

I. A um crítico
3. Os cronótopos machadianos

Sonia Netto Salomão

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SALOMÃO, S.N. Os cronótopos machadianos. In: *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* [online]. 2nd ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2019, pp. 93-123. ISBN: 978-65-990364-8-4.
<https://doi.org/10.7476/9786599036484.0004>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Os cronótopos machadianos

Eu, quando vejo um ou dous assuntos puxarem para si todo o cobertor da atenção pública, deixando os outros ao relento, dá-me vontade de os meter nos bastidores, trazendo à cena tão-somente a arraia miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário, em suma. É que sou justo e não posso ver o fraco esmagado pelo forte. Além disso, nasci com certo orgulho, que já agora há de morrer comigo. Não gosto que os fatos nem os homens se me imponham por si mesmos. Tenho horror a toda superioridade. Eu é que os hei de enfeitar, com dous ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, mais os galões do estilo. (OC, III: 541).

3.1. A estória/a história: o cronótopo espaciotemporal

A todo o momento os textos machadianos nos propõem uma relação entre história, retórica e prova, como diria Carlo Ginzburg.¹ No entanto, como o escritor carioca afirma no trecho em epígrafe, ele não gosta “que os fatos nem os homens se [lhe] imponham por si mesmos”. Não lhe agrada ser “forçado” pela prova, portanto, pela superioridade da imposição de fatos e de pessoas. Do mesmo modo, não se deixa impressionar pela “ênfase” dos acontecimentos, como poderiam ser os grandes eventos do século em que viveu, entre eles, a escravidão, a guerra e a passagem da Monarquia à República, só para ficar com os maiores. Acrescenta à observação que a “ênfase” será ele mesmo a dá-la, ou não, a partir da escolha do que lhe parece importante e dos “enfeites” com os quais irá ornamentar essa escolha: “dous ou três adjetivos, uma reminiscência clássica, mais os galões do estilo”. Não contente, informa ainda que, para ele, contam: “a arraia miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a fachada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário, em suma”.

A narrativa machadiana caracteriza-se pelo distanciamento do narrador que, como o corifeu grego, mostra-nos “as junturas” aparentes ou simuladas da construção do texto. O nosso escritor tem consciência de que deve contar uma estória, do mesmo modo que sabe o quanto ela seja prenhe de história. Machado não é ainda Proust, que consegue oferecer um jantar à sua amante, ao mesmo tempo que joga bola com a babá de sua infância no parque. Mas, se prestarmos atenção a um pequeno capítulo chamado “Um episódio de 1814”, justamente o capítulo XII das *MPBC*, verificaremos que Brás Cubas nos conta um

¹ Cf. C. Ginzburg, *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Milão: Feltrinelli, 2000.

episódio da sua infância, para desenvolver outro de seus famosos filosofemas: “o nosso espadim é sempre maior do que a espada de Napoleão”. O capítulo é um modelo do método machadiano quanto à relação da história com a estória de cada um de nós. Refere-se à queda de Napoleão Bonaparte, que tanta importância tinha para a família real portuguesa, no tempo do Brasil Colônia, mas o episódio presta-se, igualmente, à crítica da sociedade da época e da sua família, em particular, dedicada à atividade ornamental do brilho social:

O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, – vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor. (OC, I: 528).

O trecho registra a marca da historicidade nos textos machadianos; uma historicidade psicossocial, pode-se afirmar. Além da informação “pessoal”, ou seja, sobre as origens do personagem Brás Cubas, o qual, por sua vez, representa toda uma classe de jovens burgueses do Primeiro Reinado, nesse pequeno capítulo teremos uma informação histórica muito importante, referida à escravidão no Brasil. Ela será dada, com grande discrição, num jantar, no âmbito fechado da casa:

Um sujeito, ao pé de mim, dava a outro notícia recente dos negros novos que estavam a vir, segundo cartas que recebera de Luanda, uma carta em que o sobrinho lhe dizia ter já negociado cerca de quarenta cabeças, e outra carta em que... Trazia-as justamente na algibeira, mas não as podia ler naquela ocasião. O que afiançava é que podíamos contar, só nessa viagem, uns cento e vinte negros, pelo menos. (OC, I: 530).

O ano de 1814 foi muito importante do ponto de vista da escravidão. A Inglaterra patrocinava uma forte ação contra o tráfico negreiro no Brasil, como forma de melhor colocação do açúcar produzido pelas suas colônias; e, justamente em 1814, esta política se manifesta no Congresso de Viena, quanto à abolição do tráfico de escravos. Do ponto de vista brasileiro, o ano é importante, também, porque representa o clímax da rebelião escrava na Bahia e no Recôncavo Baiano, em particular. Nesse ciclo, 1814 foi um ano de fortes tensões. Em fevereiro, um levante haussá, iniciado nas armações baleeiras ao norte de Salvador, com mais de duzentos escravos, terminou com um combate cujo resultado foi o de 58 mortos pelo lado rebelde e 14 pelo lado da repressão, com quatro condenados à morte e 23 deportados para colônias penais em Benguela. Em março, um episódio de menor magnitude – mas não menos sério – ocorreu na zona dos engenhos de Iguape, quando um projeto de levante de diferentes propriedades foi rapidamente debelado. Finalmente, em fins de maio, as autoridades tomaram ciência de um amplo levante que fora programado para eclodir em junho; mediante cuidadosas investigações, lograram reprimi-lo antes que os rebeldes partissem para o confronto.²

A informação histórica que estamos discutindo é fornecida ao leitor num típico cronótopo machadiano: um jantar na casa do pai de Brás Cubas. O conceito de *cronótopo* foi assim definido por Bakhtin:

[...] o processo através do qual a literatura se apoderou do tempo e do espaço históricos reais e do homem histórico real que neles se manifesta teve um decurso complicado e descontínuo. A literatura se assenhorou de cada aspecto do tempo e do espaço, acessíveis em uma determinada fase histórica do desenvolvimento

² Cf. R. Marquese e T. Parron, “Revolta escrava e política da escravidão: Brasil e Cuba, 1791-1825”, in *Revista de Índias*, vol. LXXI, n. 251, 2011, p. 14.

da humanidade, e formou na esfera dos gêneros os métodos correspondentes de reflexão e elaboração artística dos aspectos de realidade de que se apossou.³

O salão e os jantares são ocasiões fundamentais e constituem aquelas unidades literárias em que se condensam o tempo e o espaço, de modo a propiciar uma inter-relação substancial que nos dá a ideia da realidade espaciotemporal nos romances machadianos. No salão, Brás Cubas dança com Virgília, sob os maliciosos olhares da melhor burguesia carioca, assim como Carlos Maria com Sofia, para o desespero de Rubião. No salão, Capitu exhibe os seus braços perfeitos, censurada pelo marido ciumento. Todas são ocasiões para mostrar uma realidade brasileira oitocentista bastante “integrada” ao ambiente europeu dos romances realistas e naturalistas. Será no corredor, no entanto, que Bentinho, às escondidas, tomará conhecimento do seu destino e da sua própria situação amorosa. Os quintais, os jardins e as varandas são áreas de intermediação, onde Bentinho se encontra com Capitu, Dona Eusébia com o Dr. Vilaça e Brás Cubas com Eugênia. As janelas e os muros referem-se às fronteiras, às zonas limites entre o espaço interno e o externo. No capítulo LXII do *Dom Casmurro*, “Uma ponta de Iago”, é novamente o agregado a colocar Capitu na zona

