

## Machado de Assis: “certo instinto de nacionalidade”

*Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade.*<sup>1</sup>

Marta de Senna

No mais célebre de seus textos críticos, Machado de Assis reflete sobre um tema que haveria de preocupar obsessivamente a crítica de sua obra, pelos anos afora: o que faz de um escritor um escritor de seu país.

Tinha ele 33 anos quando o seu famoso artigo “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” foi publicado no jornal *Novo Mundo*, periódico editado ininterruptamente em Nova York pelo jornalista brasileiro José Carlos Rodrigues entre 1870 e 1879. Nesse artigo, como também em “A nova geração”, estampado na *Revista Brasileira* em 1879, Machado devota uma atenção abrangente ao que se produzia no Brasil em literatura, ainda antes da virada revolucionária de sua obra de ficcionista, que se daria, também na *Revista Brasileira*, em 1880 e, em livro, em 1881: *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

“Notícia da literatura brasileira: instinto de nacionalidade” é uma defesa da ideia de que o bom escritor é, sobretudo, o escritor de talento, e não o escritor que faz do nacionalismo uma bandeira, ou aquele que se limita a cantar as coisas típicas ou exclusivas de sua terra. Dirá, em frase que parece antecipar uma das mais reincidentes (e míopes) críticas que sua própria obra haveria de receber: “[...] manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea: é a

<sup>1</sup> ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. v. 3, p. 801-809. Todas as demais citações desse artigo serão feitas por essa edição, indicando-se entre parênteses, no corpo do texto, as páginas de onde foram retiradas.

<sup>2</sup> ASSIS, Machado de. A nova geração. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. v. 3, p. 830. Todas as demais citações desse artigo serão feitas por essa edição, indicando-se entre parênteses, no corpo do texto, as páginas de onde foram retiradas.

que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local” (p. 803). E exemplifica, irrefutavelmente, com Gonçalves Dias, argumentando que, se valesse o critério da “brasilidade”, só se apreciaria a obra nativista, deixar-se-ia de fora a belíssima poesia lírica do maranhense, cujos versos “pertencem [...] pelo assunto, a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraquezas e dores geralmente cantam”.

Com “A nova geração”, de 1879 – tinha ele 40 anos e já se sentia apto a falar dos mais novos –, sacramenta o ideal estético que delinear a em 1873 – a saber, não é necessário falar do local para ser escritor de seu país – e está às vésperas de realizar ficcionalmente a sua definitiva maturidade literária, num repúdio expressivamente verbalizado aos naturalismos então em voga crescente: “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada”.<sup>2</sup>

Machado já é aí um “narrador” oblíquo e dissimulado: fala somente da poesia, mas tudo o que diz sobre a poesia pode ser aplicado à prosa de ficção e, pelo menos em seus contos e romances, parece pôr em prática a teoria que subjaz aos comentários que vai tecendo sobre a poesia dos jovens (fraca poesia, diga-se, a bem da verdade):

[...] um dos caracteres da nova direção intelectual terá de ser um otimismo, não só tranquilo, mas triunfante. [...] a nossa mocidade manifesta certamente o desejo de ver alguma coisa por terra, uma instituição, um credo, algum uso, algum abuso; mas a ordem geral do universo parece-lhe a perfeição mesma. A humanidade que ela canta em seus versos está bem longe de ser aquele *monde avorté* de Vigny – é mais sublime, [...] e assim como a teoria da seleção natural dá a vitória aos mais aptos, assim outra lei, a que se poderá chamar seleção social, entregará a palma aos mais puros. É o inverso da tradição bíblica; é o paraíso no fim. De quando em quando aparece a nota aflitiva ou melancólica, a nota pessimista [...]; mas é rara, e tende a diminuir; o sentimento geral inclina-se à apoteose [...]. (p. 810)

Ao leitor das obras da maturidade não será difícil nelas (e, aliás, em toda a ficção de Machado) encontrar o avesso desse otimismo triunfante, dessa inclinação à apoteose, bem como a recusa do realismo naturalista, a condenação aos que se comprazem na demasia, na descrição das “fomes bestiais, [d]os vermes sensuais, [d]as carnes febris” (p. 816), aos que não conhecem “as atenuações da forma, as surdinas do estilo”; àqueles que, “das tintas todas da paleta”, só sabem usar “o escarlate” (p. 816).

