

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras

Proximidades e distâncias num diálogo entre Machado de Assis e Juan Valera —
tragédia, tempo e memória na construção do trágico em *Dom Casmurro* e *Genio y
figura*.

Mauro Márcio de Paula Rosa

Belo Horizonte
2009

Mauro Márcio de Paula Rosa

Proximidades e distâncias num diálogo entre Machado de Assis e Juan Valera — tragédia, tempo e memória na construção do trágico em *Dom Casmurro* e *Genio y figura*.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart.

Belo Horizonte

2009

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

R788p

Rosa, Mauro Márcio de Paula

Proximidades e distâncias num diálogo entre Machado de Assis e Juan Valera: tragédia, tempo e memória na construção do trágico em Dom Camurro e Genio y figura / Mauro Márcio de Paula Rosa. - Belo Horizonte, 2009.

126 f. : il.

Orientador: Audemaro Taranto Goulart

Tese (Doutorado): Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.

Bibliografia.

1. Literatura comparada. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura espanhola. 4. Assis, Machado de, 1839-1908 – Dom Casmurro. 5. Valera, Juan, 1824-1905 – Genio y figura. I. Goulart, Audemaro Taranto. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82.091

Bibliotecária: Rosana Matos da Silva Trivelato – CRB 1889

Mauro Márcio de Paula Rosa

Proximidades e distâncias num diálogo entre Machado de Assis e Juan Valera — tragédia, tempo e memória na construção do trágico em *Dom Casmurro* e *Genio y figura*.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart.

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho
CEFET – MG

Prof. Dr. Vicente Aguiar Parreiras
CEFET – MG

Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar
PUC-Minas

Profa. Dra. Suely Maria de Paula Silva Lobo
PUC-Minas

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – Orientador
PUC-Minas

Belo Horizonte, 28 de agosto de 2009.
Dedicatória

Para

Lia e Mércio, pais muito amados que partiram tão cedo;

Para

Marcos Vinícius de Paula Rosa, irmão querido;

Para

Afonsinho, irmão mais novo cuja chegada alegrou nossa família;

Para

Alda e Edina, tias queridas, pelo carinho e pelo amor que deram a minha mãe naqueles dias tristes de maio de 2008.

Agradecimentos

Ao professor Audemaro Taranto Goulart, pelas orientações de natureza teórica e pela paciência que teve comigo durante todo o processo de redação desta tese;

Ao professor Hugo Mari, pelo apoio que ele e o Colegiado me deram;

Às professoras Melânia e Suely, pelas importantes orientações dadas durante meu exame de qualificação;

À CAPES, pelo financiamento de meu Estágio de Doutorado no Exterior.

Resumo

Além de demonstrar a existência de uma consistente crítica machadiana produzida na Espanha, esta tese mostra o quanto essa crítica é pouco conhecida no Brasil e o quanto ela carece de revisão. Com o propósito de iniciar a revisão de parte dessa crítica e o saneamento de alguns de seus equívocos, este estudo dá destaque ao prefácio de uma das edições espanholas de *Dom Casmurro*. Escrito sob a forma de ensaio pelo professor Pablo Del Barco, o prefácio é um estudo comparado dos romances *Dom Casmurro* e *Genio y figura*. Como esse texto supõe a possibilidade de *Genio y figura* (publicado em 1897) ter influenciado a redação de *Dom Casmurro* (publicado em 1899), esta tese analisou o referido ensaio mostrando que de fato há pontos de contato entre os dois romances: mostra que a prosa de ficção de Machado de Assis apresenta certo grau de iberismo e que Juan Valera imprimiu traços de brasilianismo em sua obra crítica, em suas cartas e, com *Genio y figura*, em sua prosa de ficção; que há pontos comuns entre os dois romances, particularmente em relação ao fato de suas tramas e desenlaces terem como eixo uma estética do trágico. A partir desse ponto de suas considerações, a tese revela o modo de ser dessa estética do trágico e afirma que esse ser trágico está fundado, sobretudo, no problema da irreversibilidade do tempo e no uso da memória como elemento capaz de realizar catarse e recompor o passado. Através do estudo das categorias Tempo e Memória — e do modo de ser dessa estética do trágico nos romances em tela —, a tese mostra que os pontos comuns entre os dois romances advêm do “espírito do tempo” e que as diferenças revelam a maturidade estética de Machado e, com ela, a impossibilidade de *Genio y figura* ter influenciado a redação de *Dom Casmurro*.

Palavras-chave: *Dom Casmurro* e *Genio y figura*. Tempo e memória agostinianos. Trágico e tragédia em *Dom Casmurro* e *Genio y figura*.

Abstract

In order to review a literary criticism on Machado de Assis produced in Spain, the present investigation aims to bring to light such little known essay on *Dom Casmurro* Spanish version preface written by Professor Pablo Del Barco. This author makes a comparative study between *Dom Casmurro* and *Genio y figura* in essay form, suggesting that *Genio y figura* (published in 1897) has influenced the writing of *Dom Casmurro* (published in 1899). The present thesis analyzed the essay and showed that there is a relation between the two novels at a certain degree. One of them is that Machado de Assis fictional prose has traces of Pan-Iberism, and Juan Valera shows evidence of 'Brazilianism' (a Brazilian discourse) in his works on criticisms, in his letters and also in his fictional prose, *Genio y figura*. Another connection between both novels is the central axis related with aesthetics of tragedy. Our analysis evidenced that the underlying idea of aesthetics of tragedy is the time irreversibility issue, and memory is used as an element to enable catharsis and reconstruction of the past. Upon using two approaches, Time and Memory, including the existing aesthetics of tragedy in the novels under study, this thesis unveils that the connection between both books evidences Machado de Assis's aesthetical maturity and thus shows that *Genio y figura* has not influenced *Dom Casmurro* writing.

Key-words: *Dom Casmurro* and *Genio y figura* – Time and Memory- St. Augustine- Tragedy

Sumário

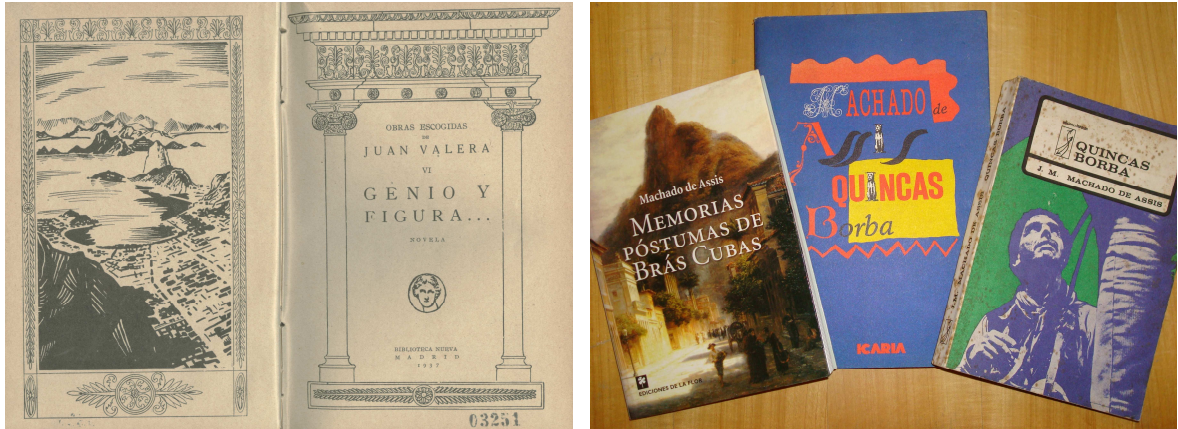
1 Pasmação e aporia numa livraria de Sevilha: a percepção da existência de uma nova vertente da crítica machadiana	09
2 Machado de Assis e Juan Valera: aparentes pontos de contato	16
2.1 Iberismo em Machado, brasilianismo em Valera	16
2.2 Afinidades estéticas presentes em <i>Dom Casmurro</i> e <i>Genio y figura</i>	22
3 A tragédia e suas relações com o gênero romance	24
3.1 O conceito de tragédia segundo Aristóteles, a tragédia até o século XVII, suas transformações ao longo do XIX, sua estrutura e suas relações com as produções romanescas de Machado de Assis e Juan Valera	24
3.2 O trágico em <i>Genio y figura</i>	27
3.3 Demonstração da estrutura trágica de <i>Genio y figura</i> – prólogo, coro, coreutas, corifeu e párodo	31
3.4 Protagonista, Deuteragonista e Tritagonista	32
3.5 Episódios	33
3.5.1 Primeiro episódio	34
3.5.2 Segundo e terceiro episódios	34
3.6 O sentido do trágico em Juan Valera	37
3.7 Os elementos constitutivos do trágico	40
3.8 Hamartía, Hýbris, Moira e Catarse	43
3.8.1 Hamartía	44
3.8.2 Hýbris	45
3.8.3 Moira	46
3.8.4 Catarse	46
4 Primeiras idéias sobre as categorias Tempo e Memória em <i>Genio y Figura</i> e <i>Dom Casmurro</i>	48
4.1 Narração, Tempo e Memória: O texto narrativo e o Tempo	48
4.2 Os conceitos agostinianos de Tempo e Memória	53
4.3 O problema do Tempo em <i>Dom Casmurro</i> e <i>Genio y figura</i>	64
5 A presença do trágico em <i>Dom Casmurro</i> e <i>Genio y figura</i>	87
6 Revisando o ensaio de Pablo Del Barco	98
7 Conclusão	107
Bibliografia	110
Apêndice	131

1 Pasmação e aporia numa livraria de Sevilha: a percepção da existência de uma nova vertente da crítica machadiana.

O desejo de escrever esta tese surgiu durante uma visita a um alfarrabista de Sevilha, na Espanha. Isso se deu em dezembro de 1996. Chovia muito e nada podia ser mais agradável numa tarde como aquela que atravessar a rua *Le Panto* e visitar o sebo que ficava diante do hotel no qual me hospedara. A loja era especializada em literatura hispano-americana. Dirigi-me à estante de literatura espanhola e retirei dela um livro qualquer. A encadernação era antiga e não havia título ou nome de autor na capa. Abri-a e iniciei uma leitura descompromissada de uma das páginas centrais da edição. O primeiro parágrafo que li foi bastante provocativo: a narrativa apresentava uma personagem espanhola que caminhava pelas ruas do Rio de Janeiro do tempo de Machado de Assis. Aquele texto não me pareceu tradução castelhana de escritores brasileiros do século XIX. O escrito parecia machadiano sem, entretanto, parecer brasileiro. O cenário era carioca, o estilo era machadiano, mas o olhar era estrangeiro. Marquei aquela página e procurei pela folha de rosto, que trazia a inscrição “*Obras escogidas // de // Juan Valera // Genio y figura... // Novela*”. Fui direto ao caixa, paguei as 600 *pesetas* que eram pedidas pelo livro, retornei ao hotel e li o romance naquele mesmo dia.

A leitura era cheia de fascínios. O maior deles era a existência daquele quê de machadiano que eu identificava a cada página do romance.

No dia seguinte, voltei à livraria e comprei o que pude sobre Juan Valera e sua obra. Guardei o resultado dessa compra no meu quarto de hotel e continuei meu passeio pelos sebos de Sevilha, agora procurando por obras de Machado de Assis e, claro, de Juan Valera. Foi nesse segundo dia de visitas que adquiri uma série de romances e contos de Machado vertidos para o espanhol. As edições compradas foram produzidas principalmente na Espanha e no México, mas também havia publicações feitas na Argentina, em Cuba e em muitos outros países de língua espanhola.



À esquerda, a falsa folha de rosto e a folha de rosto da mencionada edição de *Genio y figura* comprada em Sevilha (VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1937); à direita, foto de três traduções para o castelhano de romances de Machado, dispostas da seguinte forma: da esquerda para a direita: Edição argentina de MPBC, da Ediciones De La Flor; Edição espanhola de QB, feita pela Icaria; e a edição cubana de QB, feita pela Ediciones Huracan (as referências são as seguintes: ASSIS, Machado de. *Memorias postumas de Brás Cubas*. Buenos Aires, De La Flor, 1996; ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Barcelona, Icaria, 1990; e ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Ciudad de La Habana, Huracan, 1980).

Folheando essas edições, percebi que elas receberam apoio financeiro ora do Governo do Brasil¹, ora de departamentos de universidades espanholas dedicados ao estudo da literatura brasileira. Mais: todas as edições adquiridas, sem exceção, traziam longos prefácios, estudos introdutórios, cronologias ou análises do contexto no qual Machado de Assis nasceu e viveu.

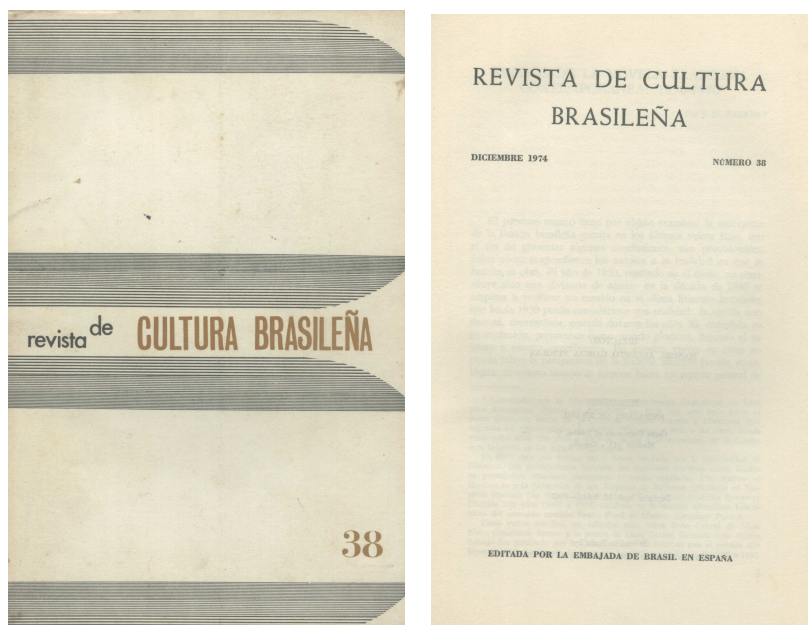
As edições produzidas por órgãos brasileiros sempre continham estudos escritos por machadianos brasileiros. Mas logo vi que as impressões estrangeiras geralmente possuíam estudos realizados pelos professores daqueles países que as haviam editado; professores estrangeiros dedicados ao magistério e à pesquisa da literatura brasileira.

Ficou claro, pois, que havia uma crítica machadiana produzida em boa parte dos países falantes do espanhol, principalmente na Espanha. Uma crítica consistente, diga-se, marcada por cerca de 40 anos de existência e por um número razoável de artigos, prefácios e ensaios.

Segundo notei, o começo dessa crítica se deu com as primeiras traduções do texto machadiano para o castelhano e com a criação da Revista de Cultura Brasileña editada, em Madrid, pela Embaixada do Brasil na Espanha. O periódico, como é de conhecimento geral, teve seus primeiros números lançados na década de 60 do

¹ Através do INL–Instituto Nacional do Livro, do MEC–Ministério da Educação e Cultura e dos CEBs (Centros de Estudos Brasileiros mantidos por Embaixadas do Brasil em países com os quais nosso país mantém relações diplomáticas).

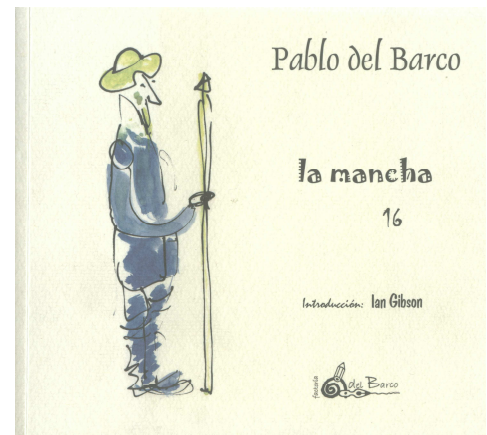
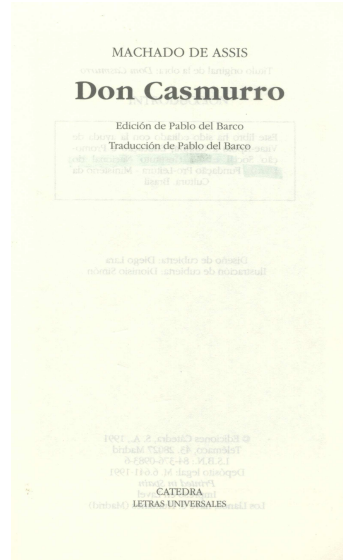
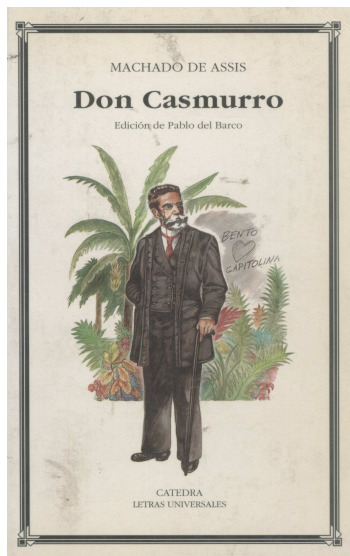
século XX e estendeu-se até os anos 70 da mesma centúria, sempre recebendo colaborações de críticos brasileiros e espanhóis, predominantemente. Parte dos artigos da crítica machadiana produzida na Espanha foi publicada nessa revista.



De todo esse material, a publicação que despertou mais curiosidade em mim foi a edição de *Dom Casmurro* realizada pela editora Catedra, de Madrid. O livro continha tradução, introdução e notas escritas pelo mesmo crítico, um espanhol chamado Pablo Del Barco. Como essa me pareceu, dentre as que conheço, a melhor tradução de *Dom Casmurro* para o castelhano — e como o texto crítico de Del Barco era consistente e bem fundamentado — procurei informações a respeito do trabalho e da trajetória desse crítico. Soube que Del Barco era um dos maiores tradutores de autores brasileiros para a língua espanhola. Verteu, para o castelhano, obras como *Vidas Secas*, *São Bernardo*, *Dom Casmurro*, dezenas de contos de Guimarães Rosa e boa parte da poesia de Carlos Drummond de Andrade.

Como poeta, Pablo Del Barco escreveu livros como *La mancha* e *Ciudad Reflejada* (esta última é uma obra poética que tem a cidade de São Paulo como tema). Del Barco é, portanto, um intelectual espanhol que tem temas brasileiros como centro de suas atividades de tradutor, crítico e poeta.

Como professor universitário, Del Barco construiu e mantém boas relações com importantes universidades brasileiras.



Eis a edição de *Dom Casmurro* preparada por Pablo Del Barco. A brochura contém, além da tradução completa do romance, um estudo introdutório, que vai da página 9 à página 75, um texto de 4 páginas que explica os critérios adotados para a organização da edição e uma bibliografia de 8 páginas (A referência dessa edição é: ASSIS, Machado de. *Don Casmurro*. Trad. Pablo Del Barco. Madrid, Catedra, 1991). Temos, à direita, uma obra poética que Del Barco escreveu para comemorar os 400 anos da primeira publicação de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha*. As ilustrações são do próprio Del Barco.

Dada a dimensão do trabalho de Del Barco e dada a sua atividade de crítico machadiano, passei a considerar que seus textos relativos à obra de Machado deviam ser uma referência importante para os estudantes espanhóis de Letras que por ventura se dedicassem a essa crítica machadiana produzida na Espanha. Afinal, se John Gledson é tomado, pelos estudantes de Letras da Inglaterra, como modelo de crítica machadiana produzida naquele país; se os artigos de Bárbara Heliodora sobre Shakespeare são tidos, pelos estudantes de Letras brasileiros, como uma referência brasileira em estudos shakespearianos; podemos esperar que os estudos de Pablo Del Barco sobre Machado de Assis sejam tomados como referência pelos estudantes espanhóis que se dedicam à crítica machadiana produzida na Espanha.

Por isso mesmo, li, com grande interesse, o estudo introdutório que Pablo Del Barco escreveu para sua edição de *Dom Casmurro*.

Coincidentemente, a parte mais expressiva do ensaio fazia um estudo comparado entre os romances *Genio y figura* e *Dom Casmurro* e entre as personagens Pepita (do romance *Pepita Jiménez* — também de Juan Valera —) e Capitu. Vê-se, com isso, que o romance valeriano que eu havia lido no dia anterior estava diretamente ligado ao trabalho crítico de Pablo Del Barco e ao romance *Dom Casmurro*.

Nesse seu ensaio crítico, além de levantar a hipótese de *Genio y figurar* (publicado em 1897) ter exercido influência sobre a estrutura geral de *Dom Casmurro* (publicado em 1899), Del Barco apresentava Pepita como uma provável referência à composição de Capitu. Além disso, Pablo Del Barco escreveu, no referido estudo introdutório, sobre temas como “Blanqueando se sube a la gloria”, “El culto blanqueado” e “Algunas coincidencias: Pepita/Capitu”; temas que, como se pode supor, merecem revisão.

Como se vê, esse contato com o romance valeriano e com o trabalho crítico de Pablo Del Barco pôs-me diante de uma nova vertente de estudos machadianos; uma vertente construída sobre dois pilares: de um lado, a possibilidade de iniciar uma necessária revisão da crítica machadiana produzida na Espanha a partir da análise do ensaio de Del Barco sobre *Dom Casmurro* — com o fito de revisar parte dos equívocos de crítica presentes no mencionado ensaio—; do outro lado, realizar um estudo comparado entre *Dom Casmurro* e *Genio y figura* sob um recorte *stricto sensu* específico.

A percepção dessa nova vertente crítica provocou o conjunto de indagações que determinou a redação desta tese: Há, de fato, pontos de contato entre *Dom Casmurro* e *Genio y figura*? Se esses pontos de contato existem, quais seriam eles? O fato de Juan Valera ter morado no Rio de Janeiro de 1851 a 1853 seria uma garantia de ligações históricas e estéticas entre ele e Machado? Qual seria o modo de ser e a natureza de supostas vinculações históricas e estéticas entre *Dom Casmurro*, *Genio y figura* e seus autores? Um estudo comparado desses romances a partir do mencionado ensaio de Pablo Del Barco iniciaria a revisão da crítica machadiana produzida na Espanha?



À esquerda, um importante exemplar da segunda tradução de *Relíquias de Casa Velha* para o espanhol (a referência dessa tradução, com posfácio de Juan Sebastián Cárdenas, é: ASSIS, Machado de. *Los papeles de Casa Velha*. Trad. Juan Sebastián Cárdenas. Madrid, Editorial Funambulista, 2005). A primeira tradução dessa obra para o castelhano foi feita por Basílio Losada, que afirmou que “muchas de las cosas que yo admiraba en Kafka o Dostoievski ya estaban en Machado de Assis”. À direita, uma das edições espanholas de *Helena* (ASSIS, Machado de. *Helena*. Barcelona, Sirmio, 1992).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Mulato, de Río 9

Blanqueando se sube a la gloria 12

Compañera para siempre 16

Forma de ser y forma de hacer 22

Contador de historias 29

Pequeños problemas aparentes hacen grandes los escritos 31

Don Casmurro 36

La realidad de lo «inaparente» 39

Femenino/Masculino 42

¿Adulterio real o efecto de una realidad? 45

Querida lectora 47

Mujer, malicia, hipocresía, verdad 49

Ellos, en el intermedio dependiente 51

Algunos aspectos sociales 52

Algunas coincidencias: Pepita/Capitu 53

El culto blanqueado 58

Romántico real 61

Desnudar la forma para vertir la esencia 63

Contra la historia personal 66

Humor, farsa, parodia 68

Lenta y eficaz construcción 69

Machado y la crítica 73

SOBRE ESTA EDICIÓN 76

BIBLIOGRAFÍA 79

DON CASMURRO

Capítulo primero: Del título 87

Capítulo II: Del libro 88

Capítulo III: La denuncia 92

[315]

Acima, o índice da edição de *Dom Casmurro* preparada por Pablo Del Barco.

A partir desse grupo de questões, iniciei o trabalho de pesquisa que gerou a redação desta tese, cujo propósito básico era, como dissemos, verificar a existência (ou não) de afinidades estéticas entre *Dom Casmurro* e *Genio y figura* e revisar os equívocos críticos presentes no já referido ensaio de Pablo Del Barco.

É sabido que a prosa de ficção de Machado de Assis apresenta certo grau de iberismo. É sabido ainda que Juan Valera imprimiu traços de brasilianismo em sua obra crítica, em suas cartas e, com *Genio y figura*, em sua prosa de ficção; com a leitura comparada de *Dom Casmurro* e *Genio y figura*, vimos que há pontos comuns entre os dois romances, particularmente em relação ao fato de as tramas e desenlaces desses romances terem como eixo uma estética do trágico. Destaque-se o fato de essa estética do trágico ter tido sua elaboração a partir do problema da irreversibilidade do tempo e do uso da memória como elemento capaz de realizar catarse e recompor o passado.

A partir disso, decidimos que esta tese teria a seguinte estrutura: um primeiro capítulo que mostrasse, inicialmente, algumas marcas de iberismo em Machado de Assis e de brasilianismo em Juan Valera. Esse capítulo mostraria ainda um grupo de afinidades estéticas entre *Dom Casmurro* e *Genio y figura*.

O Capítulo 2 seria inteiramente dedicado ao estudo do trágico, da tragédia e da relação desses conceitos com os romances *Dom Casmurro* e *Genio y figura*.

O terceiro capítulo faria um estudo dos conceitos de Tempo e Memória com o propósito de analisar o modo de ser dessas categorias nos romances em questão.

O quarto capítulo retomaria os aspectos trágicos presentes em *Dom Casmurro* e *Genio y figura*; o quinto seria destinado à revisão do ensaio de Pablo Del Barco.

Por fim, viria a Conclusão, cujo fim evidente é o de coroar os argumentos apresentados ao longo da tese.

Vejamos, então, o primeiro capítulo.

2 Machado de Assis e Juan Valera: aparentes pontos de contato.

2.1 Iberismo em Machado, brasilianismo em Valera:

Como se sabe, durante o período de sua permanência no Rio de Janeiro, Don Juan Valera escreveu um imenso conjunto de cartas a Estébanez Calderón e o importante ensaio *De la poesia del Brasil*², textos que revelam o olhar arguto de Juan Valera sobre nosso povo e nossa poesia.

Devemos salientar, entretanto, que, se de um lado Valera dedicou-se à observação fina das artes e da cultura brasileiras, do outro, e em igual medida, Machado debruçou-se sobre a cultura espanhola num momento em que os escritores brasileiros voltavam-se, sobretudo, para as literaturas de Portugal, da França e da Inglaterra.

É claro que estas três culturas e literaturas estão presentes na obra de Machado de Assis. Mas há também que se notar o fato de o autor carioca ter feito produções literárias vinculadas, de uma forma ou de outra, à literatura espanhola. São muitos os personagens espanhóis que habitam a prosa de ficção e o teatro de Machado de Assis. Dentre todos, destacam-se o Quijote e a Carmem, que têm claros vínculos com Rubião e Marcela, respectivamente. Devemos mencionar ainda, as diversas epígrafes, alusões e citações de autores e obras da literatura espanhola presentes em todo o texto machadiano.

Apesar desse iberismo que marca a obra de Machado de Assis, quase nada se produziu de substantivo a respeito desse tema em Machado além dos livros *“Cosas de España” en Machado de Assis*³ e *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*⁴, de Concha Piñero Valverde.

Aliás, tanto o Brasil quanto a Espanha têm dado pouca importância aos possíveis estudos comparados entre as literaturas desses dois países. O próprio Don Juan Valera, que deu tanto ao Brasil com a redação das cartas que flagram com

² VALERA, Juan. *A poesia do Brasil*. Trad. María de la Concepción Piñero Valverde. Madrid, La Factoría de Ediciones, 1996.

³ PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. *“Cosas de España” en Machado de Assis e outros temas hispano-brasileiros*. São Paulo, Giordano, 2000.

⁴ PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*. Madrid, Qúásyeditorial, 1995.

precisão o Rio de Janeiro do começo da segunda metade do século XIX e com a criação de *Genio y figura*, o próprio Valera é quase totalmente desconhecido pelos brasileiros.

Esse desconhecimento quase absoluto somente será sanado se a Espanha e o Brasil souberem prestigiar os estudos que aproximam os dois autores, as duas culturas, as duas línguas.

Para nosso alento, algumas iniciativas pioneiras têm sido tomadas para a difusão entrecruzada das duas literaturas: na Espanha, o trabalho mais precioso de que tenho notícia é a brilhante tradução de *Dom Casmurro* feita por Pablo Del Barco, editada pela Catedra, em 1991, compondo a série Letras Universales. Esta publicação contribuiu para a difusão de *Dom Casmurro* ao público leitor espanhol.

Do mesmo modo, as publicações acerca da obra valeriana e os cursos da professora Concha ministrados na USP-Universidade de São Paulo têm formado alguns especialistas no assunto. A prova disso é o nascimento do GEBE-Grupo de Estudos Brasil-Espanha⁵, criado na USP em 2006.

Outra iniciativa louvável foi o Simpósio Juan Valera, realizado no Rio de Janeiro por ocasião do primeiro centenário da morte de Don Juan Valera. O evento contou com a participação de dezenove proponentes de comunicações e artigos, dentre os quais inserem-se os quatro primeiros componentes do GEBE-Grupo de Estudos Brasil-Espanha.

Apesar da importância das iniciativas ora destacadas, acreditamos que isto é muito pouco se considerarmos os 156 anos da passagem de Valera pelo Brasil. Do mesmo modo, as publicações de *Dom Casmurro* em espanhol⁶ representam muito pouco para a divulgação da obra de Machado de Assis na Espanha.

Por isso entendo que cada novo trabalho sobre o tema, por mais singelo que seja, deverá ser recebido com certa estima pela crítica especializada de ambos os países e escritores. Essa é a recepção que espero para esta tese, que traz o ineditismo de aproximar os dois autores sob perspectiva estética. Isto porque embora o alto valor literário das obras de Machado de Assis e Juan Valera venha despertando uma interminável produção crítica em todo o mundo, pouco se escreveu sobre uma provável ligação estética entre os dois romancistas.

⁵ Grupo de estudos criado pela professora Maria de la Concepción Piñero Valverde, Livre Docente da USP.

⁶ Não é pequeno o número de traduções de *Dom Casmurro* para a língua espanhola. Conhecemos as versões de Luis Brandizzone, Mário Merlino, Alfredo Cahn, Ramón de Gracíasol e Pablo Del Barco.

A esse respeito deve-se dizer que embora “*Cosas de España*” em Machado de Assis e outros temas hispano-brasileiros⁷ estude o iberismo de Machado e o brasilianismo de Valera, a obra não faz aproximação estética entre as obras desses escritores (até porque não era esse o propósito do livro).

A autora, dentre outras questões, chama a atenção para a trajetória de reflexões, estímulos e provocações que levaram Valera a redigir uma obra de ficção ambientada no Brasil. O capítulo **El Brasil recordado: Genio y figura**⁸, por exemplo, mostra ao leitor o quanto os relatos de Valera impressionavam seu principal correspondente — Estébanez Calderón — tanto em relação aos costumes brasileiros quanto ao que tangia aos tipos humanos brasileiros desenhados por Valera, quaisquer que fossem eles.

Como as tais cartas escritas por Valera eram carregadas de chistes e pilherias de toda ordem, Calderón — talvez motivado pela pintura de tipos trapalhões e cenários exóticos que Valera compunha nas cartas — sugeria a Valera que redigisse uma obra cômica.

A esse respeito, a professora Concha afirma:

Testimonio principal de su experiencia en Brasil, las cartas a Estébanez Calderón son también los primeros indicios de que iba tomando forma en don Juan Valera el proyecto de transformar aquella experiencia en punto de partida de una obra de ficción. Desde el principio de su correspondencia se nota la búsqueda de una figura central, en torno a la cual se fueran ordenando impresiones y noticias de Río de Janeiro. Queda claro, además, que solamente se encontraría el tono adecuado para describir la vida brasileña cuando hubiera el “buen humor”, que Valera invoca ya en las palabras iniciales de la primera carta y que brilla en casi todas las páginas que a ésta se siguen.

Tanto por la facilidad del trato cotidiano como por pintoresca personalidad que lo distinguía, don José Delavat parecía el más indicado para inspirar el deseado buen humor y responder a la búsqueda de un núcleo organizador de las peripecias narradas en la correspondencia. Valera lo intuye desde el inicio, y Estébanez Calderón le aconseja a hacer tesoro de los rasgos y dichos de esa figura novelesca:

“Mucho me place y aun me entretiene la imagen de ese señor su jefe: fuera carácter, sin duda, que pudiera dar motivo a una buena comedia; para episodio al menos de alguna novela de costumbres.”⁹

⁷ PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. “*Cosas de España*” em Machado de Assis e outros temas hispano-brasileiros. São Paulo, Giordano, 2000.

⁸ PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. El Brasil recordado: Genio y figura. In: PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. **Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero**. Madrid, Qúásyeditorial, 1995.

⁹ PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*. Madrid, Qúásyeditorial, 1995, p. 113.

Em outros pontos do já citado capítulo, María de la Concepción volta a demonstrar o desejo de don Estébanez de ler, da lavra de Valera, uma obra cujos personagens saltassem das cartas que recebia de Juan Valera.

Vejamos como ela retoma a questão:

No es ésta la única vez en que el Solitario anima Valera a contemplar con ojos atentos de novelista los tipos humanos con los que se iba topando en Río de Janeiro. Sugiere, por ejemplo, la creación de una novela dedicada a las andanzas y peripecias de Buschenthal.¹⁰

[...]

La idea de aprovechar en una novela las figuras humanas conocidas en Brasil no se alejaría del pensamiento de don Juan Valera.¹¹

Ocorre, entretanto, que, uma vez de volta à Europa, Valera deixa de referir-se às experiências que teve no Brasil, adiando o projeto de escrever ficção com temas brasileiros por nada menos que cinqüenta anos. Também nesse sentido o trabalho da professora Concha apresenta dados de importância capital. A pesquisadora cita as cartas através das quais Valera revela seu interesse pela leitura de autores de língua portuguesa. O livro destaca os epistolários ativo e passivo do romancista com o fito de demonstrar a origem do interesse que teve pelos clássicos portugueses e o assumir do próprio Valera de que a literatura luso-brasileira fazia parte de seus hábitos de leitura e de estudo.

