

O CONFLITO DE *CARACTERES* NA OBRA DE MACHADO DE ASSIS

Marcos Rogério Cordeiro (UFMG)

Palavras iniciais

Dentre as muitas qualidades que a crítica já apontou na obra ficcional de Machado de Assis, uma das mais estudadas se refere à sua reconhecida capacidade de construir *personae fictas*, matéria que rendeu bons estudos sob o ponto de vista psicológico, filosófico, histórico, social, estético etc. O interesse aqui é analisar a lógica de composição dos personagens machadianos, atentando para o empenho do escritor – cujas linhas gerais são por ele explicitadas em ensaios críticos, prefácios e advertências – e o resultado alcançado. Traçado um panorama e uma síntese do pensamento estético de Machado – ou, ao menos, de sua concepção de personalidade ficta – o objetivo passa a ser a análise da dramatização dessa concepção, com base no estudo de alguns romances.

Algumas hipóteses serão desenvolvidas: primeiro, que Machado possuía uma teoria própria de personagem e que essa teoria fora construída a partir de uma certa concepção de vida interior e mundo social; segundo, que ele dramatizou essa teoria, transformando-a em princípio estético de composição dos personagens; terceiro, que tal princípio de composição foi sendo modificado, variado, ensaiado, enfim, aperfeiçoado de livro para livro; e quarto, que não existe uma ruptura nesse percurso, nada que lembre a ideia de que a carreira do escritor possuía duas fases distintas, mas sim que apresenta um processo contínuo de acumulação de recursos teóricos e dramático-narrativos.

Teoria do personagem como *character*

Na primeira edição de seu primeiro romance, *Ressurreição* (1872), Machado de Assis escreve uma advertência na qual expressa sua visão sobre a arte de construir personagens.

Minha idéia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

*Our doubts are traitors,
And make us lose good we oft might win,
By fearing to attempt.*

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. (ASSIS, 1994, p. 116)¹

Primeiramente, note-se a inspiração machadiana: o escritor parte do princípio shakespeariano de configuração da personalidade ficta, cuja base se forma dentro de uma concepção profunda e complexa de subjetividade capaz de dramatizar seu núcleo interior como forma de representação da existência humana. Alguns estudiosos já apontaram o modo como Shakespeare – através da técnica do solilóquio, por exemplo – contribuiu para o processo de investigação dos abismos da consciência, iniciando, assim, um

¹ As referências de *Ressurreição* foram coligidas da edição *Obra completa*, vol. 1, p. 115-195.

movimento renovado dentro da tradição trágica e afinando a concepção a respeito do humano (BLOOM, 1998 e 2004; KOTT, 2003; STEINER, 1961). Conforme as palavras acima, Machado se inspirou neste artifício estético e procurou a partir dele buscar um modo de representar o sujeito diante de si mesmo, confrontando-o continuamente com suas próprias dúvidas, interpelando os desvãos de sua vida íntima. Para tanto, foi necessário adequar apresentação e análise, fazendo com que cada linha de narração se tornasse um caminho de reflexão. Ademais, essa parece ser a alternativa encontrada pelo escritor para definir uma poética, pois a recusa em escrever “romances de costumes” equivale a uma negativa de adesão aos princípios estéticos e ideológicos da escola realista *stricto sensu*, isto é, adoção de uma linguagem essencialmente referencial e de uma narrativa baseada na apresentação concatenada dos eventos. Isto significa que – para Machado – a “ação” não se mostra apenas um pano de fundo e sim a força estruturadora da narrativa, cuja lógica se encontra na variedade de análise e na formalização de impasses.

Essa estratégia de composição reaparece como projeto na advertência do romance seguinte, *A mão e a luva* (1874): “Convém dizer que o desenho [dos] caracteres foi o meu objetivo principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis.” (ASSIS, 1994, p. 198) ² Neste caso, fica mais evidente – pela repetição e como proposta – uma preocupação nada inocente em definir o delineamento formal dos personagens a partir da noção de *character*. Não existe uma definição clara ou taxativa de Machado a respeito desse conceito; ou melhor, não há de sua parte uma preocupação teórica em determinar o sentido exato dessa noção como conceito. Para entendermos mais plenamente o que significa, temos que interpretar algumas ideias aqui e ali, relacioná-las e enfim explicá-las.

Tomemos como ponto de partida, um ensaio crítico de Machado sobre *O primo Basílio* de Eça de Queirós. No que se refere ao modelo de romance preterido por Machado, observamos uma censura direta e franca quando se refere à obra de Eça. Note-se, porém, que a censura não é dirigida ao escritor, a quem Machado se refere como um “homem de talento” e a respeito de quem confessa possuir “admiração”, mas sim às “doutrinas e práticas” que ele adotou.

Víamos aparecer na nossa língua um realismo sem rebuço, sem atenuações e sem melindres. (...) Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas. (...) Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato de fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. (ASSIS, 1994, p. 904)

A crítica é direcionada, portanto, à poética *da escola* realista que, segundo Machado, recorre continuamente a clichês com o objetivo de construir meios de representação da realidade a partir dos quais se fundamenta uma crítica social, mas descuida da coerência interna do universo construído (ASSIS, 1994, p. 907). Ainda segundo nosso escritor, a consequência direta, e mais grave, dessa forma de composição, foi privilegiar a caricatura dos personagens e suas classes, a representação dos costumes da sociedade e a ação dos eventos em detrimento da construção lógica dos *caracteres*: os personagens aparecem pálidos, sem força espiritual e destituídos de coerência interior, elementos que garantiriam sua complexidade própria e a grandeza da composição.

A Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral.

² *A mão e a luva*, In: *Obra completa*, vol. 1, p. 197-270.

Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; mas não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência. (ASSIS, 1994, p. 905)

Em outras palavras, ao recusar o modelo queirosiano, segundo o qual os personagens parecem não atender a uma necessidade interior, sendo impulsionados por forças externas, Machado constrói sem definir uma imagem de personagem afinada à sua concepção de *character*. A ausência de uma força interior de motivação em Luisa estaria fundamentada em uma lacuna formal, que embaça a consciência da personagem sobre si mesma: “[Luísa] resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência, como matéria inerte que é.” (ASSIS, 1994, p. 905) Por outro lado, Juliana, a vilã do livro, aparece como “o caráter mais completo e verdadeiro do livro.” (ASSIS, 1994, p. 906), porque nela vemos a gênese de um espírito e sua manifestação dramatizada. Advirta-se, porém, que a opinião de Machado a respeito de Luísa não deve ser confundida com uma censura ética ou moralista³, mas obedece a uma diretriz poetológica, isto, construída segundo regras precisas de composição que garantam a coerência interior entre o personagem e sua vida, suas ideias e suas emoções: “para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma.” (ASSIS, 1994, p. 906) A comparação desses personagens remete à bem conhecida formulação de Edward M. Forster, quando ele classifica as formas dominantes de personagens como “planos” e “redondos” (FORSTER, 1969, p. 55-65): a imagem de Luísa serve para representar a ideia de personagem plano, uma vez que parece desempenhar uma função caricatural de representação de um segmento de classe social, tipificando, assim, um comportamento e uma psicologia previstos no receituário da escola realista; Juliana, por sua vez, representaria melhor a ideia de personagem redondo, pois seu comportamento exterior reflete mais plenamente as intempéries da psicologia humana.

Quando Machado se refere ao modelo shakespeariano, na advertência de *Ressurreição*, parece pretender ressaltar as vantagens de se representar a vivência íntima plena dos personagens, buscando meios para dramatizá-la, isto é, para expô-la em ato. Lendo o ensaio a contrapelo, podemos notar que, ao analisar os protagonistas do romance de Eça, Machado expõe sua própria concepção de personagem. Digamos então que Machado procura legitimar sua preferência por uma forma de romance em que a narração dramatiza a ação da vida interior dos personagens em detrimento da narração que representa a ação dos eventos que envolvem os personagens (NUNES, 1983; SOUZA, 2006; PASSOS, 2007; MAIA NETO, 2007). Segundo Machado, a inversão desse princípio formal constituiria o maior defeito do método de composição adotado por Eça: “a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos *caracteres* e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte.” (ASSIS, 1994, p. 910)

Em resumo, as preocupações de Machado de Assis possuem dupla inscrição. Uma delas – mais visível – a de delimitar uma poética do romance baseada na composição e análise dos *caracteres*, considerada, por ele, “uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores, [pois] exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação” (ASSIS, 1994, p. 805)⁴. A outra – ampliando aqui o foco do ensaio e das advertências, a fim de alcançar o chão social a partir do qual ele escreve – diz respeito a

³ A respeito deste tema controverso, ver os comentários de Paulo Franchetti (2007, p. 135-157; 171-191), José Luiz Passos (2007, p. 90-95) e José Leonardo do Nascimento (2008, p. 125-133).

⁴ “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”, In: *Obras completas*, vol. 3, p. 801-809.

um desejo de formar um padrão elevado de gosto estético no público leitor da época no Brasil (GUIMARÃES, 2004, p. 107-121). Também fica claro algo que, na verdade, está na base das duas implicações expostas acima: a necessidade de demarcar os contornos e os limites das normas estéticas dominantes no século 19 no Brasil e no mundo, baseadas em uma narração descritiva e analítica que o Realismo utilizava para representar a totalidade da vida (LUKÁCS, 2000, p. 69-96; WATT, 1990, p. 11-33; ZOLA, 1995, p. 23-48; VASCONCELOS, 2007, p. 142-184), algo que Machado parece disposto a subverter, pois, em contraposição, a poética por ele defendida está baseada na dramatização da vida interior, capaz de penetrar os desvãos da alma humana, de sondar as contradições e os conflitos íntimos, tal como podemos encontrar em sua obra de ficção.

Ambiguidade e conflitos dos personagens

Voltando ao primeiro romance de Machado, *Ressurreição*, temos um bom ponto de partida para entendermos melhor sua concepção de personagem. Em todo livro prevalece uma atmosfera de ambiguidades e incertezas na vida, no sentimento e no destino dos protagonistas: Lívia, por exemplo, era “expansiva e discreta, enérgica e delicada, entusiasta e refletida, possuía esses contrastes aparentes, que não eram mais que as harmonias do seu caráter” (ASSIS, 1994, p. 142); D. Matilde “era uma mistura de austeridade e meiguice, de extrema bondade e extrema rigidez” (ASSIS, 1994, p. 125); e Viana possuía “um entusiasmo que podia ser sincero e interessado ao mesmo tempo” (ASSIS, 1994, p. 121).

Em todos esses casos fica patente a conformação do personagem como *character*, construído segundo uma concepção complexa de subjetividade e destituído de traços nítidos que definam sua personalidade de um modo definitivo. É o caso de Cecília, jovem cortesã que define a si mesma como alguém cuja personalidade apresenta uma “constância” sentimental (ASSIS, 1994, p. 122), mas é logo desmentida pelo narrador que expõe a rotina de suas aventuras: “Cecília não era hipócrita quando dizia gostar de um homem; qualquer que fosse a natureza de seus afetos, ela os sentia sinceramente. [...] Tinha uma fidelidade filha do costume; a sua máxima era não esquecer o amante presente, não recordar o amante passado, nem se preocupar com o amante futuro.” (ASSIS, 1994, p. 131) Ora, não obstante o juízo de Cecília a respeito de si mesma, sua inconstância fica registrada nessa passagem que, comparada com a anterior, revela ainda a precária possibilidade de definição do caráter humano. A narração e a análise das qualidades encontradas nos protagonistas de *Ressurreição* exigem o uso consciente e sistemático de um estilo disciplinado nos movimentos da linguagem dialética, capaz de captar e dramatizar as contradições humanas em suas minúcias e metamorfoses, tal como vemos na apresentação de Félix:

Do seu caráter e espírito melhor se conhecerá lendo essas páginas, e acompanhando o herói por entre as peripécias da singelíssima ação que empreendo narrar. Não se trata aqui de um caráter inteiriço, nem de um espírito lógico igual a si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoerente e caprichoso, em que se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas e defeitos inconciliáveis.

Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas porém se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava. (ASSIS, 1994, p. 118)

A constituição de personalidades ambíguas e paradoxais, como essas que vimos, traz consequências profundas para a trama: o lado insondável da personalidade, que os personagens guardam para si sem o desvendar por completo, adquire uma dimensão trágica quando esses mesmos personagens estabelecem relações uns com os outros, porque o imponderável, suspeito em si, se desdobra em abismo no ato de conhecimento do outro. Daí que as relações amorosas – moto-contínuo do romance oitocentista – soçobram, não avançam, emperram diante de situações incertas e mal compreendidas. Isso fica patenteado mais claramente na relação de Félix e Lívia, que segue sob as intempéries de equívocos que, por mais que fossem esclarecidos de um ou de outro lado, nunca eram resolvidos em comum acordo:

A vida solitária e austera da viúva não pode evitar o espírito suspeitoso de Félix. Creu nela a princípio. Algum tempo depois duvidou de que fosse puramente um refúgio; acreditou que seria antes uma dissimulação. [...] Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões. (ASSIS, 1994, p. 195)

Apesar dessas palavras finais, o narrador desse romance não penetra muito nos equívocos que nascem das relações inter-humanas, não analisa sua gênese, nem seus movimentos, embora os deixe transparecer no ato mesmo da narração, por meio de situações e lances que fazem a trama ir e voltar mostrando como o sentido duplo de uma ação ou palavra adquire um significado preciso, embora indeterminado.

Essa dificuldade do narrador em transpor os limites da narração para penetrar mais analiticamente os interstícios das relações estabelecidas entre os personagens começa a ser superada em *A mão e a luva*. Nesse romance, encontramos a mesma economia construtiva do *character* como uma coalescência de qualidades descontínuas e contraditórias reunidas a ponto de formar uma personalidade dupla e ambígua. É o que observamos em Estevão, Jorge, Luís Alves, Guiomar e Mrs. Oswald, tal e qual vimos nos exemplos anteriores. A diferença neste romance – diferença que aqui interessa destacar – diz respeito à novidade que ele apresenta: as ambiguidades dos personagens são projetadas em suas relações, o que calibra as consequências desse modo de composição, desdobradas agora no plano da afetividade e da sociabilidade. Como exemplo, tome-se a passagem em que Guiomar e sua madrinha conversam sobre a necessidade da moça escolher, entre os pretendentes que a rodeiam, aquele com quem deverá se casar. A madrinha, uma rica baronesa que acolheu e educou a moça, possui manifesta predileção por Jorge, seu sobrinho, que no plano geral do romance representa a marcha decadente da aristocracia brasileira. Sabendo da preferência da afilhada por Luis Alves – um advogado promissor na carreira jurídica e política – a baronesa se espanta ao ouvir Guiomar falar o nome de Jorge, dito, aliás, com proposital afetação para que madrinha percebesse logo o contragosto. Incrédula, ela então insiste com Guiomar para que fale a verdade, e manifesta sua impressão de que a moça amava Luis Alves e não Jorge. Neste momento, o narrador suspende a narração e desenvolve uma análise minuciosa da cena, refletindo sobre as intenções ocultas de uma e outra personagens, explorando as incertezas inscritas no espírito de cada uma e explicitando os movimentos das ideias e dos sentimentos de ambas:

Vê o leitor que a palavra esperada, a palavra que a moça sentia vir-lhe do coração aos lábios e querer rompê-los, não foi ela quem a proferiu, foi a madrinha; e se leu atento o que precede verá que era isso mesmo o que ela desejava. Mas por que o nome de Jorge lhe roçou os lábios? A moça não queria iludir a baronesa, mas traduzir-lhe infielmente a voz de seu coração, para que a madrinha conferisse por si mesma, a tradução com o original. Havia nisto um pouco de meio indireto, de tática, de afetação, estou quase a dizer de hipocrisia, se não tomasse à má parte o vocábulo. Havia, mas isto mesmo lhes dirá que esta Guiomar, sem perder as excelências de seu coração, era do barro comum de que Deus fez a nossa pouco sincera humanidade; e lhes dirá também que, apesar de seus verdes anos, ela compreendia já que as aparências de um sacrifício valem mais, muita vez, do que o próprio sacrifício. (ASSIS, 1994, p. 265)

Tudo fica impresso nessas linhas: a dimensão imensurável da personalidade, a incerteza das intenções, o equívoco do efeito dessas intenções no contato inter-pessoal e as armadilhas das relações sociais assimétricas. Quer dizer, como se estivesse dando voltas no parafuso, ajusta a linguagem a um estilo mais preciso que pudesse expressar melhor a volubilidade subjetiva da representação, adequando as normas da ficção a uma necessidade de dramatização da vida interior dos personagens.

Conflito e duplicidade nos personagens

Para variar os exemplos, voltemos a atenção para novas formas de elaboração dos *caracteres*. Machado continua a apresentar em seus romances o princípio essencial de composição segundo o qual a subjetividade dos personagens se desenvolve de acordo com um fundamento complexo marcado pela ambiguidade, o conflito e o paradoxo. Todos os protagonistas apresentam essa estrutura formal, ao mesmo tempo contraditória e complementar em si mesma. Mas observamos também, como foi escrito antes, uma acumulação paulatina de meios e recursos dramático-narrativos empenhados na tarefa de construção dessas personalidades fictas. Até agora, vimos exemplos de como uma personalidade parece apresentar uma estrutura íntima na qual os sentimentos, valores e ideias se desdobram, criando uma espécie de duplo de si mesmo, como se cada um dos personagens apresentasse um campo de forças onde duas personalidades se enfrentassem em uma só pessoa.

Em *Esau e Jacó*, podemos observar uma variação sutil e significativa desse esquema: analisando com certo interesse as ideias, os sentimentos e os valores dos irmãos Pedro e Paulo podemos compreender melhor a nova volta no parafuso que Machado parece empreender com discernimento e método. Como nos exemplos anteriores, observamos a mesma disposição dual da personalidade dos personagens e a mesma disposição dialética da narração empenhada em dramatizar suas viravoltas, mas, neste romance, também observamos um movimento inverso de composição dessas disposições: aqui, o duplo é torcido sobre si mesmo em busca do único, como se, a partir da compreensão de um dos pares, pudéssemos vislumbrar melhor o outro, que, mesmo sendo oposto ao anterior, se mostra como uma espécie de imagem duplicada dele.

Acompanhemos esses movimentos passo a passo, sem esquecer a autonomia das partes e o resultado do conjunto. Primeiro notemos a dessemelhança entre os irmãos, tomando como exemplo uma passagem em que eles apresentam preferências políticas antagônicas. Trata-se na verdade de um modo de dramatizar os conflitos ideológicos da

época (momento final do Império e ascensão da República) cujos chavões e senso comum são encampados pelos irmãos e são representados através deles.

A imaginação os levou então ao futuro, a um futuro brilhante como ele é em tal idade. Botafogo teria um papel histórico, uma enseada imperial para Pedro, uma Veneza republicana para Paulo, sem doge nem conselho dos dez, ou então um doge com outro título, um simples presidente [...] Talvez o doge fosse ele mesmo [...]. Paulo viu-se à testa de uma república, em que o antigo e o moderno, o futuro e o passado se mesclassem [...].

