazia muito dos recursos melodramáticos típicos do folhetim. A natureza é o cenário ideal para o sonho romântico, os personagens são estereotipados e as aventuras são todas rocambolescas. O caráter híbrido do romance de Aluísio agradava ao público pelo que ainda trazia de romantismo, e, pelo caráter naturalista, agradava à crítica, reduzida a uma minoria de intelectuais familiarizados com a idéia naturalista desde a polêmica envolvendo a crítica de Machado de Assis a *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós.¹⁸ Não foi só o arcabouço romântico e a dose de naturalismo que fez com que o romance de Aluísio Azevedo conquistasse a simpatia dos leitores e despertasse o interesse da crítica atuante na imprensa do Rio de Janeiro. Também é preciso levar em conta a divulgação que o escritor fez do próprio romance e o fato de o mesmo abrir espaço para discussões que estavam em pleno vigor no Segundo Império, como o Positivismo, o anticlericalismo, a idéia republicana e abolicionista.

Foi provavelmente a curiosidade popular e não o caráter inovador do romance no plano estético a grande responsável pelo sucesso de vendas. Antes de publicar *O mulato*, Aluísio recorreu à imprensa publicando anúncios em *O Pensador* e *Pacotilha* sobre o lançamento de seu mais novo romance. Junto com amigos jornalistas de São Luís do Maranhão, publicou artigos, às vezes sérios, às vezes burlescos, que se referiam ao romance como se ele já tivesse sido publicado e ao herói como se de fato existisse. Tratava-se de um plano bem articulado para aguçar a curiosidade do público. Os amigos de Aluísio publicaram no *Diário do Maranhão* e em *A pacotilha* duas cartas atribuídas às leitoras do romance. A primeira, Antonieta, lera o romance, apesar da proibição do pai, e tecia comentários elogiosos ao livro e ao realismo. A resposta de

¹⁸ A famosa polêmica sobre *O primo Basílio* teve origem com uma crítica de Machado de Assis publicada em 1878, em três números da revista *O Cruzeiro*. Em tais artigos, Machado, entre outras coisas, diz que, por admirar Eça de Queirós, sente-se no dever de adverti-lo quanto à adesão ao realismo e ao naturalismo propagado por Zola. *O crime do padre Amaro* é considerado imitação de *La faute de l'abbé Mouret*, de Zola, enquanto Luíza, de *O primo Basílio*, é “antes um títere do que uma pessoa moral”. Ao final do último artigo, Machado resume sua crítica ao romance *O primo Basílio*: “essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal”. Vários críticos se manifestaram e incendiaram a polêmica, que ocupou relativo espaço nos jornais da época.

Júlia, a suposta segunda leitora, foi publicada três dias depois e seguia o mesmo estilo da anterior. Antonieta e Júlia eram respectivamente Paulo Freire e Luís Medeiros, dois fiéis amigos de Aluísio de São Luís do Maranhão.

O romancista também inovou ao distribuir pessoalmente cartazes e panfletos com propaganda de seu romance. Como se vê, Aluísio Azevedo não se preocupava apenas em escrever, mas também em difundir suas produções. A promessa de escândalo, que temperava a campanha publicitária, também ajudou a promover o romance, colocado à venda três dias depois do anúncio do processo movido pela Igreja contra o seu autor, em consequência da publicação de crônicas de caráter anticlerical. Não foi somente o texto de *O mulato* que teve caráter inovador, mas sua divulgação foi em todo o país uma experiência inédita e precursora.

Pouco tempo depois do seu lançamento em São Luís do Maranhão, *O mulato* começou a ser conhecido no Rio de Janeiro, o que fez com que Aluísio retornasse à Corte em definitivo. Nesse mesmo período, a peça *L'assommoir*, de Émile Zola, estreou com grande sucesso no Teatro São Luís. A crítica, ainda confusa, apresentava Aluísio ora como seguidor de Zola, ora de Flaubert, ora de Balzac. O caráter antiescravagista, a orientação ideológica positivista e republicana, em consonância com a corrente de pensamento da maioria dos escritores do período, foram igualmente relevantes para promoção do romance. Assim, os abolicionistas saudaram *O mulato* como uma contribuição importante à luta contra a escravidão. Já os críticos o acolheram como a obra que introduzia os preceitos da estética realista-naturalista no Brasil.

De fato, como destaca Lúcia Miguel-Pereira (cf. 1988), o primeiro romance naturalista da literatura brasileira¹⁹ apresenta arcabouço romântico e foi lançado sob a atmosfera da polêmica, o que, como se vê, contribuiu enormemente para o seu sucesso. Ives Chevel (cf. 1982) revela que, em solo francês, o efeito do escândalo foi característico do processo de legitimação da estética naturalista. Entre nós, foi Aluísio Azevedo um dos responsáveis pela inclusão da prosa de ficção no clima de hostilidades, provocações e escândalos.

¹⁹ Alguns livros publicados antes de *O mulato*, como *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora, *Mata coqueiro* (1876), de José do Patrocínio, *O calculista* (1876) e *O coronel Sangrado*, de Inglês de Sousa, são igualmente considerados precursores na introdução do naturalismo no Brasil.