Vejamos alguns trechos do livro e das cartas citadas por Piñero Valverde, a começar por uma epístola de Estébanez Calderón:

Y a propósito le diré, si es que ya no ha caído en ello, lo útil que nos es la lectura de los buenos prosadores portugueses. Los lusismos sientan maravillosamente en nuestra lengua: son fruto de dos ramas de un propio tronco que se injieren recíprocamente para salir con nueva savia y no desmentido sabor.¹²

María de la Concepción diz ainda que

El consejo es de 1851, cuando Valera ya estaba en Lisboa y comenzaba a aprender portugués. A pesar de la aparente facilidad del idioma, o precisamente por eso, surgían obstáculos que Valera se esforzaba

¹⁰ PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*. Madrid, Quásyeditorial, 1995, p. 115.

¹¹ PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*. Madrid, Quásyeditorial, 1995, p. 117.

¹² BENVENUTI, Carlos. *Juan Valera a Serafín Estébanez Calderón 1850-1853*. Madrid, Editorial Moneda Y Credito, 1971, p.132.

en superar: “Leo algunos libros portugueses y procuro aprender el idioma lo más pronto posible”, escribía a su madre.¹³

Segundo Concha, Valera levou tão a sério o conselho de leitura de don Estébanez, que chegou a indicar a leitura dos portugueses a outros escritores espanhóis, sob a justificativa de que

Incurrir en portuguesismos, lo cual, más que dar a nuestros escritores un colorido extranjero, les prestaría cierto perfume de castiza sencillez, y de aquella gracia primitiva, y de aquel candor que ya tuvo y va perdiendo nuestro idioma.¹⁴

Mas é ainda a professora Concha que nos adverte para o fato de Valera não ter lido novos autores brasileiros depois de sua saída do Rio de Janeiro em 1853. É assim que Concha pontifica:

Obsérvese, además, que Valera no demuestra haber ampliado sus informaciones sobre el Brasil después de salir del país. Tanto es así que los escritores brasileños a los que se refiere en las cartas enviadas desde Río de Janeiro son los mismos que divulga en el ensayo de 1855 y aún los mismos a los que alude en *Genio y figura*. La fama de los grandes novelistas brasileños surgidos en seguida después de la partida de Valera – como José de Alencar y Machado de Assis – parece no haber llegado a don Juan¹⁵.

Se, de um lado, Concha acredita que Juan Valera não teria conhecido a prosa de ficção de Alencar e de Machado, do outro, Pablo Del Barco realiza algumas aproximações de natureza estética entre *Dom Casmurro* e *Genio y figura*. Mas tais aproximações são, como disse, ensaios de interpretação que, embora bastante interessantes, não foram devidamente divulgados no Brasil e, por conseguinte, não receberam a aclamação que mereciam da crítica brasileira, apesar de Del Barco ter recebido apoio financeiro da Fundação VITAE e do Instituto Nacional do Livro para a realização do trabalho.

O prefácio de Del Barco à tradução espanhola de *Dom Casmurro* e o texto *Novela española de ambientación brasileira: Genio y figura, de Juan Valera*, também

¹³ PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*. Madrid, Quásyeditorial, 1995, p. 15.

¹⁴ PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*. Madrid, Quásyeditorial, 1995, p. 16.

¹⁵ PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*. Madrid, Quásyeditorial, 1995, pgs. 13-14.

escrito por Del Barco, são as duas obras mais expressivas sobre as supostas relações estéticas existentes entre Machado e Valera.

A partir de um ponto de vista distinto do da professora María de la Concepción, o ensaísta Pablo Del Barco sugere a possibilidade de Machado, então jovem poeta interessado em conhecer os autores de nomeada e de, através da leitura de suas obras, enriquecer o seu estilo, sugere a possibilidade de Machado ter conhecido a obra de Juan Valera.

O trabalho de Del Barco é marcado por uma análise de contraste de caracteres comuns às obras estudadas. O texto compara perfis de personagens, sobrepõe coincidências de cenas, aproxima protagonistas, relaciona os contextos de criação dos dois romances e sugere influências. O instante em que cada criação foi dada à luz e a situação geográfica em que se encontravam os romancistas foram alguns dos principais elementos apontados pelo crítico.

Vejamos uma de suas proposições:

Ciñéndonos estrictamente a la novela, anotaremos algunas coincidencias entre *Genio y figura* y *Don Casmurro*: el diario de la española es el resumen de un fracaso vital; y también el suicidio, que en *Don Casmurro* se frustra en último extremo. Encontraremos en la obra de Juan Valera un consejero espiritual, el padre García, equivalente al padre Cabral machadiano; un rico hacendado, Gregorio Machado, padre del endeble Arturito; la sociedad burguesa de Río de Janeiro...

Equiparar a este Arturito con Bentinho parece excesivo, pero tendremos que convenir que el adolescente de *Don Casmurro* no sobrepasa en fortaleza interior; es persona vencida por la fantasía, quizás por el exceso amparador de Doña Gloria y del tutor-madre José Días. Pero hay otras razones más contundentes: *Genio y figura* es la historia de un ascenso social; un ascenso social y un fracaso personal definitivo. Es el caso de nuestro Bentinho-Santiago-Don Casmurro que vivirá su fracaso en la soledad, disfrazado en la "casmurricé", que le bautiza para siempre.¹⁶

Ainda no mesmo artigo afirma Del Barco:

Machado de Assis estuvo en el límite de haber conocido a Valera, residente en Río entre 1851 y 1853, después de renunciar a su puesto en la embajada de Venecia em 1849 y retornar a Madrid para salir más tarde con rumbo a Brasil. Estaba cercana la primera entrega literaria de Machado, el poema "Ella", aparecido en la Marmota Fluminense en 1855; al joven escritor brasileño, deseoso de blanquearse por vía literaria, no le pudo pasar por alto la presencia del escritor diplomático español. Juan Valera conoció y vivió la sociedad carioca, el mundo de las letras, y su relación con el mundo literario de Río hubo de ser notable.

¹⁶ DEL BARCO, Pablo. Prefacio. In: ASSIS, Machado de. *Don Casmurro*. Madrid, Catedra, 1991, p. 54.

Pepita Jimenez se publicó en 1874. Hasta 1895, cuando comenzó a escribir *Don Casmurro*, Hubo tiempo suficiente para que Machado, en buenas relaciones literárias com Europa, conociera la obra del español.¹⁷

De fato, é bastante provável que Machado tenha sabido da passagem de Valera pelo Rio de Janeiro, conforme supõe Del Barco; até porque a forte personalidade de Valera fez com que fosse muito notado pelos cariocas, sobretudo no campo amoroso. As cartas escritas por Valera a Estébanez Calderón revelam alguns escândalos, conhecidos por toda a sociedade carioca de então. Vale lembrar o episódio relativo à “Aminda brasileña, Jeannette, o la baronesa de Sorocaba”¹⁸, citado por Del Barco em seus estudos e, em carta, pelo próprio Valera.

Também no Brasil conheceria “su Dolorcitas, futura esposa, entonces de ocho o nueve años, hija del embajador de España en Brasil, (...), y sufrimiento para el resto de su vida”¹⁹.

Ainda segundo Del Barco, “Es fácil suponer que Machado se acercava a la obra de Valera, tal vez deslumbrado por la fama del español”.²⁰ Como vemos, há, ao longo do discurso de Del Barco, uma tentativa, mesmo que sutil, de afirmação de que Machado de Assis teria sofrido algum tipo de influência de Don Juan Valera.

2.2 Afinidades estéticas entre *Dom Casmurro* e *Genio y figura*:

Eleito esse objeto de investigação, o trabalho de Pablo Del Barco continua sendo nosso ponto de partida, uma vez que foram as interpretações feitas por esse crítico que provocaram o surgimento desta tese.

Como dissemos, o ensaio de Del Barco aproximou os protagonistas, relacionou os contextos de criação das duas obras, destacou a maneira com que Rafaela e Capitu ascenderam socialmente, demonstrou as fragilidades de Bentinho,

¹⁷ DEL BARCO, Pablo. Prefacio. In: ASSIS, Machado de. *Don Casmurro*. Madrid, Catedra, 1991, p. 55.

¹⁸ Carta a Estébanez Calderón, datada de 4 de agosto de 1853, "sobre sus aventuras con Arminda y sobre sus enfermedades venéreas"; In: BENVENUTI, Carlos. *Juan Valera a Serafín Estébanez Calderón 1850-1853*. Editorial Moneda Y Credito, Madrid, 1971.

¹⁹ Carta a Estébanez Calderón, datada de 10 de outubro de 1853, "sobre la hija del jefe, Dolores Delavat"; In: BENVENUTI, Carlos. *Juan Valera a Serafín Estébanez Calderón 1850-1853*. Editorial Moneda Y Credito, Madrid, 1971.

²⁰ DEL BARCO, Pablo. Prefacio. In: ASSIS, Machado de. *Don Casmurro*. Madrid, Catedra, 1991, p. 56.

o carácter memorialista de ambas as obras, a função dos conselheiros como uma espécie de alter-ego no desempenho das reflexões necessárias aos protagonistas, apontou a tripartição das fases da vida de Bentinho e **o papel da memória e da morte como tentativas de fixação do tempo e de realização de catarse**. Todos esses tópicos salientados por Del Barco merecem mesmo atenção.

A partir deste ponto da tese daremos destaque a um aspecto que consideramos comum aos dois autores: **o uso de elementos da tragédia como pilares do processo de geração do trágico nos romances em tela**.

Vejamos, então, como isso se dá.

3 A tragédia e suas relações com o gênero romance.

3.1 O conceito de tragédia segundo Aristóteles, a tragédia até o século XVII, suas transformações ao longo do XIX, sua estrutura e suas relações com as produções romanescas de Machado de Assis e Juan Valera.

A origem da tragédia não é clara para os estudiosos da história do teatro. Tudo indica que suas primeiras manifestações na Grécia surgiram sob a forma do conhecido “canto de bodes” (tragoidía), evento ritualístico através do qual sátiros travestiam-se de bodes para, dessa forma, cantar ditirambos em louvor a Dioniso. Com o passar do tempo, essa ocorrência ritualística ganhou seu aspecto teatral, deixando sua função ritualística e assumiu aspectos de espetáculo. Afirma-se que o ponto ápice dessa transformação se deu quando Tespis propôs a inserção de um espetáculo dramático nos festejos em louvor a Dioniso. Tal metamorfose ter-se-ia dado por volta de 534/530 antes de Cristo.

Quase totalmente abandonada ao longo da Idade Média, e retomada por Trissino durante o renascimento italiano, a tragédia preserva grandes semelhanças com seus modelos gregos. Na Idade Moderna, a tragédia burguesa impôs-se à tragédia grega, o que fez com que esta última quase desaparecesse por completo, cedendo lugar ao drama. Foi neste ponto da história da tragédia que as concepções aristotélicas do gênero sofreram as transformações que nos permitem, hoje, aproximar as produções romanescas de Valera e Machado às estruturas da tragédia.

Se antes a tragédia era tida como

imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas nas diversas partes da peça, na forma não de narrativa, mas de ação desenvolvida pelos atores, sob a influência da piedade e do terror, com o objetivo de produzir a purgação (purificação) dessas emoções. Por linguagem ornamentada refiro a que contém ritmo, harmonia e canto. Por várias espécies distribuídas nas diversas partes quero dizer que algumas partes utilizam como meio apenas o verso, enquanto outras se valem também do canto²¹

²¹ ARISTÓTELES. Poética. Trad. de Audemaro Taranto Goulart. IN: GOULART, Audemaro Taranto. *Estudos de Literatura Clássica I – Poética*. [...], [...], p. 6.

se antes o conceito de tragédia era assim posto, o drama burguês do século XVIII, a Revolução Industrial e o Romantismo geraram o homem novo que encontramos do século XIX para cá (como Bentinho e Rafaela), aos quais a vivência do trágico também é permitida. Entretanto, a idéia de “imitação de ações de caráter elevado”, que era permitida apenas ao aristocrata ou ao fidalgo, é substituída por qualquer ação de qualquer homem que possa viver situações de catarse.

Além dessas mudanças importantes, vale destacar que a luta do herói trágico contra a força inexorável do destino foi trocada pela luta do protagonista contra as forças do meio social, as quais passaram a gerar forças antagônicas de tensão dramática, como amor e ódio, fidelidade e infidelidade, bem e mal; forças que sempre causaram dúvidas, impasses ou questões que não se resolviam, levando os protagonistas às forças da desgraça ou da morte.

Foi por causa da existência dessas mudanças, incorporadas pelos romances do século XIX, que Herbert Muller pôde dizer que

a tragédia poderia ser definida como uma ficção inspirada por uma séria preocupação com o problema do destino do homem; não apenas com seus malogros no amor, negócios ou guerra, nem com seus padecimentos por injustiças sociais ou políticas, mas suas relações com a totalidade da conjuntura que o envolve, sua posição no universo, o sentido último de sua existência; o que faz o espírito trágico ser mais ou menos pessimista, essencialmente humanista, e não cínico; é a afirmação de valores positivos²²

ou, como quer Brereton,

a tragédia é uma desgraça final e impressionante, motivada por um erro imprevisto ou involuntário, envolvendo pessoas que merecem respeito e simpatia. Geralmente implica numa irônica mudança de sorte e comunica uma forte impressão de vazio. As mais das vezes, esta se faz acompanhar de infelicidade e sofrimento emocional²³.

Neste sentido, podemos afirmar que os protagonistas Rafaela e Bentinho enquadram-se no perfil desse “homem novo” construído pelos escritores do século XIX. Mais do que isso, Bento e Rafaela ainda representam a impotência do homem diante das forças do Fado e a sujeição de suas angústias a rituais de depuração e

²² MULLER, Herbert. *The spirit of tragedy*. New York, Knopf, 1956, p.11.

²³ BRERETON, Geoffrey. *Principles of tragedy*. Miami, University of Miami Press, 1968, p. 20.

de catarse típicos da tragédia grega, deixando à idéia de morte a tarefa de, ritualisticamente, dar alívio às dores que a vida trágica lhes impingiu.

Além disso, é possível associar a estrutura narrativa dos dois romances ao eixo típico da tragédia clássica, montado a partir dos itens prólogo, párodo, episódios, êxodo, ainda presos, conforme Aristóteles, às idéias de fábula, personagens, elocução, pensamento, espetáculo e música.

Essa estrutura trágica pode ser facilmente identificada nos romances em tela, como veremos a partir deste ponto da tese. Para isso, voltemos ao princípio de todos os estudos já feitos acerca da tragédia: A *Poética*, de Aristóteles. “Sob a influência da piedade e do terror, com o objetivo de produzir a purgação (purificação) dessas emoções” é, de todo o extrato, o trecho que mais nos interessa.

Embora tenha usado de maneira pertinente o termo catarse, Aristóteles não o definiu de maneira precisa. O modo de ocorrência dessa purificação catártica que o conceito Aristotélico propõe não foi devidamente descrito pelo filósofo.

Em relação ao emprego do termo por Aristóteles, sabemos de sua origem na medicina; para esta ciência, catarse significava o fim dos males físicos e o retorno ao equilíbrio da saúde. Mas há também a possibilidade de o autor de *Os Babilônios* ter extraído o conceito de um uso religioso, situação em que a palavra significava um tal ou qual rito purificador de almas bem semelhante ao batismo ou a outros ritos iniciáticos.

Ora, a aproximação existente entre religião e tragédia explica o traslado do termo da religião para a estética. Isto prova a aplicação do termo ao gênero teatral, com o fim de significar a intenção de “depurar o fundo emocional da alma, mediante o prazer procurado pela expressão artística”,²⁴ prazer só conseguido graças à identificação gerada pela contemplação da obra de arte catártica.

Neste sentido, é importante lembrar Massaud Moisés²⁵ que fala da possibilidade de as várias propostas de estudo do termo “identificação” serem resumidas em duas vertentes. A primeira, fala de um espectador que contempla e “vive” a situação experimentada pelo herói trágico, mas aprende a distanciá-la de si; a segunda diz que o espectador visualiza o tormento do personagem, recebendo dessa visualização alívio em relação às próprias tensões, pelo menos durante o espetáculo.

²⁴ REYES, Alfonso. *La crítica en la edad ateniense*. México, El Colégio de México, 1941. p. 303.

²⁵ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1988, p. 79.

Isso é exatamente o que ocorre em Machado de Assis nos sofrimentos vividos por Bentinho.

Quando um leitor de Machado vê o sofrimento de quaisquer de seus protagonistas, sofre com eles e,

“vendo o herói padecer, o espectador tomaria consciência de que vive situação idêntica e, graças ao processo de identificação, livra-se das angústias que o agitam. Ou, caso não esteja afetado por tais sentimentos, experimentaria na carne possuí-los, aprenderia a rechaçá-los e ainda gozaria o prazer de estar livre deles. Nas duas circunstâncias, no fim da tragédia deverá ser invadido por uma profunda sensação de bem-estar físico e moral, por saber que tudo, felizmente, se passou no mundo imaginário do dramaturgo e não com ele próprio...”²⁶

E disso Machado tinha plena consciência.

Era tão forte nele este saber que, além de usá-lo em suas composições, pô-lo na boca de seus heróis trágicos: “Creio antes...sim...sim, creio isto. Creio que prima Justina achou no espetáculo das sensações alheias uma ressurreição vaga das próprias. Também se goza por influência dos lábios que narram”²⁷.

3.2 O trágico em *Genio y figura*

Tal como ocorre com os romances de Machado de Assis, é perfeitamente possível associar *Genio y figura* ao teatro trágico. Aliás, quem leu o romance de Rafaela, sabe de sua narrativa feita, de modo plural, por um “eu” narrativo que divide a construção do enredo com o Visconde de Goivo-Formoso e com a própria Rafaela. Esse modo de começar o texto, estruturado a partir de um diálogo inicial que retoma o passado através das memórias do Visconde, foi composto, tal qual ocorre em *Dom Casmurro*, uma abertura elaborada como um “coro” que expõe o tema e anuncia as *dramatis personae*. Este é o primeiro elemento estrutural comum aos dois romances no que tange a uma reprodução provável do esqueleto constitutivo das tragédias.

Mas as coincidências não terminam aqui. Se observarmos bem, veremos que *Genio y figura* pode ser dividido em partes que corresponderiam perfeitamente ao

²⁶ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1988, p. 80.

²⁷ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 97.

Coro, ao Párodo, aos Episódios e ao Êxodo próprios da tragédia. Veremos que os capítulos 1, 2 e 3, formadores do Coro, cumprem muito bem as funções de Coreutas, Corifeu e Atores. Vejamos o porquê disso: na tragédia grega o Coro Trágico praticamente não participa da ação. Limita-se a comentá-la e a analisar as ocorrências de cenas e os pontos importantes do enredo. Esse Coro é composto de diversos membros, que são geralmente denominados de Coreutas. O “eu” narrativo de *Genio y figura* e o Visconde são dois Coreutas. Mas entre os Coreutas há um membro ao qual é dado o destaque de poder “cantar” sozinho os aspectos do enredo. Esse membro recebe o nome de Corifeu. Ele possui três funções importantes na peça:

- 1) Exorta o Coro à ação;
- 2) Antecipa as palavras do Coro; e
- 3) Representa o Coro através dos diálogos que realiza com os diversos atores.

Ora, os três primeiros capítulos do romance valeriano desenvolvem exatamente essas funções. Há a abertura visível do “eu” realizada no primeiro capítulo (coroadada com o trecho “voy pues, a ver si los relato, y si consigo, no adoctrinar ni enseñar nada, sino divertir algunos momentos o interesar a quien me lea”); e, depois dessa abertura, o próprio “eu” nos prepara, através do segundo capítulo, para a entrada do Corifeu, vivido pelo Visconde de Goivo-Formoso.

Realizado esse canto do Corifeu, inicia-se, com o quarto capítulo, o primeiro Episódio desse drama romanescos de Juan Valera.

Todo esse primeiro Episódio se dá no Brasil. É no país de Machado que a base do enredo é posta ao leitor: a culpa pelo adultério. Rafaela, filha de mãe prostituta e pai desconhecido, casa-se com um bem sucedido brasileiro que lhe dará vida elegante e confortável. Mas, cumprindo os desígnios do refrão que dá nome ao romance, Rafaela trai seu marido e passa todo o segundo Episódio, vivido na Europa, tentando livrar-se da dor que a angustia: a culpa pela traição.

É importante notar que entre um Episódio e outro sempre há um Estásimo. O Estásimo é um tipo de canto que separa os Episódios. Nele, o Coro (com todos os seus Coreutas) ou o Corifeu (à parte dos demais Coreutas), retoma o fluxo da enunciação e comenta ou analisa os episódios passados, preparando-nos para o que virá.

No caso de *Genio y figura*, o último Episódio abriga o Êxodo, o qual açambarca os pontos máximos das chamadas Cenas de Enfrentamento e a Catástrofe.

A respeito dessas estruturas típicas da tragédia clássica e que, aqui, ligamos ao modo de ser do romance, lembremo-nos de que o drama burguês do século XVIII, a Revolução Industrial e o Romantismo geraram o homem novo que encontramos do século XIX para cá, tal como ocorre com Rafaela. A grande diferença é que a chamada “imitação de uma ação de caráter elevado” agora é vivida pela filha de uma prostituta que também se prostitui. Prostitui-se, mas procura negar essa prostituição e buscar um caminho de reconciliação consigo e com os valores morais e éticos do grupo social no qual se encontra.

É esse tipo de elemento narrativo — que caracteriza *Genio y figura* — que o aproxima dos tragediógrafos que remodelaram a tragédia a partir do renascimento. Já vimos atrás que a tragédia sofreu mudanças que fizeram de sua base estrutural um gênero menos complexo do que era antes. Vimos que aquelas paixões desmedidas foram substituídas pelo amor e que a ação patética foi substituída pela análise psicologia. Eis aqui os dois eixos de *Genio y figura*: o estudo psicológico e a substituição da paixão, senão pelo amor, pela amizade e pelo carinho respeitoso (como ocorre no relacionamento que Rafaela vive com o senhor Figueiredo).

Se isso não bastar para a fundamentação de nossa análise, devemos lembrar que a luta do herói trágico contra a força inexorável do destino é absolutamente substituída pela luta da nossa protagonista contra as forças do meio social, contra as forças morais que a cercam e, o que é pior, contra a força da própria culpa, que é o motor do romance.

É em torno disso que gira todo o eixo que sustenta as forças antagônicas de tensão dramática, tais como amor *versus* ódio, fidelidade *versus* infidelidade, bem *versus* mal. Em relação a esses motores antitéticos do drama, notemos que são eles que dão ser aos elementos narrativos que geram os impasses, as tensões dramáticas e as angústias que não se resolvem; angústias que levam a protagonista Rafaela ao caminho das forças da morte desgraçada (a morte tipicamente trágica).

É neste sentido que fazemos coro com Herbert Muller e Brereton quando dizemos que os romances trágicos como *Dom Casmurro* e *Genio y figura* não são apenas prosas de ficção inspiradas no destino do homem (como a tragédia clássica), mas são, antes de tudo, obras preocupadas com as injustiças sociais, com as

relações do homem com seu universo e com as forças que o movem à construção de sua identidade como sentido máximo de sua existência, o que, em verdade, estrutura o espírito trágico daquele homem que habitava o século XIX. Mas é nessa busca de sua realização que o homem se vê impotente diante do imprevisível e do involuntário da vida — e é aí que nasce o alicerce do ser trágico —.

É aqui que Bento e Rafaela se unem: enquadram-se perfeitamente no perfil desse “homem novo” construído pelos escritores do século XIX. Além disso, representam a fraqueza humana diante das forças avassaladoras do Fado; forças que fazem deles sujeitos tão angustiados que só uma grande catarse pode ser o elemento de depuração desse mal-estar que os leva à idéia de morte; ação que, como rito de extinção da dor, pode dar alívio às angústias que a vida trágica lhes impingiu.

Além de tudo o que foi dito, até este ponto, sobre o trágico em *Genio y figura*, falta falar ainda de dois elementos marcantes dessa estrutura trágica: a maneira de composição do *agón* a partir da estrutura dos personagens. A esse respeito, precisamos chamar a atenção para a construção das relações entre Protagonista, Deuteragonista e Tritagonista. Tecnicamente esses personagens se diferem por serem considerados, na tragédia, como primeiro ator, segundo ator e terceiro ator, respectivamente. No contexto das produções romanescas de Machado e Valera, essas denominações ligam-se à densidade das funções das personagens assim classificadas.

Etimologicamente, sabemos que protagonista é a junção de pro + t + agon + ista. Se olharmos o sentido dessas partículas da língua, partindo de *agon* (que é o elemento principal do termo), veremos que protagonista é aquele que luta em prol da resolução de um determinado problema ou conflito; é aquele que tenta sanar uma dor ou saltar um obstáculo. Obstáculo que lhe é posto pelo antagonista ou pelas forças antagônicas que se lhes apresentam.

Como sabemos que o aspecto gerador da tensão dramática desse tipo de obra se dá a partir do Agon, percebemos logo que esse conjunto de forças que se debatem através da luta travada entre protagonista e antagonista é que sustenta a ação geradora do *actum* que dá ser à obra. Mas essas forças que se opõem ganham mais complexidade à medida que os protagonistas ganham co-protagonistas e os antagonistas ganham co-antagonistas.

Se na tragédia grega os termos Protagonista, Deuteragonista e Tritagonista determinavam apenas a importância hierárquica dos personagens postos em diálogo, aqui, nos romances em tela, eles determinam a força e o vigor construtivo dos personagens, amarrados em ações e problematizações cada vez mais intrincados (o que não quer dizer que a tragédia grega não fosse uma construção assaz intrincada e muito bem elaborada).

Nada disso, todavia, faria sentido se essa relação de tensão não gerasse a chamada Catástrofe, ponto ápice do Êxodo que levará o protagonista ao ritual dramático cujo propósito é a realização da catarse. Essa catarse, lembremos, será tanto mais expressiva quanto mais causar no leitor a mesma sensação de alívio que parecer causar ao protagonista. Este é o ponto: a função catártica dessas produções só faz sentido se de fato levar o leitor-espectador ao sentimento catártico que depure as suas angústias pessoais através da dor vivida pelos personagens em ação. Esta, sim, é a grande pretensão desse par de romances que ora analisamos.

Mas todos esses aspectos da tragédia que afirmamos estruturar o eixo de Genio y figura ainda não foram devidamente comprovados.

Vejamos então como corroborar, com extratos do romance valeriano, a existência de Coro, Coreutas, Corifeu, Protagonista, Deuteragonista, Tritagonista, Párodo, Episódios, Estásimos, Êxodo, Catástrofe e Catarse em *Genio y figura*.

3.3 Demonstração da estrutura trágica de *Genio y figura* – Prólogo, Coro, Coreutas, Corifeu e Párodo:

Já dissemos atrás que os três primeiros capítulos de *Genio y figura* se nos apresentam como uma abertura de tragédia. Tal abertura deve ser classificada, tecnicamente, como Prólogo (parte que abre, que dá início a uma ação teatral) dentro do qual encontram-se o Coro e o Párodo. Este termo denomina o tipo de diálogo presente, por exemplo, em *Prometeu acorrentado*. Nesta peça, há exatamente três personagens em diálogo: Hefesto, Poder e Violência, que introduzem a ação e a circunstância em que tudo se dá.

Do mesmo modo, entendemos que, em *Genio y figura*, o diálogo estabelecido entre o “eu” e o Visconde soa como se fora um Párodo, expondo o tema, as

circunstâncias, o cenário e as *dramatis personae*. Tal estrutura dialogística dá ao Visconde, num ponto mais avançado do romance, a função de narrador das aventuras de Rafaela, uma vez que é ele quem tira do refrão *Genio y figura, hasta la sepultura* a “prova” de que o determinismo é de fato decisivo no destino do homem. Daí podermos dar ao Visconde a importância de Corifeu e ao “eu” a função de Coreuta, embora seja ele o “cantor” que amarra todos os elementos da diegese, já que ocupa uma posição de narrador “de fora”.

Sabemos que esses elementos constitutivos da tragédia também compõem o modo de ser do Romance *Dom Casmurro*: sua estrutura individual, seu diálogo intertextual com *Othelo* e seu papel de terceira obra da chamada Trilogia do Trágico de Machado de Assis são suficientes para demonstrar o forte vínculo da história de Capitu com o texto trágico.

Apesar dessa densidade trágica mais acentuada em *Dom Casmurro* por esses vínculos intertextuais com outras obras, o romance valeriano, como acabamos de ver, também apresenta uma ligação com os aspectos estruturais da tragédia.

3.4 Protagonista, Deuteragonista e Tritagonista:

Em *Genio y figura*, como em outros romances quaisquer, teríamos dificuldade de realizar essa relação direta do caráter hierarquizante que os termos Protagonista, Deuteragonista e Tritagonista representam na tragédia. Também teríamos dificuldade de fazer essa correspondência em *Dom Casmurro*. O mais razoável seria preservar o papel e a função de Protagonista e correlacionar Deuteragonista e Tritagonista a Co-Protagonista e Antagonista.

Já sabemos, obviamente, que cabe a Rafaela a função de Protagonista: é ela quem possui um desejo, uma vontade, um ideal a ser cumprido, uma missão a favor da qual luta, realiza *Agon*. Mas, curiosamente, Rafaela não tem um antagonista fora de si: a obra de Juan Valera não põe um anti-herói que se oponha à nossa heroína. O que há é uma luta contra as mazelas que habitam o próprio espírito da heroína, contrariando a tese do “eu”, que havia dito:

Firme creyente yo en el libre albedrío, aseguraba que todo ser humano, ya por naturaleza, ya por gracia, que Dios le concede si de ella se hace merecedor, puede vencer las más perversas inclinaciones, domar el carácter más avieso y no incurrir ni en falta ni en pecado.²⁸

Ao longo do romance, notamos que Rafaela, mesmo que tenha vivido Cenas de Enfrentamento como as que teve com Pedro Lobo, não encontrou antagonismos a não ser dentro de si mesma. É ela que, movida pela culpa e pelo remorso, pena por perceber que não consegue “vencer las más perversas inclinaciones”.

Vejamos o que diz sobre as aventuras que viveu no Rio de Janeiro, sempre em traição ao marido a quem acreditava dever fidelidade e honestidade. Vejamos:

La amistad que me inspira Joaquin Figueredo, mi gratitud hacia él, la estimación que lê tengo, al ver em él um conjunto de nobles prendas, oculto y sepultado antes bajo lãs ruines condiciones de su sórdida existência primera, y que yo he descubierto después, así para mi como para la generalidad de los hombres, todo esto no há podido vencer la inclinación viciosa de mi naturaleza, la vehemencia de mis pasiones y la licencia y el desenfreno em que me he criado. Inutiles han sido mis propósitos de serle fiel; pero, me parece que no pude Haber fuerza em el mundo que me impulse a serle inconstante, a abandonarle, a causarle inmenso dolor dejándole ver com claridad mi desvio, siendo com él cruelmente ingrata (capítulo 23 de Genio y figura).

Desse modo, notamos que há na obra o claro papel de Protagonista, vivido por Rafaela, e de Co-protagonistas vividos pelos personagens que se põem em torno de Rafaela e a querem bem. Esses são os que caminham no sentido da realização dos propósitos da protagonista, como se fossem os Deuteragonistas, mas sem uma clara divisão de importância entre si (todos parecem ocupar igualmente o segundo lugar entre os personagens).

Os Tritagonistas seriam aqueles personagens sem relevo expressivo, que passam pela história como referência ou citação ligeira apenas para ajudar a compor a coerência narrativa engendrada por Valera.

3.5 Episódios:

²⁸ VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1937, pgs. 09-10.

Os Episódios são as diversas partes agrupadoras de cenas ocorridas no palco. Essas cenas são vividas por membros do Coro ou por quaisquer dos participantes envolvidos em diálogos líricos. Esses Episódios podem possuir diferentes tamanhos e durações, que variam de peça para peça ou até mesmo numa mesma obra, podendo ainda variar quanto à estrutura (entre falas de Ator para Corifeu ou de Ator para Ator, por exemplo). Transportados para a estrutura dramática dos romances em questão, os Episódios correspondem às diversas partes agrupadoras de capítulos de um romance ou novela.

Em *Genio y figura*, podemos demonstrar a existência de uma estrutura muito parecida com as das tragédias gregas do século V a.C.: o romance é composto pelo Prólogo (que contém Coro, Coreutas, Corifeu e Párodo), quatro Episódios intercalados por Estásimos e o Êxodo (que contém a Hipôrquema, a Cena de Catástrofe, a Catarse derivada dessa catástrofe e a Saída propriamente da ação, com o retorno ao tema de abertura do romance).

Os episódios estariam assim divididos:

3.5.1 Primeiro Episódio

Vai do capítulo V ao capítulo X. Nestes capítulos vemos a chegada de Rafaela ao Brasil; seus insucessos e sucessos; as transformações que operou em seu benfeitor Joaquin Figueredo; seu casamento com o dito senhor; e, principalmente, o desenho de sua personalidade.

3.5.2 Segundo e terceiro Episódios

Vão do décimo primeiro capítulo ao vigésimo e podem ser separados conforme ocorrem as Cenas de Enfrentamento entre Rafaela e Pedro Lobo. É interessante notar que um dos pontos altos desses enfrentamentos acontece quando Rafaela resiste às investidas agressivas de Pedro Lobo enviando-lhe uma carta

bastante expresiva. Vejamos a disposição obsessiva de Pedro Lobo e a resistência de Rafaela:

La insistencia pertinaz que mostró Pedro Lobo en volver a verla, exacerbó este odio, agotó su paciencia y le hizo perder los estribos.

Ella no recibía entonces, ni salía de casa; pero Madame Duval era perseguida y detenida por Pedro Lobo, y ora por su medio, ora imprudentemente, valiéndose de un criado cualquiera, Pedro Lobo la inquietaba y la atormentaba con cartas pidiéndole, casi exigiéndole una cita.