Como se dá, na ficção madura de Machado de Assis, a articulação desses dois últimos ensaios, publicados com um intervalo de seis anos? Buscarei demonstrar, ainda que brevemente (tocarei apenas nos três romances mais populares), que na narrativa machadiana se revela “certo instinto de nacionalidade” – que entendo como uma peculiar compreensão do que seja o *nacional* –, que transcende a cor local; e que ele é capaz de fazê-lo para além e para fora dos parâmetros realista-naturalistas que dominaram a ficção internacional na segunda metade do século XIX. Mais do que isso: defendo a ideia de que o diálogo com a melhor literatura do Ocidente é uma das vias pelas quais o nosso autor se afirma como grande escritor e, por essa via, eleva a produção literária de seu país a um patamar de igualdade com essa literatura. O que, convenhamos, é uma forma inteligentíssima de “nacionalismo”.

Começemos, como não podia deixar de ser, pelas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Leitura sutil e arguta da sociedade brasileira do século XIX, para Roberto Schwarz esse livro é, a partir de seu narrador, o retrato da ambivalência da elite brasileira, fascinada pelo liberalismo burguês europeu e fincada até o pescoço numa sociedade escravocrata. Daí, o golpe de mestre de Machado ao criar um narrador volúvel, que escreve num estilo em ziguezague, narrador e estilo que, genialmente, espelhariam a sociedade em que se inscreve o narrador-personagem e para a qual escreve o autor.<sup>3</sup>

Mas, é claro, as *Memórias póstumas* não são apenas isso. Sergio Paulo Rouanet, no ensaio em que polemiza com Schwarz,<sup>4</sup> defende a ideia de que a ênfase no aspecto social deixa de lado a dimensão

<sup>3</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

<sup>4</sup> ROUANET, Sergio Paulo. Contribuição, salvo engano, para uma dialética da volubilidade. In: \_\_\_\_\_. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 304-338.

<sup>5</sup> BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

<sup>6</sup> PASSOS, José Luís. *Romance com pessoas*. São Paulo: Edusp, 2007.

<sup>7</sup> ASSIS, Machado de. A nova geração, p. 811.

psicológica do romance, que lhe confere universalidade. Os caprichos de Brás, para os quais existem análogos na literatura francesa, por exemplo, são uma característica humana e não um comportamento de classe. O fenômeno seria antropológico, e não deve ser reduzido por uma leitura que privilegie o social.

Mais recentemente (2006), Alfredo Bosi argumenta, em *Brás Cubas em três versões*,<sup>5</sup> que, para aproveitar melhor o livro, é necessário articular três eixos interpretativos, que identifica como leitura construtiva ou formalizante (que valoriza a técnica narrativa machadiana, filiando-a a Sterne, Diderot, Xavier de Maistre e Garrett, e, em última e recuada instância, à sátira menipeia); a leitura cognitiva ou existencial (que remonta a Augusto Meyer e sua atenção ao homem subterrâneo e aflora, penso eu, na crítica jovem e atilada de José Luís Passos, focada nos dilemas morais das “pessoas” do romance machadiano);<sup>6</sup> e a leitura mimética ou sociológica (de que Schwarz é o mais bem realizado representante). Para Bosi, nenhuma é, *per se*, suficiente para compreender a densidade do olhar machadiano.

Sem descartar nenhuma dessas interpretações, gostaria de argumentar que as *Memórias póstumas* têm importância também pelo fato de que, por um lado, rompem com o empreendimento realista-naturalista brasileiro, em pleno vigor quando da publicação do romance, em 1880 e 1881. O mero título já anuncia um desprezo pela verossimilhança, a contrapelo de qualquer impulso realista. O fato de que o enredo – minuciosamente datado e circunstancializado pelo desdobrar dos acontecimentos históricos e políticos, desde os tempos joaninos, passando pela Independência e pelo Primeiro Reinado, pela Regência e chegando até meados do reinado de d. Pedro II – o fato de que esse enredo desmente o título, não invalida a aventura sterniana (ou garretiana) de Machado pelos caminhos de uma prosa de elevado teor de autoconsciência narrativa, de uma ousadia formal totalmente inédita nas letras brasileiras. Tal audácia o afasta do perigo de que se lhe possa aplicar o rótulo de “realista”, que ele mesmo repudia, citando Baudelaire, para quem “*réaliste*” era “*cette grossière épithète*”.<sup>7</sup> Na verdade, como é sabido, o livro deixou per-

plexos os contemporâneos, que não conseguiram identificá-lo como um romance.<sup>8</sup>