Tão relevante quanto reconhecer os fatores que fizeram o livro de Aluísio um romance bem sucedido é tentar compreender o porquê de o público leitor do século XIX ter negligenciado o caráter inovador e rebelde de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ao contrário de *O mulato*, o romance de Machado contou para o seu lançamento apenas com três notas de divulgação publicadas na *Revista Ilustrada* e na *Gazetinha*. A leitura de alguns artigos críticos publicados nos jornais do Rio de Janeiro na ocasião do lançamento do romance permite vislumbrar possíveis razões para o pouco entusiasmo do público para com o romance machadiano.

Diante de uma obra sem similar na literatura brasileira, seja por sua forma de composição, seja por sua inquestionável qualidade estética, os críticos viam-se estupefados e embaraçados na tarefa de definir-lhe o gênero. As opiniões foram das mais variadas. Houve quem reconhecesse a influência dos humoristas ingleses e quem encontrasse no texto machadiano traços de *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. Capistrano de Abreu, em artigo publicado na *Gazeta de Notícias* entre 30 de janeiro e 1o de fevereiro de 1881, pergunta retoricamente se *Memórias póstumas de Brás Cubas* é de fato um romance. Responde a própria pergunta com um simples “em todo caso são mais alguma coisa” (apud Machado, 2003, p. 129). A dificuldade do crítico estava exatamente em explicar ao público no que consistia esse algo a mais. Ele reconhece a presença de certa filosofia social, o caráter complexo do romance e a dificuldade em considerá-lo como “produto literário” (apud Machado, 2003, p.132), mas é só. Curiosamente, termina por admitir não compreender muito do conteúdo da obra. Também adverte ao leitor para a pouca “animação e variedade no estilo” (apud Machado, 2003, p. 133) do romance.

No dia seguinte, Urbano Duarte publicou no mesmo jornal um artigo que insiste na idéia de prevenir o leitor vulgar para o fato de que ali “pouco pasto achará para sua imaginação e curiosidade banais” (apud Machado, 2003, p. 133). Justifica sua colocação afirmando que se trata de “um livro de filosofia mundana sob forma de romance” (apud Machado, 2003, p. 133). O artigo chega ao fim com uma menção às tendências naturalistas do texto de Machado e com a curiosa declaração do crítico de que o romance é deficiente na sua forma. O mesmo crítico publicou, em julho do mesmo ano, na *Gazeta da Tarde*, um artigo crítico sobre o livro de Aluísio, no qual, depois de tecer alguns comentários sobre o romance, termina por anunciar a presença

de um “Romancista ao norte!” (*apud* Azevedo, 2005, p. 58),²⁰ dizendo ainda que “*O mulato* é um livro notável”. (*apud* Azevedo, 2005, p. 58). Não significa dizer que as críticas sobre *O mulato* foram sempre positivas. O grande número de artigos publicados configurou espaço para opiniões diversas. Euclides Faria, em *Civilização*, declarou: “*O mulato* é um trabalhozinho alambicado, servil imitação estrangeira, e em certos pontos miseravelmente plagiado” (*apud* Azevedo, 2005, p. 60).

Essas opiniões críticas ajudam na avaliação do processo de recepção e interpretação de Machado pela inteligência nacional. A crítica que mais se presta a tal papel parece ser a de Abdiel, pseudônimo de um autor não identificado. Publicado em 28 de fevereiro de 1881, o artigo é mais lúcido que os de Capistrano de Abreu e Urbano Duarte. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado dissecaria “cruamente a alma humana” (*apud* Machado, 2003, p. 135) e estaria muito distante de qualquer semelhança com *O Primo Basílio*. São muitos os elogios dirigidos ao romance: “soberano”, “límpido”, “colorido”, “grave”, “terno”, “brincalhão”, “conceituoso”, “notável”, “magistral” (cf. Machado, 2003) no estilo. O espírito inovador do romance é reconhecido e entendido pelo crítico como o traço que promove o afastamento do público leitor de sua época. A previsão do crítico é de que só vinte anos mais tarde o livro poderia ser lido e compreendido e, então, julgado corretamente.

Mas, para o leitor vulgar e inclinado às grandes interjeições falsas e aos lances inverossimilhantes dos romances industriais, estes predicados de estilo e a filosofia, (...) que se desprende das páginas desse livro devem de comover mediocrementemente e inspirar até fadiga mortal (Abdiel *apud* Machado, 2003, p. 138).

A recepção crítica de *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi assim marcada pela desorientação e pela dificuldade dos críticos em compreender o que havia de inovador no texto machadiano. Os três artigos mencionados são unânimes em destacar a distância entre o texto e a natureza do público amante de folhetins. Se a crítica, teoricamente mais intelectualizada, teve tamanha dificuldade para compreender *Memórias póstumas de Brás Cubas*, imagine o público leitor.

²⁰ Parte da recepção crítica aos livros de Aluísio Azevedo pode ser encontrada no volume de sua *Ficção completa*, organizado por Orna Messer Levin.

Num país de instrução escassa e cultura incipiente, onde a maior parte da população era analfabeta, não se poderia esperar muito de uma minoria burguesa que se interessava por literatura. Segundo dados do recenseamento realizado em 1890 e citados por José Veríssimo no artigo “Das condições da população literária no Brasil”, a população brasileira livre era de 8.419.672 habitantes, dentre os quais 3.306.602 homens e 3.549.992 mulheres eram analfabetos. O país contava no total com 6.857.594 brasileiros que não sabiam ler nem escrever, o que corresponde a 81,4% de sua população (cf. Veríssimo, 1977). Dos 18,6% restantes que constituíam um público potencial, poucos se dedicavam à leitura de obras literárias. E ainda assim, quando liam, preferiam os romances açucarados traduzidos do francês publicados nos periódicos da Corte. Foi o jornal o principal meio de divulgação da prosa de ficção no Brasil. Muitos romances que saíram primeiro no rodapé de algum jornal importante da Corte, para mais tarde ganhar uma edição em livro.