A las cuatro primeras cartas, dos al día, nada contestó Rafaela. A la quinta, en la mañana del día tercero, Rafaela se puso fuera de sí, perdió toda su circunspección, desechó recelos, resolvió arrostrar cualquier peligro que sobreviniese y contestó al gaucho, sin rasgar el papel, aunque bien pudiera decirse, citando el antiguo romance, que le escribió:

Con tanta cólera y rabia,
que donde pone la pluma
el delgado papel rasga.

La carta de Rafaela era como sigue:

«Sr. D. Pedro Lobo: Ni usted tiene, ni yo he dado a usted el menor derecho para lo que hace, inquietándome, afligiéndome y desesperándome. Jamás prometí ni exigí a usted que me prometiera fidelidad ni constancia. No hay lazo que nos ate ni obligación que nos encadene. Libre es usted y yo también lo soy de querer a quien se nos antoje. Con plena libertad, aun después de haber arrojado de mi alma, por motivos de que no tengo que darle cuenta, todo tierno afecto hacia usted, le consagraba yo aún estimación amistosa. Esta se ha perdido también por la tremenda culpa de usted cometida hace pocos días. Ya ni amor, ni amistad, ni estimación le tengo. No diré que le odio, porque no odio a nadie, y si le odiase haría de usted excepción honrosa. Me es usted indiferente, pero me aburren y me atacan los nervios sus persecuciones. Váyase usted de Río y déjeme en paz. Como no gusto de frases pomposas, cuyo contenido pudiera alguien poner en duda, no me meto en decir que soy una dama y que usted es un caballero: diré sólo que soy una buena mujer, aunque pecadora, y que espero que sea usted un hombre bueno para mí y que como tal se conduzca. Con dicha esperanza escribo esta carta, y confío en que no me comprometerá usted abusando de ella; mas aunque desconfiase, de nada tendría miedo. Podría usted causarme el mayor daño y me sería menos insufrible que su empeño de reanudar relaciones. Rotas están para siempre y nada temo por mí. Temo por usted y le aconsejo que se vaya cuanto antes a Europa. Por nada del mundo quisiera yo más tragedia. Yo no soy vengativa, pero hay personas que lo son. Guárdese usted de ellas, y póngase en salvo.»²⁹

Así terminaba la carta, firmada sólo con la inicial R.

Madame Duval la llevó a la fonda donde el gaucho vivía, y estuvo presente a su lectura.

No bien acabó de leer, Pedro Lobo dijo furioso:

-Me insulta y hasta se atreve a amenazarme. Sin duda tiene nuevo galán y con él es con quien me amenaza. Yo me río. Morirá a mis manos como Arturito ha muerto.

-Sosiéguese usted -dijo Madame Duval con mucho reposo-. No es amenaza sino aviso lo que da mi señora. Ella dista mucho de tener nuevo galán. Créame usted. Hablo sinceramente. Mi señora se ha entrado por la devoción y lleva camino de ser una santa.

²⁹ VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1937, pgs. 121-122.

-¿Pues entonces quién es la persona de quien dice que debo salvarme? Yo no quiero salvarme de nadie. La buscaré y nos veremos las caras³⁰.

Devemos salientar que este ponto do Episódio é claramente percebido como uma de suas Cenas de Enfrentamento; importa também destacar o comentário que encerra o vigésimo capítulo, o qual entendemos como um exemplo perfeito de Estásimo.

Vejamos:

Hubo, no obstante, algún poeta satírico y avinagrado, que se vengó en la Stolz de la insolencia del crítico francés, y todavía conservo yo en la memoria algo de una graciosísima sátira que le compuso, donde después de afirmar que la artista era un desecho del viejo mundo y ella también vieja, justifica irónicamente los aplausos que le han dado con razones y comparaciones como las contenidas en los siguientes versos:

Um velho poema de capa extragada
Nao perde por isso o interno valor,
E a veces de baixo da pranta pisada
Descóbrense ainda vestigios da flor

Pero no adelantemos los sucesos; prescindamos de este episodio que apenas tiene relación con nuestra historia, y volvamos a la noche en que Rosina Stolz apareció en el teatro de Río por vez primera³¹.

Vale salientar aqui o fato de esse Estásimo ter sido associado à poesia pelo próprio narrador. Esse trecho surge como um canto versificado típico das tragédias, encerrado pelo comentário final que coroa o desfecho do Episódio, preparando-nos para a quarta parte (o quarto episódio).

Entretanto, há, entre o terceiro e o quarto Episódios, um pequeno trecho (do vigésimo primeiro ao vigésimo terceiro capítulos) que funciona como uma espécie de Hipôrquema. Este termo é usado para classificar um tipo de cena que antecede a cena de Catástrofe ou as Cenas de Enfrentamento (é mais freqüentemente usado antes de uma cena de Catástrofe). Através da colocação de uma Hipôrquema, há um efeito de intensificação das cenas que a seguem, uma vez que as Hipôrquemas são cenas bastante amenas e diminuidoras da tensão. Quando elas são criadas, a tensão que as seguem consegue, por contraste, aumentar o seu propósito de suscitar o “terror e a piedade” nos espectadores.

³⁰ VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1937, p. 122.

³¹ VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1937, p. 132.

Por fim, vem o último Episódio, marcado pela volta de Rafaela para a Europa. Essa parte também possui suas divisões: a ida à Europa, que vai do momento em que essa decisão de retorno é tomada (no final do capítulo XXIII) até o final do capítulo XXVII, ponto do romance em que é apresentado o livro de Rafaela. É neste ponto do capítulo (quando o livro começa a ser transcrito) que começa o último Episódio.

Deste ponto em diante (durante o tal último Episódio), temos o predomínio da voz de Rafaela, a qual vem posta por um discurso de confissão. Isso mesmo: o livro, cujo título é *Confidencias*, bem se poderia chamar de *Confissões*, uma vez que aparece como o último ato de uma “pecadora” que, através da redação de suas memórias, resolve purgar suas dores, conflitos e culpas.

Depois de iniciado o *Confidencias*, não temos mais divisões em capítulos: todo o restante da obra é praticamente sustentado pelas confissões de Rafaela, exceto pelas duas últimas páginas, nas quais o “eu” narrador retoma a narrativa e realiza o desfecho do Êxodo. A propósito, pode-se afirmar que o último Episódio contém em si uma Hipôrquema, a Catástrofe, a Catarse e o Êxodo.

Em verdade, toda a escritura de Rafaela é catártica, mas os pontos de maior reflexão sobre suas angústias existenciais e os momentos em que o projeto suicida se mostra são os pontos altos dessa estrutura catártica, cujo ápice, já na “Conclusión”, ocorre com a confirmação do suicídio.

Tudo termina com a leve sugestão de que a promessa do determinismo se cumpra.

3.6 O sentido do trágico em Juan Valera.

A construção do sentido do trágico na obra de Don Juan Valera pode ser compreendida quando estudamos dois de seus textos críticos mais importantes: *De la naturaleza y carácter de la novela* e *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*.

Há nestes textos um olhar fino e maduro que interpreta o *modus operandi* dos romancistas contemporâneos de Valera, sobretudo dos que ditavam a moda da composição romanesca em todo o mundo literário neolatino. Valera, tal como

Machado o fizera anos antes quando Eça de Queirós publicou *O primo Basílio*, Valera critica ferrenhamente os ditames do naturalismo levado ao rigor das descrições e da obsessão pela realidade em si. O que Valera mostra a esse respeito é a visão de que o que importava ao romance era o homem mesmo e não a casa, os móveis ou a roupa que ele vestia. Valera vê, muito cedo, que a literatura que permanece é aquela que universaliza o drama existencial humano e não a que fotografa detalhadamente a realidade que o cerca: era o realismo psicológico que ocupava o pensamento estético de Juan Valera.

Para comprovação desse ponto de vista, vejamos os seguintes trechos do *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*³²:

Si esto sucede con la ciencia, no debe maravillar-nos que con la literatura, en que la moda ejerce más tiránico imperio, suceda lo mismo y más. El gusto, el tono, la manera, como quiera llamarse, viene de París. Forzoso es aceptarlo, si no queremos pasar por retrógrados, ignorantes, obscurantistas ó tontos. Así fuimos pseudo-clásicos á lo Boileau, hasta el año de treinta y tantos; luego románticos á lo Victor Hugo, y así tenemos que ser ahora naturalistas á Zola.

Para que ocultarlo? Lo diré desde luego. La moda más extravagante y absurda que, en mi sentir, se puede imaginar, es esta del naturalismo. Me afligi, me consterne cuando vi que mujer de tan altas prendas como Doña Emilia Pardo Bazán se había vuelto naturalista.

Esta aflicción y esta consternación despertaron en mi alma el deseo de impugnar el naturalismo.

Me retraía, sin embargo, el terror de tener que leer muchas novelas naturalistas. Yo no quería enfermar para buscar el remedio. Yo no quería decir como Merlín, cuando acude á desencantar á Dulcinea:

“Después de Haber revuelto cien mil libros
De aquesta ciencia endemoniada y torpe,
Vengo á dar el remedio que conviene
A tamaño dolor, á mal tamaño”.

Y aqui llamo ciencia al arte de escribir novelas naturalistas, porque ahora sacamos en claro que la tal novelería es ciencia y no arte; y es ciencia, no así como se quiera, sino ciencia experimental. Verdad es que la misma novela naturalista no es novela: Zola lo declara. Se llama novela, porque nadie há tenido aún la dicha de hallar ó de inventar el nombre que le conviene. Algunos la han llamado estudio; pero esto es vago, dice Zola. Qué nombre le daremos?

Aún no se sabe. Baste saber que la novela naturalista no es ya novela; es documento humano é investigación zoo-patológica; es una parte, un ramo de la historia natural ó de la biología positivista³³.

Ora, este Valera — que não se conforma com o niilismo característico da estética realista — vilipendia e execra a obsessão pelo real que não diz nada, pelo

³² VALERA, Juan. *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Sevilla, CV, vol XXVI.

³³ VALERA, Juan. *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Sevilla, CV, vol XXVI, pgs. 9-11.

real que registra e fotografa apenas o cenário dos acontecimentos humanos sem de forma alguma pôr as questões humanas mais relevantes no centro das reflexões.

É este Valera insatisfeito com a moda, este Valera que não quer seguir ditames vazios, que não quer uma escola que não lhe diga nada; é este Valera que busca princípios e fundamentos estéticos em outras matrizes literárias.

E à procura de outros modelos, Don Juan Valera pontifica:

En lo antiguo se escribían las novelas para divertir, para ensanchar el corazón, para distraer con bellas ficciones los ánimos que se contristaban la vulgar y prosaica realidad de la existencia terrena. Entonces, aunque la modestia impiedise decirlo en letras de molde, todo el que escribía una novela decía para su capote, dirigiéndose mentalmente á sus lectores, lo que dice Zorrilla al empezar la leyenda de Alhamar:

“Tal es la historia peregrina y bella,
Que os doy en estas hojas extendida,
Para que el pasto y el deleite de ella
Os alivien las penas de la vida.”³⁴

Eis o ponto através do qual surge o Valera preocupado com a literatura como catarse: o criador de *Genio y figura* deseja que o texto recaia em arte; arte capaz de gerar identificação, capaz de causar alívio, depuração dos males, redução das aflições que invadem os corações humanos.

Por isso insistimos nesse visível projeto estético de Juan Valera de criar uma aproximação concreta da sua produção romanesca com a estrutura do teatro trágico.

A causa disso é simples: Valera vislumbrou no romance uma forma amena de popularizar a literatura, mas sem deixar de assegurar a boa qualidade estética tão necessária à produção da literariedade. Tal literariedade está assegurada em *Genio y figura* através dessa engenhosa elaboração de recursos que deram ao texto um conjunto de efeitos que já tinham sido alcançados por grandes autores espanhóis, mas não por essas vias estéticas da aplicação dos princípios da tragédia.

Conscientemente ou não, Valera acabava de inaugurar, ao menos na novelística espanhola, um modo novo de estruturar a produção romanesca. Modo que, segundo Pablo Del barco, teria exercido alguma influência sobre o monumental Machado de Assis.

³⁴ VALERA, Juan. *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Sevilha, CV, vol XXVI, p. 11.

3.7 Os elementos constitutivos do trágico:

Como vimos, é recorrente entre os estudiosos da tragédia a afirmação de que esse gênero teatral teria tido seu nascimento no ditirambo. Sabe-se que, nos idos do século VIII a.C., *dithyrambos*, cujo étimo fundamental significa “duas portas” (*dis*, duas vezes; *thyra*, porta; ambainem, passar), *dithyrambos* designava um tipo de canto encomiástico cujo objeto de honra ou louvação era o deus Dioniso. Esse canto de louvor recebia os acompanhamentos da música de flauta e da dança.

Assim se manteve a sua estrutura, por supostos dois séculos, até que, na passagem do VIIo. para o VIo. século a.C., Arion, poeta nascido em Corinto, fixou o gênero através da inserção do coro, composto de cinquenta cantores, e do corifeu, o líder solista desse grupo de cantores. Foi a introdução do solista que deu ao *dithyrambos* a estrutura dialogística, a qual permitiu o nascimento dos primeiros rasgos teatrais que, mais tarde, caracterizaram o gênero tragédia.

É seguro afirmar que, dos seus primórdios até parte do século V a.C. o ditirambo manteve sua função de louvar Dioniso, até porque, como sugerimos atrás, o vocábulo carrega a representação da dupla origem de Dioniso, que teria tido parte de sua gestação em um dos seios de Sêmele e parte em uma das coxas de Zeus. Assim, esse semi-deus, filho de uma mulher do mundo fecundada pelo pai dos deuses, teria, para ser dado à luz, passado por duas portas.

Ademais, foi por causa da sua função laudatória original que o ditirambo preservou, durante cerca de três séculos, a honra de Dioniso como seu tema exclusivo.

Laso, o ateniense, impôs ao ditirambo um tal conjunto de alterações que fez dele um espetáculo muito apreciado à época (século V a.C.). Essas mudanças, enriquecidas pelos poetas Simônides e Píndaro, fizeram do ditirambo uma estrutura mais livre e mais complexa, agora desapegada da forma antistrófica de seus primórdios.

Além disso, o mito de Dioniso, que era o núcleo do enredo, deu lugar a outros mitos até que, no século IV a. C., o ditirambo perdeu sua função ritualística e passou a ser um espetáculo absolutamente profano. Com essa nova estrutura, o ditirambo, como poema propriamente dito, perde sua importância; a música, que se sobrepunha em valor às palavras, perde seu *status* e sua significação original.

Pelo exposto — e pelo fato de sabermos que, para Aristóteles, o ditirambo teria sido o berço da tragédia —, retomaremos aqui dois pressupostos já consagrados acerca da origem da tragédia: O primeiro afirma que as já mencionadas alterações sofridas pelo ditirambo teriam gerado uma tal metamorfose no gênero que uma nova tipologia textual, no caso a tragédia, teria nascido dessa tal transformação; o segundo pressuposto levanta a possibilidade de os dois gêneros terem convivido lado a lado, num mesmo período e lugar, ligados pelas semelhanças funcionais, temáticas e estruturais que os caracterizavam, permitindo a afirmação de que o uso do *dithyrambos* teria entrado em declínio no mesmo instante em que o uso da tragédia teria entrado em ascensão.

Embora esse aspecto do nascimento da tragédia seja um ponto obscuro para a maioria dos pesquisadores do gênero, é correto afirmar que ambos os espetáculos tiveram Dioniso como tema central; ambos tiveram caráter encomiástico; ambos possuíam estrutura dialogística criada a partir da relação coro/corifeu; ambos possuíam cantores vestidos de bodes; ambos possuíam caráter festivo. Também é correto dizer que ambos se afastaram de suas funções originais de louvor a Dioniso, transmutando-se em espetáculos profanos.

A esse respeito, Massaud Moisés afirmou que

somente com o passar do tempo é que a tragédia, desligando-se progressivamente das festividades dionisíacas, assumiu forma teatral e características próprias: acredita-se que a derradeira etapa da metamorfose tenha ocorrido em 534 a. C., quando Tepsis alcançou que um espetáculo dramático se incluísse nos festejos em honra de Baco.

Transladando-se para Roma, a tragédia continuou a ser cultivada, segundo o modelo grego, embora sem o reproduzir. Além de fragmentos, conhecem-se as peças de Sêneca (século I a. C.), endereçadas antes à leitura que à representação, e que exerceriam considerável influência no teatro da Renascença.

Essa tragédia do século XVII, segundo Moisés, teria, nessa centúria, subido ao seu ponto máximo, logrando “alto grau dramático, semelhante ao da tragédia grega, em que pese às diferenças sensíveis entre as duas variantes”.

Apesar disso, o gênero entra em nova fase de decadência, substituído de certa forma pelo Drama Burguês que, como se sabe, mesclava aspectos da tragédia e da comédia. Essa decadência, que se prolonga até os dias de hoje, foi acentuada pelos autores do século XIX, cuja escola romântica opunha-se à idéia de pureza dos gêneros. Em Weelek e Warren (*Teoria literaria, tr. esp., p. 141*), encontramos a

afirmação de que o século XIX “não limita o número de possíveis gêneros nem dita regra aos autores. Supõe que os gêneros tradicionais podem mesclar-se e produzir um novo gênero (como a tragicomédia)”. Essa valorização do princípio da liberdade na criação literária permitiu uma série de remodelações, adaptações, variações e recriações próprias desse período. Exemplo típico é o uso remodelado da figura do herói, que passa a ter, em torno de si, como elemento intensificador da tensão, o chamado anti-herói. Esta tipologia, por sua vez, criada pelos ficcionistas do século XIX, tinha já seu germe na produção satírica do século XVIII, como ocorre em *As viagens de Gulliver*, de Swift.

Essas contribuições dos romancistas do século XIX em relação à formulação de novos gêneros ou remodelação de antigos merecem destaque. Devemos citar, particularmente, a formulação de heróis românticos como a Carlota Ângela, de Camilo, em oposição a anti-heróis realistas como a Luísa, de *O primo Basílio*. Carlota representaria a manifestação máxima do sentido heróico do existir; Luísa representaria o erro trágico, o vício, a culpa trágica. Ainda em Camilo, em *A queda dum Anjo*, temos aquele germen do anti-herói, tomado como modelo por muitos dos cultores do romance.

Uma das causas dessas inserções de elementos estéticos da tragédia no romance parece ter sido a coincidência da transformação do gênero tragédia no mesmo instante em que se deu o nascimento do romance e a fixação deste gênero em prosa: se, de um lado, a tragédia abandonava a luta do herói contra o destino inexorável (trocando-a pela luta contra as forças do meio social); se abandonava os assuntos ligados ao terror (trocando-os pelos temas amorosos e estudos psicológicos); se abandonava a invocação à morte e à desgraça (trocando-a pela invocação à honra e ao amor); do outro lado, o nascente romance, movido pelos interesses da escola romântica, buscava suas bases exatamente nesses pólos fundadores da nova tragédia que se havia consolidado na passagem do século XVII para o XVIII.

Essa feição proteiforme do romance vem-se mostrando de *A princesa de Clèves* (1678) a *Dois irmãos*, passando por *Manon Lescault* (1731), *Pamela* (1740), *Clarissa Harlowe* (1748), *As aventuras de Roderick Random* (1748), *História de Tom Jones* (1749), *O vermelho e o negro* (1830), *A cartuxa de Parma* (1839), *A comédia humana* (1829-1850), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899). Ao longo de todo esse período, vimos nascer o

romance de tempo cronológico, o romance de tempo psicológico, o romance de enredo, o romance, histórico, o romance de terror, o romance picaresco, o romance de ação, o romance de personagem, o romance de drama, o romance policial e o romance de tese, por exemplo.

Em todos esses casos, o que está devidamente revelado pela Crítica Literária, pela História da Literatura e pela Teoria Literária, podemos encontrar aspectos do teatro participando da constituição do gênero romance.

3.8 Hamartía, Hýbris, Moira y Catarse:

Em *Hýbris – A essência da tragédia*, Johnny Mafra afirma que todas as vezes que o homem realiza uma transgressão há a possibilidade de ocorrência do trágico. Segundo Mafra, a realização de uma falta grave é um dos componentes geradores da tragicidade. Para o estudioso das letras clássicas

Na desgraça e no conflito está a dimensão da tragédia: o homem como vítima ou agente de decisões que ultrapassam os limites de sua competência. A rainha de Cartago jura fidelidade ao marido morto (*Ille meos, primus qui sibi iunxit, amores abstulit*), num ato de vontade que imprime sacralidade à sua decisão, por um lado, esquecida de que a força cega da paixão (o Amor) poderia derrubá-la, como de fato o fez, e, por outro lado, cometendo a falta grave de transgressão ao juramento, o que a põe em confronto com o sagrado³⁵.

Ora, o exemplo dado por Mafra traz à baila todos os trechos de *Genio y figura* relativos à decisão de Rafaela de mudar radicalmente sua vida após sua chegada no Brasil. Rafaela, uma vez no Rio de Janeiro, também toma uma decisão sacral: a de casar-se com o senhor Figueiredo mantendo-se fiel a ele. Ao fazer esse juramento de fidelidade, Rafaela reconhece o sacrifício que fará casando-se com um homem bronco, pouco ou nada atraente, mais velho que ela e contrário aos seus desejos amorosos verdadeiros. Fazendo isso, a protagonista parece impor a si um ato sacrificial; ato que faz de sua escolha uma ação ritualística depuradora.

Para ela, abster-se das formas de amor que de fato lhe seduzem e dedicar-se a um homem pouco jovial e sedutor tem o mesmo efeito de um ato purgador, uma

³⁵ MAFRA, Johnny. *Hýbris – A essência da tragédia*. No prelo.

vez que, marcado pela privação do prazer e pela imposição de uma forma de dor, fica absolutamente ligado aos rituais de sacrifício típicos da tradição.

Isso de fato nos parece um compromisso de depuração. A anulação da libido e a devoção ao senhor Figueiredo seriam, pois, uma catarse depuradora dos pecados cometidos no passado.

Ocorre, entretanto, que a protagonista de *Genio y figura* fraqueja no seu propósito e rompe o compromisso estabelecido. Eis que nossa personagem capitula; eis que Rafaela deixa sua promessa ser quebrada pelos ímpetos que tem diante da possibilidade de amar, fazendo surgir aí

o conflito, que chamamos trágico, entre o homem, ser inteligente e dono de vontade, e a força cega da natureza. O trágico decorre do sentido da ordem em que o homem está inscrito, e o cosmos tanto pode ser o mundo com todos os seus mecanismos, como pode ser a justiça, o bem, ou o coração do próprio homem.

Só o homem, por ser inteligente e ter vontade, vive o trágico, porque só ele é capaz de opor-se à ordem, o que é exatamente a essência da tragédia³⁶.

Segundo Mafra, a ocorrência desse conflito trágico se dá em torno de três elementos que invariavelmente compõem o trágico. São eles: Hamartía, Hýbris e Moira. Vejamos, então, como o teórico mineiro conceitua esses tópicos constitutivos do trágico e da tragédia.

3.8.1 Hamartía

Mafra inicia suas considerações sobre a hamartía afirmando que na tragédia “dá-se a passagem da dita para a desdita, não por malvadez do herói, mas por algum erro grave³⁷”. Nesse ponto de seus estudos, o professor Johnny assevera que esse erro ou falha grave que caracteriza a hamartía pode tanto estar no próprio herói trágico como em alguma situação que envolva sua vida. Para corroborar essa proposição, Mafra cita a tragédia de Édipo, lembrando que seu destino trágico havia sido determinado por forças anteriores ao seu nascimento.

³⁶ MAFRA, Johnny. *Hýbris – A essência da tragédia*. No prelo.

³⁷ MAFRA, Johnny. *Hýbris – A essência da tragédia*. No prelo.

No mesmo estudo, Mafra retoma a afirmação de Aristóteles que tira da harmácia qualquer vínculo com uma suposta força moral. Ele retoma a *Poética* para deixar claro que a falha humana, nesse caso, está exclusivamente associada a um “erro de dimensão intelectual³⁸”. “Seu erro, que nada mais é que uma falha humana, é trágico porque rompe a expectativa que em torno dele se formou³⁹”.

Assim, hamartía seria, pois, no seio da tragédia clássica, o resultado de uma falha momentânea, por parte do herói trágico, que o leva a sofrer conseqüências funestas decorrentes dessa falha ou erro.

3.8.2 Hýbris

Em *Hýbris – a essência da tragédia* está dito que o conceito de hýbris não está claro na *Poética*. Para dar mais precisão ao conceito, o ensaísta de Minas vai aos pré-socráticos e, citando Heráclito, afirma que a hýbris é a ultrapassagem de uma medida. A hýbris seria então, “a ultrapassagem do métron, aviolência que um mortal faz a si mesmo e aos deuses, o que provoca o ciúme divino, a nêmesis, e leva ao castigo da áte, a cegueira da razão⁴⁰”.

Agindo assim — ultrapassando uma dada medida —, o herói trágico transforma-se num insolente, num desenfreado impetuoso, capaz de gerar uma violenta ou ultrajante violação do *métron* que lhe teria sido imposto pelas forças supra-humanas da vida.

Ora, se, de um lado, no juramento de Rafaela há a presença da hamatía, também há a hýbris, uma vez que, no mesmo ato, encontramos a exagerada autoconfiança da heroína e a ruptura do métron.

O mesmo se dá com Bentinho que, estando sob a promessa da mãe de ir ao seminário e dedicar sua vida ao louvor do Senhor, entrega-se inadvertidamente ao amor de Capitu.

Os heróis dos nossos romances estão, pois, fadados aos designos dessas duas forças que cercam o homem trágico.

³⁸ MAFRA, Johnny. *Hýbris – A essência da tragédia*. No prelo.

³⁹ MAFRA, Johnny. *Hýbris – A essência da tragédia*. No prelo.

⁴⁰ MAFRA, Johnny. *Hýbris – A essência da tragédia*. No prelo.

3.8.3 Moira

Houaiss conceitua Moira como “parte destinada a cada um; sorte, destino, fado, fortuna; personificação da fatalidade a que supostamente estão sujeitas as pessoas e todas as coisas do mundo”⁴¹. Os estudiosos da tragédia dão ao termo o sentido de “destino cego” ou “punição”.

Para Mafra, *moira* vem da mesma raiz que *heimarméne* — designativo de parte, lote — e “deste sentido deve ter passado, por extensão, a designar aquilo que a cada um cabe em sorte na vida, ou seja, o destino”.

Como se vê, essa visão — a bem dizer — consensual de Moira como Fado dá ao vocábulo o sentido já consagrado de força potente e supra-humana que se opõe ao homem, sua impotência e sua finitude. Moira seria assim uma espécie de fatalidade que excede ou transcende as possibilidades da vontade do homem, fazendo dele um ser subjugado a essa força que lhe é transcendente.

Desse modo temos que Hamartía, Hýbris e Moira se completam nesse processo de construção das forças trágicas que só se podem expurgar pela força da catarse.

3.8.4 Catarse

No quinto tópico de seu estudo sobre a essência da tragédia, Johnny Mafra afirmou que Aristóteles teria tomado a catarse como o fim principal da tragédia. Para corroborar essa proposição, Mafra citou o conhecido trecho da *Poética* que diz que a tragédia “É (...) imitação de uma ação de caráter elevado, (...) (imitação) (...) que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”.

Em seguida, e no afã de explicar os sentidos de “terror”, “piedade” e “purificação dessas emoções” — e suas relações com a catarse —, o professor

⁴¹ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001, p. 1944, c.

Johnny apresentou, a partir de Eudoro de Sousa, um vasto rol de estudos e autores que analisaram essas questões.

Mafra ainda falou dos conceitos de catarse dados por Platão e pela tradição pitagórica, cujas análises defendem os sentidos de purificação medicinal e religiosa para o termo em questão.

Depois de todas essas considerações, Mafra coroou seu texto apresentando a idéia de que “analogamente à purificação medicinal e religiosa, é possível obter a purificação da alma por meio da emoção estética e a catarse seria essa purificação mediante o prazer causado pela emoção artística⁴²”.

Segundo Mafra, catarse é

purificação, é purgação, é limpeza, é cura, é alívio, é correção, é relaxamento de tensões, mediante o purgativo da medicina, da filosofia, da religião, da música, da arte em geral. Aplicada à tragédia, catarse é a purificação da alma mediante o prazer causado pela emoção artística. É o efeito principal da tragédia. É o fim que se espera obter com a encenação de tais espetáculos ou com a participação em tais ações⁴³.

No mesmo parágrafo em que Johnny Mafra expõe esse seu conceito de catarse como “purificação da alma mediante o prazer causado pela emoção artística⁴⁴” repousa uma particularidade do conceito de catarse que particularmente me fascina: a particularidade de essa purificação nascer de um processo de identificação.

Por fim, queremos crer que os tópicos estudados aqui acerca do trágico e da tragédia — nomeadamente Prólogo, Coro, Coreutas, Corifeu, Párodo, Protagonista, Deuteragonista, Tritagonista, Hamartía, Hýbris, Moira e Catarse —, fazem parte da composição dos romances *Dom Casmurro* e *Genio y figura*.

⁴² MAFRA, Johnny. *Hýbris – A essência da tragédia*. No prelo.

⁴³ MAFRA, Johnny. *Hýbris – A essência da tragédia*. No prelo.

⁴⁴ MAFRA, Johnny. *Hýbris – A essência da tragédia*. No prelo.

4 Primeiras idéias sobre as categorias Tempo e Memória em *Genio y Figura* e *Dom Casmurro*.

Autores como Valera e Machado fazem parte de um grupo de escritores que escrevem a partir de uma “filosofia de composição” ou de uma “arte poética” construída ao longo de anos de maturação. Os dois autores estavam já no auge da maturidade quando se deram ao trabalho de produção dos romances que ora estudamos. É isso que permite nossa referência a uma certa intenção composicional que caracteriza o conjunto da obra de maturidade desses autores. **Por isso podemos destacar um aspecto sabidamente intencional em ambos os romancistas: o fato da noção de Tempo e sua relação com a idéia de Memória determinarem a sustentação das estruturas agônicas das obras estudadas por Del Barco: *Genio y figura* e *Dom Casmurro*.**

Está claro para nós que a abordagem filosófica acerca do tempo precisa fundar-se necessariamente em teorias que permitam esse tipo de abordagem. Por isso partiremos do trabalho de Santo Agostinho, o primeiro pensador a propor a noção de “tempo psicológico”.

É a partir da obra desse autor que pretendemos revisar os conceitos de Tempo e Memória com o propósito de reconhecer a presença desses conceitos nos romances *Genio y figura* e *Dom Casmurro* e estudar o modo de ser dessas categorias nessas obras.

Em seguida a essa revisão, verificaremos a possibilidade das estruturas trágicas das obras **terem sido construídas a partir da idéia da irreversibilidade do tempo e sua relação com o conceito de Memória.**

Vejamos, então, como Tempo e Memória vinculam-se aos romances em geral e aos romances *Dom Casmurro* e *Genio y figura* em particular.

4.1 Narração, Tempo e Memória: O texto narrativo e o tempo:

O texto de caráter narrativo, seja ele de que gênero for, sempre foi e sempre será estruturado sobre um eixo temporal. Seu modo de ser funda-se na mudança de

estado das coisas em relação ao tempo que passa. Ora, se esse eixo temporal participa da determinação do modo de ser do texto narrativo — de sua natureza, portanto, — podemos afirmar que a narração é, pois, inconcebível fora da noção de tempo e do seu fluir.

Se tomarmos, por exemplo, um texto descritivo que flagre uma certa esquina de São Paulo e, por contraste, o contrapusermos a um texto narrativo cujo tema seja um suposto episódio ocorrido na mesma esquina de São Paulo, veremos claramente uma grande diferença no tratamento dado ao tempo nesses dois casos.

Vejamos como isso ocorre no caso da descrição de uma tumultuada esquina do centro de São Paulo:

Eis São Paulo às sete da noite. O trânsito caminha lento e nervoso. Nas ruas, pedestres apressados se atropelam. Nos bares, bocas cansadas conversam, mastigam e bebem em volta das mesas. Luzes de tons pálidos incidem sobre o cinza dos prédios⁴⁵.

Como se ve, há no texto um conjunto de verbos de ação que, obviamente, permite a sensação de ocorrência das diversas ações apresentadas pelo texto. Há que se notar, entretanto, o fato de as ações apresentadas pelo texto terem sido postas de maneira simultânea, o que dá ao elemento temporal a condição de tempo estacionário.

Ora, essa total ausência de consecução, essa total ausência de passagem e de mudança de estado das coisas em relação a um tempo que passa é, no caso desse texto, um dos elementos constitutivos da descrição. Nesse texto, tudo se dá ao mesmo tempo; tudo se dá num eterno presente. Mais: as ações todas são postas de maneira panorâmica diante do leitor, como se tudo fora uma composição para uma fotografia.

Vejamos, em contraste a isso, o que se passa num texto narrativo. Para tornar nosso contraste mais didático, escolhemos outro trecho de Fiorin escrito a partir do texto descritivo que acabamos de interpretar.

Eram sete horas da noite em São Paulo e a cidade toda se agitava naquele clima de quase tumulto típico dessa hora. De repente, uma escuridão total caiu sobre todos como uma espessa lona opaca de um grande circo. Os veículos acenderam os faróis altos, insuficientes para substituir a iluminação anterior⁴⁶.

⁴⁵ FIORIN, José Luís. *Para entender o texto*. São Paulo, Ática, 1992, p. 297.

⁴⁶ FIORIN, José Luís. *Para entender o texto*. São Paulo, Ática, 1992, p. 300.

Ora, embora o cenário criado para este parágrafo narrativo seja o mesmo da descrição apresentada anteriormente, vemos que, aqui, as ações não estão congeladas como no escrito anterior: aqui há movimento, há ação de fato (*in actum*); e tudo se dá de modo sucessivo. Aqui, a simultaneidade que caracterizava o texto anterior foi trocada pela sucessão; aqui, o tempo estacionário foi trocado por um tempo que passa e o estado das coisas sofreu uma evidente transformação. Tanto isso se dá que a própria coesão textual está marcada pelos conectivos “eram” e “de repente”, que apontam para a transformação de São Paulo como cidade iluminada em cidade escura, o que teria provocado o acendimento dos faróis altos por parte dos motoristas mencionados pelo narrador.