³ Cf. M. Bakhtin, “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, in *Estetica e romanzo*, trad. it. de C. Strada Janovic, introd. de R. Paltone, Turim: Einaudi, 1997, p. 231 [trad. nossa]. Embora não seja nosso objetivo discutir o conceito teoricamente, basta lembrar, para efeito deste estudo, que Bakhtin dialoga com Kant quando, na “Estética Transcendental” da *Crítica da razão pura* [1781], o filósofo define o espaço e o tempo como formas transcendentais, necessárias para qualquer tipo de conhecimento; o crítico russo precisa, no entanto, que, embora de acordo com Kant quanto ao papel do tempo e do espaço no processo do conhecimento, considera-os, todavia, como formas da realidade inerentes à construção da realidade romanesca. Usamos o seu conceito neste estudo, alargando-o. Bakhtin relacionava o cronótopo aos gêneros literários histórica e formalmente constituídos. Trabalhamos com a ideia de cronótopo tal como a utilizou Peter Torop, no âmbito da discussão teórica da tradução. Cf. P. Torop, *La traduzione totale* [1995], trad. it. B. Osimo, Milão: Hoepli, 2010, p. 214.

limite da janela. Ela andava alegre, segundo José Dias, e não tardaria a pegar algum peralta da vizinhança. A referência leva a esta reflexão de Bentinho:

E a alegria de Capitu confirmava a suspeita; se ela vivia alegre é que já namorava a outro, acompanhá-lo-ia com os olhos na rua, falar-lhe-ia à janela, às ave-marias, trocariam flores e... (OC, I: 874).

Na verdade, como explicará a acusada mais tarde, ela devia disfarçar o seu estado, para que na casa de Dona Glória, onde vivia enfiada, na peleja pela conquista da desejada futura sogra, ninguém desconfiasse do namoro e das estratégias para driblar o seminário. No capítulo LXXIII, “O contra-regra”, aparece um dândi quando Capitu está à janela. O capítulo é muito importante porque anuncia o destino e a trama que, segundo o narrador, deveriam ser contados a partir do final, nas óperas. Vamos à citação:

Assim se explicam a minha estada debaixo da janela de Capitu e a passagem de um cavaleiro, um *dandy*, como então dizíamos. [...]

Ora, o *dandy* do cavalo baio não passou como os outros; era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é o seu próprio contra-regra. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu, para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu. (OC, I: 884-885).

Para confirmar, ainda uma vez, a função da janela e a sua relação com o ciúme de Bentinho, quando Capitu estava exposta ao olhar público, uma nova nota: “não me ia esperar à janela,

para não espertar-me os ciúmes” (OC, I: 920). Esta, no capítulo CXV, “Dúvidas sobre dúvidas”.

Na rua, por outro lado, ocorrem importantes cenas relativas à escravidão, como aquelas expressas no capítulo LXVIII, “O vergalho”, e no capítulo XXI, “O almocreve”, do *MPBC*. Outro cenário marcante é o do enforcamento de um escravo, no capítulo XLVII do *Quincas Borba*, ao qual Rubião assiste com algum senso esquizofrênico:

Um dia, às oito horas da manhã, saiu de casa, que era na rua do Cano [Sete de Setembro], entrou no largo de São Francisco de Paula; dali desceu pela rua do Ouvidor. Ia com alguns cuidados; morava em casa de um amigo, que começava a tratá-lo como hóspede de três dias, e ele já o era de quatro semanas. Dizem que os de três dias cheiram mal; muito antes disso cheiram mal os defuntos, ao menos nestes climas quentes... Certo é que o nosso Rubião, singelo como um bom mineiro, mas desconfiado como um paulista, ia cheio de cuidados, pensando em retirar-se quanto antes. Pode crer-se que desde que saiu de casa, entrou no largo de São Francisco, e desceu a rua do Ouvidor até a dos Ourives, não viu nem ouviu cousa nenhuma.

Na esquina da rua dos Ourives deteve-o um ajuntamento de pessoas, e um préstito singular. Um homem, judicialmente trajado, lia em voz alta um papel, a sentença. Havia mais o juiz, um padre, soldados, curiosos. Mas, as principais figuras eram dous pretos. Um deles, mediano, magro, tinha as mãos atadas, os olhos baixos, a cor fula, e levava uma corda enlaçada no pescoço; as pontas do baraço iam nas mãos de outro preto. Este outro olhava para a frente e tinha a cor fixa e retinta. Sustentava com galhardia a curiosidade pública. Lido o papel, o préstito seguiu pela rua dos Ourives adiante; vinha do Aljube e ia para o largo do Moura. [...] Rubião naturalmente ficou impressionado. Durante alguns segundos esteve como agora à escolha de um

tilbury. Forças íntimas ofereciam-lhe o seu cavalo, umas que voltasse para trás ou descesse para ir aos seus negócios – outras que fosse ver enforcar o preto. Era tão raro ver um enforcado! [...] Eis o réu que sobe à forca. Passou pela turba um frêmito. O carrasco pôs mãos à obra. Foi aqui que o pé direito de Rubião descreveu uma curva na direção exterior, obedecendo a um sentimento de regresso; mas o esquerdo, tomado de sentimento contrário, deixou-se estar; lutaram alguns instantes... (OC, I: 679).

A cena, que na verdade é uma reminiscência de Rubião, entra, estrategicamente, após o episódio da declaração de amor que ele fez a Sofia no jardim, despertando as suspeitas do major Siqueira. Cena que nos revela, também, a relação de Palha com a mulher, quando esta lhe conta o atrevimento do provinciano de Barbacena. O marido, embora aborrecido, não pode fechar a porta ao amigo, como lhe sugere a mulher, uma vez que deve muito dinheiro a ele. Esse confronto entre marido e mulher sobre tema tão delicado desenvolve-se na intimidade do quarto. No que lhe diz respeito, Rubião se arrepende do que fez, mas já começa a entrar em estado confusional, o que é ratificado pelo episódio do enforcamento do negro. Rubião não domina o complexo código político-social da Corte. Será que os demais brasileiros da época o dominavam? Não resta dúvida que a colocação dos dois episódios em concomitância nos leva à necessária comparação. O narrador, inclusive, reforça a analogia, comentando em parágrafo inicial do capítulo L: “Não, Senhora minha, ainda não acabou este dia tão comprido; não sabemos o que se passou entre Sofia e o Palha, depois que todos foram embora. Pode ser que acheis aqui melhor sabor que no caso do enforcado” (OC, I: 681). Portanto, há um paralelismo entre a cena da rua e a da casa. Na rua, enforcava-se um homem, qualificado simplesmente como “um preto”, sem grandes clamores, a não ser o da excitação pública. O narrador instiga a leitora, com o comentário agudo: talvez a cena caseira de