Por outro lado, a convocação de toda a tradição ocidental para dentro dessa prosa, desde o Pentateuco até Wordsworth e Victor Hugo, a maturidade com que o jogo intertextual é posto a serviço do melhor rendimento narrativo do livro, a *aisance* com que o narrador (e, por trás dele, o autor) passeia pela obra de autores da estatura de Homero, Dante, Shakespeare ou Camões, sem nenhuma subserviência, sem nenhuma humildade – pelo contrário, com surpreendente irreverência –, imediatamente a eleva a um nível antes não alcançado nas letras brasileiras. Esse gesto, essa arrogância são, a meu ver, indicadores da singularidade do “instinto de nacionalidade” de Machado de Assis.

Nem mesmo a *Commedia* é imune a essa espécie de nivelamento por baixo a que o narrador Brás Cubas submete, quase sem exceção, os autores a que alude ou que cita diretamente. Pensemos na frase do capítulo 50, em que, sem nenhuma cerimônia, o narrador dessacraliza uma passagem pungente. Trata-se do episódio de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, que o poeta encontra no segundo círculo do Inferno. Francesca se apaixonara pelo cunhado, e os dois se deixam trair ao ler a história de Lancelot e Guinevere, não resistindo a beijarem-se quando, na história, o cavaleiro beija a rainha. Diz Brás Cubas: “Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu”.<sup>9</sup> Virgília, já casada com Lobo Neves, dança com Brás num baile, e os dois são incendiados pela sensualidade da valsa. Repare-se a desproporção: na obra de Dante, os amantes se deixam empolgar por um beijo quase casto e são por causa disso condenados à danação eterna. Aqui, Virgília e Brás começam a sua aventura adúltera, que será vida impunemente, embora sem “carnes febris”, tudo atenuado pela “surdina do estilo”. Afinal, o autor é Machado de Assis.

Em outro trecho, Cubas reúne numa só passagem, implacavelmente cínica, dois ícones da literatura ocidental, Homero e Shakespeare (os dois autores individualmente mais citados na ficção machadiana):

<sup>8</sup> “As *Memórias póstumas de Brás Cubas* serão um romance?”, escreveu Capistrano de Abreu noticiando a publicação do livro, segundo o próprio Machado, no famoso prólogo da terceira edição. Na advertência “Ao leitor”, o narrador Brás Cubas já chamava autoconscientemente a atenção para o fato, afirmando que “a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance habitual.” In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. v. 1, p. 513.

<sup>9</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. 1, cap. 50, p. 566. Todas as demais citações desse romance, de *Quincas Borba* e de *Dom Casmurro* serão feitas por essa edição, indicando-se entre parênteses, no corpo do texto, os capítulos de onde foram retiradas.

[...], por que razão Aquiles passeia à roda de Troia o cadáver do adversário, e lady Macbeth passeia à volta da sala a sua mancha de sangue. [...] Contudo, se hei de acabar este capítulo, direi que não quisera ser Aquiles nem lady Macbeth; e que, a ser alguma cousa, antes Aquiles, antes passear ovante o cadáver do que a mancha; ouvem-se no fim as súplicas de Príamo, e ganha-se uma bonita reputação militar e literária. Eu não ouvi as súplicas de Príamo, mas o discurso do Lobo Neves, e não tinha remorsos. (cap. 129)

A par da torpeza explícita, da desfaçatez de classe (Schwarz), a qual poderia também ser lida como a conduta caprichosa de qualquer homem bafejado pela fortuna (Rouanet), fica no trecho o registo de uma atitude canalha e cínica do *narrador* também com relação ao cânone literário. A pilhagem do cânone pelo *autor*, no entanto, tem outra implicação, importante para a hipótese que estou tentando demonstrar: revelar um escritor na plenitude do domínio sobre seu meio expressivo, capaz de saquear a tradição para fazê-la render em sua narrativa, estabelecendo uma relação entre iguais: entre ele, Machado de Assis, e Homero; entre ele, Machado de Assis, e Shakespeare. Isso, me parece, não é pouca coisa.