Este modo de estruturar o tempo é o que denominamos *Erzählte Zeit*. Este é o tempo que se apega à sucessão de eventos; é o tempo que se liga a um suposto “antes”, um suposto “agora” e um suposto “depois”.

Esse “tempo objetivo”, também chamado de “tempo coletivo” ou “tempo público” é o tempo atrelado ao calendário do ano civil.

Autores há, como é o caso de muitos portugueses do século XIX, que empregam esse tempo do calendário com a exatidão de uma ata. Vejamos o caso que se segue, extraído de uma obra de Camilo Castelo Branco:

Aos vinte e um de março do corrente ano de mil oitocentos e cinqüenta e seis, pelas onze horas e meia da noite, fez justamente quarenta e seta anos que o sr. João Antunes da Mota, morador na rua dos Armênios, desta sempre leal cidade do Porto, estava em casa (...)⁴⁷.

Ao lado desse modo de empregar a noção do tempo devemos pôr o chamado *Erzählzeit*, denominação já consagrada para o dito “tempo do discurso narrativo”. Esta outra forma de ser do tempo também é comumente chamada de “tempo subjetivo” e possui uma “temporalidade” heteromórfica ou uma estrutura “politemporal”. Tais denominações — heteromorfia e politemporalidade — tentam resguardar o caráter instável, variável, íntimo ou subjetivo desse “tempo do discurso narrativo”.

Embora não consiga afastar-se por completo do “tempo objetivo”, esse “tempo subjetivo” é assim chamado exatamente pelo fato de sair da objetividade pura do

⁴⁷ CASTELO BRANCO, Camilo. *Onde está a felicidade?* Lisboa, PAMP, 1965, p.23.

calendário civil público e caminhar rumo às oscilações particulares das “vivências íntimas” dos personagens. Tanto o é que essa maneira de organizar o tempo é freqüentemente encontrada no chamado romance psicológico e nos monólogos interiores. Por isso mesmo podemos citar Dujardin, criador do monólogo interior, para compreendermos melhor essa instância do tempo denominada *Erzählzeit*.

Vejamos um extrato do ensaio *Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, de Dujardin (Dujardin *apud* RAIMOND, Michel):

De cet ensemble d'observations nous concluons que le monologue intérieur, comme tout monologue, est un discours du personnage mis en scène et a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieure de ce personnage sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires, et, comme tout monologue, est un discours sans auditeur et un discours non prononcé; mais il se différencie du monologue traditionnel en ce que, quant à sa matière, il est une expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient; quant à son esprit, il est un discours antérieur à toute organisation logique, reproduisant cette pensée en son état naissant et d'aspect tout-venant; quant à sa forme, il se réalise en phrases directes réduites au minimum syntaxial; et ainsi répond-il essentiellement à la conception que nous nous faisons aujourd'hui de la poésie.

D'ou je tire cet essai de définition:

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes, c'est-à-dire em son état naissant, réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression du tout-venant⁴⁸.

Como vimos, o monólogo interior apresenta diferenças fundamentais em relação ao monólogo tradicional no que se refere à matéria, ao espírito e à forma. Segundo Dujardin, esse tipo de monólogo é “não pronunciado”, desenrolando-se no interior do personagem, sem outro “auditor” que não seja o próprio personagem. Esse traço, ligado à frouxidão sintática e à quase nulidade de pontuação, ajuda na caracterização da fluidez do discurso que esvanece a forma e distancia essa tipologia dos compromissos lógicos e objetivos do chamado tempo público. Daí a aproximação desse modo de conceber “assunto”, “forma” e “espírito” com o chamado “tempo do discurso narrativo”.

Até este ponto do segundo capítulo, demos destaque a dois diferentes “modos de ser” do Tempo no texto narrativo: o primeiro está relacionado ao tempo como o fluir que permite a sucessão dos acontecimentos que se dão ao longo da

⁴⁸ RAIMOND, Michel. *Le roman depuis la Révolution*. Paris, Colins, 1967, pgs. 321-313.

história que contamos ou que nos é contada; o segundo liga-se a essa forma de Tempo de sentido subjetivo.

A respeito da dicotomia Tempo Objetivo *versus* Tempo Subjetivo, quero lembrar Massaud Moisés que assim se pronunciou:

O tempo, no romance, provavelmente constitui o ingrediente mais complexo e o mais relevante: de certo modo, **tudo no romance forceja transformar-se em tempo**, que seria, em última instância, o escopo magno do romancista. Mais do que escrever uma história, mostrar cenários, criar personagens, **o seu objetivo consistiria na criação do tempo**, ou na sua fixação, dentro das coordenadas de um livro. Senhor absoluto do tempo, o ficcionista pode acompanhar as personagens durante toda a sua existência, mas essa faculdade constitui, precisamente, um dos embaraços maiores para o seu trabalho criativo⁴⁹ (os grifos são nossos).

(...)

Dois tipos fundamentais de tempo podem ser considerados: o histórico (ou cronológico) e o psicológico (e/ou metafísico), o primeiro sinalizado pelo ritmo do calendário, do relógio, pela alternância dia-noite, as estações, etc. **O tempo psicológico** (ou duração, na terminologia bergsoniana) **transcorre no interior de cada ser humano** (ou de cada personagem), imune à regularidade geométrica do tempo histórico; **tempo subjetivo**, marcado pelas experiências individuais, **tempo da memória**, obediente a um fluxo mental que **escoa incessantemente**, de cuja existência nos damos conta por um mecanismo instintivo, espontâneo, movido pela sensibilidade. **De onde o tempo psicológico alternar-se de pessoa a pessoa**⁵⁰ (os grifos são nossos).

Dentre os problemas levantados por Moisés, cinco merecem nossa atenção máxima: 1º.) o fato de o tempo ser, segundo Moisés, o ingrediente mais complexo e mais relevante do romance; 2º.) o fato de que “tudo no romance forceja transformar-se em tempo”; 3º.) o fato de um dos objetivos do romancista ser o da criação ou fixação do tempo (e o fato disso ser um complicador do processo de criação romanesca); 4º.) a referência ao conceito Tempo Psicológico; 5º.) e a alusão à interiorização típica desse Tempo Psicológico.

Ora, se o tempo tem, de fato, a importância referida por Moisés na produção romanesca; se além de consolidar a estrutura mesma de toda forma de narração o tempo ainda determina o fluxo “mental que escoia incessantemente” podendo transcorrer de diferentes modos no interior dos personagens; se, de fato, “tudo no romance forceja transformar-se em tempo”; então, o que é, para além dos modos já apresentados aqui, o que é o tempo? Que ciência pode auxiliar-nos na busca de

⁴⁹ MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, p. 453.

⁵⁰ MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, p. 454.

uma compreensão ao menos razoável do que possa ser o tempo? E como esse Tempo pode ser encontrado no romance em geral e nos romances estudados por esta tese em particular?

Como se sabe, as tentativas de conceituação do Tempo têm feito parte das preocupações do homem desde os primórdios da filosofia. Correntes filosóficas como as lideradas por Platão, Aristóteles, Plotino, Agostinho, Escoto, Newton, Leibniz, Hegel, Bergson, Husserl, e Heidegger trataram o Tempo ora sob a perspectiva objetiva, ora sob a subjetiva. Dentre essas correntes todas, entendemos que uma das que mais se vincula ao Tempo Psicológico referido por Massaud Moisés é a proposta por Santo Agostinho.

O filósofo de Tagaste, como se sabe, é tido como o primeiro a dar real importância ao caráter psicológico do tempo. Por isso, decidimos adotar o pensamento de Agostinho presente em *Confissões* como base teórica para o problema do tempo e sua vinculação com o trágico. Para isso, partiremos do estudo agostiniano contido no Livro XI, da segunda parte de *Confissões*, redigido nos anos de 397 e 398.

4.2 Os conceitos agostinianos de Tempo e Memória.

Sabemos que o propósito de contar sua história a Deus foi um dos motivos que levaram Santo Agostinho à redação de seu *Confissões* (claro, com o fito de realizar a catarse proporcionada pelo ato de confessar). Através deste importante livro, Agostinho de fato realiza uma sucessão de confissões relativas aos desregramentos da fase inicial de sua vida. Fala, dentre outras questões, dos “pecados da adolescência”, dos “amores impuros”, da “sedução pelo maniqueísmo”, das “extravagâncias heréticas”, dos “nove anos de erro”, temas que compõem o eixo da primeira parte de *Confissões*.

Na segunda parte do livro, o confessante não narra mais os erros do passado. Agora quem fala a Deus não é o pecador; é o bispo, o homem santo. Desta parte de *Confissões*, dois temas merecem destaque: o estudo sobre a Memória, presente no Livro X, e a tese a respeito do Tempo, que perpassa todo o Livro XI.

Em ambos os estudos, Agostinho mantém a mesma estrutura de “diálogo” com Deus que atravessa toda a obra. Nesse Livro XI da segunda parte, cujo tema é objeto central deste capítulo de tese, o Bispo de Hipona principia com uma pergunta-tema típica de bom retórico: “Sendo Vossa a eternidade, ignorais (...) o que eu vos digo, ou não vedes no tempo o que se passa no tempo?”

Note-se que os pontos centrais do Livro XI estão postos nesta pergunta provocativa: O “lugar” em que grassa a eternidade em oposição ao “lugar” no qual grassa o tempo. O “lugar” de Deus é o “lugar” da eternidade (o “lugar” do não tempo), o “lugar” de Agostinho é aquele em que há a experiência do tempo (o “lugar” do tempo).

Dessa problematização, surge novo conjunto de questões: O que é a Eternidade? O que é o Tempo? Que relações há entre Eternidade e Tempo? Para falar disso, Agostinho parte do *Gênesis*, cuja frase de abertura traz o termo “Princípio”, vocábulo a partir do qual novas questões serão levantadas ao longo do Livro XI das *Confissões*.

Como Santo Agostinho constrói seu estudo a partir da oposição Eternidade *versus* Tempo, propõe que ou o Tempo nasce da Eternidade ou a Eternidade gera o tempo. Neste ponto, explica que a Eternidade pode ser compreendida como uma Concentração; o Tempo pode ser visto como uma Distensão: *Vídeo igitur quandam esse distensionem*. Aqui, entendamos “distender” como “estender”. Então, o Tempo é algo que se estende, alonga, estica, continua.

Entretanto, quando estuda o início da criação, deixa claro que para Deus não havia início, uma vez que na eternidade o que ocupa o lugar da Distensão é a Concentração. Agostinho afirma que a palavra proferida por Deus não era corpórea, como as proferidas pelos homens; a palavra proferida por Deus não era sensível. A palavra d’Ele não tem duração, já que foi dita eternamente (*sempiternae*). Deus, segundo Agostinho, não precisa terminar uma palavra para dizer outra, posto que o que ele diz o diz num só tempo (*simul omnia*); um tempo que sempre é. Assim, Agostinho começa a mostrar que a necessidade da sucessão, isto é, da perda de algo anterior para que se possa construir algo posteriormente ao algo perdido — não vivido por Deus —, é tão-somente do homem (que vive no tempo).

Para Agostinho, na Eternidade tudo está inteiramente presente; na Eternidade, a “vontade” de Deus (como, por exemplo, a vontade de criar o mundo) não começa num dado tempo porque nesse estado *sempiternae* a “vontade” faz parte

de uma substância contida nessa estabilidade sempre presente da Eternidade. Exatamente por isso essa Eternidade teria o poder de criar, nesse presente (desde sempre e para sempre indivisível) todos os elementos do tempo e no tempo, já que a Eternidade não possui mudanças tampouco não-seres.

A vontade de Deus, segundo Agostinho, participa da “substância de Deus”, o que faz supor que o Criador “sempre” teria tido — *ab ovo* — essa vontade de criar. As coisas criadas estariam já todas, desde sempre, presentes, como vontade, na Inteligência Divina.

Depois de demonstrar, através de grande esforço retórico, a falta de um “Princípio” na Eternidade (a falta de um tempo mensurável, portanto), Agostinho passa a especular sobre a transitoriedade que caracteriza o lugar do tempo (ou o ponto de vista de quem está no tempo) — em oposição, portanto, ao ponto de vista da Eternidade, que só Deus conhece —.

Vejamos, no trecho abaixo, uma das partes através das quais Agostinho estuda essa questão da fugacidade e da transitoriedade do tempo:

Sabemos, Senhor, que uma coisa morre e nasce; deixa de ser o que era e passa a ser o que não era. No vosso Verbo, entretanto, nada desaparece, nada é substituído, porque é verdadeiramente eterno e imortal. Por isso, ao Verbo que é coeterno convosco, dizeis, simultânea e eternamente, tudo o que dizeis. E realiza-se tudo o que dizeis que se faça! Para vós não há diferença alguma entre o dizer e o criar (AGOSTINHO, Aurélio. *Confissões*. Parte II, Livro XI, Capítulo 7. A tradução é nossa).

Neste trecho, como está claro, Agostinho estabelece contraste entre o nascer e o morrer; o deixar de ser o que se era e o passar ao que se não era; entre a palavra pronunciada por nós e o verbo dito por Deus. O curioso é que, ao construir esses paralelos, Agostinho põe, no cume desse raciocínio, a idéia de Concentração — que caracteriza o pensamento, a palavra, as ações de Deus para, mais uma vez, defender o pressuposto de que na Eternidade tudo é substância de Deus e, por isso, a palavra d’Ele é Coeterna com Ele —; a palavra d’Ele é, portanto, verbo constante, desde sempre, da volição, da vontade divina. Ao propor isso, reitera, de certa maneira, os conceitos que definem, por oposição, o caráter fugidio do nosso tempo em oposição ao Tempo Atemporal da Eternidade.

É daí que surge a noção de que esse Tempo atemporal da eternidade é um eterno agora, contrário do nosso tempo que nunca tem presente, já que ele, o

presente, é o “instante fugitivo” e, por isso mesmo, nunca é: é uma sensação que nasce do que ainda não é (o futuro), já a caminho do que já não é (o passado).

Vejamos como o Bispo de Hipona defende essa proposição:

A esse, quem poderá prender e fixar, para que pare um instante e arrebate um pouco do esplendor dessa eternidade imutável, para que veja quão incomparável é a eternidade, se confrontada com o tempo, que nunca pára? Compreenderá logo que a duração do tempo não será longa, se não for formada por muitos movimentos passageiros. Ora, estes não podem alongar-se simultaneamente.

Na eternidade, tudo é presente, nada passa; o tempo, por sua vez, nunca é todo presente. O passado é impulsionado pelo futuro; o futuro é precedido por um passado; o passado e futuro são criados e emanam d'Aquele que sempre é presente. Quem poderá segurar o coração do homem, para que pare e veja quanto a eternidade imóvel determina o futuro e o passado, não sendo ela nem passado nem futuro? Porventura, a minha mão que escreve poderá explicar isso? A atividade da minha língua poderá, através da palavra, conseguir realizar empresa tão grandiosa? (AGOSTINHO, Aurélio. Confissões. Parte II, Livro XI, Capítulo 11. A tradução é nossa).

Agostinho também afirma que o homem, limitado à experiência do Tempo (estando no Tempo), jamais poderá conceber, a partir do Lugar do Tempo, a noção da Eternidade “vívida” por Deus.

Do mesmo modo, Agostinho amplia, no texto abaixo, o conceito de Eterno Agora para definir o “Tempo” “sempre presente” de Deus, deslocando-o à idéia de “Perpetuo Hoje”, mostrando que esse hoje — sempre presente — não sucede a nenhum futuro nem precede a nenhum passado, deixando claro que Deus precede todo o Tempo. Vejamos:

Porém, se o tempo não existia antes da criação do céu e da terra, para que perguntar então “o que fazíeis”? Não podia haver “então” onde não havia tempo. Não é no tempo que vós precedeis o tempo, pois, de outro modo, não seríeis anterior aos tempos todos.

Porém, precedeis todo o passado, sobrepondo-vos sobre ele com vossa eternidade sempre presente. Dominais todo o futuro, porque ele ainda está por vir. Quando ele chegar, já será passado. Vós, pelo contrário, permanecéis o mesmo sempre, e vossos anos não morrem.”

Vossos anos não vão nem vêm. Porém, os nossos vão e vêm, para que todos possam vir. Todos os vossos anos estão conjuntamente parados; porque estão fixos, nem os anos que chegam expulsam os que vão, porque estes não passam. Quanto aos nossos anos, só poderão existir todos, quando todos já tiverem deixado de existir. Os vossos anos são como um só dia, e o vosso dia não se repete de maneira que possa ser chamado “coditiano”, mas é um perpétuo “hoje”, já que este vosso “hoje” não se afasta do amanhã, nem sucede ao “ontem”. O vosso “hoje” é a própria

eternidade (AGOSTINHO, Aurélio. Confissões. Parte II, Livro XI, Capítulo 11. A tradução é nossa).

Ora, após refletir tanto sobre a idéia de Tempo a partir de seus contrastes, o Doutor da Igreja apresenta a categórica e decisiva pergunta sobre o ser do Tempo: *Quid est enim tempus?* Que é, pois, o tempo? Esta pergunta vem, entretanto, seguida da confissão de que ele, Agostinho, sente-se incapaz de dar uma resolução sequer satisfatória a esse indagação. Se a pergunta era categórica, sua resposta, todavia, não o poderá ser.

A tentativa de resposta a essa questão carrega, em Agostinho, a clara função argumentativa de apresentação da tendência ao não ser que caracteriza o tempo. Da proposição desse novo problema — o do paradoxo entre a afirmada existência do tempo e sua tendência ao não ser — surge um novo conjunto de indagações, agora relativo à duração do tempo; indagações que concorrem com a criação de uma espécie de sorítes que, como é próprio dessas cadeias de silogismos, apresenta novos problemas no mesmo instante em que há a tentativa de explicação do problema que acaba de ser proposto, o qual, no caso, é a especulação sobre a possível duração do tempo:

Contudo dizemos “tempo longo” ou “tempo breve”, e isto, só o podemos afirmar do futuro ou do passado. Chamamos “longo” ao tempo passado, se é anterior ao presente, por exemplo, cem anos. Do mesmo modo, dizemos que um dado tempo futuro é “longo”, se é posterior ao presente também cerca de cem anos. Chamamos “breve” ao passado, se dizemos, por exemplo, “há dez dias”; e ao futuro, se dizemos “dentro de dez dias”. Mas como pode ser “breve” ou “longo” o que não existe? Sem dúvida, o passado já não existe e o futuro ainda não existe. Portanto, não devemos dizer: “é longo”. Portanto, digamos do passado: “foi longo”; e digamos sobre o futuro “será longo”.

A esse respeito, escarnecerá do homem a vossa Verdade, ó meu Deus e minha Luz? O tempo “longo”, já passado, foi longo depois de ter passado ou enquanto ainda era presente? Só então podia ser longo (nesse momento presente), quando existia alguma coisa capaz de ser longa. Se o passado já não existia; então não podia ser longo, uma vez que já havia deixado de existir totalmente.

Então, não devemos dizer “o tempo passado foi longo”, porque não encontraremos aquilo que poderia ter sido longo, visto já não existir desde o instante que passou. Digamos então: “aquele tempo presente foi longo enquanto era presente”, porque só enquanto foi presente é que foi longo. Ainda não tinha passado ao não-ser; portanto existia uma coisa que podia ser longa. Mas, assim que passou, deixou, simultaneamente, de ser longo, porque deixou de existir (AGOSTINHO, Aurélio. Confissões. Parte II, Livro XI, Capítulo 11. A tradução é nossa).

Com o propósito de estudar a duração do tempo, Agostinho cria um capítulo intitulado “As três divisões do tempo”, denominadas, respectivamente, “tempo presente”, “tempo futuro” e “tempos que passam”. Agostinho abre a primeira divisão com a frase *videamus ergo, anima humana, utrum praesens tempus possit esse longum* (“vejamos, pois, ó alma humana, se pode ser longo o tempo presente”). Neste ponto do capítulo o filósofo de Tagaste especula sobre a possibilidade de um dado século em curso poder ser tido como Tempo Presente. Ao longo da reflexão acerca desse tema, adverte-nos que um século é composto de cem anos, o que faz supor que o ano em curso é ano presente mas os anos passados e futuros desse mesmo século ou são passados ou são futuros. Se são passados, pontifica, já não são; se são futuros, adverte, ainda não são; donde se pode concluir que apenas o ano em curso é ano presente. Dessa conclusão, retira outra: a de o ano ser composto de doze meses. Se assim é, apenas o mês em curso é mês presente; donde se conclui, como fora feito no silogismo anterior, que os meses passados já não são e os futuros ainda estão por vir.

Usando a mesma cadeia de raciocínios lógicos, propõe que os meses são compostos de dias, os dias de horas e as horas de instantes ainda menores; até concluir que “se pudermos conceber uma extensão de tempo que não seja suscetível de ser subdividida em partes, (...) poderemos chamá-la “tempo presente”. Mas esta se esvai tão rapidamente (...) que não tem nenhuma duração”.

Disso, Agostinho conclui que se esse instante fugidio tivesse alguma duração, por menor que fosse, “seria dividida em passado e futuro. Portanto, o tempo presente não tem nenhuma extensão espacial”.

A segunda divisão proposta por Agostinho pretende descobrir onde está o tempo que pode ser chamado de longo. A primeira hipótese levantada é a de ser o “futuro” esse tempo longo. Como, entretanto, se esse tempo futuro ainda está por vir? O correto não seria chamarmos de longo aquilo que de fato exista? Se esperarmos a chegada desse futuro ao presente — para o podermos medir —, frustrar-nos-hemos, já que, quando chegar, será logo expulsado rumo ao passado, deixando, portanto, de ser presente.

Assim teremos que, até este ponto, Agostinho terá mostrado que nem o tempo futuro nem o tempo presente poderá ser longo. **Apesar disso, deixa claro que o que é possível em relação à medição do tempo é a existência de uma percepção dos intervalos.** Para o Bispo de Hipona, podemos comparar as

percepções que temos desses intervalos e dizer se esses intervalos são longos ou curtos; poderemos perceber e medir esses intervalos apenas enquanto estiverem decorrendo.

Assim o diz Agostinho:

Contudo, Senhor, percebemos os intervalos dos tempos, comparamo-los e afirmamos que uns são mais longos e outros mais curtos. Medimos também o quanto este tempo é mais longo ou mais curto que outro, e respondemos que um é duplo ou triplo, ou que a relação entre eles é simples, ou que este é tão grande quanto aquele.

Medimos os tempos que passam, apenas quando os medimos pela sensibilidade. Quem pode medir os tempos passados, que não mais existem, ou os futuros, que ainda não chegaram? Só se alguém se atrever a afirmar que pode medir o que não existe! Enquanto decorre o tempo, podemos percebê-lo e medi-lo. Quando, porém, já tiver decorrido, não o poderemos perceber ou medir, porque esse tempo já não existirá (AGOSTINHO, Aurélio. Confissões. Parte II, Livro XI, Capítulo 11. A tradução é nossa).

Ora, por tudo isso, Agostinho conclui que, apesar da intangibilidade do tempo e suas divisões, o homem construiu convenções em torno da idéia de tempo. Essas convenções é que nos obrigam à adoção desses conceitos como referenciais do transformar das coisas em relação a esses instantes que passam. Daí surge a nova doxa da teoria agostiniana: “Sabemos que não é possível ver o que não existe. A propósito, os que narram aspectos do passado não os poderiam narrar; a não ser que os vissem com a alma. Ora, se esses aspectos ou fatos do passado não existissem, não poderiam ser vistos. Logo, existem fatos futuros e passados”:

Ao chegar a este ponto do discurso, Agostinho inicia nova cadeia de silogismos. Agora, nosso argumentador — que parte do pressuposto de que existem fatos Presentes, Futuros e Passados — quer saber onde estão esses Fatos Passados e esses Fatos Futuros. **Agostinho quer crer que esses Fatos Passados e Futuros existam num dado lugar; donde supõe que, se lá estão, “lá” esse Fato Passado não pode ser Passado; “lá”, esse Fato Futuro não pode ser Futuro. “Lá”, segundo propõe, esse Fato Passado tem que ser Presente, já que as coisas só podem ser num presente; “lá”, segundo propõe, esse Fato Futuro tem que ser Presente, já que as coisas só podem ser num presente.**

A proposição que assevera essa suposição é clara: “sei que na parte na qual estiverem, aí não são futuras nem passadas, mas presentes. Pois, se também aí são futuras, ainda estão lá; e, se nesse lugar são passadas, já não estão mais lá”. E é

dessas conjecturas que vem a conclusão categórica: **“Portanto, em qualquer parte na qual estiverem, quaisquer que sejam elas, não podem existir senão no presente”**.

No capítulo 18 de *Confissões*, surge nova e importante proposição: **se há um lugar no qual se possa encontrar o passado, esse lugar é a memória; mais: se a memória existe, existe como impressão decorrente das imagens que os episódios do passado geraram na subjetividade dos que testemunharam esses episódios** (enquanto eram Presente).

Tal proposição é de suma importância para esta tese, uma vez que põe a memória como um elemento capaz de, de certo modo, recompor o que foi, o que daria ao agente dessa memória a catártica sensação, embora falsa, de reversão do tempo. **Essa falsidade, entretanto, pode ser minimizada se houver, na construção da memória, um teor alto de verossimilhança nas “palavras geradas pelas imagens daqueles episódios”**. Estas “palavras geradas pelas imagens daqueles episódios” seriam a construção do discurso capaz de enredar a memória, não importando se esse discurso seria oral ou textual; ficcional ou não ficcional, subjetivo ou objetivo.

Esta proposição torna-se ainda mais veemente quando Agostinho afirma que de fato há três tempos. Todavia, esses tempos não são o Passado, o Presente e o Futuro, mas o “presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes e o presente das coisas futuras. (...) memória presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras”.

Além disso, Santo Agostinho adverte-nos sobre as imprecisões dos nossos conceitos e, por isso mesmo, dos riscos nos quais incorremos de, durante a proposição de uma idéia, conceito ou arrazoado, gerarmos afirmações imprecisas.

Discutidos esses pontos, Agostinho volta à questão da medição do tempo. Para ele, podemos medir os tempos que passam, enquanto passam. Isso só nos é possível porque o fazemos enquanto o tempo passa, isto é, enquanto é presente para nós. Se as coisas passadas e futuras já não têm — ou ainda não têm — existência, não as podemos medir em suas condições de passado ou futuro; mas, enquanto passam, aí sim, as podemos medir. É assim que Agostinho no-lo confirma:

Afirmar há pouco que podemos medir os tempos que passam. Por isso, podemos afirmar: “este espaço de tempo é o dobro do outro”, ou “este espaço é equivalente àquele”, ou “este é igual àquele”. Além dessas,

exprimiremos outras subdivisões do tempo, no caso de podermos enunciar alguma outra medida de tempo. Portanto, medimos os tempos enquanto decorrem. E se alguém me perguntar: “Como o sabeis?” Responderei: “Sei-o porque os medimos”. Não medimos o que não existe. Ora, as coisas passadas ou futuras não existem. Como medimos nós o tempo presente, se não tem espaço? Medimo-lo enquanto passa. Porém, quando já tiver passado, não será medido, porque já não será possível medi-lo (AGOSTINHO, Aurélio. Confissões. Parte II, Livro XI, Capítulo 11. A tradução é nossa).

Depois dessa proposição, Santo Agostinho passa a contrapor-se à idéia cristalizada de sua época de que o tempo estaria ligado ao movimento do sol, da lua e dos demais astros. Para o Bispo de Hipona, o movimento dos astros não parecia ser determinante do ser do tempo, mas tão-somente uma referência para a sua medição. Para ele, a maior ou menor extensão da duração desses movimentos pode servir como forma de referência de convenção das noções de Tempo Longo ou Tempo Curto, mas jamais determinar o ser dessas instâncias propriamente ditas.

Agostinho sustenta a noção de que as associações das extensões do tempo com os movimentos dos astros são meras convenções: “Não se diga, portanto, que o tempo é o movimento dos corpos celestes. Quando, depois da oração de Josué, o Sol parou, (..) o Sol estava parado, mas o tempo caminhava. (...) Portanto, vejo que o tempo é uma certa distensão”.

Agostinho retoma novo conceito caro à sua teoria do Tempo: o conceito de Tempo como Distensão.

Vejamos:

Se o movimento do sol fosse o determinante do dia, teríamos um dia ainda que o Sol completasse seu círculo num espaço de tempo tão pequeno quanto o de uma só hora. Se a duração do percurso do sol fosse o constituinte do dia, não haveria dia, se de um nascer a outro do Sol houvesse a breve duração de tempo correspondente à de uma só hora. Mas, segundo a convenção, seria preciso que o sol desse vinte e quatro voltas para completar um dia. Se o movimento do Sol e a duração desse movimento dessem origem ao dia, este não se poderia chamar por tal nome, se o Sol completasse seu giro no espaço de uma hora. Também não o chamaríamos dia, se tanto tempo passasse estando o Sol parado.

Não procuro verificar em que consiste aquilo que denominamos dia, mas sim o que seja o tempo, unidade com a qual, medindo o trajeto do Sol, diríamos que o completou em menos de metade do espaço do tempo normal, caso o perfizesse no espaço de tempo igual àquele em que decorrem doze horas. Comparando as duas durações, diremos que uma é simples e outra dupla, mesmo que o Sol demorasse umas vezes o tempo simples, outras vezes o dobro, no seu percurso do Oriente ao Oriente.

Não se diga, portanto, que o tempo é o movimento dos corpos celestes. Quando, depois da oração de Josué, o Sol parou, para permitir que ele concluísse o combate vitoriosamente, o Sol estava parado, mas o tempo caminhava. Este espaço de tempo foi o suficiente para executar e pôr

fim ao combate. Portanto, vejo que o tempo é uma certa distensão. Vejo, ou parece-me que vejo? Só Vós, Luz e Verdade, mo demonstrareis (AGOSTINHO, Aurélio. *Confissões*. Parte II, Livro XI, Capítulo 11. A tradução é nossa).

Dessa comparação Agostinho faz surgir um par de deduções aceitáveis: o tempo não é “o movimento dos corpos celestes”; “o tempo é uma certa distensão”.

A conclusão de que o tempo não é o movimento dos corpos celestes está defendida por Agostinho, de modo categórico, neste ponto das *Confissões*:

Se me for dito que o tempo é o movimento de um corpo, mandar-me-eis concordar? Não mandareis. Ouço dizer que os corpos só se podem mover no tempo. Mas não ouço dizer que o tempo é o movimento dos corpos. Quando um corpo se move, meço a duração desse movimento com o tempo, desde seu começo até seu fim. Se não vi o principiar do seu movimento e este movimento persevera de forma que não noto quando termina, não o posso medir, pois só me é permitido medir a duração do movimento desde o instante em que comecei a vê-lo até que o deixei de ver. Se o presencio por longo período, não posso dizer quanto tempo gastou, mas somente que demorou muito tempo, porque só podemos avaliar o “quanto” por comparação. Dizemos que “isto durou tanto quanto aquilo”; que “isto durou o dobro daquilo”. Se pudermos registrar o lado do qual parte um dado corpo que se move; se também pudermos verificar o lado para o qual vai; ou ainda se suas partes se movem como um torno, poderemos precisar quanto tempo esse movimento durou.

Sendo, portanto, distintos o movimento de um dado corpo e a medida de duração desse movimento, quem não vê qual dentre estas duas coisas se deve chamar de tempo? Num corpo que ora se move com diferente velocidade e ora está parado, medimos não apenas o seu movimento, mas também o período de tempo no qual fica parado. Dizemos: “esteve parado durante a mesma quantidade de tempo em que esteve andando”, ou “esteve parado o dobro ou o triplo do tempo em que andou”, e assim por diante.

Logo, o tempo não é o movimento dos corpos (AGOSTINHO, Aurélio. *Confissões*. Parte II, Livro XI, Capítulo 11. A tradução é nossa).

Ora, é a partir destas reflexões que acabamos de compreender que Agostinho faz, por critério de comparação, as primeiras especulações sobre a possibilidade de medirmos o tempo. Ora, pensa ele, se medimos a duração dos movimentos dos corpos e se afirmamos que um dado movimento durou mais ou menos que outro que o antecedeu, sucedeu ou que se deu durante parte de sua duração, então podemos adotar o mesmo critério para a medição do tempo. Se, hipotetiza Agostinho, “é com o tempo que meço o movimento de um corpo, não poderei medir o tempo da mesma maneira?”. “Com que posso medir o tempo?”, indaga ainda Agostinho. Nesse ponto de suas especulações ele conclui que é preciso que tenhamos uma dada unidade de medida para a realização dessa medição. É aí que ele fala da possibilidade de uma

tal fração de unidade — somada a outras frações — poder servir para essa medição.

Levantada essa proposição acerca da necessidade de uma dada unidade de medida para a medição da duração dos movimentos, Agostinho chega a uma nova conclusão: *“Sed neque ita comprehenditur certa mensura temporis”* (Mas nem assim alcançamos a medida certa para o tempo). Note, entretanto, que essa conclusão traz novo problema para a investigação de Agostinho, qual seja o de essa unidade depender de uma certa instabilidade ou relatividade.

É assim que ele problematiza a questão: “Acaso não seria essa instabilidade ou movimento o que a tornava mensurável?” E é dessa problematização que Agostinho, estudando a alternância entre o ressoar de uma dada voz e o silêncio que se segue à interrupção dessa dada voz, que Agostinho afirma que é dessa alternância que surge a possibilidade de medição da duração das coisas que passam: “Sem dúvida, ao perder vigor, estendia-se por um espaço de tempo passado no qual seria possível medi-la, já que o presente não tem nenhuma extensão”.

Notemos um novo conceito apresentado por Agostinho: o conceito de “intervalo”. Agostinho conclui que se só podemos medir totalmente algo se tivermos realizado a tal medição a partir do início da ocorrência desse algo até o fim dessa mesma ocorrência; disso fica claro que essa tal ocorrência ter-se-á dado dentro de um suposto “intervalo”.