Pedro, à sua parte, construía a meio caminho como um palácio para a representação nacional, outro para o imperador, e via-se a si mesmo ministro e presidente do conselho. (ASSIS, 1994, p. 992)⁵

Note-se que, embora exista uma oposição direta entre as convicções ideológicas dos gêmeos, elas perdem a nitidez e se misturam, se traspassam: a imagem de República ideada por Paulo apresenta uma estrutura de poder parecida com a Monarquia, pois o regime político de Veneza não era outra coisa senão a mistura dos dois regimes, enquanto a imagem criada por Pedro apresenta a forma de poder de uma monarquia parlamentar, cuja estrutura e funcionamento assimilam muito do que é próprio da República (FAORO, 1989; COSTA, 1987). Aqui, Machado de Assis brinca com a lógica mimética da verossimilhança, de acordo com a qual aquilo que não é, parece ser, e aquilo que é, não parece ser. Deste modo ele trabalha minuciosamente com a gênese e a forma da contradição entre semelhança e dessemelhança da realidade sob a fina capa que encobre a contradição dos irmãos. Assim, a lógica da contradição não corresponde à negação, superação ou anulação de um dos pólos pelo outro, mas à complementaridade das forças e dos valores opostos, o que nos leva ao próximo passo.

Machado forja a semelhança dos contrastes até o seu limite de representação, até mostrá-la como uma fantasmagoria. Note-se como as imagens dos irmãos, mesmo quando construídas em oposição uma à outra, mostram-se sobrepostas, um movimento que força a linguagem narrativa a dar voltas sobre o dito e redizê-lo de outra maneira:

No dia sete de abril de 1870 veio à luz um par de varões tão iguais, que antes pareciam a sombra um do outro, se não era simplesmente a impressão do olho, que via dobrado.

[...] Tinham o mesmo peso e cresciam por igual medida. A mudança ia-se fazendo por um só teor. O rosto comprido, cabelos castanhos, dedos finos e tais que, cruzados os da mão direita de um com os da esquerda de outro, não se podia saber que eram de duas pessoas. (ASSIS, 1994, p. 958)

Era natural que, assim bonitos, iguais, elegantes, dados à vida e ao passeio, à conversação e à dança, finalmente herdeiros, era natural que mais de uma menina gostasse deles. As que os viam passar a cavalo, praia fora ou rua acima, ficavam namoradas daquela ordem perfeita de aspecto e de movimento. Os próprios cavalos eram iguaizinhos, quase gêmeos, e batiam as patas com o mesmo ritmo, a mesma força, e a mesma graça. Não creias que o gesto da cauda e das crinas fosse simultâneo nos dous animais; não é verdade e pode fazer duvidar o resto. Pois o resto é certo. (ASSIS, 1994, p. 983)

A primeira passagem narra o nascimento dos irmãos e a impressão inicial que causam, a segunda narra os gêmeos já jovens; em ambas a parença realça e anula a

⁵ *Esau de Jacó*, In: *Obras completas*, vol. 1, p. 945-1.093.

diferença entre eles, de maneira simultânea e recíproca. Deste modo, vemos que ocorre um desvio calculado na formulação da personalidade ficta, uma variação que aprofunda o ponto de construção e análise e, ao mesmo tempo, uma variação no método narrativo, do qual se espera, agora, uma disciplina formal que apanhe esse movimento e o estilize.

Voltando à análise, ao lado de Pedro e Paulo, Machado cria outro par de *caracteres* opostos e complementares que irão interagir entre si e com os gêmeos: Flora e Aires. Cada um deles irá estabelecer um tipo particular de relação com os gêmeos, e, assim, cada um revelará uma face diferente do jogo de verossimilhanças que dá forma aos gêmeos. Em outras palavras, o dispositivo analítico do narrador é compartilhado por esses dois novos *caracteres*, sendo eles os responsáveis por ativar a compreensão dos gêmeos. A lógica de construção encontrada por Machado dá forma a uma poética do romance: o núcleo dramaticamente ativo dos *caracteres* (Pedro e Paulo) é descortinado por intermédio de outros núcleos dramáticos igualmente ativos (Aires e Flora), definindo assim, por um lado, um tecido intrincado de complexidades subjetivas e, por outro, uma rede de narratividades superpostas.

O arranjo, no entanto, difere no movimento e no detalhe, pois Flora e Aires encarnam modos diferentes de desentranhar o mesmo quando o interesse está voltado para os gêmeos. Flora, por exemplo, vive a experiência alternada e simultânea de se achar enamorada ora por um e ora por outro irmão. Todavia, o processo de autoconhecimento que o romance exige, desfaz os adornos do primeiro amor e abre o malefício da dúvida:

Que o diabo a entenda, se puder, eu, que sou menos que ele, não acerto de a entender nunca. Ontem parecia querer a um, hoje quis ao outro; pouco antes das despedidas, queria a ambos. Encontrei outrora desses sentimentos alternos e simultâneos; eu mesmo fui uma e outra coisa, e sempre me entendi a mim. Mas aquela menina e moça... A condição dos gêmeos explicará esta inclinação dupla; pode ser também que alguma qualidade falte a um que sobre a outro, e vice-versa, e ela, pelo gosto de ambas, não acaba de escolher de vez. (ASSIS, 1994, p. 1.024)

Nessas reflexões de Aires sobre Flora, em função de sua reação diante dos gêmeos, nota-se a lógica poética de construção romanesca do *caracter* tal como Machado o entendia: uma personalidade dinâmica, instável e inconstante, que se faz e se refaz no contato intermitente e alternado com outras personalidades (igualmente dinâmicas etc.), interagindo com elas. Assim, as tendências opostas que se localizam no íntimo de cada personagem, se desdobram e se reproduzem nos demais, criando um prisma de personalidades imiscíveis. Assim, se Pedro e Paulo dramatizam o impasse de serem a antítese e a síntese um do outro, Flora, por sua vez, internalizando o mesmo jogo de verossimilhanças, dramatiza o mesmo impasse de ser ela a antítese e a síntese de si mesma. Esse processo não se conclui, não atinge um objetivo final, mas se desenvolve lentamente, acentuando nuances que marcam a personalidade da moça. Por meio da narrativa, vemos que ela passa por fases: no início, a analogia dissimilar dos irmãos parece ser um motivo de completude para Flora:

Em vão [Pedro e Paulo] mudavam da esquerda para direita e da direita para a esquerda. Flora mudava os nomes também, e os três acabavam rindo. A familiaridade desculpava a ação e crescia com ela. Paulo gostava mais de conversa que de piano; Flora conversava. Pedro ia mais com o piano que com a conversa; Flora tocava. Ou então fazia ambas as cousas, e tocava falando, soltava a rédea aos dedos e à língua. (ASSIS, 1994, p. 990)

Logo essa condição inicial começa a mudar e vai se operando uma transformação profunda no espírito de Flora que, pouco a pouco, começa a perder a consciência da ilusão da verossimilhança entre o que existe e o que parece existir, perdendo, conseqüentemente, a consciência de si mesma. Assim, o sentimento de completude se transmuta em seu contrário, e Flora começa a viver entre uma e outra lacuna do espírito, na medida em que lhe falta um ou outro irmão.