Como os números revelam, parte substancial da população brasileira era excluída de qualquer sistema educativo. Dos cerca de 1.500 escravos existentes, pouquíssimos eram alfabetizados. A Lei do Ventre Livre de 1871 previa que o Estado e os senhores deveriam ser responsáveis pela educação dos “ingênuos”, filhos de escravos. Todavia, o governo nunca organizou um projeto de ensino, deixando tudo a gosto dos grandes senhores. Havia pouquíssimas escolas no campo, o que privava não apenas os filhos de escravo, mas também as crianças livres de aprender a ler e a escrever. Os filhos de operários e pequenos funcionários também tinham pouquíssimas oportunidades de acesso ao ensino. As mulheres, independente da classe social, tinham ainda menos chance de ser escolarizadas. Às moças da aristocracia e da grande burguesia restavam os internatos religiosos nos moldes europeus, que eram pagos, ou os preceptores, professores particulares que ministravam as primeiras lições de língua, piano, dança e “boas maneiras”. As instituições de ensino mais expressivas eram o Colégio Pedro II, o Instituto Abílio²¹ e o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, uma das raras escolas que ofereciam o ensino geral e a formação técnica (cf. Veríssimo, 1977). A educação precária resultava numa elite burguesa pobre do ponto de vista intelectual. A falta de estudos literários

²¹ Esse conhecido Instituto inspirou Raul Pompéia a escrever *O Ateneu* (1888).

justifica a ausência de críticos vindo de universidades, como acontecia na França na *Revue des deux mondes*, no *Le temps* e no *Le journal des débats*. Com Carlos Laet, o *Jornal do comércio* esforçava-se em manter o espaço de discussão literária entre os críticos que, na sua maioria, tinham em comum a defesa dos valores literários estabelecidos, a literatura canônica. O surgimento da *Revista Brasileira*, em 1879, proporcionou a publicação de relevantes trabalhos literários, além de fomentar o surgimento de um maior espírito crítico.

Ao contrário da narrativa de *O mulato*, as memórias de um “defunto autor” escritas por Machado de Assis exigiam do público leitor e da crítica da época um pouco mais de refinamento intelectual, cultural, além de certa perspectiva filosófica. Diante do texto machadiano, o leitor viu-se completamente embaraçado.

O prólogo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que acompanha o romance desde a sua primeira edição em livro, incorpora à narrativa a questão da recepção do texto. Assinado por Brás Cubas e dirigido ao leitor, o prólogo revela que Machado previa a dificuldade que o público e a crítica teriam para compreender o romance. Plenamente consciente de que o romance era esteticamente inovador e de que não estava de acordo nem com o gosto popular, nem com o da crítica, Machado destaca no texto o abismo existente entre sua produção literária, o grosso do público e a crítica atuante. O discurso ambíguo que marca a citação destacada abaixo antecipa o embate vivido pelo narrador e pelo leitor ao longo do texto. Ao mesmo tempo, revela certa preocupação com a interlocução e com a possibilidade de não agradar ao leitor, tornando-o objeto de diversão e alvo de ironia.

O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte e, quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. (...) Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. (...) A obra em si mesma é tudo: se te agrada, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agrada, pago-te com um piparote, e adeus (Assis, 2004, p. 18).

A tensa relação entre o público desejado pelo romancista e o público empírico foi determinante para a produção literária no Brasil oitocentista. Embora desejasse um “leitor ruminante”, com estômagos no cérebro, capaz de digerir, ou melhor,

compreender o que lê, Machado de Assis conhecia a miséria intelectual do público ao qual se dirigia. Sabia que seu “leitor ruminante” não correspondia exatamente ao leitor empírico do século XIX. Um conhecido trecho de *Memórias póstumas de Brás Cubas* reitera a clareza e a lucidez de Machado em face do leitor de seu tempo.

(...) porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam nadam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (Assis, 2004, p.93).

Diante de tal quadro cultural e intelectual do Brasil oitocentista, das circunstâncias promocionais envolvidas na publicação do romance de Aluísio e da total concordância entre as premissas por ele adotadas e a vida cultural e política do país, torna-se plausível a hipótese de o público ter-se deliciado com *O mulato*, de Aluísio Azevedo, e ter preterido, até certo ponto, o romance machadiano. Embora esteticamente superior, *Memórias póstumas de Brás Cubas* destoava da preferência do público, ainda muito modesto e incipiente, incapaz de reconhecer e apreciar a inovação e a profundidade do romance que caracteriza a chamada virada na produção machadiana. A originalidade, a independência de espírito, o sarcasmo, o ceticismo, o humor do texto machadiano não foram bem assimilados pela maioria da crítica e do público leitor. O crítico de pseudônimo “Abdiel” tinha razão ao escrever em seu artigo crítico que *Memórias* seria melhor compreendido anos mais tarde, pois de fato só o olhar crítico posterior veio a permitir o reconhecimento pleno e possibilitar o louvor ao texto machadiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Moderna, 2004.

AZEVEDO, Aluísio. **Ficção Completa**. Organização de Orna Messer Levin. São Paulo: Nova Aguilar, 2005.

CALDWELL, Helen. **Machado de Assis; the brazilian master and his novels**. Berkeley: University of California Press, 1970.