Também não é pouca coisa o uso que faz de Camões e de santo Agostinho em *Quincas Borba*. Veja-se como o poeta maior figura no discurso demente de Quincas Borba. O “filósofo” tenta explicar a Rubião o que é Humanitas e, diante da dificuldade de definir o indefinível, apela para a poesia de Camões:

Humanitas é o princípio. Há nas cousas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível, – ou, para usar a linguagem do grande Camões:  
 Uma verdade que nas cousas anda,  
 Que mora no visível e no invisível. (cap. 6)

A apropriação dos versos da elegia camoniana<sup>10</sup> soa como um sacrilégio. Para explicar a sua “filosofia”, que consiste, basicamente, em legitimar o instinto como a força motora da vida (“Humanitas precisa comer.” – cap. 6), a personagem recorre a versos com que Camões descreve nada menos do que a figura do Cristo. O poema, longo, sensibílíssimo, de uma complexidade maneirista, é saqueado para explicar uma doutrina filosófica da qual o narrador (e, por trás dele, o autor) se vale para pôr em ridículo uma série de ideias de matriz spenceriana e determinista (e, por trás delas, o romance realista-naturalista que as punha em prática ficcional). O sacrilégio é duplo, porque se faz contra Camões e contra o seu assunto. E, como sempre, se faz com leveza aparente, de tal modo que, se o leitor é desavisado e passa depressa pela citação, provavelmente sorrirá, meio cúmplice, da “maldade” machadiana de misturar Camões com as ideias de Quincas Borba. Se, no entanto, o leitor para e reflete, toma consciência da monstruosidade desta que é, por certo, uma das mais desrespeitosas apropriações indébitas cometidas pelo nosso Bruxo.

O efeito é múltiplo: rebaixa-se Camões, avilta-se o Cristo e, simultaneamente, eleva-se Quincas Borba, que sai enaltecido da citação (em discurso direto, note-se), com uma aura de erudição que o dignifica, como acontece quando resgata a figura de Pangloss, que afinal “não era tão tolo como o inculcou Voltaire” (cap. 11); ou quando, identificando-se com santo Agostinho, cita livro e capítulo das *Confissões*, com a intimidade de um leitor culto:

Sou Santo Agostinho; descobri isto anteontem: ouça e cale-se. Tudo coincide nas nossas vidas. O santo e eu passamos uma parte do tempo nos deleites e na heresia, porque eu considero heresia tudo o que não é a minha doutrina de Humanitas; ambos furtamos, ele, em pequeno, umas peras de Cartago, eu, já rapaz, um relógio do meu amigo Brás Cubas. Nossas mães eram religiosas e castas. Enfim, ele pensava, como eu, que tudo que existe é bom, e assim o

<sup>10</sup> Publicada pela primeira vez na edição de 1616, em algumas edições recebe o número 11, em outras, o número 6. O primeiro verso é: “Se quando contemplamos as secretas”.

<sup>11</sup> Utilizo a tradução de Arnauld d'Andilly (século XVII), com texto estabelecido por Odette Barrenne (AUGUSTIN, Saint. *Confessions*. Paris: Gallimard, 1993).

<sup>12</sup> Um dos exemplares das *Confissões* de Santo Agostinho que Machado tinha na biblioteca era a edição bilingue da Garnier, na qual a versão latina do capítulo xvi do livro VII tem por título-resumo, precisamente, a expressão *omnia bona*. Ver, a propósito da apropriação de Santo Agostinho por Quincas Borba, o artigo de Juracy Saraiva, “Insanidade e lucidez na concepção do Humanitismo”, em *Machado de Assis em Linha*: revista eletrônica de estudos machadianos, n. 1, de junho de 2008, disponível em <www.machadodeassis.net>.

<sup>13</sup> “O progresso”, dedicado a Eugène Pelletan (jornalista e político francês, autor, entre outras obras, de *Profession de foi du XIXe siècle*, 1852), publicado em 30 de novembro de 1858, no *Correio Mercantil*.

demonstra no capítulo xvi, livro VII das *Confissões*, com a diferença que, para ele, o mal é um desvio da vontade, ilusão própria de um século atrasado, concessão ao erro, pois que o mal nem mesmo existe, e só a primeira afirmação é verdadeira; todas as coisas são boas, *omnia bona*, e adeus. (cap. 10)