Mas de onde viria o tédio de Flora, se viesse? Com Pedro no baile, não; este era, como sabes, um dos dous que lhe queriam bem. Salvo se ela queria principalmente ao que estava em S. Paulo. Conclusão duvidosa, pois não é certo que preferisse um ao outro. Se já a vimos falar a ambos com a mesma simpatia, o que fazia agora a Pedro na ausência de Paulo, e faria a Paulo na ausência de Pedro. (ASSIS, 1994, p. 1.008)

Quando a lembrança de Pedro surgia na cabeça da moça, a tristeza empanava a alegria, mas a alegria vencia depressa a outra, e assim acabou o baile. Então as duas, tristeza e alegria, agasalharam-se no coração de Flora, como as suas gêmeas que eram. (ASSIS, 1994, p. 1.038)

Envolvida nesse torvelinho, no qual seu espírito parece inclinar para o desespero e logo para o delírio, Flora começa a perder a domínio de si e vai entrando num processo de alienação parecido com o que sofre Rubião em *Quincas Borba*: as imagens embaralham, o senso de realidade se esfumaça e a consciência se divide entre o desejo e a imaginação, deixando-a à deriva, suspensa entre dois nada, como se se apegasse a duas formas sem forma.

Em caminho, depois do desembarque, não obstante virem os gêmeos separados e sós, cada um no seu *coupé*, [Flora] cismou que os ouvia falar; primeira parte da alucinação. Segunda parte: as duas vozes confundiram-se, de tão iguais que eram, e acabaram sendo uma só. Afinal, a imaginação fez dos dous moços uma só pessoa.

[...] Era um espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão...

Uma transfusão, tudo o que puder definir melhor, pela repetição e graduação das formas e dos estados, aquele particular fenômeno. (ASSIS, 1994, p. 1.048-1.049)

Interessante notar aqui a sutileza do estilo narrativo: para reproduzir as sensações da consciência do personagem, a linguagem dá voltas sobre si mesma, ora invertendo a seqüência das sentenças, referindo-se a um dos irmãos e logo ao outro para depois voltar ao primeiro, ora descrevendo a busca por palavras precisas para definir o estado da personagem, sem alcançá-las, e ora reproduzindo seu estado de devaneio, por meio de uma dicção impressionista e vaga, como no fragmento a seguir:

A bela moça não tirava [os irmãos] da mesma alcova sua, por mais que buscasse deveras fugir-lhes. A memória os trazia pela mão, eles entravam e ficavam. Iam depois embora, ou de si mesmos, ou empurrados por ela. Quando tornavam, era de surpresa. [...]

[Flora] saía do quarto e ia para o piano. Eles iam com ela, sentavam-se aos lados ou ficavam defronte, em pé, e ouviam com atenção religiosa, ora um noturno, ora uma tarantela. Flora ficava ao sabor de ambos, sem deliberação; os dedos é que obedeciam à mecânica da alma. Para os não ver, inclinava a

cabeça sobre o teclado; mas o campo da visão os aguardava, se não era a respiração que se fazia sentir defronte ou dos lados. Tal era a sutileza dos seus sentidos.

Se fechava o piano e descia ao jardim, sucedia muita vez que os ia achar ali, passeando, e a cumprimentavam com tão boa sombra, que ela esquecia por instantes a impaciência. Depois, sem que os mandasse, iam embora. Nos primeiros tempos Flora tinha medo que a houvessem abandonado de todo, e chamava-os dentro de si. Ambos tornavam logo, tão dóceis, que ela acabou de se convencer que a fuga não era fuga, nem eles sentiam desespero, e não os evocou mais. No jardim era mais rápido o desaparecimento, talvez pela extrema claridade do lugar. Visão pede meia sombra (ASSIS, 1994, p. 1.073).

A citação é longa, mas necessária por nos permitir captar melhor o estilo empregado por Machado para expressar todos os meandros do delírio de Flora. Voltando à análise do *caracter* e da lógica de construção dos personagens neste romance, digamos então que a contraditoriedade, qualidade constitutiva da interioridade da personalidade ficta, se desdobra aqui na figura dos dois irmãos gêmeos, que se apresentam alternada e simultaneamente semelhantes e opostos, como se representassem dois pólos antagônicos que só se completam quando reunidos. O desejo de Flora é reconciliá-los, torná-los um único ser inteiro e coerente em si mesmo. Diante desta impossibilidade, Flora constrói um mundo delirante no qual seu desejo seria possível; mas, não sendo, ela define até morrer. Ou seja, a morte de Flora simboliza a impossibilidade de superação das antíteses em busca da síntese perfeita.