marido e mulher lhe seja mais interessante. O espetáculo da morte de um homem, sendo ele “um preto”, era desagradável, mas não mereceria tanto tempo da atenção pública. No caso de Cristiano e Sofia, Machado desvela as sutilezas do capitalismo e o discreto charme de poder, dinheiro e sexo, embora a narrativa nada tenha a ver com os atuais filmes hollywoodianos sobre o craque de Wall Street e dos bancos envenenados pelo capitalismo selvagem. Mas Machado já o antevia e anotava a sua gênese no Rio de Janeiro oitocentista. Anotação nada “periférica”, aliás, para um autor de um país de capitalismo emergente, que soube analisar muito bem a política econômica do Encilhamento.⁴

Voltando ao episódio do enforcamento, observamos uma descrição muito pormenorizada das ruas. É o Rio de Janeiro de Machado de Assis, que se apresentará, também, como um percurso mental, memorialista e físico. Não faltam episódios plásticos na sua obra, no entanto, como esta cena do *MPBC*:

Vim. Não nego que, ao avistar a cidade natal, tive uma sensação nova. Não era efeito da minha pátria política; era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto do ganho, as cousas e cenas da meninice, buriladas na memória. Nada menos que uma renascença. O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou o voo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida. (OC, I: 544).

⁴ A Crise do Encilhamento foi uma bolha econômica que ocorreu no Brasil entre o final da Monarquia e início da República, estourando durante o governo provisório de Deodoro da Fonseca (1889-91). Transformou-se numa crise financeira, gerada, portanto, por uma política baseada em créditos livres nos investimentos industriais, garantidos por farta emissão monetária, sob a justificativa de estimular a industrialização no país. Eram ministros, na época, o Visconde de Ouro Preto e Rui Barbosa. Cf. M. E. Lobo, *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro*, [s.l.], IBMEC, 1978; e N. Carvalho, *O Encilhamento: anatomia de uma bolha brasileira*, São Paulo: Bovespa, 2004.

Podemos dizer que o escritor carioca acompanhou o crescimento e o desenvolvimento da cidade num movimento de simbiose total, porque ele também crescia e mudava de classe social e de perspectiva psicológica e emotiva. É nesse sentido que podemos falar também do percurso machadiano como uma viagem física e mental pela cidade que mais exemplificou, durante todo o século XIX e a metade do século XX, a formação de um discurso alegórico sobre o país. Nas obras examinadas, vamos encontrar um Machado analista, escrutinador da história e dos costumes, formado com a formação da sua sociedade e do seu país, que ele, no entanto, compreendia à maneira de Garrett, que tanto admirava e ao qual vai celebrar, num seu estudo publicado na *Gazeta de Notícias* de 1899, como aquele que “junta em seus livros a alma da nação com a vida da humanidade”.⁵ O tema, como se vê, é recorrente na visão crítica de Machado de Assis, já aparecendo no famoso estudo “Notícia da atual literatura: instinto de nacionalidade”, de 1873. (OC, III: 931).

Foi talvez Lúcia Miguel-Pereira a primeira a assinalar que, no percurso machadiano, a situação biográfica difícil teria permitido ao menino pobre do Morro do Livramento um contato direto com a realidade física e social da capital do Império. A realidade física, como se sabe, é a presença majestosa do Rio de Janeiro nos seus mais diversos movimentos, rumores, odores, como se a cidade fosse, também ela, uma personagem dos romances machadianos. Embora Machado de Assis fosse mais um retratista da alma e dos conflitos humanos que um paisagista, a cidade do Rio de Janeiro é caracterizada ao longo dos quase cinquenta anos do reinado de D. Pedro II, quando, embora de forma muito lenta, verificaram-se mudanças radicais com a abolição da escravatura, o crescimento dos centros urbanos e o deslocamento do eixo norte para o sul, tudo acompanhado por mudanças de comportamento, da forma de vestir e de

⁵ Cf. Machado de Assis, *Obras completas*, cit., vol. 3, p. 931.

estar em sociedade, das relações familiares e afetivas, do trabalho, em que o papel dos homens e das mulheres também mudou.

Não podemos, nesta altura, nos esquecer do arguto estudo que Roger Bastide dedicou ao Machado de Assis “paisagista”, contrariando a pecha de autor pouco nativista que, na época, década de 1940, estava em voga. Diz o grande sociólogo francês que, como sabemos, viveu no Brasil de 1938 a 1954:

Reputo Machado de Assis um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualifiquei, se me for permitido usar uma expressão “mallarmiana”, de presença, mas presença quase alucinante, de uma ausência.⁶

A tese pioneira talvez só pudesse mesmo vir de um estrangeiro que, por um lado, tinha a sociedade brasileira como seu objeto de estudo, com o devido estranhamento que a sua posição permitia; e, por outro, a vivenciou e experimentou com extrema sensibilidade. Desse modo, o artigo tem o sabor de uma desforra e nos propicia uma análise mais pertinente da perspectiva machadiana em relação ao tempo e ao espaço em que se movia. A tese de Roger Bastide é a de que o homem que sempre viveu na sua terra tropical não poderia retratá-la com os olhos do estrangeiro que se maravilha com a natureza excessiva dos trópicos. A natureza é parte de seus personagens, de sua própria relação com a cidade, mas não é um tema.

Há, contudo, uma outra razão para Machado não colocar a natureza como tema central de sua obra. Machado não podia, como parte de uma geração que contestava o romantismo, filiar-se ao que ele julgava um grotesco e exagerado exotismo quanto à centralidade da natureza, que o romantismo, por sua vez, utilizou não

⁶ Cf. R. Bastide, “Machado de Assis paisagista”, in *Revista USP*, n. 56, São Paulo, dez.-fev. 2002 [1940], pp. 192-202.

só como tema de escola, mas também como elemento diferenciador da madre-pátria portuguesa, europeia, como símbolo de tradição e de cultura secular, em contraste com os trópicos. Era necessário ir além da relação com a floresta que aprisionava o índio, por exemplo, nos romances épicos de Alencar. A partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado desfaz a analogia entre o tema da fundação nacional e o da cor local; ou seja, o narrador machadiano retira o localismo da área exótica na qual geralmente estava confinado.