CARVALHO, Patrícia Alves. **Um certo Aluísio Azevedo; além ou aquém do naturalismo**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

CHEVREL, Ives. **Le Naturalisme**. Paris: PUF, 1982.

GAY, Peter. **O século de Schnitzler; a formação da cultura da classe média (1814-1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **O romance machadiano e o público de literatura do século XIX**. São Paulo: EdUSP, 2004.

LEVIN, Orna Messer. Alúcio Azevedo Romancista. In: AZEVEDO, Alúcio. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p.15-42.

PEREIRA, Lucia Miguel. **Prosa de ficção (1870-1920); história da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Edusp, 1988.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O século XIX: sociedade e realismo. In:_____. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 250-272.

MACHADO, Ubiratan. **Machado de Assis; roteiro da consagração**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

MÉRIAN, Jean- Yves. **Alúcio Azevedo; vida e obra (1857-1913); o verdadeiro Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: Editora espaço e tempo / Instituto nacional do livro, 1988.

RIBEIRO, Luis Felipe. O romance do Brasil – o século XIX. In:_____. **Mulheres de papel; um estudo imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Eduff, 1996. p. 45-71.

_____. Memórias cínicas de Brás Cubas. In:_____. **Mulheres de papel; um estudo imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Eduff, 1996. p. 249-295.

SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Folio, 1948.

VERISSIMO, José. Das condições da produção literária no Brasil. In:_____. **Estudos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Edusp, 1977, p. 31-48.

MACHADO E GUIMARÃES: DUAS IMPRESSÕES

GAMA, Vanderney Lopes²²

Existe um único segredo do mundo
que cabe numa só palavra; o universo
é um cofre cuja combinação o homem procura.

I – Introdução

No presente trabalho, abordaremos a questão da fronteira entre o que é a normalidade e a loucura, tendo, como objeto de nossas conjecturas teóricas, as narrativas dos contos “O Alienista” e “Sorôco, sua mãe, sua filha”; este último, de Guimarães Rosa e o primeiro, de Machado de Assis. No entanto, sabemos, desde o início, que esse tema não é deveras inovador dentro das letras brasileiras, pois muito se tem falado sobre o assunto nos diversos estudos realizados sobre a questão. Contudo, cabe-nos, aqui, enfatizar que um assunto tão fecundo e explorado por nossos melhores escritores merece ser abordado sempre que o interesse e as oportunidades se façam presentes. Acreditamos em que a recente comemoração do centenário da morte de Machado de Assis é uma boa oportunidade para retomarmos essa questão que tanto perambula por nossa literatura.

Antes de tudo, porém, para iniciarmos esse trabalho, é importante abordarmos alguns aspectos fundamentais sobre o tema aqui proposto. Em primeiro lugar, o que seria a loucura? O que é ser normal? Até onde esses dois elementos (*loucura e normalidade*) se entrecruzam na linguagem literária?

Segundo algumas considerações contemporâneas, a loucura não seria a perda abstrata da razão, ou seja, ela é um simples desarranjo, uma simples contradição no interior da razão. Ora, dessa forma, poder-se-ia dizer que ela deixa de ser o oposto da razão e passa à parte integrante da dimensão humana. Na verdade, a loucura está no sujeito. Faz parte dele. Talvez, por esse motivo, o “pseudomédico” de “O Alienista”, Simão Bacamarte, olhasse para todos com uma desconfiança justificável: acreditava

²² Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

ver, nos outros, a loucura própria de cada ser (e/ou dele mesmo). Tal tarefa só era possível a um olhar clínico e meticuloso de um “médico” ou, é claro, de um louco.

Sigmund Freud²³ é um dos que veem a loucura por esse prisma. Ao fundar a psicanálise, ele entendeu que a loucura faz parte de cada um e está, de certa forma, em nosso inconsciente, adormecida e esperando um momento ou situação que a desencadeie e, portanto, os loucos seriam aqueles que não resistiram à luta entre realidade e a irrealidade; entre o mundo normal e o anormal; entre a razão e desrazão²⁴. O que dizer de “Sôroco, sua mãe, sua filha”? Não seria um exagero de nossa parte dizer que a música cantarolada por todos, após a partida das duas ‘loucas’, é, na verdade, a manifestação de um inconsciente coletivo. A música era estranha, enquanto realização mecânica e alienada do outro, mas, na partida das duas, ele (o outro) é, inconscientemente, revitalizado em cada morador que ali estava e compactua, direta ou indiretamente, com o sofrimento de Sorôco. Diante disso, quem seriam os verdadeiros loucos? Haveria loucos e normais? Essa fronteira realmente existe?

Segundo M. Foucault²⁵, a loucura, na era clássica, tornou-se perceptível na forma ética, ou seja, internava-se o louco, quando este não tinha consciência de que sua própria loucura poderia perturbar moralmente uma sociedade e o mesmo não sentia remorso por um crime qualquer praticado. Para aquele insano, a sua moral era intransferível, diferente de todas as outras. Estamos, então, diante de um traço peculiar ao personagem Simão Bacamarte, que, mergulhado em sua razão, não percebia que ele mesmo não possuía a consciência de que seus loucos não o eram tanto assim ou, simplesmente, não o eram. A punição de todos era a internação na Casa Verde. Na verdade, os habitantes *loucos* de Itaguaí são um espelho da própria *psique* de Simão que, não querendo ou não podendo ver isso, vê no outro a imagem refletida de seu mais profundo e recôndito eu.