Mas, diferente da moça, Aires consegue apreender e aceitar melhor essa lógica da contraditoriedade: para ele, a contradição, sendo característica da economia simbólica do mundo, é uma qualidade inerente do ser humano, constituindo, assim, um traço marcante da personalidade. Em um diálogo com Flora, no qual ela afirmara já tê-lo apanhado emitindo opiniões contraditórias, Aires responde: “– Pode ser. A vida e o mundo não são outra coisa.” (ASSIS, 1994, p. 1.057). Quando interpelado por Natividade se os filhos iriam brigar entre si para sempre, Aires considera: “– Sempre, não digo; também não digo o contrário. Baronesa, a senhora exige respostas definitivas, mas diga-me o que há de definitivo neste mundo, a não ser o voltarete de seu marido? Esse mesmo falha.” (ASSIS, 1994, p. 994). A definição mais explícita do Conselheiro sobre os irmãos gêmeos e sobre a condição que dramatizam, encontra-se em uma passagem na qual Natividade demonstra perplexidade diante da volubilidade ideológica dos filhos: Pedro, que era monarquista, passa a defender o governo republicano e Paulo, que era republicano, passa a fazer oposição a esse governo. Tentando encontrar a razão e a lógica para essa inversão de ideias e valores, Aires define a personalidade dos personagens (atente-se aqui para o estilo argumentativo de Aires, próximo do estilo do narrador na tarefa de exprimir verbalmente a mobilidade interior dos rapazes):

— A razão parece-me ser que o espírito de inquietação reside em Paulo, e o de conservação em Pedro. Um já se contenta do que está, outro acha que é pouco e pouquíssimo, e quisera ir ao ponto a que não foram os homens. Em suma, não lhes importam formas de governo, contanto que a sociedade fique firme ou se atire para adiante. (ASSIS, 1994, p. 1.086)

Os gêmeos, portanto, dramatizam a si mesmos, isto é, dramatizam a lógica contraditória e conflitiva do ser humano, e, ao mesmo tempo, dramatizam a lógica do mundo, que é da mesma natureza.

Comparado com o esquema visto anteriormente, a novidade deste parece ser o de elevar um pouco mais o caráter estético e analítico da ficção, variando a concepção de *character* e a forma de dramatizá-lo. O próximo passo é reconhecer e analisar outra forma e outra concepção, atentando para a ação desenvolvida dos personagens que são também narradores.

Ambiguidade e duplicidade estrutural dos personagens-narradores

Existe uma diferença técnica básica entre as narrativas de primeira e de terceira pessoas: nesse último caso, o narrador mantém certo distanciamento e discernimento com relação aos eventos e personagens; no primeiro, o narrador se interpõe entre os personagens e entre esses e os eventos que os motivam. Ou seja, na narrativa em primeira pessoa, o narrador narra e dramatiza a si mesmo na medida em que narra e dramatiza os fatos e os personagens, intercalando ou misturando as duas instâncias numa unidade formal indissolúvel. Nesse caso, porém, força é destacar o fato de que se trata de uma ilusão mimética, pois o narrador-personagem sendo um e o mesmo, possui, no entanto, duas funções distintas, correspondendo a duas estruturas diferentes e justapostas.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* – primeiro romance narrado em primeira pessoa a sair das mãos de Machado de Assis – temos um prova do quanto tal estrutura se desenvolve de modo intrincado. Como se sabe, Brás Cubas é o autor e o narrador do livro, condição que só se torna possível após sua morte: “eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (ASSIS, 1994, p. 513)⁶, esclarece ele, logo no primeiro capítulo. Partindo desse pressuposto, observemos as viravoltas do narrador-personagem do romance.

A estrutura do personagem como *character* se materializa em Brás – por exemplo – quando ele manifesta uma disposição ambígua para aceitar e defender duas proposições contrárias com naturalidade. Quando seu pai insinua que o melhor para ele era se casar a fim de garantir uma imagem social respeitável, ele conjectura: “uma parte de mim mesmo dizia que sim, que uma esposa formosa e uma posição política eram bens dignos de apreço; outra dizia que não; e a morte de minha mãe me aparecia como exemplo da fragilidade das cousas.” (ASSIS, 1994, p. 548). Em outro momento, quando se encontra indeciso sobre que atitude tomar depois de uma discussão com Virgília, reflete: “Vacilava entre um querer e não querer [...]. Creio que essas duas forças tinham igual intensidade, investiam e resistiam ao mesmo tempo, com ardor, com tenacidade, e nenhuma cedia definitivamente.” (ASSIS, 1994, p. 589). A complexidade de Brás aparece também – e melhor ainda – quando ele manifesta a volubilidade de sua personalidade, assumindo o caráter provisório de suas ideias e impressões sobre a vida e as pessoas. Depois de assumir sua condição humana, Brás desfila uma série infindável de *caracteres*, que assume como personalidade própria, o que pode ser confundido com encenação:

Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem. Meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrehada farsa, os autos, as bufonarias, um *pandemonium*, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver de tudo [...]. Cruzavam-se nele pensamento de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. (ASSIS, 1994, p. 555)

⁶ *Memórias póstumas de Brás Cubas*, In: *Obras completas*, vol. 1, p. 515-639.

Voltando ao problema da condição do narrador-personagem, lembremos que normalmente as narrativas em primeira pessoa apresentam uma duplicidade estrutural, que se inscreve na economia do texto desempenhando duas funções distintas, muitas vezes conflitantes, embora complementares: ora o narrador-personagem se inscreve na trama como eu-narrante, ou seja, exclusivamente como narrador, e ora como eu-narrado, quer dizer, exclusivamente como personagem. No caso de *Brás Cubas*, sua duplicidade estrutural pode ser constatada no fato de ser – ele próprio – dois, isto é, existe o Brás-narrante e o Brás-narrado: o primeiro está morto, fora do tempo e do espaço que o segundo habitou e viveu, esse terá sua trajetória de vida narrada pelo primeiro. Existe, portanto, uma disjunção temporal clara, mas – mais importante que isso, pois está relacionado com o que se analisa aqui – existe também uma disjunção existencial, que mostrará mais claramente a duplicidade estrutural do narrador-personagem do romance. Esse dado realça o aspecto conflitivo próprio do *caracter*, proporcionando a oportunidade de compreender de outra maneira o processo de desconstrução que o Brás-narrante empreende sobre o Brás-narrado. Tomemos como exemplo os capítulos vinte e vinte e quatro do romance: primeiro Brás resume sua rotina de estudante na Universidade, depois se volta sobre a narração e tece uma série de comentários sobre *o que* foi narrado, *como* o foi e *por quê*.

A universidade esperava-me com as suas matérias árduas; estudei-as muito mediocrementemente, e nem por isso perdi o grau de bacharel; deram-mo com a solenidade do estilo, após os anos da lei; uma bela festa que me encheu de orgulho e de saudades, – principalmente de saudades. Tinha eu conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; era um acadêmico estróina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas. No dia em que a Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro, confesso que me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso. (ASSIS, 1994, p. 542)

Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma [filosofia]; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim; embolsei três versos de Virgílio, dous de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação...