Memórias póstumas, Quincas Borba e Dom Casmurro

Em relação ao cronótopo tempo-espço, portanto, as *MPBC* desenvolvem a sua ação no contexto social e político do Brasil oligárquico do século XIX, apoiado na escravidão, sendo enfatizadas as décadas que vão de 1830 a 1860, período marcado pela Regência (1831-40), após a abdicação de D. Pedro I e o “golpe da maioridade”, de 1831. De 1840 a 1850, prepara-se uma longa fase da história política brasileira, o Segundo Reinado, sendo que, de 1850 a 1860, vive-se uma relativa estabilidade geral, perturbada pelos antecedentes da guerra com o Paraguai (1864-70), período de conscientização da possibilidade de rebeliões em campo social e de modificações ideológicas em campo político, que se verificarão a seguir, com a promulgação da Lei do Ventre Livre (1871) e a fundação do Partido Republicano Paulista (1873). Os fatos históricos em *MPBC* aparecerão como pano de fundo nos diálogos, na ação dos personagens, em pequenos detalhes de contexto sempre presentes, mas não construídos a partir de molduras salientes, formando uma terceira dimensão no romance,⁷ como no exemplo dos capítulos XII, XXIII e XVII, comentados nesta seção.

⁷ Cf. entre outros: C. de Abreu, “Fases do Segundo Império”, in *Ensaios e estudos*, 3ª série, 4 vols., Rio de Janeiro, 1931-33, pp. 107-30; S. Buarque de Holanda (org.), *O Brasil Monárquico: o processo de emancipação* [1962], São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1985; J. Murilo de Carvalho, *A Monarquia brasileira*

Quanto ao *Quincas Borba*, cobre um período curto (1867-1871) durante o qual ocorreu uma série de eventos relevantes, como a guerra do Paraguai, a Lei do Ventre Livre, a mudança de governo e a criação do Poder Moderador. O romance focaliza um aspecto particular da segunda metade do século XIX: o das transformações profundas na sociedade brasileira, com a abertura ao moderno capitalismo, embora estruturas arcaicas, principalmente nas províncias, fossem ainda dominantes. A trajetória de Rubião depois que recebe a herança é indicativa a este respeito; ele abandona a pequena cidade onde vive, que considera provinciana e ressentida com ele, e parte para o Rio de Janeiro, centro nervoso da vida nacional, onde se estabelece como homem de negócios e trava relações com o que julga ser a boa sociedade local. Mas Rubião, embora ardiloso quanto à fortuna do amigo Quincas Borba, mostra-se ingênuo em relação às aparências da Corte. Não domina o seu código social, político e econômico. Como em *MPBC*, estamos diante de uma sociedade improdutiva e parasitária, dissimulada sob máscaras de duvidosas transações financeiras e muitas atividades típicas dos centros modernos: almoços, reuniões, bailes, academias, jornais, associações, grêmios vários e falsos elogios nos jornais. O capítulo XLVII, sobre o enforcamento, é um bom exemplo desse cronótopo.

O cronótopo espaciotemporal no *Dom Casmurro*, por sua vez, constrói-se sobre uma tentativa de recuperação de um espaço-tempo arcaico. Dom Casmurro não consegue encontrar-se na antiga casa de Matacalvos (porque lá habitava Bentinho) e faz construir uma segunda, igual à primeira. Os trechos em que explica a razão dessa escolha bastante excêntrica, mas psicologicamente compreensível, encontram-se, respectivamente, nos capítulos II e CXLIV; ou seja, o romance se abre e se fecha com a relação tempo e espaço. Comparemos os trechos:

ra, Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1993; P. Calmon, *História da civilização brasileira*, Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002; H. M. Gesteira et al., *Formas do Império, ciência, tecnologia e política em Portugal e no Brasil: séculos XVI ao XX*, Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2014.

Capítulo II,
“Do livro”

Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Mata-cavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. (OC, I: 809-810).

Capítulo CXLIV,
“Uma pergunta tardia”

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

Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto, segundo contei em tempo. (OC, I: 941).

Sabemos que – assim o confessa o narrador-personagem –, apesar da extravagância da sua ação, ele não logrou alcançar o seu objetivo:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consolava-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta. (OC, I: 810).

Falta, portanto, ao Dom Casmurro, Bentinho. O tempo da narrativa é cronológico, sendo a primeira referência o ano de 1857, quando José Dias sugere a D. Glória que Bentinho vá o mais rapidamente para o seminário; mas há, igualmente, a interferência do tempo psicológico. Toda a ação narrativa passa-se no Rio de Janeiro. O narrador faz-nos acompanhar a sua trajetória pelos bairros e ruas do Rio, desde o Engenho Novo – onde escreve a sua obra – até a Rua de Matacavalos, onde passou a infância e conheceu Capitu. As duas casas, portanto, amarram-se num círculo perfeito, já que a do Engenho Novo foi construída à semelhança da casa de Matacavalos. A tentativa do narrador de atar as duas pontas da vida parece funcionar não apenas na ligação entre o presente e o passado, mas também na própria estrutura da obra. Com a estratégia da construção da nova casa, a “casa do casmurro”, o narrador confessa o seu fracasso: ele constrói sobre as ruínas do seu ciúme. A partir do capítulo LXII, “Uma ponta de Iago”, há o desmoronamento de uma falsa relação que a casa partida representa. Nenhuma casa o abriga mais, porque falta ele mesmo. Falta a relação entre o adolescente e o homem adulto que Bento Santiago não conseguiu mais unir.

3.2. Tempo, memória e identidade: o cronótopo psicológico

Em 1896, Bergson publica o seu *Matière et mémoire*, revelando, a partir de vários estudos científicos conduzidos sobre a afasia, a existência de uma memória profunda. De um lado, um conceito de memória na encruzilhada da percepção e da imagem; de outro, a descoberta, para além da memória superficial, anônima, assimilável ao hábito e à rotina, de um outro tipo de memória, profunda, pessoal, “pura”, que não pode ser analisada em termos de “coisa”, mas em termos de “processo” que “progride”. Esta definição liga-se também ao conceito de inconsciente definido por Freud na *Interpretação dos sonhos* (1900).