Ainda no livro *A história da loucura*, Foucault mostra que o comportamento *anormal* tem toda uma história e um sentido que pertence menos ao sujeito dele que

²³ LACAN, Jacques. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise.

²⁴ FOUCAULT, Michael. As palavras e as coisas.

²⁵ FOUCAULT, Michael. História da loucura na idade clássica.

ao mundo do homem normal, destituindo-o, ainda, de todo caráter demoníaco ou divino que a loucura chegou a possuir em tempos remotos da civilização humana. É sabido que, durante a Idade Média e parte da Renascença, a insanidade esteve ligada a causas malignas. Puniam-se ou enforcavam-se aqueles considerados insanos como forma de extirpar o controle das trevas sobre estes.

Nesse caso, a punição à loucura era uma maneira de proteger a integridade das leis, das criações e criaturas divinas. Ora, o homem louco estava possuído por espíritos malignos e, portanto, necessitava de uma cura. O curioso é que, em alguns momentos, a cura só era possível com a própria morte, numa espécie de purificação da alma sofredora. Embora saibamos que essa questão seja bastante instigante, não vamos, aqui, nos aprofundar no caráter atribuído à loucura durante aquele período da história da humanidade, pois fugiria um pouco de nosso objetivo primeiro. Quem sabe em um outro momento!

Diante desses aspectos até aqui observados, podemos dizer que temos, então, dois escritores da literatura brasileira que trabalharam um mesmo tema, porém com abordagens diferentes. Para Machado, a loucura não é um assunto exclusivo do conto aqui em questão. Ela já esteve mais claramente presente em *“Memórias póstumas de Brás Cubas”* e *“Quincas Borba”*, romances da fase madura do autor que apresentam personagens que têm comportamentos fora do padrão de normalidade para a sociedade da época. No conto-novela *“O Alienista”*, o que está em foco é a loucura da própria ciência daquele tempo. A ironia machadiana reside justamente no comportamento de uma ciência mal formulada e mal embasada, que transforma seus seguidores em fanáticos cegos que não vão além de um experimentalismo medíocre.

Já em Guimarães Rosa, vemos a loucura sendo tratada como elemento que irmana toda uma cidade. No conto *“Sorôco, sua mãe, sua filha”*, percebe-se uma visão unificadora do comportamento humano. Durante a narrativa, têm-se, claramente distintos, dois pólos: os loucos e os não-loucos. Todavia, essa bifurcação social se desfaz, quando as únicas personagens diferentes vão embora do lugarejo. A partir daí, o que era diferente passa a ser igual, e todos têm o mesmo comportamento *anormal* (ou normal).

II – S. Bacamarte X Sorôco

Antes de mais nada, é importante sinalizarmos que nossa análise desenvolver-se-á sob a ótica do simbólico. Segundo Lacan²⁶, “os símbolos são mais reais do que aquilo que simbolizam” (1971, p. 39). O que simboliza A Casa Verde? Não seria um exagero dizer que ela é a realização concreta de uma ideia de poder. A Casa Verde é, na verdade, um símbolo que detém e carrega em si o *status* de soberania. Nela, estão as *ameaças* à sociedade. A partir dela, poder-se-á estabelecer o perfeito equilíbrio na sociedade de Itaguaí.

Imaginemos poder ser Deus! Julgar e decidir quem deve ser internado e qual o tratamento deve ser dado! Assim era Bacamarte. Assim era a ciência. Dentro da narrativa, o doutor funciona como um elemento metonímico, é uma referência crítica e direta à ciência; ao cientificismo meio caótico e capenga do final do século XIX que, aos trancos e barrancos, tentava acertar os passos com a evolução da sociedade e, como consequência, com a evolução da própria complexidade da natureza humana e seus comportamentos distintos. Ora, A Casa Verde é símbolo de poder; ali, está a ciência em seu mais alto nível — o doutor era respeitado por todos em Itaguaí —; ter o controle da ciência é ter autoridade para decidir, e isso estava nas mãos de Simão Bacamarte. Possuindo ele tal prestígio, quem duvidaria de sua seriedade e capacidade.

No entanto, apesar de todo privilégio de que o médico dispunha, podemos afirmar que “o homem poderoso demais é separado da psicologia, introduzido num mundo de autômatos²⁷” (BARTHES, 1989, p. 60). Foi, justamente, o que aconteceu com o doutor de Itaguaí. Na ânsia de saber e de poder curar as pessoas de sua cidade, o médico isola todos e isola-se de todos, quando, enfim, percebe a inutilidade de todo seu trabalho.

Considerando essa ideia e observando, agora, os acontecimentos na narrativa de Guimarães Rosa, o que representaria o comportamento solidário daqueles que compartilhavam do sofrimento de Sorôco, quando, no final da história, todos entoam, pelas ruas da cidade, a mesma cantiga das duas insanas? Não seria uma forma de dizer

²⁶ LACAN, Jacques. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise.

²⁷ BARTHES, Roland. Mitologias.

o não-dito? Não seria uma forma de ver, no outro, a si mesmo? Em um primeiro momento, afirma-se a diferença entre os homens (uns são normais e outros, anormais), mas, em um segundo momento, depois desse pluralismo, extrai-se uma unidade. Vejamos o que Roland Barthes afirma sobre isso:

o homem nasce, trabalha, ri e morre por toda a parte da mesma maneira; e, se nos seus atos subsiste ainda alguma particularidade étnica, deixa-se entender pelo menos que existe, no fundo de cada um deles, uma natureza idêntica, que a sua diversidade é apenas formal e não desmente a existência de uma matriz comum. (BARTHES, 1989, p. 114)

Diante desses pontos levantados até aqui, cabe-nos, então, agora, iniciarmos a análise dos textos propostos no início desse trabalho. Acreditamos, também, em que a melhor maneira de iniciarmos a análise é, justamente, pela própria história.