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do

juízo. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (ASSIS, 1994, p. 545-546)

Podemos compreender esses fragmentos a partir de uma perspectiva sócio-histórica, que revela como Brás, empreendendo uma desconstrução de sua própria imagem, por extensão também o faz da classe social a que pertence (SCHWARZ, 1990, p. 61-79; CHALHOUB, 2003, p. 97-107). Mais ainda, ele desconstrói a credibilidade da Universidade, enquanto instituição que prima pela meritocracia, e da sociedade como um todo, que prestigia o ornamento vazio. Mas tudo isso depende de um dispositivo técnico: o desdobramento da consciência do Brás-narrante que se volta sobre a vida do Brás-narrado. Essa peculiaridade do estilo empregado em *Memórias póstumas* repõe o problema da ambigüidade e do conflito do *character* de outro modo e em outro nível: o que antes era sinal de uma concepção de personalidade ficta, agora passa a ser também prova de uma disciplina de composição narrativa, segundo a qual a forma do romance se aprimora em benefício da trama.

Vemos que esses dois dados – a concepção de personagem e o método de composição – sofrem um novo arranjo em *Dom casmurro*, próximo livro escrito em primeira pessoa. Bento Santiago, o narrador-personagem do romance, também apresenta a disjunção existencial que observamos em Brás Cubas: existe um eu-narrante, o casmurro, homem maduro, solitário e amargurado que resolve escrever a história de sua vida, e existe um eu-narrado, o jovem e ingênuo Bentinho, cuja trajetória de vida acompanhamos, narrada pelo primeiro. Mas no presente caso, o narrador-personagem se dramatiza de um modo mais profundamente trágico – isto é, explorando mais o solilóquio shakespeariano – porque a ambigüidade, o paradoxo e o conflito existencial que o tipificam como *character* se desdobram em uma fratura do ser. Tal fratura se revela de diversos modos e expressa as diferentes formas de representação da fragmentação do personagem. A certa altura, por exemplo, Bentinho relata sua vontade de ir se encontrar com Capitu no quintal da casa dela, mas essa vontade não se realiza como ação, por causa de um motivo aparentemente banal, sem que haja outro impedimento que não aquele que o próprio Bentinho se impõe sem saber a razão:

As pernas desceram-me os três degraus que davam para a chácara, e caminharam para o quintal vizinho. Era costume delas, às tardes, e às manhãs também. Que as pernas também são pessoas, apenas inferiores aos braços, e valem de si mesmas, quando a cabeça não as rege por meio de idéias. [...] Quis passar ao quintal, mas as pernas, há pouco tão andarilhas, pareciam agora presas ao chão. Afinal fiz um esforço, empurrei a porta, e entrei. (ASSIS, 1994, p. 822)⁷

Cabeça, pernas e braços apresentados como partes independentes do corpo, sem unidade entre si e sem relação com a consciência, dão sinal da fragmentação que o personagem apresenta e que o assemelha a um autômato. Mas essa condição e a reflexão que ela faz nascer, não se esgotam aí, pois a consciência de Bentinho – núcleo de força da concepção machadiana de *character* – também apresenta uma cisão estrutural, também revela partes independentes e sem unidade e coerência: “tinha estremeções, tinha uns esquecimentos em que perdia a consciência de mim e das coisas que me rodeavam, para viver não sei onde nem como.” (ASSIS, 1994, p. 845). Dando nova volta nessa

⁷ *Dom casmurro*, In: *Obra completa*, vol. 1, p. 807-944.

engrenagem, a fragmentação de Bentinho se manifesta como cisão existencial, e o personagem se apresenta – literalmente – como sendo dois:

Escapei ao agregado, escapei a minha mãe não indo ao quarto dela, mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. (ASSIS, 1994, p. 885)

Essa disposição da personalidade e da consciência de Bentinho pode ser interpretada com um sinal de esquizofrenia (SENNÁ, 1998, p. 93-103), mas, seguindo a lógica de argumentação aqui proposta, parece ser mais um quesito formal: a duplicidade conflitiva da personalidade e da consciência de Bento dramatiza mais plenamente a teoria do personagem de Machado de Assis, porque expressa todo movimento do conflito interior da subjetividade em ato. Essa é, aliás, como dito antes, a vantagem formal da narrativa em primeira pessoa no interesse de problematizar a personalidade ficta: o narrador-personagem não somente narra os movimentos de seu espírito, ele os expressa momento a momento, vivendo cada instante com intensidade profunda, dramatizando a si mesmo como dramatiza a linguagem para expressar-se.

Essa situação oferece um meio de compreensão da trama e da estrutura do romance. Analisando primeiro a trama: se aceitamos a hipótese de que a personalidade de Bentinho apresenta uma fratura interna e se aceitamos o fato de que tal fratura é uma qualidade constitutiva de sua existência, de sua consciência e de seu corpo, não seria absurdo também aceitarmos que seu nome pode ser fragmentado. Neste caso, a analogia temática entre a obra de Machado e a de Shakespeare – objeto de análise de muitos estudiosos⁸ – pode ser analisada de outro ângulo. Se buscarmos tal analogia a partir da análise dos personagens que compõem o núcleo dramático de *Otelo* e de *Dom casmurro*, chegaremos, respectivamente, a Otelo (o suposto traído), Desdêmona (a suposta traidora) e Iago (o mentor da calúnia), de um lado, e, de outro, chegaremos a Bento (suposto traído) e Capitu (suposta traidora), faltando identificar quem seria o duplo de Iago, ou seja, o autor da suposta calúnia que sustenta a trama. Bem, se aplicarmos a lógica da fragmentação do ser à análise do nome do narrador-personagem, chegaremos a Santo-Iago, quer dizer, o Iago de Machado se mostra um duplo do próprio Bento que, no entanto, não é e nem pode ser reconhecido por ele mesmo, porque o processo de produção da duplicidade existencial que ele apresenta é vedado ao seu próprio conhecimento, posto que ele não possui pleno domínio de si: “se só me faltassem os outros, vá, um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.” (ASSIS, 1994, p. 810)

Quanto à estrutura do romance, podemos dizer que, embora apresente uma totalidade bem acabada em si mesma, ela se mostra entrecortada por enunciações justapostas discordantes. Ou seja, embora Bento Santiago assuma a autoria e a narração do livro, podemos encontrar indícios de que existe uma confluência de vozes autorais e narrativas implícitas em *Dom casmurro* (SOUZA, 2006; CALDWELL, 1960; SCHÜLER, 1978). A comprovação disso aparece, por exemplo, quando Bento revela que a ideia de concepção do livro veio por sugestão dos personagens históricos pintados na parede de sua sala de visitas ou quando diz ouvir vozes que lhe revelam o futuro.