No que se refere às *MPBC*, Machado, ao impor ao leitor um pacto ficcional baseado na aceitação de que o narrador está morto e a partir da sua morte narrará as suas memórias, estabelece uma profunda inversão vida-morte, impondo uma memória acentuadamente pessoal e profunda. Nessa perspectiva, que é ainda altamente irônica e inspirada na paródia e na sátira (com as várias referências à Bíblia, a Shakespeare, a Molière, a Sterne, e outros), ele se aproxima à visão do mundo às avessas (carnavalização bakhtiniana), como desconstrução de uma lógica linear e previsível. Ainda sob este ponto de vista, como sabemos, realizará a crítica social na qual a história brasileira é revista a partir de pequenos episódios e detalhes da consciência dos personagens. Portanto, a novidade da narrativa machadiana quanto à relação do tempo e da memória liga-se às pesquisas que se desenvolviam na segunda metade do Oitocentos: a do trabalho com a memória profunda, com a identidade percebida por meio de elementos que afloram nas pequenas ações dos personagens. É curioso notar que o subtítulo do ensaio de Bergson, com o qual abrimos esta seção, seja “Ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito” (“Essai sur la relation du corps à l’esprit”). Ora, o ensaio é de 1896, quando Machado já havia escrito as suas obras-primas como *O espelho*, *O alienista*, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Mas o fermento estava no ar. E esse subtítulo é altamente machadiano, ligando-se à antiquíssima questão de alma e corpo, espírito e matéria, cujas fontes, como vimos no primeiro capítulo, remontavam a Platão, Pascal e De Maistre, para citar os principais autores conhecidos por Machado. A “imagem” de que fala Bergson configura a unidade da experiência, na qual ainda não se distingue nem a fratura entre o sujeito que conhece e o objeto conhecido, nem entre um “interior” qualitativo e um “exterior” quantitativo. É como se fosse o início ingênuo e fenomenologicamente próximo à consciência do senso comum, da qual deveríamos partir de novo para experimentar as propostas teóricas do materialismo e do espiritualismo, para podermos discernir o quanto essas hipóteses teóricas são funcionais à manipulação da realidade, e quanto, ao contrário, correspondem realmente a um dado inerente à experiência. A filosofia de Bergson constrói-se sobre quatro noções fundamentais: *duração (durée)*, *memória*, *impulso (élan) vital*, *intuição*.

Da pesquisa relativa à biblioteca machadiana comprova-se o interesse de Machado por pesquisas relativas ao tema desta seção. Entre as obras que leu e anotou, encontramos *Les maladies de la mémoire* (Th. Ribot) e *Prolégomènes à la psychogénie moderne* (P. Siciliani), e não se pode excluir que tivesse conhecimento do debate que se travava na França, naquele período, sobre a releitura da relação entre as categorias de tempo e espaço e a sua medição numérica, desenvolvida pela matemática. Bergson distancia-se de Spencer – que havia considerado como seu mestre – para sublinhar o caráter estático de qualquer evolucionismo pensado a partir dos critérios inspirados pelo modelo epistemológico da geometria. É daqui que nasceu, segundo depoimento do próprio Bergson,⁸ o seu interesse pela psicologia, que lhe parecia em condições de

⁸ Cf. H. Bergson, *Œuvres*, Paris: Edition du Centenaire, Presses Universitaires de France, 1959, pp. 1540-41. Nessa edição, consta a declaração feita a Du Bos, em 1821, sobre o caráter filosófico das suas pesquisas e de como chegou à psicologia a partir de interesses específicos pelas noções científicas da matemática e da mecânica.

favorecer uma abordagem direta quanto à dimensão temporal do vivido (*durée*) como realidade dinâmica, qualitativa, imprevista *a priori*. A experiência da consciência como testemunha da liberdade do eu é um dos dados que entram em conflito com os esquemas teóricos do determinismo e do “falso” evolucionismo de Spencer e de larga parte da concepção mecanicista e determinista da vida humana. Considero, portanto, esse conjunto de ideias muito importante para compreender a posição machadiana em relação ao conceito de memória, história e identidade, além da sua perspectiva crítica relativa ao determinismo.

Quanto ao tema do cronótopo, já discutido na nota 3 (p. 97), Peter Torop propõe, alargando o conceito bakhtiniano, o conceito de cronótopo psicológico. Ele seria ligado ao mundo subjetivo dos personagens (e do autor, se ele for um personagem). Em *MPBC*, como se sabe, a fábula gira em torno da vida (nascimento, estudos em Coimbra, amores, paixão adúltera, relações políticas) e da morte de um homem rico e cultivado, Brás Cubas, que poderia seguir o rumo que quisesse para se realizar na vida. Mas justamente a sua falta de espinha dorsal e a superficialidade de seu caráter de filho único mimado farão com que ele perca, segundo sua própria avaliação, as grandes oportunidades de construção de uma vida pessoal e profissional. O paralelismo metafórico com a parasitária burguesia do período é inevitável, mas Brás Cubas é muito mais do que um personagem brasileiro, representante realista de um contexto de final de século. Para isso contribui a técnica narrativa desenvolvida num primeiro plano centrado sobre a descontinuidade, com interrupções e digressões que desviam a atenção do leitor do arcabouço social, obrigando-o a realizar um esforço contínuo de coprodução do sentido. O narrador divide com o leitor, portanto, a construção do sentido da obra por meio de perguntas, admoestações, narrações de pequenas anedotas, apólogos, entre outros recursos narrativos que o mergulham na atmosfera psicossocial do período. O “universalismo” erudito da enunciação, construindo variações

sobre o mesmo tema, empresta caráter fluido ao terreno estático do enunciado. Seguramente, o mais importante personagem do romance é o próprio Brás Cubas, como narrador e como personagem (eu-vivido), caracterizando um desdobramento fundamental para o cunho dialógico da narrativa: Brás Cubas narrando e Brás Cubas vivendo. Tal processo possibilita, entre outras consequências, o diálogo do narrador consigo mesmo. O narrador, mesmo sendo sempre o protagonista, é, ao mesmo tempo, *um outro*, porque nas narrativas memorialistas temos uma narração de várias instâncias, em que história e narração podem misturar-se, de modo que a narração pode agir sobre a história. Assim, nas *MPBC*, do ponto de vista temporal, passado e presente se sobrepõem a partir do encontro do tempo do personagem (eu-vivido) com o tempo do narrador, que é o tempo presente da enunciação. Exemplo desta focalização simultânea é o capítulo XXVII:

Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois?... A mesma; era justamente a senhora, que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias, e que antes, muito antes, teve larga parte nas minhas mais íntimas sensações. [...]

Aí tem o leitor, em poucas linhas, o retrato físico e moral da pessoa que devia influir mais tarde na minha vida; era aquilo com dezesseis anos. Tu que me lê, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, – tu que me lê, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quanto te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento nem injusto.

– Mas, dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?

Ah! indiscreta! ah! ignorantona! Mas é isso mesmo que nos faz senhores da Terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é

uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes. (OC, I: 549).

A riqueza da simultaneidade temporal do trecho é significativa. O narrador dirige-se ao leitor virtual ou implícito e, ao mesmo tempo, a Virgília, espécie de narratária (leitora interna à narrativa, porque criatura fictícia). A ideia da vida comparada ao livro, presente ao longo do romance, apresenta-se, aqui, em outra sugestiva imagem, que a psicanálise moderna apoiaria: a da reescritura do passado a partir da nova construção da subjetividade, atualizada em cada fase significativa da vida.