O narrador do conto-novela “O Alienista” conta a história de Simão Bacamarte — um médico disfarçado de louco ou um louco disfarçado de médico — que decide criar, em Itaguaí, um hospício — A Casa Verde — para curar a loucura de todos aqueles que ele julgasse necessitado de ajuda. Bacamarte pretende separar o reino da loucura do reino do perfeito juízo. Chegou a acreditar ter descoberto as respostas para suas próprias indagações: A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades, fora daí insânia, insânia e só insânia. (O Alienista, p. 18, cap. IV – Uma teoria nova)

No início, a população de Itaguaí recebe com bons olhos o projeto do cientista, até que o médico passa a internar na Casa Verde pessoas que não apresentavam nenhum comportamento fora do padrão da sociedade, chegando, inclusive, ao extremo de internar a própria esposa:

Ninguém queria acabar de crer, que, sem motivo, sem inimizade, o alienista trancasse na Casa Verde uma senhora perfeitamente ajuizada, que não tinha outro crime senão o de interceder por um infeliz. (O Alienista, p. 21, cap. V — O Terror).

...a vila inteira ficou abalada com a notícia de que a própria esposa do alienista fora metida na Casa Verde. Ninguém acreditou; devia ser invenção de algum gaiato. E não era: era verdade pura. D. Evarista fora recolhida às duas horas da noite (O Alienista, p. 39, cap. X — A Restauração).

Nosso “herói” percebe que sua metodologia não está agradando às pessoas, quando nota que o hospício está cheio, e os habitantes da cidade revoltam-se e,

liderados pelo barbeiro Porfírio, provocam uma verdadeira rebelião na pequena Itaguaí. A rebelião não vai à frente. No entanto, o médico muda sua terapia e solta todos os loucos e passa a encarcerar os não-loucos, com o objetivo, agora, de curar os pacientes de suas virtudes. Não foi tão fácil. “Curou” e, logo em seguida, soltou todos. No fim do conto, Bacamarte reconhece aceita a possibilidade de estar louco e interna-se em seu próprio hospício, tranca-se lá e morre alguns meses depois.

Eis aí um pequeno resumo da história que perpassa a narrativa de “O Alienista”. Contudo, apesar de ser uma narrativa curta, podemos perceber que há alguns elementos espalhados pelo texto que funcionam como marcadores do estilo machadiano. Falar, aqui, que a ironia — marca constante nos textos de Machado — está presente nesse conto é o óbvio ululante, pois numa “obra de arte regida pelo princípio da ironia, toda e qualquer parte aparentemente não-irônica se torna radicalmente irônica²⁸” (SOUZA, 2006, p. 36). Agora, o que devemos nos perguntar é: o que Machado quer ironizar ao criar tal personagem? Que sociedade é essa, enclausurada pelo pseudomédico? Quais os componentes dessa sociedade? Esses e outros são alguns questionamentos que podem aparecer, quando entendemos que Machado, na verdade, privilegia o não-dito.

Segundo Wolfgang Iser²⁹, num “espaço entre” que exige dos leitores que desenvolvam a “capacidade negativa” de ler “nas entrelinhas, o não formulado tem primazia sobre o formulado (ROCHA, 1999, p. 36). Sendo o autor de *Dom Casmurro* um leitor atento às situações diversas de seu tempo utiliza sua literatura para, além da simples imitação da realidade, buscar o efeito estético desejado, com a cumplicidade de um leitor imaginativo e participativo do próprio processo de construção de uma outra realidade: Na melhor das hipóteses, “a obra literária seria uma realidade virtual” (ROCHA, 1999, p. 21). A esse respeito, podemos dizer, ainda, que Machado soube juntar dois processos fundamentais de nossa literatura: “a pesquisa dos valores espirituais, num plano universal, o conhecimento do homem e da sociedade locais³⁰” (CÂNDIDO, 1981, p. 35).

²⁸ SOUZA, Ronaldo de Melo e. O romance tragicômico de Machado de Assis.

²⁹ ROCHA, João Cezar de Castro. Teoria da Ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser.

³⁰ CÂNDIDO, Antonio. Formação da Literatura Brasileira.

Em “O Alienista” temos um narrador em terceira pessoa que relata as peripécias de S. Bacamarte. Nesse conto, podemos perceber que o poder que as palavras assumem dentro da narrativa pode se tornar perigoso. Alguns dos loucos são assim denominados pelo simples fato de possuírem ou por pensarem que possuem o poder da palavra. É o caso, por exemplo, de um rapaz que gostava de fazer todos os dias o mesmo discurso acadêmico, recheado de adornos; havia um outro paciente que dizia às paredes toda a sua genealogia; havia, também, um escrivão que pensava que era o mordomo do rei e, por último, o próprio Bacamarte. Este é o detentor e dominador da linguagem. Portanto, o descontrole do domínio da palavra pode levar o cidadão de Itaguaí, então, à sabedoria ou à demência, pois a loucura pode, também, se exprimir através dela.