⁸ Vale destacar aqui os trabalhos de Eugênio Gomes (1976 e 1961), Helen Caldwell (1960) e Marta de Senna (1998), que apresentam contribuições importantes para o esclarecimento da questão.

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, e 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. (ASSIS, 1994, p. 810-811)

No quarto, desfazendo a mala e tirando a carta de bacharel de dentro da lata, ia pensando na felicidade e na glória. Via o casamento e a carreira ilustre, enquanto José Dias me ajudava calado e zeloso. Uma fada invisível desceu ali, e me disse em voz igualmente macia e cálida: “Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz.”

– E por que não seria feliz? perguntou José Dias, endireitando o tronco e fitando-me.

– Você ouviu? perguntei eu erguendo-me também, espantado.

– Ouviu o que?

– Ouviu uma voz que dizia que eu serei feliz?

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

Ainda agora sou capaz de jurar que a voz era da fada; naturalmente as fadas, expulsas dos contos e dos versos, meteram-se no coração da gente e falam de dentro para fora. (ASSIS, 1994, p. 906-907)

Nos dois exemplos podemos notar que existem – entretecidos – dois discursos distintos, um por trás do outro, completando o outro, revelando suas lacunas e tornando possível interpretá-las: um deles, explicitado na fala do narrador, nos dispõe os fatos tal como ele os compreende, o outro, oculto nas estrelinhas do discurso explícito do narrador, revela os limites dos dados tal como ele os compreende e nos dispõe. A lógica de interpretação que o leitor crítico deve colocar em prática é sugerida pelo próprio narrador: “é que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim, preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas.” (ASSIS, 1994, p. 871).

No primeiro fragmento acima citado, Bento afirma que a ideia de escrever suas memórias fora sugestão das figuras na parede, mas ele mesmo reconhece não atinar para a razão de tais personagens e atribui a presença deles a uma moda do tempo. Lendo a contrapelo toda a passagem, somos obrigados a levar em consideração o fato de que aqueles personagens se envolveram em situações de traição, morte e vingança e, assim, o que funciona como explicação da razão de ser do livro, não foi dito por Bento, mas o sabemos apesar disso. No segundo fragmento ocorre algo semelhante: Bento atribui a uma fada invisível a revelação das esperanças que ele mesmo nutria a respeito do seu destino, ou seja, ele atribui a outrem o que são ideias e palavras suas. Como no exemplo anterior, para alcançarmos a lógica completa da narração, é preciso emparelhar, comparar e confrontar o dito e o omitido, o que foi explicitado por meio da fala do narrador e o que foi introduzido implicitamente nas dobras dessa fala.

Voltando às considerações teóricas, as narrativas em primeira pessoa permitem a Machado de Assis variar a técnica de construção dos personagens e explorar mais as possibilidades de efetivá-la, isto é, torná-la um princípio de dramatização dos caracteres. Quando vertida em princípio de construção da personalidade do narrador, a coerência formal de uma personalidade profunda, complexa, paradoxal e conflitiva, que fundamenta a constituição “moral” do personagem, diversifica e amplia a técnica e a teoria. Assim, se os narradores – responsáveis, no plano lógico interno da ficção, por organizar o todo da

narrativa – apresentam uma complexidade elevada – marca da ficção machadiana – isso se deve, em parte, à concepção que o escritor possuía a respeito do personagem.

Considerações finais

Não obstante a diversidade de temas, gêneros e estilos, toda a ficção de Machado de Assis apresenta um lastro de unidade e valor na figura do personagem. O escritor parece testar, ensaiar, experimentar formas diferentes de construção de personalidades fictas, mas também parece ter mantido uma concepção clara e consciente de construção desde o início de sua carreira, uma concepção que ele mesmo procurou delimitar e explicitar teoricamente: a de um personagem compreendido como *character*, ou seja, constituído de uma densidade interior rica e variada (capaz de expressar os conflitos humanos, sua perquirição existencial e sua volubilidade afetiva e ideológica) e destituído da caricatura do “tipo” (que representa, sem vivenciar, situações exemplares). Considerar esses dados implica reconhecer – em Machado – a complementaridade entre concepção teórica e realização estética, articuladas e conduzidas com discernimento. Este parece ser um bom ponto de partida – mais um! – para avaliar a contribuição de Machado de Assis no processo de aclimação e amadurecimento da forma romance no Brasil, pois, como procurei mostrar e analisar, a técnica de construção dos personagens e o método de composição do romance se constituem como dois princípios básicos e inseparáveis da poética, tal como o próprio escritor frisou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 3 vols.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BLOOM, Harold. *Hamlet: poeta ilimitado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- CALDWELL, Helen. *The brazilian othello of the Machaio de Assis: a study of Dom casmurro*. Berkeley: University of Califórnia press, 1960.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 8 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989. 2 vols.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura e brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê, 2007.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1961.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MAIA NETO, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007.

- NASCIMENTO, José Leonardo do. *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história*. São Paulo: Unesp, 2008.
- NUNES, Maria Luíza. *The craft of an absolute winner: characterization and narratology in the novels of Machado de Assis*. Westport: Greenwood Press, 1983.
- PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2007.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCHÜLER, Donald. *Plenitude perdida: análise das seqüências narrativas no romance Dom casmurro de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1978.
- SENN, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- SOUZA, Ronaldo de Melo. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006.
- STEINER, Georg. *The death of tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.
- VASCONCELOS, Sandra Gardini. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Hucitec, 2007.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- ZOLA, Emile. *Do romance*. São Paulo: Edusp; Imaginário, 1995.

Título: O conflito de *caracteres* na obra de Machado de Assis

Autor: Marcos Rogério Cordeiro

Doutor em Letras

Professor Adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Minas Gerais

Endereço: Rua Desembargador Lincoln Prates, 505, Itapoã, Belo Horizonte;

CEP.: 31710-650

Endereço Institucional: Faculdade de Letras, Av. Antonio Carlos, 6627, Pampulha, Belo Horizonte; CEP.: 31270-901

Tel.: (31) 3427 6468

E-mail: r.cordeiro1@bol.com.br

Marcos Rogério Cordeiro: Graduado em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, possui Mestrado e Doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com tese sobre *Os sertões*. Atualmente é professor Adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais, desenvolvendo projetos sobre Euclides da Cunha e Machado de Assis, além de pesquisas sobre as relações entre história, crítica literária brasileira e literatura.