Daqui Agostinho faz derivar uma idéia nova, a qual, para esta nossa tese, será de importância capital. Trata-se da afirmação de que **o que medimos não é mais que a impressão que as coisas que passam gravam em nossos espíritos**. É assim que Agostinho no-lo propõe:

Meço a impressão que as coisas gravam em ti, ó meu espírito, à sua passagem; impressão que permanece, mesmo depois de as coisas terem passado. Meço a impressão, e enquanto é presente; não meço aquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos (AGOSTINHO, Aurélio. Confissões. Parte II, Livro XI, Capítulo 11. A tradução é nossa).

Se assim o é, deduz Agostinho, o que meço não são as coisas que passam — e enquanto passam —, mas a impressão que a passagem dessas coisas que passam deixa em mim. **Ora, a essa idéia de “impressão”, tão cara à nossa tese, Agostinho associará outro conceito fundamental a este nosso estudo: o**

conceito de “memória”. Para Agostinho, a permanência das coisas passadas — no que chamamos de “presente” — só é possível graças à “memória”, construída pelos registros feitos em nossos espíritos por essas impressões que temos das coisas, fatos e ocorrências que vivemos, contemplamos ou testemunhamos. Aqui temos essa proposição:

A minha atenção está presente e por ela passa o que era futuro para se transformar em passado. Quanto mais o citado hino se aproxima do fim, mais a memória se alonga e a expectativa se abrevia, até que esta fique totalmente consumida. Quando isto acontecer, a ação, já totalmente acabada, passará inteiramente ao domínio da memória (AGOSTINHO, Aurélio. Confissões. Parte II, Livro XI, Capítulo 11. A tradução é nossa).

Como se vê, a construção da memória se dá, segundo Agostinho, mediante duas ocorrências que lhes são determinantes: uma dada impressão; e a consumação total desse fato, fenômeno, ocorrência ou circunstância causador dessa dada impressão — para que ela possa abandonar o presente e ocupar definitivamente o lugar das coisas passadas, da memória, portanto —.

4.3 O problema do Tempo em *Dom Casmurro* e *Genio y figura*:

Uma leitura atenta dos romances *Dom Casmurro* e *Genio y figura* mostrar-nos-á que a tentativa de reverter o tempo — ao lado da sensação de sua irreversibilidade — compõe a preocupação primeira de Bento Santiago e Rafaela. Tanto o narrador de *Dom Casmurro* quanto Rafaela — um dos três narradores de *Genio y figura* — constroem a narrativa com o intuito de reviver o já vivido, daí a angústia “existencial” dos dois protagonistas. Bentinho, logo no início do romance, fala-nos do fim a que se destina sua narrativa:

Um dia, há bastantes anos, **lembrou-me reproduzir** no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, 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 mesmo as alcovas e salas.

(...) **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.** (...) **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**

agüenta tinta. (...) Foi então que **os bustos pintados** nas paredes **entraram a falar-me e a dizer-me que**, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, **pegasse da pena e contasse** alguns. (...) vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia, **começemos a evocação por uma célebre tarde** de novembro, **que nunca me esqueceu.** Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender, lendo (os negritos são nossos).⁵¹

Destaquemos, neste ponto, a associação das categorias Memória, Tempo, Passado e Narração. Aqui, Bento diz que o propósito de suas memórias é a junção do passado ao presente. As duas pontas da vida se uniriam através do ato de recordar. Para Bento, as reminiscências podem, tal como se dá em Agostinho, representificar o passado. É por isso que esse ato de recordar é iniciado através de uma evocação; evocação de uma tarde nunca saída da memória. Através dessas reminiscências do passado, o narrador pretende realizar a tão esperada catarse; catarse só conseguida através desse processo de restauração daquilo que já não é. O curioso é que esse laivo de esperança que a construção da memória parece sugerir ao narrador é posto ao lado da sensação de que essa reconstrução não passa de fingimento, já que “o interno não agüenta tinta”. Lembremo-nos, todavia, de que o fingimento é o alicerce da ficção. Sendo assim, o ato de construção da memória tornar-se-á tanto mais catártico na mesma proporção em que for verossímil. Fingimento sim, mas carregado de verossimilhança. Com esses ingredientes, a narrativa machadiana alcança o grau de identidade necessário ao alcance do trágico e do catártico.

Com propósitos de certa forma semelhantes, o narrador de *Genyo y figura*, antes de passar a narrativa para o visconde de Goivo-Formoso e deste para Rafaela, abre desta maneira a história de Juan Valera:

I

Medio de fonte leporum
Surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus angat.
Lucretii. De nat. Ver., L. IV

En tres distintas y muy apartadas épocas de mi vida, peregrinando yo por diversos países de Europa y América, o residiendo en las capitales, he tratado al vizconde de Goivo-Formoso, diplomático portugués, con quien he tenido amistad afectuosa y constante. En nuestras conversaciones, cuando estábamos en el mismo punto, y por cartas, cuando estábamos en punto distinto, discutíamos no poco, sosteniendo las más opuestas

⁵¹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, p. 68.

opiniones, lo cual, lejos de desatar los lazos de nuestra amistad, contribuía a estrecharlos, porque siempre teníamos qué decirnos, y nuestras conversaciones y disputas nos parecían animadas y amenas.

Firme creyente yo en el libre albedrío, aseguraba que todo ser humano, ya por naturaleza, ya por gracia, que Dios le concede si de ella se hace merecedor, puede vencer las más perversas inclinaciones, domar el carácter más avieso y no incurrir ni en falta ni en pecado. El Vizconde, por el contrario, lo explicaba todo por el determinismo; aseguraba que toda persona era como Dios o el diablo la había hecho, y que no había poder en su alma para modificar su carácter y para que las acciones de su vida no fuesen sin excepción efecto lógico e inevitable de ese carácter mismo.

Los ejemplos, en mi sentir, nada prueban. De ningún caso particular pueden inferirse reglas generales. Por esto creo yo que siempre es falsa o es vana cualquier moraleja que de una novela, de un cuento o de una historia se saca.

Mi amigo quería sacarla de los sucesos de la vida de cierta dama que ambos hemos conocido y tratado con alguna intimidad, y quería probar su tesis y la verdad trascendente del refrán que dice: *genio y figura, hasta la sepultura*.

Yo no quiero probar nada, y menos aún dejarme convencer; pero la vida, el carácter y los varios lances, acciones y pasiones de la persona que mi amigo ponía como muestra son tan curiosos y singulares, que me inspiran el deseo de relatarlos aquí, contándolos como quien cuenta un cuento.

Voy, pues, a ver si los relato, y si consigo, no adoctrinar ni enseñar nada, sino divertir algunos momentos o interesar a quien me lea.⁵²

Há, como vimos, diferenças visíveis entre as duas composições. Em Machado temos um narrador que também atua como personagem. Ora Bento atua dentro da diegese como personagem ativo, ora atua como narrador de fora com toda a ciência do que se nos dá a ver. Em Juan Valera, temos uma narrativa dividida entre três narradores, um dos quais atravessa toda a obra com a simples designação de “yo”. Rafaela, que em dado momento toma para si a narrativa, é narradora menos complexa que Bentinho. Mas apesar dessas e de inúmeras outras diferenças, os romances se aproximam quando demonstram o mesmo desiderato de usar a memória como espelho: se Bento deseja rever o que foi — através da recomposição do que foi —, o visconde e o “yo” desejam ver o interior do homem. Para isso, estruturam toda a narrativa a partir do caso contado pelo visconde. Essa narrativa é a história da retomada de um passado. Rafaela, como veremos, é uma personagem dominada pelas ações vividas no seu passado. O drama da personagem repousa na necessidade de rever o que foi para que, com esse ato, possa consertar o que já não é. A impossibilidade de reverter o tempo dá para Rafaela o caminho da

⁵² VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1937, pgs 09 e 10.

construção da memória, ato que ela terá ao criar um livro de memórias dentro do seu romance.

Feita essa bela página de literatura, Valera introduz sua história “en la capital del Brasil” com o seguinte texto:

II

Hace ya muchos años, el vizconde y yo, jóvenes entonces ambos, vivíamos en la hermosa ciudad de Río de Janeiro, capital del Brasil, de la que estábamos encantados y se nos antojaba un paraíso, a pesar de ciertos inconvenientes, faltas y aun sobras.

La fiebre amarilla, recién establecida en aquellas regiones, solía ensañarse con los forasteros.

Las *baratas*, que así llaman allí a ciertas asquerosas cucarachas con alas, nos daban muchísimo asco (...).⁵³

Os dois romancistas passam, a partir de um dado momento de cada diegese, a atribuir um extremo valor ao conceito de tempo, às dificuldades de reflexão e compreensão desses conceitos pelos narradores e, sobretudo, à compreensão desses conceitos como possibilidade de alívio às dores vividas pelos tais protagonistas. Veremos, aos poucos, como isso ocorre na obra de Valera.

Como sabemos, *Genio y figura* possui três narradores. A história é iniciada por um narrador extradiegético que se auto denomina “Yo”, o qual divide a narração com o visconde de Goivo-Formoso, amigo “com quien he tenido amistad afectuosa y constante”. A divisão da narrativa é marcada, dentre outros aspectos, pelos diferentes pontos de vista adotados pelos narradores de *Genio y figura*: enquanto o visconde crê no determinismo, o primeiro narrador é um “firme creyente en el libre albedrío”.

Tudo é feito de tal forma que as duas proposições vão, aos poucos, sendo contrapostas; até que Valera resolve abster-se de qualquer juízo, deixando que o próprio objeto de análise se mostre a si mesmo: eis que Rafaela remete ao visconde seu livro intitulado *Confidencias*, no qual aparecem todas as suas angústias mais íntimas e, junto delas, o desfecho de *Genio y figura*.

Uma das primeiras proposições de Rafaela será a razão de sua visão futura de presente, passado e futuro como causadores de uma dor que só pode ser aliviada com o eterno agora, aquele instante que elimina o passado, se a morte lho aprover. Vejamos como Rafaela vê sua “miserable condición humana”:

⁵³ VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1937, p 11.

Y para que veas lo extraño y contradictorio de mi condición, o más bien lo extraño y contradictorio de la dacaída condición humana, mi alma, que tan altos propósitos tuvo y que a tan alta misión quiso consagrarse, se dejaba arrastrar de sus regocijados ímpetus, de su perversión bondadosa y de su leviandad inveterada, hasta el extremo de buscar y de forjar aventuras como la que te conté ya del paraguayo, y como varias otras que he tenido después y sobre las cuales prefiero callarme.⁵⁴

Notemos que o motor desse modo de ver e de falar é a culpa. Rafaela sente culpa. Culpa pelo que já não é. A protagonista desenha a própria vida passada como vida de alguém que caiu. Essa queda, sempre vertiginosa e descendente na visão de Rafaela ao longo de todo o romance, ocorre como consequência da vida de prazeres que a protagonista tem. Como veremos, os defrutes de Rafaela — e sua impossibilidade de deixar de desfrutar — são os responsáveis por esse sentimento de culpa que assola a alma da personagem. A impotência de deixar as paixões da carne levam então a narradora ao desejo da morte. Vejamos como Rafaela afirma isso:

Las ganas de morir asediaron mi espíritu com la contemplación de tales miserias. (...)

Com todo, otro sentir menos soberbio y de purificante delicadeza agitó por entonces mi pecho. Imaginé posible todavía, cuando no el amor verdadero, fiel, único y sin mancha que pudiese unir mi ser com el de un hombre, un apacible y amoroso afecto que, sin poseer ya la vehemencia del amor juvenil, tuviese su limpieza, su persistente duración y su fidelidad exclusiva. Pero dónde hallar este amigo, este amante, este esposo com quien yo aun atrevidamente soñaba? Como podría yo desprenderme de lo pasado para ser digna de ser suya? Y si de lo pasado no me desprendía, cómo enredarle en mi imaginado lazo sin rebajarle hasta mi nivel y sin hundirle en la abyección en que yo estaba?⁵⁵

Este trecho de *Genio y figura* é muito importante para nossa tese: aqui, Rafaela diz que sente um forte desejo de morrer. Foi a contemplação das suas misérias do passado que gerou esse desejo de morte. O curioso é que o texto mostra o contraste daquilo que Rafaela fez no passado com o que ela desejou: um amante ideal que pudesse suprir de maneira supra-humana todas os desejos das paixões que a juventude tem. O curioso é que esse ponto do discurso está marcado por uma mistura de platonismo com cristianismo. O conceito de ideal foi posto ao

⁵⁴ VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, pgs. 210-211.

⁵⁵ VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, pgs. 250-251.

lado dos desejos de paixão e da dicotomia pecado *versus* limpeza. Ora, como Rafaela sabe que teve um passado “sujo”, pensa que não pode desejar um homem limpo, uma vez que, ao aproximar-se dela, esse homem “alto” em nobreza de caráter teria seu espírito rebaixado a essa profundidade que marca e mancha de sujeira a alma da personagem. Qual parece ser então, para a protagonista, a única maneira de resolver essa questão? A vivência do ritual cristão (e pagão) do sacrifício. A morte é a única forma de limpar essa alma tão marcada pela sujeira da carne (segundo, claro, o ponto de vista da protagonista).

Logo adiante, Rafaela diz ao visconde — que por acaso é um homem que pode, por suas características, dar a Rafaela a vivência daquele amor ideal apregoado por ela — diz ao visconde que ele tem um rival: o gênio da morte:

Tienes un rival que si interpone entre tú y yo, y quiere y manda que yo no te cumpla lo ofrecido. Pretende guardarme para sí; que a ti te desdeñe y que sea yo para él solo. De subidísimo precio son las joyas com que él me brinda y trata de ganarme la voluntad. Com un beso suyo se jacta de **infiltrar en mis venas llama sutil que las purifique. Su abrazo será para mí como crisol candente** en que mi ser se funda y en que el metal de que está forjado **deseche las escorias** y salga **limpio** como el oro. Así seré digno de él, y **él me hará suya para siempre**. Él entregarme a él com rendido y confiado abandono será la **efusión de todo mi ser en lo infinito**. Él me traerá completa hartura para mis anhelos de deleite, bálsamo para mis dolores y eterno olvido para todas mis penas. Cuando pose él su mano sobre mi frente, borrará de allí el signo o la mancha que me desdora. (...)

Imaginan las gentes que el Amor y la Murte son hermanos. Yo me inclino ya a creer que el Genio de la muerte es el amor mismo.⁵⁶

Como ficou claro, a idéia de morte reapareceu no extrato acima como forma de purificação. Entre o homem ideal e a anulação do passado através da idéia da morte, Rafaela opta pelo segundo caminho. E todo o discurso é construído, mais uma vez, com um vocabulário ligado aos atos de purgação pelo sacrifício pela morte: a presença do fogo, a idéia de limpeza e a esperança da anulação do tempo através da eternidade são pontos que merecem destaque. Para Rafaela, a morte é capaz de trazer fartura de deleites e refrigério para as dores. Além disso, o gênio da morte pode dar algo que nenhum homem ideal é capaz de dar a ela: o apagamento do passado que limpará as manchas que a desonram. Assim, a morte é construída como limpeza do passado e caminho para anulação do tempo e entrada na condensação do eterno.

⁵⁶ VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1937, pgs 256-257.

Mais a frente, a protagonista reafirma a noção de que a morte é o eterno e o insolúvel; o congelamento e a nulidade do tempo; uma nulidade que tem algo de eterno.

Vejamos:

Morir es el supremo acto de amor que puede hacer toda criatura. La que se rinde y entrega enamorada a outra criatura mortal como ella, da su vida y su ser, pero limitadamente, com egoísmo, com abnegación fugitiva, recobrándose pronto y casi sin perderse ni por un instante. Pero el consorcio com el Genio de la muerte, que es el mismo amor, es eterno e indisoluble.

La sustancia individual apenas tiene ya valer ni significado. Lo penetra y lo lleva todo, se diluye por la amplitud inmensa del éter y se prolonga en lo pasado y en lo venidero por el tiempo sin término que com la eternidad se confunde.⁵⁷

Ora, o trecho acima, como podemos ver, propõe o conceito de morte como amor: morrer é o supremo amor; morte e amor são dois irmãos que se completam; dois frutos antagônicos de uma mesma fonte; frutos capazes de gerar a anulação do passado e do futuro levando o agente desse ato sacrificial a confundir-se com a eternidade. De certa maneira, a visão de morte aparece em *Dom Casmurro*. E aparece como caminho de resolução do conflito trágico, mas em Machado não há essa necessidade de limpeza da alma. A narrativa de Valera, como podemos ver, defende o ódio às paixões; a narrativa de Machado é ela própria paixão: a paixão da sedução que se dá ao longo de toda a narrativa de *Dom Casmurro*. No romance de Capitu, o ato de narrar é ele próprio sedutor. Ora, se Valera é crente, Machado é cético; se a culpa dominante é eixo de *Genio y figura*, também o é em *Dom Casmurro*, mas não é culpa sentida pela protagonista... É culpa criada pelo narrador. Entrementes, à parte dessas diferenças, os dois romances têm na morte a possibilidade de redução – e aumento – da tensão trágica; os dois têm na morte a possibilidade da anulação do tempo e da geração de um ritual trágico da catarse.

A esse respeito, vale lembrar as cenas finais de *Dom Casmurro* em que Bentinho fala da morte como uma saída provável para seu sofrimento. A título de ilustração, citemos alguns trechos nos quais aparecem as proposições acerca da morte semelhantes às levantadas por Juan Valera.

Vejamos:

⁵⁷ VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1937, p. 257.

Não me lembra bem o resto do dia. Sei que escrevi algumas cartas, comprei uma substância, que não digo, para não espertar o desejo de prová-la. A farmácia faliu, é verdade; o dono fez-se banqueiro, e o banco prospera. **Quando me achei com a morte no bolso senti tamanha alegria como se acabasse de tirar a sorte grande, ou ainda maior, porque o prêmio da loteria gasta-se, e a morte não se gasta.** Fui a casa de minha mãe, com fim de despedir-me, a título de visita. Ou de verdade ou por ilusão, tudo ali me pareceu melhor nesse dia, minha mãe menos triste, tio Cosme esquecido do coração, prima Justina da língua. Passei uma hora em paz. Cheguei a abrir mão do projeto. **Que era preciso para viver? Nunca mais deixar aquela casa, ou prender aquela hora a mim mesmo...** (os negritos são nossos)⁵⁸

Notemos o quanto aparece aqui, tão bem delimitado quanto em *Genio y figura*, o apego ao passado em oposição às prospecções ao futuro, mediados pela morte como um agora eterno e insolúvel. É o tempo como presença sem devir, intemporal. A morte não se gasta, já que é a própria anulação do tempo, a própria ausência do devir, a própria ausência da fuga rumo ao passado. Neste particular, embora cético, o texto de Machado guarda um quê de doutrina católico-cristã: a vinculação da morte como condição para o alcançar de uma suposta eternidade.

Se avançarmos um pouco mais no romance, veremos um retorno aos dois temas centrais da história: a irreversibilidade do tempo e as reflexões acerca do determinismo:

Assim chorem por mim todos os olhos de amigos e amigas que deixo neste mundo, mas não é provável. Tenho-me feito esquecer. Moro longe e saio pouco. **Não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa** do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Matacavalos, **apenas me lembra aquela**, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento. Já disse isto mesmo.

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 sabiam 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 que dei ao arquiteto, segundo contei em tempo.⁵⁹

⁵⁸ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 234.

⁵⁹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 243-244.

(...) Mas não é este propriamente o resto do livro. **O resto é saber se a Capitu da praia da glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente** (os negritos são nossos).⁶⁰

A respeito desse trecho, não podemos deixar de mencionar a seguinte proposição de Wilton Cardoso de Sousa⁶¹:

Mais de uma vez volta Bento Santiago a explorar, em suas memórias, a idéia da reconstituição da casa em que transcorreria a sua infância e adolescência, na rua de Matacavalos. Como tais reincidências envolvem o tema que nos propusemos, denunciando a concepção do tempo na obra do romancista, não será demais que as acompanhemos, procurando fixar, através do próprio escritor, o alcance do recurso empregado pela personagem na obra de reversão das próprias emoções (p. 189).

(...)

Por fim, transposto o romance, que foi a dura experiência vivida por Bento Santiago, lá vem, às últimas páginas, a conclusão do memorialista, e é que, enquanto o passado, através da reflexão ou do juízo, lhe ocorria ao espírito, recompondo os lances de sua vida com maior ou menor exatidão, não foi todavia capaz de restaurar-lhe os dias vividos para o enlevo do sentimento (p. 190-191).

(...)

De tudo o que aí fica ressalta claro que, no romance *Dom Casmurro*, continua a ser dominante do espírito do autor a convicção da irreversibilidade do tempo no que tange às sensações do passado (p. 191)⁶².

Ora, como bem disse Wilton Cardoso, não há como desconhecer a visão de tempo como problemática central dos extratos citados até este ponto. Todas as idéias de tempo como movimento — e daí o tempo como relativo, dependente e determinante de um agora, um antes e um depois —, acabam redundando na idéia de memória e, por conseguinte, em lugar da existência ou possibilidade de aparição do ser.

Disso decorre o desejo de morte em Rafaela, que encontra na parada do tempo a nulidade do devir e da memória. É em função disso que surge a possibilidade de associação das noções de Tempo e Memória nos dois romances estudados nesta tese.

⁶⁰ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 248.

⁶¹ Wilton Cardoso aposentou-se como Professor Emérito da FALE-UFMG. Lecionou nos cursos de Mestrado e Doutorado em Letras da PUC-Minas até 1999, ano de seu falecimento. Foi orientador de mestrado e doutorado de professores reconhecidos como Melânia Silva de Aguiar e Affonso Romano de Sant'Anna.

⁶² SOUSA, Wilton Cardoso de. *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte, Gráfica Santa Maria, 1958.

Em *Dom Casmurro* há um assombroso ponto de partida dessa díade Tempo e Memória: o capítulo LIV do romance, intitulado Panegírico de Santa Mônica. Ora, sabemos que Santa Mônica foi a mãe de Santo Agostinho. A tradição diz que ela foi a grande responsável pela conversão do Bispo de Hipona. O próprio Agostinho fala disso em sua obra. As *Confissões* mesmo revelam esse aspecto de sua vida. Por que então haveríamos de desprezar um capítulo com esse título? Não o desprezaríamos em hipótese alguma. Sobretudo pelo fato de esse capítulo estar ligado a muitos outros do romance. Os capítulos subseqüentes mais importantes do romance nascem de O panegírico de Santa Mônica. Não só outros capítulos, mas também muitas das idéias centrais do romance, muitos dos seus personagens e, sobretudo, as bases dos elementos trágicos da estória de Capitu.

Não deixaríamos de pensar que esse Bento Santiago, um menino de personalidade frágil, sem pai, que se casa com uma menina de classe inferior e a abandona depois (um menino que é **bento** e é **lago** a um só tempo) pode ser associado ao menino Agostinho, filho de mãe dominante. Lembremo-nos de que o próprio Agostinho tem pai ausente, é frágil e abandona sua esposa por razões que a mãe sugere e determina. É esse menino que é metade bento e metade lago que diz que tirou do panegírico o seu opúsculo, a sua história, a sua narrativa. Ele fará alusões expressivas ao panegírico e às suas “páginas amarelas”.

Como a leitura desse capítulo (e de vários outros pontos derivados dele) é crucial para compreendermos a importância da Memória em Machado e de sua matriz agostiniana, tomamos a liberdade de fazer a citação quase completa desse capítulo e de importantes trechos de capítulos que o seguem. Durante a leitura, atentemo-nos para as partes negritadas.

Vejamos:

Panegírico de Santa Mônica

No seminário... Ah! não vou contar o seminário, nem me bastaria a isso um capítulo. Não, senhor meu amigo; algum dia, sim, é possível que componha um abreviado do que ali vi e vivi, das pessoas que tratei, dos costumes, de todo o resto. Esta sarna de escrever, quando pega aos cinqüenta anos, não despega mais. Na mocidade é possível curar-se um homem dela; e, sem ir mais longe, aqui mesmo no seminário tive um companheiro que compôs versos, à maneira dos de Junqueira Freire, cujo livro de frade-poeta era recente. Ordenou-se; anos depois encontrei-o no coro de São Pedro e pedi-lhe que me mostrasse os versos novos.

(...)

Contrário a isso foi um seminarista que não seguiu a carreira. Chamava-se... Não é preciso dizer o nome; baste o caso. Tinha composto

um *Panegírico de Santa Mônica*, elogiado por algumas pessoas e então lido entre os seminaristas. Alcançou licença de imprimi-lo, e dedicou-o a Santo Agostinho. Tudo isso é história velha; o que é mais moço é que um dia, em 1882, indo ver certo negócio em repartição de marinha, ali dei com este meu colega, feito chefe de uma seção administrativa. Deixara seminário, deixara letras, casara e esquecera tudo, menos o *Panegírico de Santa Mônica*, umas vinte e nove páginas, que veio distribuindo pela vida fora. Como eu precisasse de algumas informações, fui pedir-lhas, e seria impossível achar melhor nem mais pronta vontade; deu-me tudo, claro, certo, copioso. Naturalmente conversamos do passado, memórias pessoais, casos de estudo, incidentes de nada, um livro, um verbo, um mote, toda a velha palhada saiu cá fora, e rimos juntos, e suspiramos de companhia. Vivemos algum tempo do nosso velho seminário. Ou porque eram dele, ou porque éramos então moços, as recordações traziam tal poder de felicidade que, se alguma sombra contrária houve então, não apareceu agora. Ele confessou-me que perdera de vista todos os companheiros do seminário.

— Também eu, quase todos; uma vez ordenados, voltaram naturalmente às suas províncias, e os daqui tomaram vigairarias fora.

— Bom tempo! suspirou ele.

E, após alguma reflexão, fitando em mim uns olhos murchos e teimosos, perguntou-me:

— Conservou o meu *Panegírico*?

Não achei nada que dizer; tentei mover os beiços, mas não tinha palavra; afinal, perguntei:

— Panegírico? Que panegírico?

— O meu *Panegírico de Santa Mônica*.

Não me lembrou logo, mas a explicação devia bastar; e depois de alguns instantes de pesquisa mental, respondi que por muito tempo o conservara, mas as mudanças, as viagens...

— Hei de levar-lhe um exemplar.

Antes de vinte e quatro horas estava em minha casa, com o folheto, um velho folheto de vinte e seis anos, encardido, manchado do tempo, mas sem lacuna, com uma dedicatória manuscrita e respeitosa.

— É o penúltimo exemplar, disse-me; agora só me resta um, que não posso dar a ninguém.

E como me visse folhear o opúsculo:

— Veja se lhe lembra algum pedaço, disse-me.

Vinte e seis anos de intervalo fazem morrer amizades mais estreitas e assíduas, mas era cortesia, era quase caridade recordar alguma lauda; li uma delas, acentuando certas frases para lhe dar a impressão de que achavam eco em minha memória. Concordou que fossem belas, mas preferia outras, e apontou-as.

— Recorda-se bem?

— Perfeitamente. *Panegírico de Santa Mônica!* Como isto me faz remontar os anos da minha mocidade! Nunca me esqueceu o seminário, creia. Os anos passam, os acontecimentos vêm uns sobre outros, e as sensações também, e vieram amizades novas, que também se foram depois, como é lei da vida... Pois, meu caro colega, nada fez apagar aquele tempo da nossa convivência, os padres, as lições, os recreios... os nossos recreios, lembra-se? o Padre Lopes, oh! o Padre Lopes...

Ele, com os olhos no ar, devia estar ouvindo, e naturalmente ouvia, mas só me disse uma palavra, e ainda assim depois de algum tempo de silêncio, recolhendo os olhos e um suspiro!

— **Tem agradado muito este meu *Panegírico!***⁶³

Um soneto

⁶³ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, pgs. 138-140.

Dita a palavra, apertou-me as mãos com as forças todas de um vasto agradecimento, despediu-se e saiu. **Fiquei só com o *Panegírico*, e o que as folhas dele me lembraram foi tal que merece um capítulo ou mais. Antes, porém, e porque também eu tive o meu *Panegírico***, contarei a história de um soneto que nunca fiz. Era no tempo do seminário, e o primeiro verso é o que ides ler:

Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura!

(...)

Trabalhei em vão, busquei, catei, esperei, não vieram os versos. Pelo tempo adiante escrevi algumas páginas em prosa, e agora estou compondo esta narração, não achando maior dificuldade que escrever, bem ou mal. Pois, senhores, nada me consola daquele soneto que não fiz. Mas, como eu creio que os sonetos existem feitos, como as odes e os dramas, e as demais obras de arte, por uma razão de ordem metafísica, dou esses dois versos ao primeiro desocupado que os quiser. Ao domingo, ou se estiver chovendo, ou na roça, em qualquer ocasião de lazer, pode tentar ver se o soneto sai. **Tudo é dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta**⁶⁴.

Um seminarista

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

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

Era mais velho que eu três anos, filho de um advogado de Curitiba, aparentado com um comerciante do Rio de Janeiro, que servia de

⁶⁴ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 141.

correspondente ao pai. Este era homem de fortes sentimentos católicos. Escobar tinha uma irmã, que era um anjo, dizia ele⁶⁵.

— Não é só na beleza que é um anjo, mas também na bondade. Não imagina que boa criatura que ela é. Escreve-me muita vez, hei de mostrar-lhe as cartas dela.

De fato, eram simples e afetuosas, cheias de carícias e conselhos. Escobar contava-me histórias dela, interessantes, todas as quais vinham a dar na bondade e no espírito daquela criatura; tais eram que me fariam capaz de acabar casando com ela, se não fosse Capitu. Morreu pouco depois. Eu, seduzido pelas palavras dele, estive quase a contar-lhe logo, logo, a minha história. A princípio fui tímido, mas ele fez-se entrado na minha confiança. Aqueles modos fugitivos cessavam quando ele queria, e o meio e o tempo os fizeram mais pousados. Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até ao fundo do quintal. A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. Outrossim, capelas e bazares, simples alpendres ou paços suntuosos.

Não sei o que era a minha. Eu não era ainda casmurro, nem dom casmurro; o receio é que me tolhia a franqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que...⁶⁶

De preparação

Ah! mas não eram só os seminaristas que me iam saindo daquelas folhas velhas do *Panegírico*. Elas me trouxeram também sensações passadas, tais e tantas que eu não poderia dizê-las todas, sem tirar espaço ao resto. Uma dessas, e das primeiras, quisera contá-la aqui em latim. Não é que a matéria não ache termos honestos em nossa língua, que é casta para os castos, como pode ser torpe para os torpes. Sim, leitora castíssima, como diria o meu finado José Dias, podeis ler o capítulo até ao fim, sem susto nem vexame.

Já agora meto a história em outro capítulo. Por mais composto que este me saia, há sempre no assunto alguma coisa menos austera, que pede umas linhas de repouso e preparação. Sirva este de preparação. E isto é muito, leitor meu amigo; o coração, quando examina a possibilidade do que há de vir, as proporções dos acontecimentos e a cópia deles, fica robusto e disposto, e o mal é menor mal. Também, se não fica então, não fica nunca. E aqui verás tal ou qual esperteza minha; porquanto, ao ler o que vais ler, é provável que o aches menos cru do que esperavas⁶⁷.

Ora, como vimos, o *Panegírico* é a fonte das recordações mais importantes de Bentinho. Ele é efetivamente uma fonte importante das reminiscências que alimentarão aspectos trágicos da narrativa. Também não podemos ignorar, a esse respeito, que o termo “opúsculo”, que está associado ao termo “panegírico”, vem de *opus* (obra, em latim). Opúsculo é uma pequena obra. Bento assume, neste ponto,

⁶⁵ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, pgs. 138-140.

⁶⁶ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, pgs. 143-144.

⁶⁷ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 145.

que o elogio a Santa Mônica, redigido por um seminarista sem nome, é a fonte de outra obra: as suas memórias.

Além disso, todas as alusões à idéia de memória e todo esse uso do Panegírico de Santa Mônica como elemento de associação com Agostinho e com a memória como fonte de retorno ao passado podem ser vistos nas *Confissões* de Agostinho.

Exatamente por isso não podemos deixar de compreender — e dele partir — o conceito de memória presente nas *Confissões*.

Antes, todavia, de analisarmos o modo de ser da memória em Santo Agostinho, urge apresentar uma espécie de breve Estado da Arte acerca desse conceito. E, claro, esse passeio histórico-conceitual deve ser iniciado em terras gregas.

Os gregos antigos tomavam a memória como um ente divino ou sobrenatural. Mnemosyne, deusa-mãe das Musas⁶⁸, concedia aos adivinhos, historiadores e poetas o poder de retornar ao passado individual ou coletivo. É da criação do mito de Mnemosyne que surge o sentido de memória como uma possibilidade ou atributo de evocação do passado. É essa lembrança, recordação ou representificação do passado que une a memória ao sentimento do tempo ou à percepção do tempo como algo que escoar, que passa, que é fugidio. Daí a afirmação de Chauí⁶⁹ de que “a memória é uma atualização do passado ou a presentificação do passado e é também registro do presente para que permaneça como lembrança”.

A Arte Retórica, embora com outro viés, também tomou a memória como um importante objeto de observação, pondo essa categoria como ponto central do ensino e do aprendizado da Arte da Memória. Talvez por isso tenha sido criada, em torno de Simônides de Céos — tido como pai da retórica —, a seguinte lenda: O rei de Céos teria pedido ao poeta Simônides que compusesse um poema em sua homenagem. Durante o processo de criação literária, Simônides concebeu uma obra estruturada em duas partes. A primeira delas apresentava um conteúdo laudatório que tinha o rei como tema central; a segunda parte fazia uma louvação aos deuses Pólux e Cástor. O poema foi publicamente lido por Simônides durante um banquete oferecido pelo rei. Após a leitura, Simônides requereu o pagamento do valor que teria sido oferecido pelo rei. Como resposta ao pedido de pagamento, o rei disse ao poeta que pagaria

⁶⁸ As protetoras das Artes e da História.