Estamos diante de uma narrativa complexa, de várias instâncias. Do ponto de vista temporal, é uma narrativa intercalada, em que o presente do narrador é dominante – misturando-se com os vários passados do protagonista narrador – e mantém-se como o eixo dinâmico da ficção, fornecendo a unificação na aparente desordem da enunciação. O narrador intruso e hipertrofiado propositalmente serve de elemento de continuidade para o leitor pois, se nos lembrarmos da lição de Benveniste,⁹ é da enunciação que procede a instauração da categoria do presente, a qual é a própria fonte do tempo. A enunciação possibilita a vivência do momento contemporâneo. O agora não seria possível de se atualizar senão através desta inserção do discurso. Justamente a temporalidade presente do narrador Brás Cubas estimula retoricamente a presença do leitor, dando-nos a impressão de estarmos participando de uma situação contemporânea a nós mesmos no ato da leitura. Acrescente-se, ainda, que estamos diante de uma memória ficcional, em que tudo é planejado pelo autor. É ele quem domina a narrativa, mas somos nós, leitores, a sermos envolvidos pela

⁹ Cf. É. Benveniste, *Problemas de linguística geral*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976, pp. 260-76.

estratégia daquilo que hoje conhecemos como *mundo possível*.¹⁰ O cronótopo psicológico de *MPBC* envolve esta análise do Brasinho menino, sob um tom de melancolia.

Em *Soi-même comme un autre*, Paul Ricoeur propõe pensar o si mesmo como o outro não mais como categorias separadas, que se pressupõem, se intersectam, ou que se oferecem a uma análise comparativa. Ricoeur propõe que se pense a alteridade como constitutiva da ipseidade mesma. A ipseidade do si mesmo implica a alteridade num grau tão íntimo que uma não pode pensar-se sem a outra. Uma passa à outra, em linguagem hegeliana.¹¹ É como se Brás Cubas se constituísse, por meio da sua ação passada e narrada, naquele outro temporal e existencial que se desenvolve no decorrer da narrativa. Na verdade, Brás Cubas narrador só nasce depois da sua morte. Aliás, como ele diz desde o início: *sou um defunto autor*. Simultaneamente, ele é também capaz de lembrar os episódios que, na “desorganização” aparente da narrativa, são importantes para a construção da sua identidade. A ação de sua vida, ao mesmo tempo, traz a cor escura da melancolia, é por ele colorida com a “tinta da melancolia”, como nos capítulos XXV, “Na Tijuca”, e XLI, “A alucinação”.

Quanto ao *Quincas Borba*, assistimos ao desenrolar de situações nas quais o jogo de aparências exerce uma ação poderosa e irresistível, como nos episódios em forma especular em que um diretor de banco é humilhado quando visita um ministro e, logo em seguida, desconta em Cristiano Palha o seu ressentimento, tratando-o da mesma forma; já Rubião, embora muito rico, sente-se irrelevante diante do charme incomparável de uma baronesa do Império. A implantação do capitalismo financeiro no Brasil, ainda dependente de formas de relação e de produção pré-capitalistas

¹⁰ Cf. T. G. Pavel, *Fictional Worlds*, Harvard, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

¹¹ Cf. P. Ricoeur, “Il sé e l’identità narrativa”. In *Percorsi del riconoscimento*. Milão: Raffaello Cortina, 2005 [1990].

(ou até anticapitalistas), é denunciada pelas ambiguidades e contradições criadas a partir da justaposição de estruturas históricas díspares, que ligavam e antepunham impulsos modernizadores e reações conservadoras.

Como desdobramento de tudo isso, observamos a intensificação dramática da personalidade de Rubião, que, incapaz de dominar o âmbito econômico no qual se inscreve a sua ação e titubeante entre duas estruturas históricas contraditórias, inicia um movimento que o leva à alienação, entendida, aqui, não só em sua relação com o processo histórico e social, como também como manifestação de uma personalidade esquizofrênica.¹² Elemento fundamental na economia moderna e no enquadramento ficcional de *Quincas Borba* é o capital, que chega às mãos de Rubião por meio de uma herança recebida do amigo Quincas Borba (capítulo XIV), o qual, por sua vez, a herdou de um velho tio de Minas (capítulo CIX de *Memórias póstumas de Brás Cubas*). Este dado não é casual nem secundário; uma vez que vigorava o trabalho escravo no Brasil, existe grande dificuldade em se identificar a gênese e o desenvolvimento do processo de acumulação primitiva do capital, porque o dinheiro ganho com esse comércio era ilegal; pelo menos nos anos em que se desenvolvem os romances machadianos.¹³

Já o *Dom Casmurro* é um texto de profunda dimensão trágica, construído sobre a impossibilidade da união de duas esferas, dois valores, duas dimensões sociais e culturais que se defrontam: Capitu e Bentinho. Machado constrói um romance sobre a desilusão, de qualquer ângulo nos coloquemos: no de Capitu ou no de Bentinho. A interdiscursividade no romance é total; há uma vasta gama de citações da palavra do outro (o outro de classe, por

¹² Cf. M. R. C. Fernandes, “A herança de Rubião”, in *O eixo e a roda*, n. 16, 2008, pp. 11-128.

¹³ Cf. S. Chalub, *A força da escravidão, ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*, São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 13-43.

exemplo), daquela mais explícita¹⁴ àquela mais inferencial. O texto mantém, igualmente, relações com vários discursos ou enunciados da cultura da época. Basta considerar os romances franceses sobre o adultério, depois transformados em dramas e óperas, muitos dos quais representados no Rio de Janeiro, tendo como protagonistas mulheres fatais como Carmem, Naná ou Manon Lescaut, para não falar de Marguerite Gautier.¹⁵

Capitu, no final, é fugidia. Até mesmo a sua imagem belíssima da adolescência é distorcida pela apresentação amaneirada da sua pobreza, quando aparece, no capítulo XIII, com “um vestido de chita, meio desbotado. [...] Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos”. Ou quando, depois de saber bruscamente que Bentinho iria para o seminário, o preto das cocadas, no capítulo XVIII, canta-lhe um pregão extremamente alusivo, “a modo que lhe deixara uma impressão aborrecida”:

Chora, menina, chora,
Chora, porque não tem
Vintém. (OC, I: 829).

Nesse mesmo capítulo, a menina dos olhos oblíquos e dissimulados é retratada como atrevida: “como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos”. Já Bentinho, “conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; tinha orgias de latim e era virgem de mulheres”, do mesmo modo que se assusta com a explosão da amiga, ofensiva nos confrontos da “santa” mãe, Dona Glória.

¹⁴ Cf. M. Bakhtine, *Dostoevskij, Poética e stilística* [1929], Turim: Einaudi, 1968, pp. 235-65.

¹⁵ Cf. G. Pinheiro Passos, *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*, São Paulo: Nankin, 2003, pp. 25-33.

Estamos ainda no âmbito dos capítulos XII-XVIII, que assentam a base da identidade dos dois moços, num momento de crise: a denúncia do agregado. Capitu reage à notícia do seminário de modo muito forte:

Essa criatura que brincara comigo, que pulara, dançara, creio até que dormira comigo, deixava-me agora com os braços atados e medrosos. Enfim, tornou a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas:

– Beata! Carola! Papa-missas! (OC, I: 822).