Contrariamente a essa ideia, está a figura da personagem Crispim Soares. Este, quando aparece na narrativa, está sempre acompanhado de frases ou expressões que demonstram sua condição de subalterno, de submissão ou de pequenez. Faltam-lhe as palavras: “Crispim Soares, ao tornar a casa, trazia os olhos entre as duas orelhas da besta... Simão Bacamarte alongava os seus pelo horizonte adiante...” (O Alienista, p. 16, cap. III — Deus sabe o que faz), “Tudo isso dizia o carão jucundo e o riso discreto do boticário, o riso e o silêncio, porque ele não dizia nada...” (O Alienista, p. 21, cap. V — O Terror) e “Chegaram duas ou três pessoas de fora, Crispim mandou-as mentalmente a todos os diabos...” (O Alienista, p. 23, cap. V — O Terror).

O conto de Guimarães Rosa narra a história de Sorôco, um homem viúvo, simples e humilde, que vive com a mãe e sua única filha. As duas são loucas e, não sendo possível mantê-las ao seu lado, ele resolve interná-las, enviando as duas para Barcelona no trem que seria enviado pelo governo:

Parecia coisa de invento de muita distância, sem piedade nenhuma, e que a gente não pudesse imaginar direito nem se acostumar de ver, e não sendo de ninguém. Para onde ia, no levar as mulheres, era para um lugar chamado Barcelona, longe (Primeiras Estórias, p. 19).

Antes de as duas serem colocadas no trem, o povo aglomera-se para ver a partida e a dor — e por que não dizer, o alívio? — de Sorôco. Todos estão ansiosos pelo momento da partida e, subitamente, a filha começa a cantar uma música desconhecida de todos e é acompanhada logo em seguida pela mãe de Sorôco, a qual

também começa a cantarolar a mesma cantiga estranha aos olhos e aos ouvidos de todos. As duas entram no vagão. O trem parte e Sorôco, triste e cabisbaixo, observa a ida delas. Pondo-se a caminho de casa, ele, abruptamente, começa a cantarolar a mesma canção que outrora as duas executavam com ares de loucura e, num assomo de solidariedade ou de insanidade geral, toda a cidade ali aglomerada “principia a acompanhar aquele canto sem razão” (ROSA, 1988, p. 26): “Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar” (1988, p. 21).

Podemos dizer que, através de um narrador em terceira pessoa, que se confunde, às vezes, com um narrador-personagem (*a gente reparando..., agente sabia..., a gente olhava..., a gente estava...*), Guimarães trabalha a temática da solidariedade do povo diante da angústia, do sofrimento e da solidão de Sorôco. No entanto, o curioso desse conto é que, ao contrário do que fez Machado em “O Alienista”, Rosa sintetiza, nessas poucas páginas, alguns elementos que são próprios da natureza humana, através do viés da loucura. Não é difícil perceber a comoção do povoado com a situação daquela família. Porém, o narrador, em alguns momentos, deixa transparecer um certo tom de alívio com a partida das loucas: “Sendo que não ia sentir falta dessas transtornadas pobrezinhas, era até um alívio.(...) elas não iam voltar, nunca mais” (Primeiras Estórias, p. 23). Ora, viver com duas-fora-da-vida significa, conseqüentemente, também não ter vida. Nesse caso, a loucura funciona como uma redoma que separava Sorôco e sua família da sociedade em que viviam.

“Tomara aquilo se acabasse” (Primeiras Estórias, p. 24). Com essa fala, o narrador, que ora aparece em terceira pessoa, mas, em alguns momentos parece estar ali no meio de todos, explicita um desejo das gentes. Ir para longe, significava não estar próximo. Não estar próximo, significava não haver vizinhança entre as loucas e aquele povoado. Vejamos o que diz Michel Foucault³¹ a respeito dessa questão: “neste continente natural que é o mundo, a vizinhança não é uma relação exterior entre as coisas, mas o sinal de um parentesco, ainda que obscuro. E depois, desse contacto nasce, por permuta, novas semelhanças...” (FOUCAULT, 1966, p. 35).

³¹ FOUCAULT, Michel. “A prosa do mundo”. In.: As palavras e as coisas.

Ao lado do sentimento de solidariedade, está também o de conformismo e uma certa felicidade ainda desconhecida. Que bom que elas se foram! Afinal, mesmo de forma obscura, há uma relação de parentesco entre as coisas vizinhas. Deixá-las ali, no meio de todos, é aceitar a semelhança e correr o risco de perpetuar aquele estado de insanidade.

Apesar desse caráter negativo do comportamento daquelas pessoas, enquanto leitor, não há como não tentar mergulhar no universo das personagens e buscar entender que sentimentos confusos poderiam estar se passando no interior de Sorôco, ali parado, olhando o trem partindo e levando as duas para distante de tudo e de todos. Que outra vida poderia ter? Como seria bom viver sem as duas ao seu lado? Ou quem sabe ainda, a saudade que não teria das duas! Enfim, ao mesmo tempo em que podemos conjecturar a solidariedade humana diante do sofrimento do outro, percebemos, também, um tênue fio de ironia que perpassa a narrativa, conduzindo nossa leitura para uma outra possibilidade crítica do ocorrido: a mesquinhez do comportamento humano.