É admirável a destreza com que o autor, em poucas linhas, à custa das referências, consegue caracterizar tão extraordinariamente a sua personagem, a quem ridiculariza por sentir-se ela, não igual, mas superior a santo Agostinho, sendo, nessa superioridade, identificável a Pangloss (mencionado explicitamente no capítulo seguinte), cuja doutrina caricatamente otimista endossa ao afirmar sua crença de que “o mal nem mesmo existe”. Através desse otimismo barato que Quincas Borba reivindica para Humanitas, Machado fustiga outra vez os ismos oitocentistas e ri, impiedoso, dos cacoetes naturalistas. No entanto, é preciso advertir que, ao referir-se ao parágrafo final do capítulo xvi do livro VII das *Confissões*, Quincas Borba (e, por trás dele, o seu criador), falseia o pensamento de Agostinho. Longa e profundamente atormentado com a questão da origem do mal, cuja existência constata na vida de todo dia, o bispo de Hipona acaba por alcançar uma concepção do pecado como “*un dérèglement de la volonté*”.<sup>11</sup> Tal concepção, embora se desdobre da afirmação de que “todas as coisas naturais são boas” (“*omnia bona*”),<sup>12</sup> nada tem do otimismo superficial de Quincas Borba, já que se fundamenta na sincera crença na bondade infinita de Deus. Mais uma vez, um texto clássico da tradição cultural do Ocidente serve ao autor, que manipula a alusão para conformá-la ao seu propósito. Nesse caso, a caracterização de uma personagem insana que, ao desmentir santo Agostinho, cujo pensamento traduziria a “ilusão própria de um século atrasado”, traz à tona o ceticismo de Machado com relação ao XIX, tido e havido por seus contemporâneos como um século “adiantado”, o século do progresso, século que Machado, verdade seja dita, cantara num poema... aos 19 anos de idade.<sup>13</sup>



A familiaridade com as *Confissões* é atestada, nesse mesmo romance, em mais duas passagens. Numa, há outra alusão a elas, sem referência explícita, não mais na voz de Quincas Borba, mas do narrador:

E, dado que [Rubião] ficasse, por que não fecharia os olhos, como fez certo Alípio diante do espetáculo das feras? Note-se bem que Rubião nada sabia desse tal rapaz antigo; ignorava, não só que fechara os olhos, mas também que os abrisse logo depois, devagarinho e curioso... (cap. 47)

Novamente, a apropriação implica certa “má fé”, já que o que está em jogo no romance é a curiosidade mórbida e pontual de Rubião pelo espetáculo da execução de um condenado no centro do Rio de Janeiro. No caso de Alípio,<sup>14</sup> aluno e amigo de Agostinho desde antes da conversão de ambos, a volúpia da violência é descrita como uma fraqueza da vontade. Alípio cai numa armadilha dos sentidos, já que, arrastado por amigos ao espetáculo dos gladiadores em Roma, tapa os olhos para não ver, mas é traído pelos ouvidos: um grito da multidão diante da queda do gladiador o vence, e ele abre os olhos, não “devagarinho”, como inventa o narrador de *Quincas Borba*, mas, certamente “curioso”. Daí em diante, Alípio está perdido. A dimensão filosófica do episódio é abissalmente diferente do que ocorre no romance. Alípio, que anteriormente vencera, depois de ouvir uma aula de Agostinho em Cartago, a sua paixão pelos espetáculos circenses, acredita-se, agora já em Roma, imune ao perigo e, vaidoso, submete-se ao risco, diante do qual acaba por sucumbir. Agostinho comenta que tempos mais tarde, pela graça de Deus, o rapaz é salvo e aprende a não esperar senão dela, o que em vão esperara de suas próprias forças. No romance, não há nenhuma espiritualidade, a alusão degrada e distorce o relato original, torna-o profano, quotidiano, fútil, banal.

Nada que se compare, porém, à profanação perpetrada no capítulo 103, quando, munido da carta que supõe endereçada a Carlos

<sup>14</sup> O episódio é contado no capítulo viii do Livro VI das *Confissões*.

<sup>15</sup> Cito a partir de: [www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/sermons/sermons2/solpan/313.htm](http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/sermons/sermons2/solpan/313.htm). Acesso em 21 de novembro de 2008. Traduzindo: “Vede a carne santa dessa alma vitoriosa; ela é como a bainha dessa espada”.