Além disso, era mais mulher do que Bentinho fosse homem, como ele mesmo sugere no capítulo XII, em que Capitolina aparece em cenas de sedução e império. Sedução infantil, mas sempre de sedução se trata. Nesse trecho do romance, portanto, a dimensão psicológica é traçada a partir do “esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres”, como rezava a “Advertência” de *Ressurreição*, já citada, de 1872. Pesa a diferença dos dois jovens, que o ciúme de Bentinho se encarregará, juntamente com a sua educação e o seu *status* social, de transformar em patologia, naquela melancolia do “casmurro”. Um casmurro, no final, cínico, que confessa no fim do seu livro: “Vivi o melhor que pude, sem me faltarem amigas que me consolassem da primeira”. O comentário une-se ao do primeiro capítulo, em que já nos comunicara que “o mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal”.

Como em *Matière et mémoire*, a memória no *Dom Casmurro* progride no processo voluntário da recordação narrativa. O Casmurro tenta reconstruir a sua história e busca resolver o enigma de Capitu, na verdade criado por ele mesmo: “O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacalvos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente”. Naturalmente, tudo nos é relatado de modo rarefeito; mas a

conclusão não deixa dúvidas quanto à intenção do narrador nos confrontos do leitor. Ele quer convencer-nos. Por isso conclui: “a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...”. Daqui, então, é necessário repartir para a resolução do enigma de Bentinho. Tema, aliás, da crítica, a partir dos anos 1960, depois da explicitação do ensaio de Caldwell sobre o Otelô brasileiro.

Enfim, as histórias machadianas apresentam modulações. Virgília é uma Sofia bem-nascida que trai o marido, sem maiores remorsos. Não renuncia ao *status* de mulher casada, já que não é um personagem de Tolstoi. Capitu parece suficientemente inteligente e prudente para não se envolver emocionalmente com Escobar. Apesar do fardo que carrega, – o marido ciumento, – se o traiu o fez de modo competente, como tudo o que fazia. O enigma de Bentinho é o mesmo de Brás Cubas e de Rubião. De Bentinho, desconfia-se que não seja o pai verdadeiro de seu filho. Brás Cubas e Rubião ficam solteiros e sem filhos naturais ou supostos.

3.3. A poética machadiana: o cronótopo metafísico e a teoria do falsete

A obra machadiana da segunda fase, aquela que nos propuemos analisar de modo predominante, desenvolve-se como um gênero de literatura que parte do universal para atingir o local e particular, para depois tornar a alçar o voo rumo a uma comunicação transtemporal e transgeográfica na sua capacidade de revelar o lado melancólico da finitude humana e de sua infinita insignificância. Os homens podem ser tudo e o contrário de tudo, isso dependendo, por um lado, do acaso e, por outro, do terreno cultural em que se movem.

Como um Demócrito moderno, Machado sabe que os homens acabam por se punir sozinhos, caminhando para a própria

desgraça. Assim o fez o defunto autor, ao morrer em busca da nomeada que lhe daria o Emplasto Brás Cubas. Rubião, por sua vez, é a síntese da concepção machadiana que se resume na frase-*slogan* do Humanitismo: “Ao vencedor as batatas!”. Se teve forças, por meio da herança, para chegar até o Rio de Janeiro, até a Corte, não conseguiu transpor a montanha. Acabou destruído pelo casal Palha e demais personagens de discutível intenção nos seus confrontos. Em resumo: meros aproveitadores da sua ingênua e fútil hospitalidade. Sofia consegue a ascensão social com o arrivista Palha. Ambos vencem, na luta alegórica das duas tribos do Humanitismo, mas, no final do percurso, a mulher do “capitalista” Cristiano Palha não serve mais como objeto do desejo. O tempo não poupa ninguém, e a bela Sofia ficará em segundo plano no esquema do marido rico e bem-sucedido, o qual, no entanto, terá sempre algum barão que o humilhe, por sua vez.

Quanto ao trio Othelo/Iago-Desdêmona, Bentinho não era o par de luvas que se adaptasse às finas mãos de Capitu. Apesar da sua perspicácia, a filha do “tartaruga”, como alcunhado desdenhosamente pelo agregado José Dias, não vence nem os limites de classe social nem o doentio ciúme do marido casmurro. Capitu precipita quando chega ao ápice da colina, ainda por cima suspeitada de adultério.

O riso de Demócrito, que é um riso sério, como demonstra Starobinski,¹⁶ não é apenas a voz satírica. Une-se à melancolia e à reflexão, que emergem de uma linha de pensamento não casual em Machado. De fato, a sua poética da segunda fase necessitou de um desdobramento em que várias vozes se confrontam. Se Erasmo, no seu *Elogio da loucura* (1511), imagina mil Demócritos que caçam uns dos outros, Robert Burton, no seu *Anatomia da melancolia* (1621), retoma esta ideia, evocando uma espiral vertiginosa. Vejamos como comenta este fabuloso tesouro do

¹⁶ Cf. J. Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Paris: Seuil, 2012, p. 132.

Renascimento tardio, ou do início do Barroco, um psicanalista brasileiro, em resenha ao livro recentemente publicado no Brasil:¹⁷

Esta “Primeira Partição” cuida das causas da melancolia. Burton começa pelo começo, localizando no mito edênico, no paraíso perdido, a origem primeira das misérias do homem e suas causas. O caminho que ele percorre é hipertextual, não linear: da Bíblia vai para o mito de Pandora, volta para outra parte da Bíblia, pula para o naturalista romano Plínio (23-79), fala dos índices de mortalidade em algumas cidades da Terra, e então traz novamente outra citação bíblica, menciona o dramaturgo romano Plauto (230-180 a.C.), Santo Agostinho (bispo, escritor, teólogo, filósofo, 354-430), o poeta épico Homero (séc. VIII a.C. est.), enfim, vai tecendo uma rica trama, elencando e correlacionando as fontes internas e externas da desgraça e sofrimento humanos. Em certos pontos mostra uma capacidade de insight psicopatológico notável: quando relaciona, por exemplo, a “nossa facilidade e propensão em ceder a vários prazeres, em acatarmos toda paixão” (Burton, 2012, p. 23) ao surgimento de doenças, podemos traduzir, em termos psicanalíticos atuais, em “uma mente em que o princípio do prazer comanda, em desequilíbrio com o princípio da realidade, é uma mente doente”. A ideia de excessos de prazeres e paixões como fonte de doença também nos remete à oralidade, à sexualidade oral e aos seus excessos, isto é, aos distúrbios da oralidade – manifestações da melancolia – como a anorexia, a bulimia, e adicções em geral.¹⁸

¹⁷ Cf. R. Burton, *Anatomia da melancolia*, vol. II, “A Primeira Partição: causas da melancolia”, Curitiba: Editora UFPR, 2012, 538 p.

¹⁸ Cf. R. Kirschbaum, *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, vol.16, n.1, São Paulo, mar. 2013, pp. 154-56. A página que aparece entre parênteses (p. 23) refere-se ao livro citado na nota anterior. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142013000100012&script=sci_arttext>. Acesso em: 13 fev. 2015.