Todo o conto é montado quase que numa linguagem, visualmente, cinematográfica. A riqueza dos detalhes, a maneira como são descritos os movimentos das personagens e a estrutura frasal regionalista-neológica comprovam a beleza do estilo roseano. As imagens, coladas nas palavras, criam uma sensação de transposição do leitor para aquela figura ali desenhada. A cada parágrafo, temos a sensação de que uma cena está sendo montada: é o carro parado; as muitas pessoas que começam a se ajuntar; os três de braços dados como se estivessem “engatados” pela vida; o trem chegando, a máquina manobrando e a própria imagem de Sorôco com o chapéu na mão, observando a partida das duas do meio da rua.

Mesmo em um conto, aparentemente simples, Guimarães deixa espalhados, pelo texto, alguns elementos que demonstram a visão crítica do autor diante da realidade dura do sertanejo brasileiro. Já no segundo parágrafo do texto, o narrador diz que “as pessoas não queriam poder ficar se entristecendo”. Podemos dizer, simplesmente, que esse comportamento era uma maneira de os moradores não demonstrarem a tristeza diante do fato que estava para acontecer. Mas, por outro lado, não é demasiado descabido considerar que o povo sertanejo não pode se dá ao luxo de “poder ficar se entristecendo”; a vida em si já é dura e triste. Então

conversavam para disfarçarem a si mesmos. Logo em seguida, o período “para o pobre, os lugares são mais longe” deixa claro o estado de esquecimento e distanciamento entre o genuíno homem do sertão e o da cidade. E, como não perceber a figura do agente da estação que aparece fardado de amarelo dando ordens? Parece que, nesses lugares longínquos e sem lei, sempre aparece um homem fardado, símbolo de poder e opressão. De alguma forma, esse agente da estação lembrou-nos aquele soldado amarelo que maltrata o Fabiano, no romance “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos. Percebemos isso pelo tratamento respeitoso e “*humildoso*” que Sorôco dá ao agente: “Ela não faz nada, seo Agente – a voz de Sorôco parecia estar muito branda.”

III – Considerações finais

Diante de tudo que foi dito, podemos considerar que a diferença entre a temática do texto de Rosa e “O Alienista” é, justamente, o fato de a loucura, em cada um dos casos, ser deflagrada por meios diferentes. Em Machado, em alguns casos, é através da palavra que se exterioriza o estado de insanidade dos pacientes de Simão Bacamarte e o dele mesmo. A palavra, aqui, funciona como o jorrar do lado de dentro para fora, sem razão ou, aparentemente, sem sentido. Daí provém o caráter quixotesco desses personagens que são mascarados ou desmascarados no decorrer da narrativa por meio da linguagem. Segundo Ronaldo de Melo e Souza³² (2006, p.159), em Dom Quixote, “a essência e a aparência, a realidade e a ilusão, a razão e a loucura, enfim, todos os pares de dualidades são concebidos como dois aspectos complementares do universo em que se exerce a experiência humana.” Ora, é através da palavra que temos contato com o conturbado universo de Dom Quixote. Por ela, mensuramos o que é realidade e ilusão, essência e aparência e, por fim, razão e loucura.

Já em Guimarães Rosa, a palavra está ausente. O que nos remete a um drama meio *kafkaniano*, em “A metamorfose”. Como Gregor Samsa — emudecido pela transmutação em um ser nojento e asqueroso —, a mãe e a filha da narrativa roseana são caladas e repelidas pelo aspecto também desumano e diferente que assumem ao

³² SOUZA, Ronaldo de Melo e Souza. O romance tragicômico de Machado de Assis.

entoar a música desconhecida dos outros habitantes daquele lugar: “a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum” (1988, p. 24). Mais parecia com os ruídos incompreensíveis, produzidos por *Gregor*, quando tentava, no início de sua transformação, comunicar-se com sua família.

As duas loucas são identificadas pela cantiga que não era entendida, a princípio, por ninguém. O próprio conto é, basicamente, todo narrado; vez ou outra ocorre a fala de alguém. Mas, assim é o jagunço; o homem do campo: pessoa de poucas palavras e poucos sentimentos. Foi a maneira encontrada pelo autor para dar voz a esse retrato do Brasil. Acreditamos em que, aí, reside a crítica irônica de Rosa a essa representação do país; país que emudece os nativos de uma determinada região pela violência, crueldade e dureza da vida sertaneja. Aquele povoado não estava acostumado a se expressar, a falar; e a fala ainda é um dos aspectos da espécie humana que a distingue de outros animais. A ausência dela atribui um caráter de irracionalidade àqueles habitantes, caráter este que se comprova pela confirmação da loucura de todos ou da não-loucura das duas.

IV – Bibliografia

ASSIS, Machado de. **O Alienista**. 27 ed. São Paulo: Ática Editora: 2000.

BARBIERI, Ivo. **Ler e escrever Quincas Borba**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 8 ed. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas**. Trad. Antonio Ramos Rosa. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1966.

_____. **História da loucura na idade clássica**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva. Edição, 1972.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. 21. ed. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martim Claret, 2007.

LACAN, Jacques. **O seminário de Jacques Lacan: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. 6. ed. Trad. Marie Christine Laznik Penot e Antonio Quinet. São Paulo: Jorge Zahar, 1972.

_____. **O seminário de Jacques Lacan: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. 7. ed. Trad. Marie Christine Laznik Penot e Antonio Quinet. São Paulo: Jorge Zahar, 1971.

LIMA, Luiz Costa. **Intervenções**. São Paulo: EDUSP, 2002.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Teoria da ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Trad. Bluma Waddington Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: o amor e o poder**. São Paulo: UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 23. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.