⁶⁹ CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo, Ática, 2000, p. 128 a.

apenas metade do valor ofertado e sugeriu que Simônides cobrasse de Cástor e Pólux a segunda metade.

Passados alguns instantes, Simônides recebeu a informação de que dois rapazes o procuravam na parte externa do palácio. O poeta saiu para ter com eles, mas... Frustrou-se: não havia ninguém do lado de fora. Durante o tempo em que permaneceu no jardim, a procurar pelos dois jovens, o palácio desabou e todas as pessoas que estavam no interior do edifício morreram. Cástor e Pólux, os jovens que atraíram Simônides para o exterior do palácio, pagaram o poema. Os parentes das pessoas mortas desesperaram-se por não conseguirem reconhecer seus mortos. Simônides, todavia, lembrava-se dos lugares ocupados por cada um e tinha a memória exata das vestes de todos, e pôde cuidar da identificação dos mortos.

O passeio realizado por Simônides pelo interior do palácio de Céos serviu de metáfora aos passeios que fazemos no interior de nossa memória. Cada sala, cada corredor, cada desvão visitado por Simônides é comparável aos desvãos infinitos da memória visitados por nós sempre que necessitamos buscar ou reconstituir algo que já não é. Esse mito e essa metáfora, como veremos em Agostinho, são freqüentemente visitados por teóricos que se ocuparam do estudo da memória.

Tal como ocorre no livro das *Confissões*, composto em torno do ano 400, Agostinho também apresenta o problema da construção da memória e da origem do tempo nas obras *De Trinitate* e *De genesi ad litteram*. Nesses três trabalhos, Agostinho vincula a idéia de tempo à idéia de memória ao afirmar que a criação se deu num “agora eterno”. É dessa reflexão sobre memória e tempo que surgem em Agostinho as especulações em torno do agora, do passado e do futuro. E é daí que a noção de memória se faz mister, já que qualquer reflexão em torno do passado supõe necessariamente a noção de memória, único elemento capaz de recobrar o que já não é.

O fenômeno do tempo parece adquirir na obra de Santo Agostinho uma transcendência metafísica advinda da relação entre o tempo do mundo e o tempo interior. Isso gera a possibilidade de pensarmos o conceito de memória subjacente, que Agostinho chamou de memória oculta (e do tempo psicológico).

Neste sentido, a obra de Agostinho propõe um problema que é crucial para esta tese: Como recuperar, a partir do presente, ocorrências e imagens que, hoje, pertencem ao passado? É dessa problematização que deriva todo o estudo do Palácio da Memória ao qual nos dedicaremos agora.

Vejamos, então, o primeiro extrato do Livro X das *Confissões*⁷⁰:

VIII O Palácio da Memória

12) Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou. Quando lá entro mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. (...) Eu, então, com a mão do espírito, afasto-as do rosto da memória, até que se desanuvie o que quero e do seu esconderijo a imagem apareça à vista. Outras imagens ocorrem-me com facilidade e em série ordenada, à medida que as chamo. Então as precedentes cedem o lugar às seguintes, e, ao cedê-lo, escondem-se, para de novo avançarem quando eu quiser. É o que acontece, quando digo alguma coisa decorada. (...)

13) O grande receptáculo da memória (...) recebe todas estas impressões, para recordá-las e revistar quando for necessário. Todavia, não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda. (...) Do mesmo modo, conforme me agrada, recordo as restantes percepções que foram reunidas e acumuladas pelos outros sentidos. Assim, sem cheirar nada, distingo o perfume dos lírios do das violetas, ou então, sem provar nem apalpar, apenas pela lembrança, prefiro o mel ao arrobe e o macio ao áspero.

14) Tudo isto realizo no imenso palácio da memória. Aí estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueceram. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. (...) Deste conjunto de idéias, tiro analogias de coisas por mim experimentadas ou em que acreditei apoiado em experiências anteriores. Teço umas e outras com as passadas. Medito as ações futuras, os acontecimentos, as esperanças. Reflito em tudo, como se me estivesse presente. (...)

15) É grande esta força da memória, imensamente grande, ó meu Deus. É um santuário infinitamente amplo. Quem o pode sondar até ao profundo? (...) Mas, ao presenciá-los com os olhos, não os absorvi com a vista: residem em mim, não os próprios objetos, mas as suas imagens. Conheço com que sentido do corpo me foi impressa cada imagem.

O 12º parágrafo é precioso: ele trata a memória como um lugar no qual depositamos imagens trazidas por percepções; afirma que esse lugar também é o esconderijo do pensamento e supõe que esses registros feitos pela memória podem ser aumentados, diminuídos ou variados, conforme o sentido usado no processo de associação mnemônica que nos tenha levado àquela lembrança. Mais: Agostinho fala do esquecimento, único responsável possível pela aniquilação ou sepultamento das coisas da memória; fala também do fato de haver um tipo de memória, esse, do qual

⁷⁰ A tradução para o português usada neste capítulo foi feita pelos jesuítas J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. A referência dessa publicação é AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo, Nova Cultural, 2004.

falou primeiro, que é aquele determinado pela vontade: eu manipulo, seleciono, reconstruo a face da memória; e de outro tipo de memória, derivado do mero automatismo, como os conteúdos de textos por nós decorados, por exemplo.

O 13º parágrafo apresenta-nos um dos caracteres da memória: o fato de ela guardar as imagens dos objetos recordados e não os objetos propriamente ditos; seguindo esse raciocínio, Agostinho afirma que essas imagens são imagens das coisas sensíveis. Por isso ele pôde afirmar, no parágrafo 14, que a memória se estende a emoções vividas, pensamentos tidos e ações realizadas. Em suma, o Palácio da Memória é capaz de guardar tudo aquilo de que fui partícipe e que assimilei através dos sentidos ou tudo aquilo que pensei ou senti, desde que não tenha sido sepultado pelo esquecimento. Assim, segundo Agostinho, posso associar coisas do passado ao presente e ao futuro, posso pensar coisas para o futuro ou refletir sobre coisas do passado tendo-as diante de mim como se estivessem presentes. Por fim, no 15º parágrafo, Agostinho louva a amplitude da memória e reconhece o poder que ela tem de trazer para o presente todas as imagens capturadas pelos sentidos.

Ora, como veremos, esses aspectos todos que foram postos aqui como característicos da memória são alimento para os protagonistas Bento e Rafaela; são os eixos postos por Machado e Valera na construção do trágico nos romances que dão ser a esta tese.

Agostinho propõe que o lugar da memória é um lugar intangível. O “retiro” no qual tudo é posto é um “retiro íntimo”. Um lugar não existencial, um “ali” que não está fora; um lugar interior, já que aquilo que guarda é composto de elementos intangíveis também. Por isso as ilustrações que ligam sabores, odores e sensações táteis que podem ser tiradas desse lugar pela simples lembrança daquela sensação.

Agostinho nos mostra que o pensar depende necessariamente da memória. Para ele, o pensar só se faz possível graças à nossa capacidade ou possibilidade de associar os elementos postos na memória. Seguindo esse raciocínio, o santo de Hipona defende a idéia de que o armazenamento das informações só gera conhecimento se houver a possibilidade de associação, correlação e a derivação advindas dessa possível junção de dados e informações.

Agostinho contrapõe esse tipo de conhecimento oriundo da percepção do que é sensível ao conhecimento construído a partir da representação gerada pelo pensamento. Para isso, usa a matemática como objeto de exemplificação: cita os

números — representações — para afirmar que “do mesmo modo a memória contém as noções e as regras inumeráveis dos números e das dimensões. Não foram os sentidos quem nos gravou estas idéias, porque estas não têm cor, nem som, nem cheiro, nem gosto, nem são táteis”.

Em seguida, Agostinho distingue o corpo da alma e, com tal distinção, mostra que embora o corpo seja o instrumento das percepções do que é sensível, uma vez que tais percepções saem do presente do corpo e passam ao passado da memória, elas deixam de ser do corpo e passam a ser da alma, do espírito, da memória. Por isso afirma que se nos lembramos das dores do corpo que foram sofridas no passado, teremos a memória da dor sem que tenhamos a sensação da dor em si mesma.

Vejamos:

XV A Memória das Coisas Ausentes

21) (...) Algumas vezes, pelo contrário, evoco com alegria as tristezas passadas; e com amargura relembro as alegrias. Não é de admirar, tratando-se do corpo: porque o espírito é uma coisa e o corpo é outra. Por isso, se recordo, cheio de gozo, as dores passadas do corpo, não é de admirar. Porém, aqui o espírito é a memória. Efetivamente, quando confiamos a alguém qualquer negócio, para que se lhe grave na memória, dizemos-lhe: “Vê lá, grava-o bem no teu espírito”, ou então: “Escapouse-me do espírito”; portanto, chamamos espírito a própria memória. Sendo assim, por que será que ao evocar com alegrias as minhas tristezas passadas a alma contém a alegria, e a memória a tristeza, de modo que a minha alma se regozija com alegria que em si tem, e a memória se não entristece com a tristeza que em si possui? Será porque não faz parte da alma? Quem se atreverá a afirmá-lo? Não há dúvida que a memória é como o ventre da alma. (...)

22) (...) Assim como a comida, graças à ruminação, sai do estômago, assim também elas saem da memória, devido à lembrança. Então por que é que o disputador, ou aquele que se vai recordando, não sente, na boca do pensamento, a doçura da alegria, nem a amargura (...).

23) (...) Evoco a dor corporal: se nada me dói, não a posso ter presente. Contudo, se a sua imagem me não estivesse presente na memória, eu não sabia o que dizia, e, ao raciocinar, não a distinguiria do prazer. Profiro o nome de “saúde” corporal, quando estou bom de saúde. Aqui já tenho presente o próprio objeto. Porém, se a sua imagem não residisse na minha memória, de modo nenhum poderia recordar a significação que tem o som desta palavra. Os doentes, ao ouvirem o nome “saúde”, não saberiam de que se trata, se a força da memória lhes não conservasse a própria imagem, embora a realidade esteja longe do corpo. Pronuncio os nomes dos números por que contamos. Ficam-me presentes na memória não as suas imagens, mas os próprios números. Evoco a imagem do Sol e logo se me apresenta na memória. Neste caso, eu não recordo a imagem de uma imagem, mas a própria imagem. É ela que se me apresenta quando a relembro. Nomeio a palavra “memória” e reconheço o que nomeio. Onde o reconheço senão na própria memória? Mas então está ela presente a si mesma, pela sua imagem, e não por si própria?

Ora, se, de um lado, a memória lembra-se de dados, impressões, informações, imagens de fatos ou objetos sensíveis; se, além disso, a memória lembra-se de se lembrar; lembra-se também do Esquecimento. E o que é isso? O que é esse lembrar do esquecimento? A explicação não é clara. A argumentação dada por Agostinho soa tergiversativa: ele não está certo se, por exemplo, o esquecimento tem uma imagem; sabe que o esquecimento, por vezes, ocupa o lugar da lembrança; sabe que aquele dado, antes posto na memória, agora não se dá mais a ver — aliás, não há mais dado: o que há é um vazio —. Esse “não se dar a ver” é, para Agostinho, o resultado de uma “varreção” da memória. A dificuldade de explicação do que seja o esquecimento é-nos dada no trecho que diz que “quando a memória tinha estas coisas presentes, tomou-lhes as imagens, para eu, depois, as poder contemplar e repassar no espírito, ao recordá-las quando ausentes. Se, pois, é pela imagem, e não por si mesmo, que o esquecimento se enraíza na memória, foi preciso que se achasse presente para que a memória pudesse captar a imagem”. E Agostinho ainda se pergunta “como pôde o esquecimento, quando estava presente, gravar a sua imagem na memória, se ele, com a sua presença, apaga tudo o que lá encontra impresso?”

Ora, o esquecimento seria um dado ente ou elemento afirmativo cuja função seria a de anular a memória? Ou seria simplesmente a ausência de lembrança ou recordação acerca de um dado ou informação antes presente na memória?

Doravante, Agostinho retoma o problema da força da memória e recupera a figura do Palácio da Memória, agora deslocado para as imagens de antros e cavernas; mais: retoma a proposição de que a memória é a alma, o espírito, o homem; **recupera a idéia de que o vigor da vida está fundado na potência da memória; de que, em última instância, a memória é o que dá ser ao sujeito que o homem é no mundo.** A isso acrescenta a noção de que, se assim o é, onde o lugar de Deus na memória? Mas, claro, buscar Deus na memória significa tirar dele o *status* de Deus. Portanto, para encontrá-lo será preciso passar “além da memória, para poder atingir Aquele que me distinguiu dos animais e me fez mais sábio que as aves do céu. Passarei, então, para além da memória, para Vos encontrar”.

É assim que Agostinho no-lo propõe:

XVII Da Memória a Deus
26) (...) Eis-me nos campos da minha memória, nos seus antros e cavernas sem número, repletas, ao infinito, de toda a espécie de coisas que

lá estão gravadas, ou por imagens, como os corpos, ou por si mesmas, como as ciências e as artes, ou então, por não sei que noções e sinais, como os movimentos da alma, os quais, ainda quando a não agitam, se enraízam na memória, posto que esteja na memória tudo o que está na alma. Percorro todas estas paragens. Vou por aqui e por ali. Penetro por toda parte quando posso, sem achar fim. Tão grande é a potência da memória e tal o vigor da vida que reside no homem vivente e mortal! (...) Passarei, pois, além da memória, para poder atingir Aquele que me distinguiu dos animais e me fez mais sábio que as aves do céu. Passarei, então, para além da memória, para Vos encontrar. Mas onde, ó Bondade verdadeira e suavidade segura? Para Vos encontrar, mas onde? Se Vos encontro sem a memória, estou esquecido de Vós. E como Vos hei de lá encontrar se me não lembro de Vós?

Já vimos que tempo e memória em Agostinho estão vinculados entre si. Para Agostinho, **qualquer reflexão em torno do passado supõe necessariamente a noção de memória, único elemento capaz de representificar o que já não é e não está mais no presente (a memória é, em última instância, aquilo que pode guardar o passado).**

É nesse ponto de suas especulações que Agostinho resolve comparar a memória que ele, como cristão, supostamente tem de Deus, à memória que uma mulher teria de sua dracma perdida. A diferença repousa no fato de aquela dracma ser um objeto perdido. Assim, procurar por aquela moeda supõe a possibilidade de a reconhecer, no caso de a reencontrar, ou de rejeitar uma dracma que não seja exatamente a dracma perdida. Esse reconhecimento ou rejeição da dracma é possível porque a imagem da moeda perdida está gravada na memória da mulher que procura pelo dinheiro. No caso de Agostinho, que procura por Deus, seria pouco razoável crer na possibilidade do achamento de Deus na memória do homem que Agostinho é. Por isso o Santo de Hipona indaga: “Mas onde, ó Bondade verdadeira e suavidade segura? Para Vos encontrar, mas onde?”

Essa retomada dos conceitos de lembrança e reconhecimento feita na passagem da moeda perdida é um artifício retórico construído para apresentar a categoria reminiscência e caminhar rumo ao achamento de Deus; aquele subentendido na conclusiva “passarei, pois, além da memória, para poder atingir Aquele que me distinguiu dos animais e me fez mais sábio que as aves do céu. Passarei, então, para além da memória, para Vos encontrar.”

Em relação à reminiscência, Santo Agostinho afirma que esse termo deve ser tido como a imagem lembrada do passado que se conserva na memória.

Reminiscência é então a possibilidade de retomarmos algo que se encontra no passado; mas de retomarmos aquilo de que não nos esquecemos completamente. A

reminiscência é aquela lembrança vaga ou incompleta que permite a retomada mais ou menos precisa de um todo aparentemente esquecido — a partir da parte daquele todo que nos parece nebulosamente impressa na memória —. Assim, esquecimento e lembrança se completam.

Afirmamos algures, que Agostinho discute, no estudo sobre o Gênesis, na obra sobre a Trindade e nas *Confissões*, o problema da origem do tempo e do mundo. A principal indagação feita nessas obras é se a criação do mundo e a criação do tempo se deram simultaneamente num agora eterno. Ora, se a criação do mundo e a criação do tempo ocorreram num mesmo instante (o agora eterno); se essas duas criações tiveram duas fases; essas fases teriam distinções ou identificações em seus modos de ser? Havendo a possibilidade de essas fases serem diferentes, haverá também a possibilidade de ocorrência de dois tipos de memória: de um lado, a chamada memória psicológica, responsável pelo reter das imagens sensíveis; do outro lado, aquela que Agostinho chamou de memória oculta, secreta ou subjacente e profunda. A memória profunda está ligada ao instante da criação do homem feito como imagem de Deus; a memória psicológica está ligada à criação do tempo e da geração do homem a partir do barro da terra. Esta, a da memória psicológica, ter-se-ia dado na segunda fase; aquela, a da memória profunda, ter-se-ia dado na primeira fase. De um lado dar-se-iam as imagens; do outro, dar-se-iam as formas. É por isso que notamos, em Agostinho, uma sensível diferença entre o que seria o conceito de tempo interior em oposição ao conceito de tempo do mundo.

Essa distinção é muito importante para nós, uma vez que, através dela, podemos perceber a existência de um novo problema proposto pelo pensamento de Agostinho: como pode o homem recuperar, através da lembrança, da recordação, da reminiscência — nascidas de um agora que já não é, de um presente que corre rumo ao passado — a memória que guarda a essência e o mistério do seu próprio ser?

Esse problema de associação das categorias tempo e memória que ocorre na obra de Agostinho é efetivamente o ponto ápice do problema do trágico nos romances *Dom Casmurro* e *Genio y figura*. Agostinho parece resolver bem essa questão, mas Bento e Rafaela não logram o mesmo êxito: o Bispo de Hipona afirma que não haveria apenas uma dupla heterogeneidade entre o tempo e a eternidade, mas haveria também um *fiat* como instância mediadora, que teria criado — para ser assimilado pela alma do homem — as formas do tempo. O curioso é que essa

criação ter-se-ia dado através do Verbo. Com o Verbo Deus criou as formas do tempo e permitiu que o homem as pusesse, assimilasse ou incorporasse na alma.

É através desse processo que a alma permite que o homem realize um mecanismo ou movimento de conversão para si. Esse artifício agostiniano cuja pretensão é o achamento de um caminho capaz de salvar o homem desse dilema é construído durante o esforço retórico de afirmar que esse mecanismo de conversão se dá quando se pode reconhecer no Verbo a imagem temporal-eterna do que é crístico; e, claro, tudo isso nascido da não-temporalidade do primeiro instante da criação.

Como estamos vendo, a memória em Agostinho tem um poder superior àquele que é dado a Bento e Rafaela. Aqui, em Agostinho, a memória nasce do Verbo divino; lá, em Machado e Valera, a memória também nasce da palavra, mas da palavra oriunda do pólo do mundo, do tempo do homem. Aqui, em Agostinho, o Verbo (*dixit*) é criador das coisas, das formas do tempo e das formas da memória; lá, em Machado e Valera, o verbo é apenas memória e memórias. Apesar disso, Rafaela crê que a memória e o gênio da morte são capazes de assegurar o Retorno da Alma, único caminho encontrado por ela para a resolução de suas angústicas.

O problema do tempo em Agostinho, visto a partir desse ponto de vista, está posto numa estrutura tripartite dividida, claramente, em três instantes: inicialmente, no instante da eternidade; em seguida, a atemporalidade; por fim, o tempo mesmo. Dessa estrutura tripartite do tempo nasce a memória, montada no eixo — também tripartite — do *distentio animi*, da *acies mentis* e da *intentio*.

Se pensarmos que, ao lado disso, Agostinho afirma que é através da memória que o homem pode caminhar até os desvãos mais obscuros dos primeiros instantes da sua criação, para, com esse caminho pelo Palácio da Memória, encontrar o reflexo da imagem de Deus, entendemos que a presença do reflexo do eterno na alma do homem é o mecanismo teológico, criado por Agostinho, capaz de resolver o paradoxo tempo-memória que resulta sem solução para Bento e Rafaela.

Se entendermos Memória como reconhecimento dos fatos e circunstâncias do passado; como o re-cordar no seu sentido de “reprodução de estados anteriores”; como um “reviver efetivo”; como uma representificação (atualização) do passado ou de parte do passado; como continuidade da pessoa que recorda; como história e tradição; como continuidade da pessoa; então teremos que Memória e Tempo podem, de fato, ser estudados de maneira contrastiva. Eis tudo de que

precisávamos: a possibilidade de ligarmos esses conceitos que fundamentam o modo de ser das estruturas agônicas de *Dom Casmurro* e *Genio y Figura*.

Dessas reflexões acerca do Tempo e da Memória hão de surgir outras tantas acerca do trágico e da tragédia, o que propiciará a defesa das proposições feitas nesta tese. De todas as análises e reflexões que nos cabem, destaquemos as aproximações do que foi dito até o momento com as noções de trágico e de tragédia que nos interessam.

5 A presença do trágico em *Dom Casmurro* e *Genio y figura*.

Como vimos, *Dom Casmurro* e *Genio y figura* estão vinculados ao gênero teatral trágico. Mas essa vinculação se dá, em *Dom Casmurro*, de maneira mais madura no que diz respeito à elaboração estética do romance. Além de construir uma clara relação com o teatro de Shakespeare ao longo de todo seu entrecho, o romance de Bentinho faz uma série de alusões a tópicos que permeiam o teatro trágico clássico e à cultura clássica em geral. Vemos esta relação logo no segundo capítulo quando, por exemplo, Machado faz a exposição do tema do romance. O narrador apresenta o tema de forma velada, dando-nos a antecipação do assunto numa figuração tipicamente machadiana: em vez de afirmar categoricamente que o romance girará em torno da traição e do trágico, o narrador põe, diante do leitor, uma simples descrição de cenário: a pintura de quatro personalidades da História Antiga, das quais pelo menos três teriam vivido situações de traição; traição causada por entes muito amados: ou por um filho, ou por amigos ou pela própria esposa.

Vejamos o texto:

"Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão".

"... lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma *História dos Subúrbios*, menos seca que as memórias do padre Luiz Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto*: *Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?*

Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. **Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo".**

"É o que vais entender, lendo". (O negrito é nosso).⁷¹

César, como é de conhecimento geral, foi vítima de uma conspiração engendrada por políticos que aspiravam ao poder de Roma. Na liderança desse grupo, como se sabe, estava o "bem amado Brutus" ou, ainda no dizer de Shakespeare, "o anjo de César"; Nero suicidou-se depois de ser acuado pelo senado

⁷¹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, pgs. 68-69.

de Roma; Massinissa e sua esposa, Safonisba, também têm ao seu redor uma história de fim trágico que culmina no suicídio de Safonisba, apoiado pelo marido.

Além desta abertura, que funciona como um prólogo terminado com o "É o que vais entender, lendo" do segundo capítulo, temos o último capítulo que traz um quê de êxodo, um não-sei-quê de litania, ou ladainha final, com o tom trágico de uma saída feita para personagens trágicos, acrescida dos mesmos preceitos morais que caracterizam esta parte da tragédia.

É entre estas duas pontas de romance que encontramos o elemento de aproximação que perpassa o Bento Santiago de Machado e o Othelo de Shakespeare. As relações entre as duas obras são tão fortes que levaram a norte-americana Helen Caldwell a publicar o livro *The Brazilian Othelo of Machado de Assis — A Study of Dom Casmurro* (University of California Press, Berkeley, 1960), oito anos após haver publicado sua tradução de *Dom Casmurro* para o inglês.

Como H. Caldwell, toda a crítica machadiana relacionou tematicamente o romance *Dom Casmurro* à tragédia de Othelo. Essa relação Bentinho/Othelo constrói um claro processo de aproximação entre o protagonista romanesco de Machado e o herói trágico de Shakespeare. As ligações são visíveis. Encontram-se diretamente em dois capítulos, intitulados, na seqüência em que aparecem, de "Uma Ponta de lago" e "Othelo".

No capítulo LXII de *Dom Casmurro*, Bentinho ouve, em resposta à pergunta que fizera a José Dias no capítulo LXI, um dizer ao qual Machado denominou "Uma Ponta de lago". Eis a pergunta de Bento Santiago: "— Capitu como vai?".⁷² Em resposta à pergunta imprudente de Bentinho, ouve-se a resposta maquiavélica de José Dias: "— Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela..."⁷³.

Ora, a astúcia de José Dias para atizar o ciúme de Bentinho com calúnias sobre Capitu assemelha-se ao comportamento de lago, tão traidor quanto José Dias, que eriça o ciúme de Othelo, levando-o ao assassinato de sua esposa Desdêmona. Mas em todo o romance, não só José Dias surge como uma "ponta de lago", como Bentinho vem como uma ponta de Othelo. Aliás, para Bentinho, ele próprio está para Othelo, como Capitu, exceto por sua culpa (aos olhos de Bentinho), está para Desdêmona.

⁷² ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 151

⁷³ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 152.

Mas, é no capítulo CXXXV, de nome Othelo, que a aproximação é maior. Nessa parte o protagonista vai ao teatro assistir ao grande drama do ciúme.

Veja-se o texto:

"Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente *Otelo*, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Via as grandes raivas do Mouro, por causa de um lenço, — um simples lenço! — e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. Os lenços perderam-se, Hoje são precisos os próprios lençóis; alguma vez nem lençóis há, e valem só as camisas. Tais eram as idéias que me iam passando pela cabeça, vagas e turvas, à medida que o Mouro rolava convulso, e lago destilava a sua calúnia.

(...) O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do Mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.

— E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; — que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o Mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção..."⁷⁴

Além da clara aproximação entre os personagens de Shakespeare e Machado, faz-se necessário o apontamento de Capitu como aquele "bode expiatório", tradicionalmente encontrado nas tragédias. O texto acima mostra-nos a intenção de Bentinho de sacrificar Capitu dentro dos parâmetros de um ato sacrificial tal como ocorre nos ritos de louvor às divindades: Capitu seria morta com sangue e fogo (dois elementos típicos dos atos sacrificiais), fogo que a consumiria até transformá-la em pó (um dos pilares da gênese humana, segundo as tradições religiosas ocidentais).

Há mais: Machado de Assis não dá solução ao mistério da temática de traição que gera toda a trama do romance, muito provavelmente para aumentar os pontos de relação entre o romance e a estrutura trágica, já que a tragédia não exige a resolução de seus mistérios, e, como vimos, a história de Bentinho, que pretende ser um romance trágico, deixa em aberto a inocência ou culpabilidade de Capitu.

Outro aspecto a ser considerado em *Dom Casmurro* é o fato de haver uma estrutura de duplos (interna e externa ao romance) que colaboram com a construção da relação intertextual que a história de Bentinho tem com o drama de Othelo. Essa estrutura, ao lado de todos os componentes trágicos já destacados em *Dom*

⁷⁴ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, pgs. 234-235.

Casmurro, aumenta os vínculos do romance com o teatro trágico. Assim, *Dom Casmurro* constrói-se numa estrutura de duplos. Esses duplos são facilmente identificados: temos um par em Capitu/Escobar que são igualmente culpados a um tempo e traídos em outro; por outro lado, e em dialética a esse par, temos Bento e Sancha que são vítimas de adultério num instante e adúlteros potenciais em outro; temos o par de “excluídos” de Bentinho: Ezequiel e Escobar que são, respectivamente, o filho rejeitado e o espelho de nosso protagonista, os quais são reflexão contínua de um mesmo comportamento.

Dentre os duplos que encontramos no romance, há os que se projetam para fora dele na construção intertextual Machado/Shakespeare, como notamos na relação Capitu/Desdêmona, *Casmurro*/ Othelo e José Dias/Iago.

Mas os que mais nos interessam são os pares Bento/Escobar e Bento/Capitu, pois, contrariamente aos já citados duplos, a duplicidade nestes pares possui um tratamento mais profundamente marcado pela confusão passional do personagem trágico determinado pelo fenômeno alucinatório causado pelo ciúme, que é o afeto dominante da relação entre tais pares de personagens. Lembremos-nos do próprio Bentinho: "Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos, um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança."⁷⁵ "Era a antiga paixão que me ofuscava e me fazia desvairar como sempre."⁷⁶

Aqui vemos o ciúme como afeto dominante. É o ponto do qual nascem todos os duplos e para o qual se voltam todas as situações de antagonismos da tragédia romanesca em questão.

Agora, se quisermos ousar, poderemos afirmar até que aquele Bento que tira os elementos trágicos de suas memórias do referido Panegírico de Santa Mônica, também tem um duplo em Agostinho, o filho conturbado diante dos seus conflitos interiores; o filho de Dona Glória, a mãe cristã que deseja fazer de Bento um padre católico. Ora, se pensarmos assim, Bento está para Agostinho como Glória está para Mônica, como *Dom Casmurro* está para as *Confissões*. Afinal, o Panegírico de Santa Mônica, dedicado a Santo Agostinho, é associado às *Confissões* quando Bentinho se toma por autor de memórias de confissões. Veja-se:

⁷⁵ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 213.

⁷⁶ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 227.

No fim, lembrou-me que a Igreja estabeleceu no confessionário um cartório seguro, e na confissão o mais autêntico dos instrumentos para o ajuste de contas morais entre o homem e Deus. Mas a minha incorrigível timidez me fechou essa porta certa; receei não achar palavras com que dizer ao confessor o meu segredo. Como o homem muda! Hoje chego a publicá-lo⁷⁷.

Foi esse mesmo ímpeto que assolou Santo Agostinho. Agostinho, nas *Confissões*, antes de se converter, narra as suas hesitações morais e conflitos interiores ao dizer que “em meio à grande luta interior que eu violentamente travava no íntimo do coração contra mim mesmo”. Agostinho chamava esse sentimento de “tempestade de hesitação”.

Outro aspecto típico da tragédia que pode ser encontrado em *Dom Casmurro* é a presença do destino como fator de construção do sentido do trágico. No romance de Bento Santiago, o destino surge com uma força que chama a atenção do leitor. Ao destino foi dado um capítulo chamado "O Contra-Regra", que tem a seguinte abertura: “O destino não é só dramartugo, é também o seu próprio contra-regra, isto é, designa a entrada dos personagens em cena, da-lhes as cartas e outros objetos, e executa dentro os sinais correspondentes ao diálogo, uma trovada, um carro, um tiro”.⁷⁸

Note-se a presença do destino como elemento controlador da vida do homem. Lembremo-nos, por exemplo, do Marcolino, tenor sem voz, personagem medíocre, diante do qual o destino surge de maneira ferrenhamente cruel: tira-lhe a voz, isto é, aquilo que ele tem de mais caro.

No capítulo em que o tenor Marcolino aparece (o capítulo A Ópera), há ainda o fato de ele, o capítulo, conter as mesmas células dramáticas de uma tragédia, como os conflitos do tenor que luta com o barítono pela soprano ou o da contralto que luta com a soprano pelo tenor; ou ainda os conflitos entre Deus e Satanás. No enredo de A Ópera, a terra aparece como o grande teatro em que seria encenado o espetáculo da vida. A humanidade seria a companhia teatral a entrar em cena.

Além de toda essa relação com o teatro trágico no que diz respeito às discussões e à temática de *Dom Casmurro*, devemos lembrar um outro aspecto relevante do romance que o aproxima ainda mais do texto teatral: Machado elabora também todo um conjunto de cenas e composições de ação e de cenário que ligam o

⁷⁷ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 162.

⁷⁸ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 165.

romance ao teatro, sem gerar uma relação direta com este ou aquele gênero teatral em particular. Em alguns pontos de *Dom Casmurro* há uma espécie de metamorfose do texto em ação, que, aliás, é a quinta-essência do teatro. A escrita de *Dom Casmurro* consegue, em alguns pontos, uma quase anulação narrativa que transforma essa narrativa em ação.

Coroando tudo isso está a presença do “excesso”. Sabemos que a tragédia grega está condicionada ao conflito causado por uma culpa originária de um excesso cometido. Este conflito visa avaliar a culpa, reduzir o excesso, purgar a dor. Assim temos estabelecido o conflito, a situação agônica. Ora, que é o *Agon*, senão uma luta purgativa? Bento ensaia essa luta purgativa em vários momentos do romance, ora pondo a si próprio como objeto de um suposto sacrifício purgativo (pelo suicídio), ora tomando Capitu como aquela personagem que deve sofrer esse sacrifício. Notamos isso de maneira intensa nos momentos nos quais surgem os "desejos canibalísticos e homicidas" contra Capitu; esses sentimentos agressivos e homicidas também são tidos contra a prima.

Além disso, Bentinho é um herói trágico e, como tal, possui um comportamento eminentemente cego e passional, o que faz dele um ser volúvel que luta internamente contra a dúvida de fazer ou não fazer aquilo que sua pulsão passional deseja. Ora, ao longo do romance, morrem Capitu, Escobar, Ezequiel e José Dias, todos vítimas sacrificiais de Bentinho; vítimas que servirão de alívio à dor que o ciúme lhe causara.

Outro ponto que merece observação é o modo de ser do ciúme mórbido de Bentinho. Sua força possui tal intensidade que chega a unificar Bentinho a seus dois duplos: Capitu e Escobar. O próprio romance confirma essa idéia quando encontramos Bentinho que, após uma crise de ciúmes vivida num baile no qual Capitu é visivelmente desejada por outros homens, consulta Escobar sobre deixar ou não que Capitu participe de novos bailes. Nesse ponto, notamos a co-participação de Escobar nas decisões de Bentinho, cumprindo a função de seu duplo.

Aspectos como esses não são encontrados em *Genio y figura*. No romance de Juan Valera, como vimos, há pontos de contato com o trágico e com a tragédia. Esses pontos existem e fazem de *Genio y figura* um romance trágico. Mas o ser trágico do romance de Rafaela é mais suave e menos denso esteticamente que a tragédia de Capitu. *Genio y figura* tem a construção de sua tragicidade centrada principalmente nos aspectos estruturais do romance, sobretudo naqueles

relacionados à abertura trágica, às funções de prólogo, coro, coreutas e corifeu exercidas pelos personagens e às divisões dos graus de importância dos personagens em comparação aos graus de importância dos atores de uma tragédia, associados às funções de Protagonista, Deuteragonista e Tritagonista.