Se retirarmos alguns dados de contexto, a resenha poderia ser um comentário sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, principalmente do seu capítulo VII, “O delírio”. Por que citamos este exemplo? Porque seguramente Machado conhecia Erasmo, sendo mais difícil que tenha lido o livro de Burton. Mas Burton retoma Erasmo, e a sátira menipeia também é uma das fontes desse volume, para não falar da sua presença na obra de Sterne. Eis um ramo fundamental da família literária machadiana: do seu hipertexto. Quanto a Demócrito, desenvolvemos o tema no capítulo II, 2, mas podemos adiantar que a contraposição das vozes também está presente no *corpus* das cartas pseudo-hipocráticas.

O *Memórias póstumas* vale-se do artifício do defunto autor e estabelece aquele pacto ficcional que é um pressuposto para a sua leitura, em narrativa memorialista, com narrador em primeira pessoa. O *Quincas Borba*, romance mais “realista” e de narrador em terceira pessoa, não se exime, embora sem muita convicção, do jogo entre o filósofo e o cão, com aquele título que chama a atenção para o autor do Humanitismo e não para o protagonista da trama, Rubião. Outra charada a ser decifrada pelo leitor. Principalmente, se levarmos em consideração a tradição grega que fazia acompanhar o dono pelo seu cão, nas representações pictóricas. Do mesmo modo que o *topos* do cão relacionado a Pandora (considerada de índole canina) representa o aspecto doméstico entre confiança e desconfiança, ao mesmo tempo que relaciona o duplo sentido da domesticidade e da subalternidade com certo aspecto agressivo dos cães de guarda.¹⁹ Quanto ao *Dom Casmurro*, o narrador em primeira pessoa, também ele um memorialista, nos informa risonhamente, logo no primeiro capítulo, que escreverá sob pseudônimo. Diz, na verdade, que o título do livro, sugerido pelo episódio do poeta do trem, é *Dom Casmurro*, mas como é ele

¹⁹ Cf. C. Eliano, *La natura degli animali*, org. por Francesco Maspero, 2 vols. Milão: Rizzoli, 1998.

o casmurro, este é o pseudônimo. Curiosa técnica de velar e revelar. De qualquer modo, o leitor é envolvido e seduzido, como se o narrador desejasse captar-lhe a benevolência, como já observado a respeito das *Memórias póstumas*, também. À parte o *Quincas Borba*, nos dois outros romances, a presença das “autoridades” literárias, filosóficas e mítico-religiosas é notável. Não repetiremos esses dados, já adquiridos e discutidos em I.2, principalmente. Interessa-nos o processo que os motiva.

Roberto Schwarz observa, a respeito das *Memórias póstumas*, que “o narrador adota envergadura enciclopédica, aliás, em desproporção com as anedotas que conta e que formam o enredo”.²⁰ A sua tese é a da volubilidade do narrador como marca de classe, no âmbito da sua articulada tese. Alfredo Bosi leva adiante a questão do narrador e elenca três propostas críticas: a de Augusto Meyer com o homem do subterrâneo, já analisada anteriormente por nós, sendo o narrador um espectador de si mesmo: tese cognitiva e existencial; a dos críticos que desenvolveram a tese intertextual, formalizante; e a leitura sociológica, já apontada também acima, centrada no tipo social do narrador no contexto do Império brasileiro. Bosi lembra, no entanto, o “centro de filtragem” detectado por Raymundo Faoro, segundo o qual Machado localizava, dentre os fatos sociais, o exemplo particular, para falar do indivíduo. Bosi, em resumo, argumenta que nem a forma shandiana, nem a posição de classe, ou o humor corrosivo explicariam, de per si, a originalidade da escrita das *Memórias póstumas*.

Em “O senão do livro”, como vimos, o defunto autor dirige-se ao leitor-crítico propondo-lhe uma charada. O defunto autor acabara de se maldizer, julgando a própria obra enfadonha e estática (“cadavérica”), embora logo se revolte contra o leitor, dando-lhe a culpa por ser “apressado” e, com certeza, amante dos estilos diretos e não ziguezagueantes. O jogo de cena e contracena

²⁰ Cf. R. Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo*, cit., p. 31.

faz pensar no *falsetto*, palavra italiana que significa “alteração da voz masculina para imitar o timbre da voz feminina, particularmente usado pelos cantores de polifonia dos séculos XV e XVI nas partes de contralto e de soprano, em seguida interpretada pelos castrados”. Como segundo sentido, temos *falsetto* como “diminutivo de falso”.²¹

A trilogia machadiana quanto às vozes narrativas fala-nos de teatro, arte, morte, polifonia. Não haveria nessa voz de falsete uma espécie de delegação a outrem? Parece, num certo sentido, demonstração de inferioridade e, ao mesmo tempo, de insolência. Machado de Assis trabalhou a questão do narrador num curioso conto de 1873 que encerra a coletânea “Histórias da meia-noite”. Intitula-se, justamente, “Ponto de vista”. Trata-se de breve texto epistolar, que coloca em cena as relações complicadas e não transparentes de três interlocutores protagonistas: Raquel, Luísa e Alberto. Raquel é a voz narrativa escolhida por Machado. É ela quem dá as cartas. Escreve a Luísa e a Alberto, mas esconde de um e de outro os temas que lhe interessam. Raquel também se comunica com o leitor, que passa a ser uma espécie de *voyeur* nesse jogo intrincado que lembra os solilóquios shakespearianos.²² O leitor, na verdade, diverte-se e se preocupa com a alternância dos turnos epistolares nos quais os personagens ignoram o que está realmente acontecendo. Em meio a tudo isso, os célebres despistamentos com notícias sobre moda, retratos, reclamações sobre o tamanho, curto ou longo, das cartas e assim por diante. O conto parece um exercício dos modelos que estamos comentando.

Como síntese dos diversos elementos que trouxemos para a análise da máquina crítica machadiana, da sua *aventura da mimesis*, convém repetir que as estratégias críticas que o escritor nos

²¹ Cf. G. Devoto e G. C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, p. 712. (Tradução nossa.), Firenze, 1995.

²² Cf. F. Ravazzoli, “Un carteggio di equivoci, ovvero il ‘Punto di vista’ di Machado de Assis”, *Letterature d’America*, IV, n. 18, 1983, pp. 5-14.

apresenta são um convite em que o jogador, por meio da simulação, da trapaça e do blefe, realiza um exercício de lógica que envolve o seu parceiro de jogo. Machado é repleto de modelos literários os mais diversos. Ele os adaptou, recriou, reescreveu. Utilizou, para isso, a técnica do ponto de vista e utilizou a sua natural índole irônica que, se é herdeira do *humour* inglês setecentista, da sátira latina ou dos enciclopedistas franceses, nele se aclimatou muito bem. E direi mesmo que, de certa forma, Machado é um dos grandes plasmadores do espírito carioca, mesclado como a sua língua e os seus personagens. Mais um pouco do seu ludismo será explorado no capítulo II.