Quando encaramos a composição do trágico em *Genio y figura* a partir do ponto de vista do conteúdo trágico do enredo, notamos uma frouxidão que não ocorre em *Dom Casmurro*. No romance de Machado, a abertura nascida de um diálogo aparentemente sem importância parece pouco digna de nota ao lado do diálogo de embaixadores que abre *Genio y figura*, mas toda essa pompa temática do romance de Valera perde dramaticidade ao lado do entrecho sofisticado de *Dom Casmurro*.

O que o enredo de *Genio y figura* tem de trágico são apenas a culpa por um excesso cometido e a presença da morte como elemento de depuração desse excesso. Até a existência de Pedro Lobo fica pequena quando comparada ao ciúme mórbido de Bentinho. Isto porque o aparente sentido da maldade de Pedro Lobo como antagonismo às ações de Rafaela é abatido pela ação de uma empregada da protagonista. Pedro Lobo é um opositor que tem ação e duração pouco extensas no romance. Ao contrário disso, o ciúme de Bentinho não só atravessa todo o texto como é a representação de um sentimento que corrói o espírito de muitos leitores e afeta a vida de muitas leitoras potenciais do romance. Pedro Lobo, por sua vez, só afeta Rafaela — e a afeta em poucos capítulos da narração — gerando poucos elementos de identificação com os leitores da obra valeriana. Além disso, esse mal representado por Pedro Lobo é um mal que não possui a mesma representatividade externa ao romance que o ciúme mórbido de Bento Santiago.

Ademais, mesmo que reconheçamos que Juan Valera possui, desde sua tradução de *Dafnis y cloe*, de Longo, uma forte ligação com os clássicos, *Genio y figura* não possui, no conjunto dos romances valerianos, a mesma importância para o sentido trágico da estética de Juan Valera que *Dom Casmurro* tem para os romances de Machado: *Dom Casmurro* é, como se sabe, o terceiro romance da trilogia trágica de Machado de Assis. *Genio y figura* tem um papel importante na consolidação do sentido trágico dos romances de Juan Valera, mas não com a mesma densidade: O primeiro romance de Valera, intitulado *Mariquita y Antonio*, construiu-se em torno do caráter bucólico e idílico de Longus. Mas a solução não agradou Valera. Tanto o é que o escritor *egabrense* interrompeu a redação do romance e deu a obra por

inacabada, passando a escrever *Pepita Jiménez* (1874), *Las ilusiones Del doctor Faustino* (1874), *El comendador Mendoza* (1876), *Pasarse de listo* (1877) e *Doña Luz* (1878). Depois de dezessete anos sem redigir romances, criou *Juanita la larga* (1895), *Genio y figura* (1897) e *Morsamor* (1899).

Curiosamente, as personagens femininas de Valera são trágicas. Os romances *Pepita Jiménez*, *Doña Luz*, *Juanita La Larga* e *Genio y figura* são trágicos. Mas a tragicidade presente neles não nasceu de uma visão de mundo como a visão machadiana posta na trilogia trágica de Machado. Tampouco esses romances estão elaborados a partir de elos tão bem intrincados como os que ligam *Memórias Póstumas* a *Quincas Borba* e este último a *Dom Casmurro*. Nesses mencionados romances de Valera há uma lenta e progressiva aparição dos elementos trágicos, mas esse traço estético é tão-somente fruto do amadurecimento intelectual de Valera e dos ecos não propositais dos autores que leu; em Machado isso é projeto, é intenção, é intertextualidade e polifonia.

Outra questão que merece destaque é a afirmação que fizemos acerca do Retorno da Alma. No capítulo destinado ao estudo do tempo e da memória, dissemos que Rafaela tinha, no uso da morte e da memória, a esperança de realizar a negação do corpo e o Retorno da Alma. Em *Dom Casmurro* não há a menor alusão ao desejo de um Retorno da Alma ou da anulação do corpo.

Essa questão poderá ser melhor compreendida se partirmos, por exemplo, das interpretações que Moacyr Novaes⁷⁹ faz da obra de Agostinho.

Segundo esse professor⁸⁰, uma das coisas que fazem com que Santo Agostinho seja considerado um clássico é a sua capacidade de elaboração e transformação daquilo que recebeu da Filosofia Antiga. Novaes dá relevo ao fato de Agostinho ter vivido durante a chamada Antigüidade Tardia, recebendo, de um lado, influências da cultura grega e, do outro, da cultura romana, mesmas fontes de Machado e Valera.

Moacyr Novaes destaca, dentre vários pontos do pensamento de Agostinho, o tema do Regresso da Alma, aspecto tratado na *Cidade de Deus* e nos últimos livros das *Confissões*. Novaes mostra que essa idéia está geralmente ligada ao pensamento de que o corpo é um cárcere para a alma, idéia, aliás, muito presente

⁷⁹ Professor de Filosofia Patrística e Medieval da USP.

⁸⁰ As proposições atribuídas aqui ao professor Moacyr são frutos de uma palestra dada em São Paulo, no auditório da Editora Abril, no ano de 2007. O evento fez parte do Curso de Humanidades organizado por professores da USP sob a promoção da editora Abril.

em *Genio y figura*. Os que crêem nessa tese, como Rafaela, pensam que a presença da alma em um corpo, e neste mundo, “não é uma presença confortável, já que os anseios do corpo não correspondem à verdadeira natureza da alma. Para os adeptos dessa crença, estar neste mundo seria estar numa prisão”. Por isso mesmo, a alma deveria sempre aspirar um retorno ao seu lugar de origem, afastado do cárcere do corpo.

Segundo Moacyr Novaes, “Agostinho não aceita a condenação da natureza corpórea e menos ainda a tese de que o corpo seria um cárcere para a alma”. O Bispo de Hipona tem outra teoria para o Regreso da Alma. Novaes afirma que “o esforço filosófico de procura da verdade implica, para Agostinho, uma purificação da alma; uma purificação, diga-se, com respeito e a partir do corpo”. Essa crítica de um projeto de purificação “é indispensável para o pensamento de Agostinho, uma vez que ela tem o platonismo como alvo”. Para Novaes, Agostinho toma o platonismo como a doutrina mais próxima da filosofia cristã. “Por isso mesmo, a realização da crítica ao platonismo será fundamental para a apresentação do vigor do cristianismo como a mais verdadeira das filosofias”.

Sabemos que Agostinho tem pontos comuns com o platonismo. Um desses pontos, relembra Novaes, “é uma certa dose de negação do mundo presente. As duas doutrinas tomariam o mundo sensível como um conjunto de vestígios do mundo inteligível, alvo do peregrino que atravessa o caminho de procura do mundo verdadeiro”. Pensando nisso, Agostinho percebe que o platonismo, tal como ele próprio o faz, realiza uma crítica ao maniqueísmo. É por isso que tanto o platonismo quanto o agostinismo valorizam as coisas inferiores e ínfimas, desde que elas contribuam para o alcance do conhecimento daquilo que é superior. O corpo, portanto, tal como aconteceu com a vida de Agostinho, pode ensinar ao homem o caminho do que é bom.

Ora, “se, de um lado, a gnose maniqueísta via nas coisas ínfimas um polo substancialmente mal a ser recusado em proveito do que é superior, do outro lado, no platonismo, Agostinho descobre um caminho de valorização do mundo sensível”. Mas, indaguemos, que diferenças há entre o agostinismo e esse platonismo (de Agostinho)?

A principal diferença reside na forma de concepção do trajeto das coisas inferiores às coisas superiores. “A crítica de Agostinho ao platonismo funda-se principalmente num chamado erro platônico acerca da natureza da mediação entre o

corporal e o espiritual”. Mas, verdade seja dita, Agostinho reconhece a opressão do corpo sobre a alma. “No livro XIV de *A Cidade de Deus*, lembra Moacyr Novaes, há até uma doxografia sobre a carne. É nela que Agostinho reconhece a mencionada opressão do corpo sobre a alma quando a alma vive segundo a carne”.

Apesar disso, agostinho não aceita a tese de que isso deva ser considerado um conflito de naturezas, como quer Rafaela em *Genio y figura*. Novaes afirma que o pensamento de Agostinho deixa claro que se esse conflito fosse naturalizado, o mal encontraria sua causa em uma fonte alheia à vontade humana.

Agostinho entende esse conflito como um mero sintoma. Sintoma de uma desordem na natureza. “A ordem natural determina o império da alma sobre o corpo. Se isso não ocorre, se o que ocorre é o inverso, deve-se fazer o diagnóstico desse mal para, entendendo-se sua etiologia, procurar a saúde total do homem” — corpo e alma —. “Agostinho reconhece portanto o império do corpo, mas não como mal; reconhece-o como sintoma apenas”.

A referida naturalização do mal — o mal presente numa natureza — foi, segundo Novaes, um problema na crítica ao maniqueísmo. “Esse dualismo típico do maniqueísmo é que teria concebido o mal como uma substância, como um princípio contraposto ao princípio do bem”.

Esse dualismo, presente no pensamento e no comportamento de Rafaela e, aliás, presente no título *Genio y figura hasta la sepultura*, não está presente nem em Agostinho nem em Machado. “A condenação da exterioridade da qual Agostinho compartilha”, ainda segundo Moacyr Novaes, “pode causar a reabilitação do maniqueísmo, isto é, uma naturalização do mal”.

Opondo-se a esse ponto de vista, Agostinho neutraliza moralmente as paixões: mostra que as paixões não são intrinsecamente boas ou más. “Só se pensarmos assim, crê Agostinho, conseguiremos condenar a exterioridade sem reincidirmos na substancialização do mal: “não há necessidade de acusarmos a natureza da carne por causa dos vícios e pecados”.

Ora, esse modo de observar o prazer e o pecado são absolutamente distintos em *Dom Casmurro* e *Genio y figura*, como também são diferentes os pontos de vista dos narradores das duas obras em relação ao determinismo. No penúltimo capítulo de *Dom Casmurro*, temos a evidência dessa diferença. Vejamos:

Já sabes que a minha alma, por mais lacerada que tenha sido, **não ficou aí para um canto como uma flor lívida e solitária**. Não lhe dei essa cor ou descor. **Vivi o melhor que pude** sem me faltarem amigas que me consolassem da primeira (os negritos são nossos)⁸¹.

O mesmo não podemos dizer do desfecho de *Genio y figura*, através do qual Rafaela apresenta a exata visão maniqueísta criticada por Agostinho; mas o faz com esperança no Regresso da Alma. É o que podemos ver, no final do último capítulo, quando a protagonista afirma “*soy impura (...) mis lágrimas deben limpiar las impurezas de mi pecado*”⁸². E continua poucas linhas abaixo:

del mísero egoísmo, del ruin apego a todo mi ser material, que me hace preferir su pausada decadencia en medio del desdén y del olvido de mis semejantes a su desaparición rápida y completa, que me lance de súbito en otro mundo mejor y perdurable y más amplia vida⁸³.

Como vemos, o transcurso desta tese tem mostrado expressivos pontos de contato entre *Dom Casmurro* e *Genio y figura*, mas também, e sobretudo, tem mostrado diferenças capazes de afastar de maneira decisiva a possibilidade de qualquer influência de *Genio y figura* sobre *Dom Casmurro*. Consolidaremos mais detalhadamente essas diferenças e esse afastamento no próximo capítulo.

Vejamos, então, o último capítulo da tese.

⁸¹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, p. 247.

⁸² VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, p. 260.

⁸³ VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, p. 260.

6 Revisando o ensaio de Pablo Del Barco

Quando Del Barco analisa as relações entre *Dom Casmurro* e o romance de Rafaela, apresenta como um dos pontos de identificação dessas obras os fracassos “pessoais” de Bentinho e Rafaela. Concentra-se nas fragilidades afetivas do protagonista brasileiro e destaca, nesse sentido, o fracasso afetivo culminado numa solidão disfarçada em “casmurrice”, traço de “personalidade” “*que le bautiza para siempre*”.

A esse respeito, Del Barco diz que Bentinho vive uma

Soledad tan absoluta como la de Teresa, cuya hija desaparece para siempre al ingresar en un convento; muerte, a fin de cuentas, tan definitiva como la de Ezequiel en un viaje con el objetivo de excavaciones arqueológicas. Esta evidencia de congelar el tiempo no puede ser tan casual, ni el deshacer con las dos muertes el fruto de amores censurables⁸⁴.

Neste ponto, além de comentar o fim solitário de Bentinho, chama a atenção para a coincidência entre esses pontos comuns dos romances aqui tratados, sugerindo que essa coincidência não pode ser fruto do acaso. Del Barco posta-se, em muitos trechos de seu estudo, nitidamente convicto da intencionalidade que teria causado as semelhanças entre os romances. Para ele, se houve influência ou aproveitamento de modelo, foi Machado de Assis quem se pôs a observar a boa prosa de ficção produzida por Don Juan Valera.

Vejamos o seguinte extrato de Del Barco:

Pepita Jiménez se publicó en 1874. Hasta 1895, cuando comenzó a escribir *Don Casmurro*, hubo tiempo suficiente para que Machado (...) conociera la obra del español. Una de las primeras versiones de *Pepita Jiménez* fue la portuguesa, de Luciano Cordeiro, prologada por Julio César Machado, em 1875. También Appleton y Cía. la editó en Nueva York, en 1885 y 1886. La fuerte personalidad de Valera dejó con seguridad notables muestras de su paso por la capital brasileña; especialmente en el terrano amoroso, a juzgar por las sabrosísimas cartas que le envía a Estébanez Calderón contándole sus aventuras y las excelencias de las damas⁸⁵.

Como pudemos ver pelo texto acima, Pablo Del Barco crê na possibilidade de *Pepita Jiménez* ter feito parte das leituras de Machado de Assis. Del Barco chega até

⁸⁴ DEL BARCO, Pablo. Introducción. In: *Don Casmurro*. Madrid, Catedra, 1991, p. 55.

⁸⁵ DEL BARCO, Pablo. Introducción. In: *Don Casmurro*. Madrid, Catedra, 1991, p. 55.

a ampliar sua interpretação de *Pepita Jiménez* para evidenciar pontos semelhantes entre esse romance valeriano e a história de Bentinho. Além de elencar novas semelhanças, admite que determinações literárias de época podem ter contaminado igualmente a obra dos dois autores. Vejamos:

Las coincidencias entre las dos obras no pueden ser casuales, incluso a pesar de las determinaciones literarias de la misma época en que fueron escritas. Ya el tema nos ofrece razones para la comparación, aún con la salvedad de las circunstancias: amores de um seminarista y una joven viuda, frente a la ingenuidad de la relación entre los protagonistas de Machado. Pero el contrapunto del seminário los acerca, también a pesar del cambio brusco de la vocación a la pasión en el seminarista Luis⁸⁶.

Notemos a seguinte afirmação:

Lo cierto es la coincidencia y algunos otros datos menos perceptibles. Valera, como Machado, surte el texto de alusiones a textos latinos y griegos, a lecturas clásicas, que conformaban, según él, la perfección del arte literário. La exhibición ecuestre de Luis ante la ventana de su viuda amada coincide con una escena de Don Casmurro, de inaparente importancia, que abre el portón de los celos del estudiante seminarista. Que decir de la ternura de la escena de encuentros de manos y bocas en ambas novelas, como primera muestra de la pasión?⁸⁷

No trecho acima, como se viu, Del Barco volta à questão das semelhanças e, desta vez, fala mais veementemente da questão: chega a chamar de “recurso” a suposta técnica machadiana de “camuflar” a apropriação. Veja-se o extrato:

La gran diferencia entre las dos novelas está en el nivel de hondura de las pasiones o los deseos; podemos incluso pensar que pudo precisamente ser este el recurso de Machado: rebajar el tono de la pasión en los adolescentes para evitar um exceso de coincidencia, y obtener al tiempo un buen fruto para su novela. Será un caso más de realidad aparente que, traducido a las pasiones maduras, se nos hace a todas luces inaparente⁸⁸.

Não satisfeito com essas proposições, o crítico sevilhano faz com que vejamos uma extensão ainda maior do iberismo machadiano: destaca a presença de referências à cultura espanhola em outros romances machadianos distintos de *Dom Casmurro*. Notemos o comentário que faz acerca de Esaú e Jacó:

⁸⁶ DEL BARCO, Pablo. Introducción. In: *Don Casmurro*. Madrid, Catedra, 1991, p. 56.

⁸⁷ DEL BARCO, Pablo. Introducción. In: *Don Casmurro*. Madrid, Catedra, 1991, p. 56.

⁸⁸ DEL BARCO, Pablo. Introducción. In: *Don Casmurro*. Madrid, Catedra, 1991, p. 56.

Juan Valera fue, como Machado de Assis, gran creador de personajes femeninos. De *Pepita Jiménez*, o de Teresa de *Genio y figura* tal vez queden datos, circunstancias y motivos en el brasileño. Así es en Esaú y Jacó (1904), con un apunte brevísimo de andalucismo, en tierra venezolana.

“Carmen era de Sevilla. El ex muchacho aún ahora recordaba la cantiga popular que se escuchaba, en la despedida, después de ajustarse las ligas, componerse el vestido y clavar le peinetas en el pelo, en el momento en que iba a dejar caer la mantilla, meneando el cuerpo con gracia:

Tienen las sevillanas,
en la mantilla,
una letra que dice
“ Viva Sevilla!”⁸⁹

Além de ampliar sua análise para além do romance *Dom Casmurro*, Pablo Del Barco sai, como já vimos alhures, da relação *Genio y figura/Dom Casmurro* e apresenta-nos uma nova forma de vinculação estética entre os dois autores: passa a comparar *Pepita Jiménez/Dom Casmurro* ou *Pepita Jiménez/Esaú e Jacó*.

É o que podemos notar através da série de citações apresentadas abaixo. Vejam-se as partes citadas:

El resultado, en definitiva, es el mismo: perdida de la vocación sacerdotal o evidencia de que nunca existió; triunfo del amor-pasión, o triunfo de la astúcia de la mujer sobre la emoción irreflexiva del hombre bieneducado y culto, por encima incluso de las promesas de religión.

Mi padre dice que no son los hombres, sino las mujeres las que toman la iniciativa, y que la toman sin responsabilidad, y pudiendo negarse y volverse atrás cuando quieren. Según mi padre, la mujer es quien se declara por medio de miradas fugaces, que ella misma niega más tarde a su propia conciencia, si es menester...

Confiesa en una de sus cartas el seminarista de Valera, coincidiendo con el sentido de la relación que *Don Casmurro* declara en su confesión.

Y se ajusta, en algún otro párrafo, con aquella idea prioritaria en Machado que es contar el ascenso social de algunos de sus protagonistas, en un clima a veces de duda y opiniones desfavorables sobre la protagonista femenina. La de prima Justina, atemperada, se aproxima a la del Conde de Pepita Jiménez, que condicionará el definitivo resultado de la novela:

No es mala pécora la tal Pepita Jiménes. Con más fantasía y más humos que la infanta Micomicona quiere hacernos olvidar que nació y vivió en la miseria hasta que se casó con aquel pelele... Ahora le há dado a Pepita por la virtud y la castidad. Bueno estará ello!⁹⁰

Todas essas citações do pensamento crítico de Del Barco acerca do problema proposto por esta tese só confirmam as primeiras proposições do crítico espanhol.

⁸⁹ DEL BARCO, Pablo. Introducción. In: *Don Casmurro*. Madrid, Catedra, 1991, p. 57.

⁹⁰ DEL BARCO, Pablo. Introducción. In: *Don Casmurro*. Madrid, Catedra, 1991, p. 57.

Durante toda a tese, apresentamos as proposições que cogitam na possibilidade de Machado ter lido Valera.

Apesar de respeitarmos e admirarmos as atividades de crítico, tradutor, professor e poeta de Pablo Del Barco, esta tese refuta os pontos do trabalho crítico de Del Barco que levantam a possibilidade de Don Juan Valera ter influenciado Machado de Assis.

Não queremos, todavia, desqualificar (na sua totalidade) o ensaio que Del Barco escreveu para prefaciá-la sua versão espanhola de *Dom Casmurro*. Esse ensaio faz, como já afirmamos antes, interpretações muito maduras e pertinentes dos romances *Dom Casmurro* e *Genio y figura*.

Há, entretanto, dois fatores de natureza epistemológica que fragilizam o vigor das afirmações de Del Barco: 1º) é visível a falta de evidências documentais dessa relação de “influências”; 2º) apesar de os dois romances possuírem muitos pontos de aproximação, também possuem diferenças marcantes no que tange ao quesito “maturidade estética” tão referido por Del Barco.

Com o propósito de verificar a possibilidade de existência ou não de documentos que comprovassem ou refutassem os prováveis contatos entre Machado e Valera, vali-me, inicialmente, das fontes bibliográficas relativas às vidas e às obras dos dois romancistas.

A biblioteca de Machado de Assis (de Jean-Michel Massa), por exemplo, registra boa parte das obras que compuseram a biblioteca particular do escritor brasileiro. No livro, estão listados todos os autores sabidamente lidos por Machado: Shakespeare, Dickens, Sterne, Swift, Stendhal e muitos outros aos quais o próprio Machado se refere como autores de “influência”. Autores que realmente leu e citou.

Além da separação por autores, *A biblioteca de Machado de Assis* separa o conjunto de obras por campos de saber e por nacionalidade. As obras de domínio espanhol estão bem destacadas lá: a lista prova que Machado adquiriu, de fato, livros de Cervantes, Moratin e Guilherme Matta, por exemplo.

A lista de obras de origem espanhola que pertenceram a Machado não traz qualquer texto de autoria de Don Juan Valera. Como sabemos, Machado de Assis era freqüentador e usuário catalogado de bibliotecas como o Gabinete Português de Leitura e a Biblioteca Nacional. No afã de sanar esta questão, visitei essas duas grandes bibliotecas com o propósito de vasculhar as fichas de empréstimo

assinadas por Machado. Constatou-se, outra vez, a falta de registro de obras de Don Juan Valera.

Como se pode ver, não há, ao menos no Brasil e nas fontes relativas à obra de Machado de Assis, qualquer documentação, até onde vi, de que Machado teria lido a obra de Valera.

Sabemos que o romance de Valera foi publicado dois anos antes da publicação de *Dom Casmurro*. Entrementes, em relação a *Genio y figura*, objeto de nossa comparação com *Dom Casmurro*, podemos afirmar que é pouco provável que o romance tenha sido lido por Machado antes da redação de *Dom Casmurro*. Há dados que indicam a conclusão da redação de *Dom Casmurro* pelo menos dois anos antes da publicação de *Genio y figura*. O próprio Pablo Del Barco disse que

Desde 1895 trabajó Machado de Assis en la creación de Don Casmurro. Apareció la venta en marzo de 1900, tras una elaboración lenta, a la que no era ajena la enfermedad del escritor ni su ascenso burocrático. En septiembre de 1898 escribe a su amigo Azevedo:

Estoy acabando un libro, en el que trabajo hace bastante tiempo, y del que hablé, creo. No escribo seguido, como quisiera; la fatiga de los años, y el mal que me acompaña, me obligan a interrumpirlo, y temo que al final no responda a los primeros deseos. Veremos⁹¹.

É ainda Pablo Del Barco que destaca, em consonância com Viana Filho⁹² e Letícia Malard⁹³, que “*una significativa carta de Mário de Alencar a José Veríssimo nos da alguma clave*”. Vejamos a carta:

Conjecturo que el primer plan de Don Casmurro fue hacerlo cuento; el desarrollo en novela habria llegado con la composición del trabajo. Este fue tal vez el proceso de todas las novelas de Machado.

[...]

Si Machado concibió la novela en el total de su trama nos obliga a ponderar la sólida estructura de la novela. Si partió de un leve argumento, como era en él costumbre, y este Don Casmurro fue en su origen cuento, habríamos de deducir la intención...⁹⁴

Quem esclarece bem essa questão é a professora Letícia Malard, autora do artigo **Dom Casmurro começou na imprensa por José Dias**. Letícia mostra que

⁹¹ DEL BARCO, Pablo. Introducción. In: *Don Casmurro*. Madrid, Catedra, 1991, p. 36.

⁹² VIANA FILHO, Luís. *A vida de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989, p 147.

⁹³ Especialista em Machado de Assis. Dedicou-se à redação de artigos, ensaios e prefácios de *Crítica e Teoria da Literatura*. Preparou as edições comentadas dos romances de Machado de Assis para a editora Autêntica, de Belo Horizonte.

⁹⁴ DEL BARCO, Pablo. Introducción. In: *Don Casmurro*. Madrid, Catedra, 1991, pgs. 41 e 42.

há um pré-texto de *Dom Casmurro*, publicado no periódico República⁹⁵, intitulado **Um agregado**. Malard chega a propor que

... ou o romance já tinha uma primeira versão em 1896, vinda não se sabe de quando, ou estava sendo elaborado. (...) Sem dados concretos, repito, mas tão somente intuitivos, opto pelo primeiro caminho, ou seja: já haveria uma versão do romance em 1896. Porquê? Não só pela presença da expressão machadiana “livro inédito”, mas pela reengenharia “artística”, digamos assim, entre “Um agregado” e *Dom Casmurro*.⁹⁶

A hipótese proposta pela professora Letícia faz o mais absoluto sentido. Apesar de admitir que sua hipótese parece ser mais intuitiva que calcada em dados concretos, a pesquisadora mineira faz referência à engenharia artística de Machado de Assis. Ora, sabemos que *Dom Casmurro* é uma obra que completa uma trilogia começada em 1881 com *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Se levarmos em conta o projeto da trilogia machadiana iniciado com *Memórias póstumas de Brás Cubas* em 1881 e, sobretudo, se tivermos em mente os dois artigos de crítica⁹⁷ que Machado publicou sobre *O Primo Basílio*⁹⁸, veremos que as questões fundamentais presentes nos romances da trilogia e o aspecto aparentemente central de *Dom Casmurro* — o adultério — já faziam parte das reflexões e do projeto literário de Machado desde aquele período, 19 anos antes da publicação de *Genio y figura*.

Ora, em *Dom Casmurro*, o uso do adultério é muito mais “eficiente” que o uso do adultério composto por Eça. A dúvida posta pelo romance em torno dessa questão é um dos grandes valores estéticos da estória de Capitu. E essa questão já tinha sido antecipada por Machado nos referidos artigos sobre *O primo Basílio*. Ali, já vemos que Machado sabia que, quando viesse a escrever sobre o adultério numa obra longa, o tratamento seria velado (e elevado). A esse respeito ousou cometer o sacrilégio de dizer que *Dom Casmurro* superou o seu modelo. Como então podemos crer que ele faria um “rebaixamento” de *Genio y figura* se já concebia um modo de ser mais complexo para essa questão quase duas décadas antes de publicar *Dom Casmurro*?

⁹⁵ A publicação é de 15 de novembro de 1896.

⁹⁶ MALARD, Letícia. *Dom Casmurro* começou na imprensa com José Dias. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, PUC-Minas, n. 6, vol. 3, 1º semestre de 2000, pgs 123-128.

⁹⁷ ASSIS, Machado de. *Crítica*. Rio/Paris, Garnier, 1ª ed.

⁹⁸ Publicados em O cruzeiro de 16 e 30 de abril de 1878, respectivamente.

Vale frisar: a consideração desses artigos de crítica para a compreensão do *modus operandi* de Machado é tão importante como o estudo do *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*⁹⁹ para que tenhamos a visão de como Valera concebia a estética do romance.

É importante que se perceba que a impossibilidade de se documentar qualquer possibilidade de influências entre Valera/Machado/Machado/Valera faz com que cheguemos à conclusão de que as semelhanças e diferenças presentes nas obras de Machado e Valera são os pontos que de fato merecem destaque nessa tentativa de compreensão da suposta ligação entre as obras dos dois romancistas.

A análise desses aspectos estéticos deve ganhar relevo sobre as tentativas de comprovação documental dessa relação Machado/Valera. Sobretudo pelo fato de já termos visto, a esse respeito, com o pensamento de Piñero Valverde, que há poucas chances de Valera ter lido Machado. Mas para adquirir a mesma segurança em relação ao fato de Machado não ter lido *Genio y figura*, recorri aos mesmos expedientes de Concha: devassei os contos, crônicas, cartas e romances, a obra poética, o teatro e a crítica¹⁰⁰ sem encontrar qualquer referência a Juan Valera.

A falta de referência a Valera nas obras de Machado de Assis e nas fontes para o estudo de Machado de Assis feitas por Galante de Souza, Jean-Michel Massa e Ubiratan Machado, reduz a possibilidade de contato direto entre os dois romancistas uma vez que em nenhuma das obras pesquisadas há qualquer referência, alusão ou citação que aproxime os dois autores.

É por isso que acreditamos que o mais importante a ser lembrado não são essas questões de datas de publicação e sim o fato de *Dom Casmurro*, como já afirmamos, ser um romance que coroa uma trilogia cujo início se deu em 1881 com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* que, aliás, já fazia fortes referências à cultura espanhola: o romance tem pontos fundamentais que giram em torno de Marcela, a espanhola por quem o protagonista fica apaixonado. Uma paixão, diga-se, que não precisou ter seu “tom rebaixado”, já que o Machado de Assis maduro não desenhava paixões avassaladoras nem mesmo na adolescência de seus personagens. Em *Brás Cubas*, a Marcela (e outros personagens espanhóis) tem

⁹⁹ É o 26º volume das obras completas de Juan Valera editadas por Carmen Bravo-Villasante. Contém 244 páginas em formato 32 e apresenta o pensamento estético de Valera em relação à teoria do romance.

¹⁰⁰ Não me fiei apenas na minha experiência de leitor das obras de Machado. Fiz uso também dos comandos de busca e pesquisa do meu arquivo digital das obras completas de Machado, baixado do site da Academia Brasileira de Letras (<http://www.academia.org.gov.br>).

importância representativa para o romance e para a apresentação da questão do trágico da qual falamos.

A mesma ligação com a cultura espanhola aparece em *Quincas Borba*, personagem central do romance, que vive uma loucura aos moldes da loucura quixotesca (como bem o estudou a professora Concha). Da mesma maneira com que há esse elo iberista nos dois primeiros romances, a Capitu é associada à Carmem. Tal associação, ao lado de outras, ajuda na criação da ambigüidade gerada pelo romance; mas essa ambigüidade não é valeriana. Aliás, ao menos em *Genio y figura*, Valera anuncia o tema de modo bem objetivo, através do “eu” que abre o primeiro capítulo. Em Machado, há uma série de reflexões sobre o determinismo, mas todas elas feitas de maneira velada e sempre a partir de análises que dariam fragilidade à ciência positivista que se instalara no século XIX.

Mas, voltemos ao ponto, *Dom Casmurro* é antes uma tragédia, um drama que se revela por sua relação com o Othelo de Shakespeare. Drama que completa uma trilogia planejada quase duas décadas antes da publicação de *Genio y figura*.

Essa questão não pode ser defendida apenas por esse papel do romance de Bentinho como obra final de uma trilogia trágica, mas também por tudo que aparece na crítica machadiana e na prosa metalingüística do escritor carioca: Machado demonstrou o seu fazer textual de maneira lenta e comedida; deixou claro, através de obras como *O dicionário*, *O cônego ou a metafísica do estilo*, *Trio em Lá menor*, *Um homem célebre*, *O alienista* e tantas outras obras curtas e longas que sua escrita é pensada a priori da redação, tal qual sugere Edgar Allan Poe em *A filosofia da composição*, autor que Machado leu e traduziu.

Machado não se furtaria a citar Juan Valera, creio, se o tivesse lido e valorizado.

Talvez o mesmo Del Barco que levantou essa hipótese 15 anos atrás não o faria hoje: é que no começo dos anos 90, época em que foi publicado o prefácio a *Dom Casmurro* no qual o crítico apresenta sua proposição, no começo dos anos 90 os críticos do mundo todo precisavam trabalhar com o material teórico de que dispunham de modo mais imediato. Naquele tempo, com serviços de correios muito mais lentos que os que temos hoje e ainda longe do advento da rede mundial de computadores, Del Barco não podia contar com uma série de leituras às quais teria fácil acesso hoje.

Além disso, é provável que ele não tenha tido acesso, por exemplo, aos dois polêmicos textos que Machado publicou para criticar *O primo Basílio* e que só foram dados à luz sob forma de livro no século XX em uma obra dos anos 60 e esgotado no Brasil desde a década de seu lançamento. Os textos, como dissemos, apresentam análises finas dos problemas que Machado vira no romance de Eça. Nos artigos, Machado deixava claro (antes da publicação de *Genio y figura* e do *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir Novelas*) que não trataria o adultério com a superficialidade tratada por Eça.

O alto grau de polifonia de *Dom Casmurro* não permite que acreditemos numa “inspiração” nascida de *Genio y figura*, por mais que o consideremos um romance primoroso.

7 Conclusão

A Introdução desta tese apresentou o seguinte conjunto de questões como indagações motivadoras do nosso estudo: 1) Há, de fato, pontos de contato entre *Dom Casmurro* e *Genio y figura*? 2) Se esses pontos de contato existem, quais seriam eles? 3) O fato de Juan Valera ter morado no Rio de Janeiro de 1851 a 1853 seria uma garantia de ligações históricas e estéticas entre ele e Machado? 4) Qual seria o modo de ser e a natureza de supostas vinculações históricas e estéticas entre *Dom Casmurro*, *Genio y figura* e seus autores? 5) Um estudo comparado desses romances a partir do mencionado ensaio de Pablo Del Barco iniciaria a revisão da crítica machadiana produzida na Espanha?

Vimos, com o transcorrer dos nossos argumentos, que embora Juan Valera tenha vivido no Rio machadiano, não há o menor indício de que ele e Machado tenham se conhecido; também não há evidências de que Machado tenha lido Valera ou Valera lido Machado. Há, todavia, pontos de contato entre os dois escritores; contato temático, diga-se.

Por isso, arrolamos os pontos comuns mais marcantes e estudamos esses pontos a partir do ensaio de Pablo Del Barco.

Como vimos, o eixo narrativo construído em torno do adultério, a presença do trágico, o uso da culpa e da morte e a relação do trágico com a irreversibilidade do tempo e da necessidade da memória são os pontos fortes dos dois romances. Mas vimos também que, mais que serem fatores de aproximação, as maneiras com que esses elementos foram elaborados pelos dois romancistas são determinantes de distanciamentos estéticos entre eles. Ficou claro que as coincidências temáticas entre *Dom Casmurro* e *Genio y figura* advêm das escolhas típicas do século XIX: todos esses temas foram freqüentemente usados por romancistas ocidentais do velho e do novo mundo (romancistas, contistas, teatrólogos e operistas da Europa e das Américas debruçaram-se incessantemente sobre assuntos como adultério, passagem do tempo, memória, culpa e morte com fim trágico).

A constatação dessas diferenças entre os romances de Machado e Valera foi posta, como prometia a Introdução, ao longo da revisão do estudo comparado que Pablo Del Barco fez dos romances que são objeto desta tese. Ao longo dos capítulos

centrais da tese, invalidamos as hipóteses de Del Barco e mostramos que o chamado “espírito do tempo” é, sem dúvida, o fator que levou Del Barco àquelas especulações.

Genio y figura é um romance primoroso, mas em nada contribuiu para a composição de *Dom Casmurro*. O romance de Capitu continuará sua saga de romance carnavalizador, de romance polifônico marcado por um jogo intenso de relações intertextuais, mas não com Juan Valera. Capitu tem algo de Carmem e muito de Desdêmona, mas muito pouco de Rafaela.

Aqui, vale lembrar um texto de Antônio Cândido que fala de escritores e formas de composição do século XIX:

Há escritores cuja obra é uma pesquisa deles próprios, e que parecem escrever em função de certas características pessoais, tomando o leitor como acessório e procurando convertê-lo à sua visão de homem. Por isso requerem de nós o esforço de substituir hábitos mentais por uma atitude nova, capaz de penetrar na maneira novamente proposta; a intensidade do esforço despendido por nós dá o índice da singularidade do autor.

Outros, todavia, parecem preocupar-se, não tanto com a sua mensagem, quanto com a possibilidade receptiva do leitor, a cujos hábitos mentais procuram ajustar a obra, sem grande exigência. Neste caso, a sua força não provém da singularidade do que exprimem, mas do fato de saberem fornecer ao leitor mais ou menos o que ele espera, ou é capaz de esperar. A facilidade com que o leitor apreende o texto é, geralmente, o índice da conformidade deste com as possibilidades médias de compreensão e as expectativas do meio.

Isto não quer dizer, como pareceria a primeira vista, que os da primeira espécie sejam grandes, e medíocres os da segunda. Mas apenas que há duas maneiras principais de comunicação literária pelo romance: uma caracterizada pela circunstância do escritor impor seus padrões; outra, pela sua adequação aos padrões correntes. Nos dois grupos há fortes e fracos, e nos grandes romancistas não é rara a coexistência das duas orientações. Assim, vemos por vezes uma superfície acessível e sem mistério cobrir, para o leitor ou mesmo a época literária menos experientes, certos valores raros e profundos, como os que Stendhal reservava aos *happy few*. Exemplo típico é Machado de Assis, celebrado longamente pelo que havia nele de mais epidérmico, até que nos nossos dias fosse ressaltada, por Augusto Meyer, Lúcia Miguel Pereira e Barreto Filho (os seus maiores críticos), a força recôndita que faz a sua grandeza real e singular.

Balzac, Dickens e Eça de Queirós são grandes romancistas que se enquadram no segundo grupo indicado. Nele se contém igualmente o folhetim de capa e espada, a ficção novelesca, sentimental ou humanitária, que foi alimento principal do leitor médio no século XIX e serviu para consolidar o romance enquanto gênero do primeiro plano, tornando-o hábito arraigado (...)¹⁰¹.

Ora, tomando-se como referência esse raciocínio de Antônio Cândido, podemos afirmar que tal qual Machado é um representante do primeiro grupo, Valera o é do segundo. Façamos justiça: um forte representante do segundo grupo, mas

¹⁰¹ CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo, EDUSP/ITATIAIA, 1975, pgs. 136-7.

com esse senso de adaptação estética aos interesses e hábitos do leitor comum de seu tempo, enquanto Machado, como a crítica mais recente vem demonstrando, é um escritor exigente cuja obra pede uma decifração mais acurada.

Podemos, portanto, concluir que o que há de comum entre *Dom Casmurro* e *Genio y figura* para além de algumas coincidências temáticas são o espírito do tempo que caracteriza o século XIX.

Bibliografia

Bibliografia citada

AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. Oliveira Santos e Ambrosio de Pina. São Paulo, Nova Cultural, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre, Globo, 1966.

ASSIS, Machado de. *Crítica*. Rio/Paris, Garnier, 1^a ed.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo, Ática, 1992.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo, Núcleo, 1992.

ASSIS, Machado de. *Don Casmurro*. Catedra, Madrid, 1991.

BENVENUTI, Carlos. *Juan Valera a Serafín Estébanez Calderón 1850-1853*. Madrid, Editorial Moneda Y Credito, 1971.

BRERETON, Geoffrey. *Principles of tragedy*. 1968, p. 20.

CALDWELL, Helen. *The brazilian Othello of Machado de Assis*. California, University of California Press, 1960.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Onde está a felicidade?* Lisboa, PAMP, 1965.

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo, Ática, 2000.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.

FIORIN, José Luís. *Para entender o texto*. São Paulo, Ática, 2000.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo, Objetiva, 2001.

MALARD, Leticia. Dom Casmurro começou na imprensa com José Dias. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, PUC-Minas, Vol. 3, Num. 6, 1º semestre de 2000, páginas 123-128.

Michel Raimond. *Le roman depuis la Révolution*. Paris, Colins, 1967.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1988.

MULLER, Herbert. *The spirit of tragedy*. [...], [...], 1956.

PESSANHA, José Américo Mota. Santo Agostinho – Vida e Obra. In: AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo, Nova Cultural, 2004.

PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*. Madrid, Qüásyeditorial, 1995.

REYES, Alfonso. *La crítica en la edad ateniense*, 1941.

SIQUEIRA ABRAO, Bernadette. *História da filosofia*. São Paulo, Nova Cultural, 2004.

VALERA, Juan. *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Sevilha, CV, vol XXVI.

VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1937.

VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Cátedra, 1986.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

Bibliografia Valeriana:

Fontes para o estudo de Juan Valera:

DECOSTER, Cyrus. *Bibliografía crítica de Juan Valera*. Madrid, C.S.I.C., 1970.

Obras de Valera:

VALERA, Juan. *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Sevilla, CV, vol XXVI.

VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1937.

VALERA, Juan. *Genio y figura*. Madrid, Cátedra, 1986.

VALERA, Juan. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, s.d.

VALERA, Juan. *Obras completas*. Madrid, Imprenta Alemana y J Sánchez de Ocaña, 53 vols.

VALERA, Juan. *Obras desconocidas de Juan Valera*. Madrid. Cyrus DeCoster, s. d.

Obras sobre a vida de Valera:

TEJADA BENVENUTI, Carlos Saenz. *Juan Valera e Serafín Estébanez Calderón (1850/1856): Crónica histórica y vital de Lisboa, Brasil, París e Dresde*. Madrid, Editorial Moneda y Credito, 1971.

VILLASANTE, Carmem Bravo. *Vida de Juan Valera*. Madrid, Editorial Torroba, 1974.

Bibliografía de crítica valeriana:

ALAS, Leopoldo. Genio y figura. *La Estafeta Literaria*. Madrid, Núm. 2, 20 de marzo, 1944.

BENVENUTI, Carlos. *Juan Valera a Serafín Estébanez Calderón 1850-1853*. Madrid, Editorial Moneda Y Credito, 1971.

BLANCO, Andrés Gonzalés. *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*. Madrid, [s.n.], 1909.

CALDERÓN, Serafín Estébanez. *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*. Madrid, [s.n.], 1864.

DECOSTR, Cyrus. *Valera and Andalusia*. Hispanic review, Madrid, XXIX, 1961.

ELLIS, Havelock. *Juan Valera*. La España moderna, Madrid, abril, 1909.

FISHTINE, Edith. *Don Juan Valera, the critic*. New York, George Banta, 1933.

FRANZ, Thomas. *Valera in dialogue/in dialogue with Valera – A novelist's work in conversation with that of his contemporaries and successors*. New York, Peter Lang, 2000.

GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo. *El renacimiento de la novela en el siglo XIX*. Madrid, Mundo Latino, 1924.

GONZÁLEZ LÓPES, Luis. *Las mujeres de Don Juan Valera*. Madrid, Aguilar, 1934.

GÜETO, Juan Moreno. *Correspondencia de D. Juan Valera (1859 - 1905)*. Valencia, Cyrus DeCoster, 1956.

HOWE, James. *Juan Valera and Nineteenth-Nentury Spanish Oratory-Studies in honor of Tatiana Fotitch*. Washington, Catolic University Press, 1972.

OLGUÍN, Manuel. *Juan Valera's Theory of Art for Art's Sake*. The Modern Language, Madrid, 1950.

PIÑERO VALVERDE, Mária de la Concepción. *Juan Valera y Brasil: un encuentro pionero*. Madrid, Qüásyeditorial, 1995.

VALERA, Juan. *A poesia do Brasil*. Trad. María de la Concepción Piñero Valverde. Madrid, La Factoría de Ediciones, 1996

PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. *“Cosas de España” en Machado de Assis e outros temas hispanos-brasileiros*. São Paulo, Giordano, 2000.

SÁNCHEZ TRINCADO, José Luis. *Stendhal y otras figuras*. Buenos Aires, Imp. López, 1943.

Bibliografia Machadiana:

Fontes para o estudo de Machado de Assis:

MACHADO, Ubiratan. *Bibliografia Machadiana de 1959 a 2003*. São Paulo, Edusp, 2005.

MASSA, Jean-Michel. *Bibliographie descriptive, analytique et critique de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, São José, 1958.

SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, INL, 1955.

SOUSA, J. Galante de. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, INL, 1958.

Obras de Machado de Assis:

ASSIS, Machado de. *Crítica*. Rio/Paris, Garnier, 1ª ed.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro/Paris, Garnier, 1899.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969.

ASSIS, Machado de. *Don Casmurro*. Cátedra, Madrid, 1991.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1994.

Obras sobre a vida de Machado de Assis:

BELLO, José Maria. *Retrato de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, A noite, 1952.

BRITO CONDE, Hernínio. *A tragédia ocular de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, A noite, 1939.

CORDEIRO, Francisca de Basto. *Machado de Assis que eu vi*. Rio de Janeiro, São José, 1961.

COSTA, Pedro Pereira da Silva. *Machado de Assis*. São Paulo, Editora Três, 2004.

DINIZ, Edinha. *Machado de Assis*. São Paulo, Moderna, 2003.

FONSECA, Gondin. *Machado de Assis e o hipopótamo: Uma revolução biográfica – Uma biografia honesta e definitiva; a palavra final sobre Machado de Assis*. Rio de Janeiro, São José, 1974.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1958.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1955.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1957.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis, funcionário público (no império e na República)*. Rio de Janeiro, Ministério da Viação e Obras Públicas – Serviço de Documentação, 1958.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis – Volume 1: aprendizado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis – Volume 2: ascensão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis – Volume 3: maturidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis – Volume 4: apogeu*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

MATOS, Mário. *Machado de Assis – O homem e a obra – Os personagens explicam o autor*. São Paulo, CEN, 1939.

MONTELLO, Josué. *Machado de Assis*. Lisboa, Verbo, 1972.

MONTELLO, Josué. *Memórias póstumas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

MONTELLO, Josué. *O presidente Machado de Assis*. São Paulo, Martins, 1961.

MONTELLO, Josué. *Os inimigos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.

OSÓRIO, Antônio Carlos (Org.). *Machado de Assis servidor público*. Brasília, Imrensa Nacional, 1995.

PEREIRA DA SILVA, Hécio. *Machado de Assis – A megalomania*. Rio de Janeiro, Editora Brand Ltda, 1949.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis – Estudo crítico e biográfico*. São Paulo, Gráfica Editora Brasileira, 1949.

PONTES, Eloy. *A vida contraditória de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1939.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1934.

VIANNA FILHO, Luís. *A vida de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1989.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado – Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro, UNIRIO, 1996.

XAVIER, Lindolfo. *Machado de Assis no tempo e no espaço*. Rio de Janeiro, Brasília, 1940.

Bibliografia de crítica machadiana:

ATAÍDE, Austregésilo de. Incapacidade em delírio. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 7 Mar. 1939.

AUSTREGÉSILO, Antônio. Alguns aspectos psicológicos de Machado de Assis. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 16 Jul. 1939.

BAGBY JÚNIOR, Alberto. *Machado de Assis e seus primeiros romances*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1993.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo, Ática, 1999.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

CALDWELL, Helen. *The brazilian Othello of Machado de Assis*. California, University of California Press, 1960.

Câmara JÚNIOR, J. Matoso. Quincas Borba e o humanitismo. **Boletim de Filologia**, Rio de Janeiro, n. 7, 1947.

CAMARGO, Joraci. *Machado de Assis e o teatro: Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, [S.n.], 1943.

CARPEAUS, Otto Maria. Uma fonte da filosofia de Machado de Assis. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 1948. Suplemento Letras e Artes.

CARPEAUX, Otto Maria. *A Fortuna de Machado*. Rio de Janeiro, [S.n.], 1954.

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

CHAGAS, Wilson. *A fortuna crítica de Machado de Assis*. Porto Alegre, Movimento, 1994.

CHALUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo, Cia das Letras, 2003.

CHAVES DE MELO, Gladstone. *Machado de Assis, defensor do homem*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1964.

CONGÍLIO, Mariazinha. *A ciranda de Machado*. São Paulo, Soma, 1987.

CORÇÃO, Gustavo. *Machado de Assis – romance*. Rio de Janeiro, Agir, 1974.

COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Vecchi, 1940.

COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1990.

DANTAS, Luís Rollemberg. Influências filosóficas em Machado de Assis. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1941.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo, Nacional, 1976.

FERREIRA, Eliane. *Para traduzir o século XIX – Machado de Assis*. São Paulo, Annablume, 2004.

FERRI DE BARROS, Benedicto. Dom Casmurro – um estudo. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, ABL, Fase VII, ano III, no 11, abr/maio/jun. 1997.

FILHO, Barreto. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Agir, 1947.

FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. *Machado de Assis – um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre, IEL, 1998.

FURLAN, Stélio. *Machado de Assis – o crítico*. Momento Atual, Florianópolis, 2003.

GLEEDSON, John. *Impostura e realismo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1991.

GLEEDSON, John. *Machado de Assis – Ficção e história*. São Paulo, Paz e Terra, 2003.

GOMES, Antônio Osmar. A propósito das influências inglesas em Machado de Assis. **O Imparcial**, Bahia, 19 Jan. 1940.

GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho: estudos e ensaios*. São Paulo, Instituto Progresso, 1949.

GOMES, Eugênio. *Influências inglesas em Machado de Assis*. Salvador, Regina, 1939.

GOMES, Eugênio. *O Enigma de Capitu*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis em formação*. São Paulo, FAPESP, 2000.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro – velhice em Machado de Assis*. São Paulo, Nova Alexandria, 2000.

HOLANDA, Guerra de. Machado de Assis e o teatro. **Jornal do Comércio**, Recife, 27 Jun. 1941.

JACQUES, Alfredo. *Machado de Assis – Equívocos da crítica*. Porto Alegre, Movimento, 1974.

JOBIM, José Luís. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, ABL/TopBooks, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. Coimbra, Armênio Amado, 1948.

LIMA, Alceu Amoroso. *Machado de Assis: romances*. São Paulo, Agir, 1974.

LIMA, Benjamim. O teatro de Machado de Assis. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 mai. 1940.

LOPES, José Leme. **A psiquiatria de Machado de Assis**. Rio de Janeiro, Agir, 1974.

MACHADO DA ROSA, Alberto. *Eça, discípulo de Machado?* Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1963.

MACHADO, José Bettencourt. *Machado of Brazil: the life and times of Machado de Assis*. New York, Bramerica, 1953.

MADEIRA, Wagner Martins. *Machado de Assis: homem lúdico*. São Paulo, FAPESP/ANNABLUME, 1999.

Magalhães JÚNIOR, R. A intuição cinematográfica de Machado de Assis. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, [S.d.],1957.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Idéias e imagens de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1956.

MALARD, Letícia. Dom Casmurro começou na imprensa com José Dias. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, PUC-Minas, v. 3, n. 6, p. 123-128, 1º semestre de 2000.

MANGABEIRA, Otávio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1954.

MARTINS, Ari. *Machado de Assis teatrólogo*. Rio de Janeiro, FAL 1940.

MAYA, Alcides. *Machado de Assis: algumas notas sobre o humor*. Rio de Janeiro, ABL, 1942.

MELO, A. Bandeira de. Machado de Assis e Edgar Poe. **Jornal do Recife**, Recife, 01 mar. 1910.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Porto Alegre, O Globo, 1935.

MOISÉS, Massaud. *Ficção e utopia*. São Paulo, Cultrix, 2001.

MOOG, Vianna. *Heróis da decadência: Petrólio/Cervantes/Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

PATI, Francisco. *Dicionário de Machado de Assis*. São Paulo, RLEL, [S.d.].

PEREGRINO JÚNIOR. *Doença e constituição de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1938.

PEREIRA DA SILVA, Hércio. *Machado de Assis de roupa nova*. Rio de Janeiro, Pedro II, 1986.

PEREIRA DA SILVA, Hércio. *Sobre os romances de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, SEDEGRA, [S.d.].

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis – ensaios e apontamentos avulsos*. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1991.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1988.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.

PIMENTEL, A. Fonseca. *A presença alemã na obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, São José, 1974.

PIÑERO VALVERDE, María de la Concepción. *“Cosas de España” em Machado de Assis*. São Paulo, Giordano, 2002.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1934.

REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis*. São Paulo, Pioneira, 1982.

REGO, E. de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéica e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro, São José, 1959.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis*. José Olímpio, Rio de Janeiro, 1936.

SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo, Edusp, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

SOUSA, Wilton Cardoso de. *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte, EGSM, 1958.

SOUSA, Wilton Cardoso de. Os olhos de Capitu: ensaio de interpretação estilística. **Kriterion**, Belo Horizonte, out./dez. 1947.

SOUSA, Wilton Cardoso de. Teatro e romance de Machado de Assis. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 20 nov. 1949.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. São Paulo, Paz e Terra, 1984.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

VALE, Luís Ribeiro. Observações do inconsciente em Machado de Assis. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 12, jun. 1939.

VALE, Luís Ribeiro. *Psicologia mórbida na obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello e Cia, 1918.

VARA, Teresa Pires. *A mascarada sublime – estudo de Quincas Borba*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

WILSON, Clotilde. *Machado de Assis, encomiast of lunacy*. Washington, Hispania, 1949.

Bibliografia de Teoria Literária, Crítica Literária, Semiótica e Semiologia ou de Ciências auxiliares a esses campos do saber:

AUZIAS, Jean-Marie. *Chaves do estruturalismo*. Trad. Nathanael Caixeiro. São Paulo, Civilização Brasileira, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Ma E. G. G. Pereira. São Paulo. Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezzer. Rio de Janeiro, Forense, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo, Hucitec, 2002.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Ma Zélia B. Pinto. Petrópolis, Vozes, 1971.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura*. Trad. Heloisa Dantas. São Paulo, Cultrix, 1972.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo. Edições 70, Lisboa, 1982.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Campinas, Pontes, 1988.

BERGEZ, Daniel. *Métodos críticos para análise literária*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

BONET, Carmelo M. *A técnica literária e seus problemas*. São Paulo, Mestre Jou, sine die.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, sine die.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo, Ática, 1987.

CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.

CASTAGNINO, Raúl H. *Que é literatura?* São Paulo, Mestre Jou, sine die.

CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. São Paulo, Mestre Jou, 1970.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte, UFMG, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. *Intervenções*. São Paulo, Edusp, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e poética*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo, Ática, 1985.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo, Ática, 1990.

DOSSE, François. *História do estruturalismo – o campo do signo*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, UNICAMP, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. M F. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

ECO, Umberto. *Seis passos pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Cia das Letras, 1994.

FERNANDS, Ronaldo. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996.

FERRARA, Lucrecia. *O texto estranho*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

FOKKEMA, D. W; IBSCH, Elrud. *Teoria da literatura del siglo XX*. Trad. Gustavo Dominguez. Madri, Cátedra, 1992.

FREDMAN, R. *Re-pensando a teoria – uma crítica da teoria literária contemporânea*. Trad. Aguinaldo Gonçalves. Campinas, Unesp, 1994.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Trad. Ma Elzira Seixo. Lisboa, Arcádia, 1979.

GONÇALVES, Gláucia; RAVETTI, Graciela. *Lugares críticos*. Belo Horizonte, UFMG, 1998.

GREIMAS, A. J. et al. *Semiótica narrativa e textual*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, Jesús A. Durigan, Edward Lopes. São Paulo, Edusp, 1977.

GUINSBURG, J. *Semiologia do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

LEITE, Lígia Chiappini. *O foco narrativo*. São Paulo, Ática, 1987.

LIMA, Alceu Amoroso. *O crítico literário*. Rio de Janeiro, Agir, 1945.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Duas Cidades, 2003.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

MAFRA, Jonny José. *Estudos de cultura clássica – teoria e história da comédia humana*. Belo Horizonte, [S.n.], 1988.

MEDEIROS, Aluizio. *Crítica*. Fortaleza, Edições Clã, 1956.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre, Globo, 1972.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo, McGraw Hill, 1976.

Michel Raimond. *Le roman depuis la Révolution*. Paris, Colins, 1967.

MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria. *Navegar é preciso, viver... Escritos para Silvano Santiago*. Belo Horizonte/Salvador/Niterói, UFMG/EDUFBA/EDUFF, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1992.

NARDINI, Bruno. *Mitologia: primeiro encontro*. Florença, Centro Internacional do Livro, 1982.

NIETZSCHE, Friederich. *A origem da tragédia*. Lisboa, Guimarães, 1978.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

PAZ, Octavio. *Convergências – ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo, Cultrix, 1973.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José T. C. Neto. São Paulo, Perspectiva, 1990.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção de 1920 a 1970*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1988.

PORTELLA, Eduardo et al. *Teoria Literaria*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1979.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa Dantas. São Paulo, Cultrix, 1974.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1974.

REIS, Carlos; Lopes Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas, Papirus, 1994 (3 vol.).

RIEDEL, Dirce Côrtes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro, São José, 1959.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

SANTOS, Luis A. B; OLIVEIRA, Silvana. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* Trad. Carlos F. Moisés. São Paulo, Ática, 1989.

SCHULER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo, Ática, 1989.

SEIXO, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1987.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra, Almedina, 1988. v. 1.

SOUZA, Eneida Maria (Org). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte, UFMG, 1998.

SOUZA, Geraldo Tadeu de. *Introdução à teoria do enunciado concreto*. São Paulo, FFLCH/USP, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1970.

TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Trad. José S. Lecuna. Barcelona, Paidós, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Trad. José Paulo Paes, Frederico Pessoa de Barros. São Paulo, Cultrix, 1976.

VOSSLER, Karl. *Introducción a la estilística del romance*. Buenos Aires, I.F.L.U.B.A, 1942.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo, Cultrix, 1ª ed.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Ática, 1989.

Bibliografia de obras que estudaram as categorias Tempo e Memória na Filosofia e em outras ciências auxiliares à Teoria Literária:

AGOSTINHO, Santo. O Homem e o Tempo. In: *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos, S.J, e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo, Nova Cultural, 2004.

AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. Oliveira Santos e Ambrosio de Pina. São Paulo, Nova Cultural, 2004.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Audemaro Taranto Goulart. No prelo.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre, Globo, 1966.

BERGSON, Henri. O pensamento e o movente. In: *Cartas, conferências e outros escritos*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo, Nova Cultural, 2005.

CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. São Paulo, Mestre Jou, 1970.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo, Ática, 2000.
Confissões. São Paulo, Nova Cultural, 2004.

ESPINOSA, Baruch de. Sobre a duração e o tempo. In: *Pensamentos metafísicos*. Trad. Nova Cultural. São Paulo, Nova cultural, 2004.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.

FIORIN, José Luís. *Para entender o texto*. São Paulo, Ática, 2000.

GUBERMAN, Mariluci da Cunha. El caracol del tiempo. In: *Otavio Paz y la estética de transfiguración de la presencia*. Valladolid, Universitas Castellae, 1998.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo, Objetiva, 2001.

LEIBNIZ, Gottfried. A duração e os seus modos simples. In: *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo, Nova cultural, 2004.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre, Globo, 1972.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo, McGraw Hill, 1976.

MORA, Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Antônio José Massano e Manuel J. Palmeirim. Lisboa, Dom Quixote, 1991.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

PESSANHA, José Américo Mota. Santo Agostinho – Vida e Obra. In: AGOSTINHO.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa Dantas. São Paulo, Cultrix, 1974.

REY PUENTE, Fernando. *Os sentidos do tempo em Aristóteles*. São Paulo, FAPESP/LOYOLA, 2001.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas, Papyrus, 1994 (3 vol.).

RIEDEL, Dirce Côrtes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro, São José, 1959.

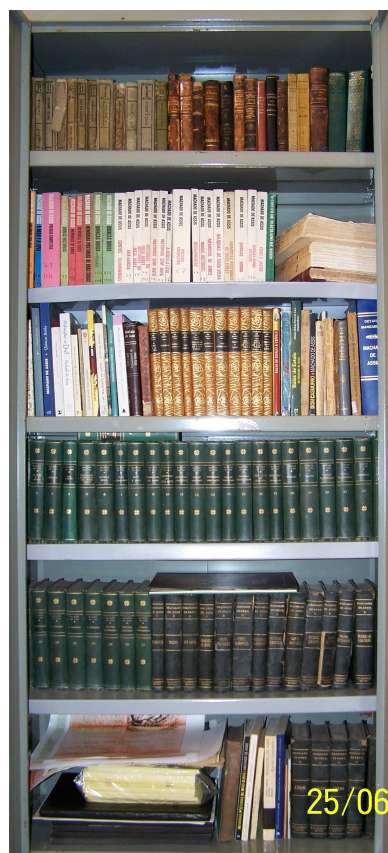
SEIXO, Maria Alzira. Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo. Lisboa, Imprensa Nacional, 1987.

SIQUEIRA ABRAO, Bernadette. *História da filosofia*. São Paulo, Nova Cultural, 2004.

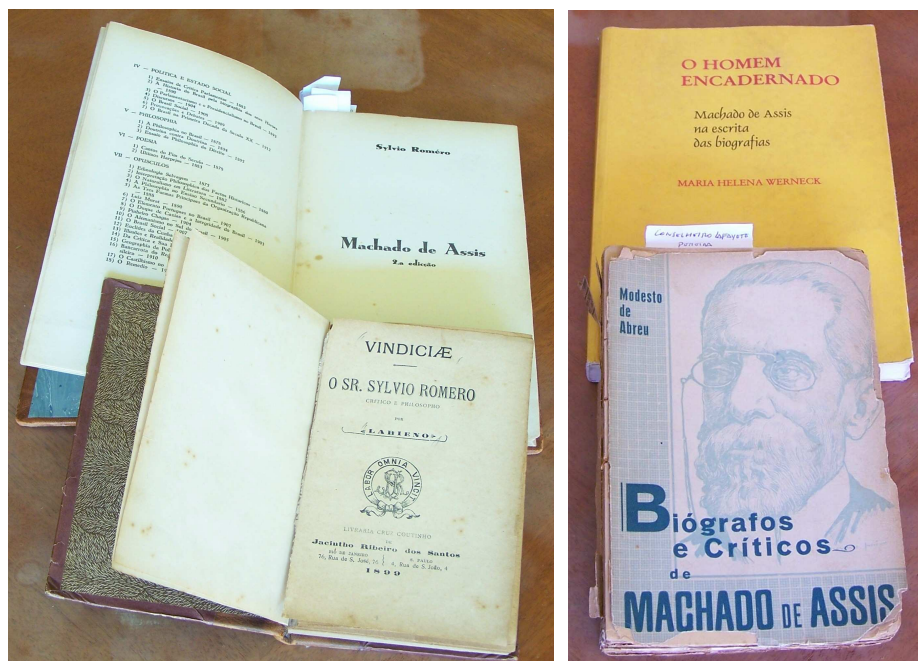
SOUSA, Wilton Cardoso de. *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte, EGSM, 1958.

Apêndice

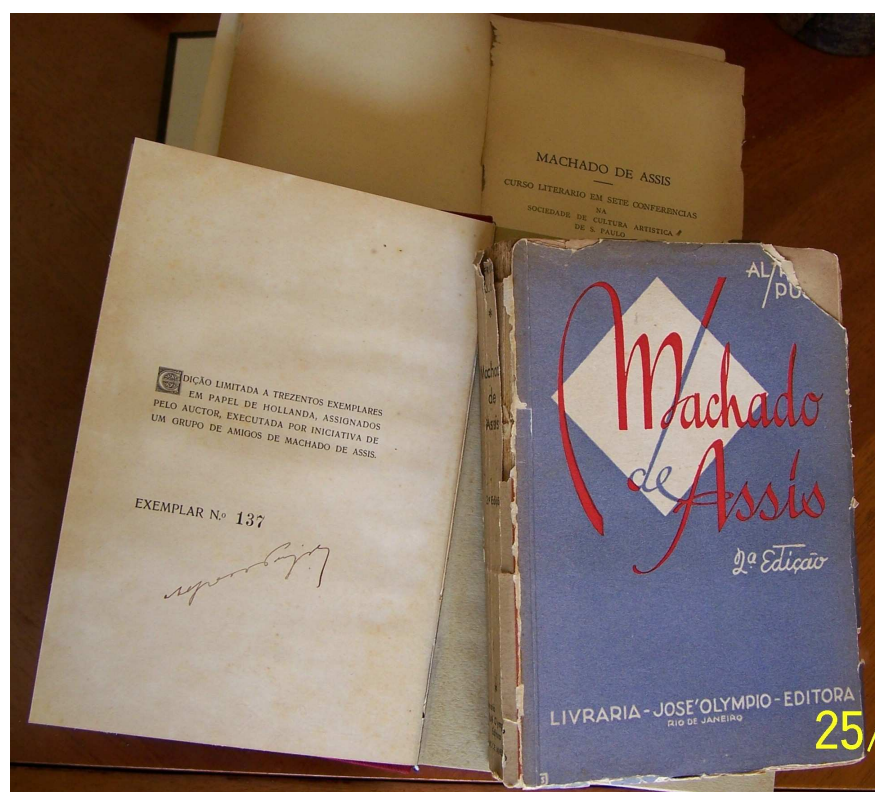
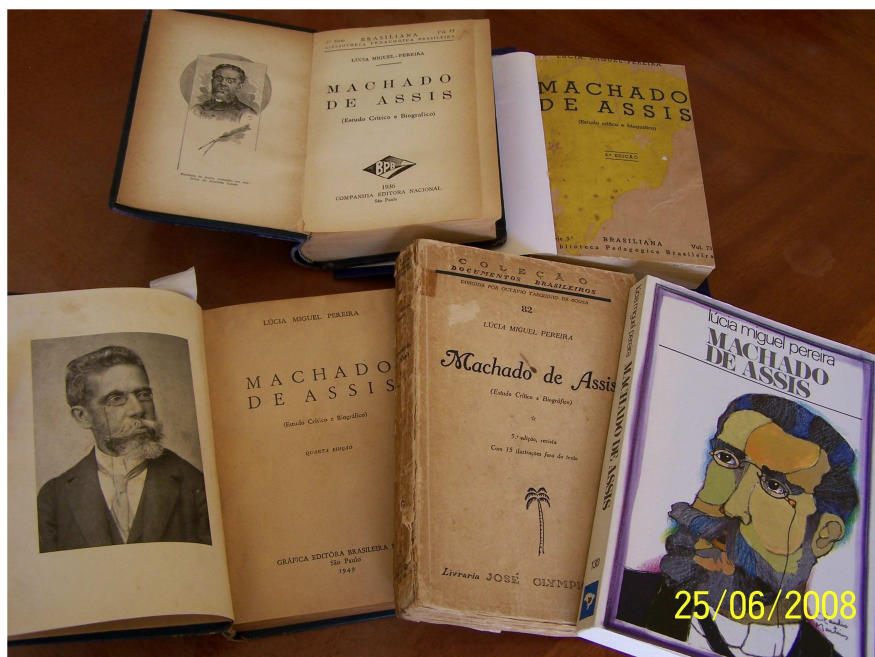
Este apêndice contém fotografias que registram o meu acervo dedicado à vida e à obra de Machado de Assis. Esse “setor machadiano” de minha biblioteca pessoal é composto de obras recentes, esgotadas, escassas e raras que têm a vida e a obra de Machado como objeto de estudo. Além dos livros, o setor abriga fotos, CDs, DVDs, *Long Plays*, cartões postais, selos, moedas, medalhas e um sem-número de objetos, revistas, dissertações, teses e jornais ligados à vida e à obra de Machado. A maior parte desse material está replicado e, em alguns casos, até triplicado ou quadruplicado. Embora este anexo não contribua para os argumentos da tese, gostaria que o acervo que abriga a coleção de tradução de obras de Machado para o espanhol ficasse, de alguma forma, registrado nas bibliotecas da PUC-Minas e da CAPES.



No alto da página vemos as primeiras, segundas e terceiras edições das obras mais importantes de Machado. À esquerda estão as obras mais expressivas da crítica machadiana. À direita encontramos as edições críticas (editadas pelo MEC/INL e pela Civilização Brasileira) e algumas traduções para o francês, o espanhol, o inglês, o russo e o alemão.



No canto superior esquerdo estão os famosos *Machado de Assis*, de Sílvio Romero, e o *Vindiciae*, que defende Machado do ataque realizado por Romero. Ainda no alto, à direita, os dois livros que melhor estudaram o panorama crítico-biográfico de Machado. A baixo, as preciosas fontes bibliográficas para estudos de Machado de Assis.



Acima, as cinco primeiras edições da importante biografia escrita por Lúcia Miguel Pereira. Abaixo, as duas primeiras edições da primeira biografia escrita sobre Machado (por Alfredo Pujol). Um dos volumes é uma edição rara numerada e assinada pelo autor e impressa em Papel de Holanda.