Maria por Sofia, Rubião vai à casa dela para tomar satisfação pelo que acredita ser uma traição. Ao vê-la, porém, vacila:

Estava tão bonita, que ele hesitou em dizer-lhe as palavras duras que trazia de cor. O luto ia-lhe muito bem, e o vestido parecia uma luva. Sentada, via-se-lhe metade do pé, sapato raso, meia de seda, coisas todas que pediam misericórdia e perdão. Quanto à espada daquela bainha, – assim chama à alma um velho autor, – parecia não ter gume nem campanhas; era uma ingênua faca de marfim. Rubião esteve a pique de fraquear [...]. (cap. 103)

A alusão não podia ser mais vaga, mas, com um pouco de tenacidade, chega-se à fonte: o sermão 313 de santo Agostinho, pronunciado pela festa de São Cipriano, bispo de Cartago, martirizado em 258, também conhecido como “o gládio de Deus”. Toda a cadeia metafórica do pregador se constrói, elo a elo, com vocábulos da área semântica da guerra e do combate: “vencedor”, “combate”, “soldado”, “escudo”, “inimigo”, “capacete”, “gládio”, “armadura”, “luta”, “armas”, “espada”, “lança”, “coragem”, “morte”, “guerreiro”, “bainha” são palavras recorrentes no texto, que culmina, no último parágrafo, com a metáfora que Machado profana e erotiza: “*Voyez la chair sainte de cette âme victorieuse; elle est comme le fourreau de cette épée*”.<sup>15</sup> Tal profanação, disfarçada na imprecisão da referência, é peculiar ao autor maduro, que não se intimida diante dos clássicos, que os apropria, irreverente, até sacrílego.

Em relação a *Dom Casmurro*, gostaria de propor duas ideias que talvez ajudem a apreciar de que modo, nesse romance, Machado supera o local e supera o realismo naturalista. Confirma-se como grande escritor brasileiro, capaz de construir uma narrativa que se solapa a si mesma enquanto mimese da realidade, e a transcende, constituindo-se em reflexão sobre questões universais, que, para usar as suas próprias palavras a respeito de Gonçalves Dias, “per-

tencem [...] pelo assunto, a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraquezas e dores geralmente cantam”.<sup>16</sup>

A primeira das duas ideias que quero propor é que o fascínio da loucura, tão visível em romances como *Memórias póstumas e Quincas Borba*, e em contos como “O Alienista” e “O espelho”, é um tema subjacente, e nem por isso menos importante, em *Dom Casmurro*. A segunda é retomar a pista deixada por Helder Macedo num ensaio de 1992<sup>17</sup> e, em vez de buscar em *Otelo* o grande (e óbvio) interlocutor de *Dom Casmurro*, ir procurá-lo em *Hamlet*, já que é nesta peça que se coloca a questão central do romance, a questão da dúvida.

Sugiro que juntemos as duas ideias e examinemos a hipótese de que o verdadeiro interlocutor de *Dom Casmurro* é *Hamlet* porque nessa peça se coloca, de forma genialmente complexa, o problema da loucura, da desrazão, aliado à (ou oriundo da) incapacidade de decidir do herói.

No romance, dá-se o processo inverso àquele que se desenvolve em *Hamlet*: aí, o personagem dramático lúcido se faz passar por louco, para atingir seus fins dentro da engenharia da peça; aqui, o personagem narrativo (e narrador) “louco” se faz passar por lúcido (a tal ponto que muitos leitores nele acreditam piamente), para atingir o fim específico de nos convencer de um adultério que possivelmente só existiu na sua imaginação prodigiosa.<sup>18</sup>

É ele mesmo quem confessa:

Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. [...] A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. (cap. 40)

Além disso, admite em outro ponto que a sua memória não é confiável: “Não, a minha memória não é boa.” (cap. 59). Sobre ser ruim, a memória do narrador é convenientemente seletiva, já que ele declara, no capítulo 58, que confessará tudo que importar à sua

<sup>16</sup> ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade, p. 803 (ver p. 81-82 deste texto). Como observa Abel Barros Baptista ao esmiuçar outra figura da retórica de Machado no ensaio, “a metáfora [“sentimento íntimo”] conjuga a possibilidade de o texto literário falar a todos os homens e a todos os tempos com a capacidade para mostrar o seu autor como homem do seu tempo e do seu país; postula um processo de interpretação assente na possibilidade de o texto representar uma realidade aludindo a outra, ou seja, o duplo sentido: falando de assuntos remotos no tempo e no espaço, o texto pode ser conduzido a falar do seu tempo e do seu país sem deixar de falar dos primeiros”. Ver: BAPTISTA, Abel. Sentimento íntimo. In: \_\_\_\_\_. *A formação do nome*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003. p. 107-108.

<sup>17</sup> MACEDO, Helder. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. *Colóquio Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 121/122, p. 7-24, jul./dez.1991; republicado em SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). *Nos labirintos de Dom Casmurro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005, p. 83-108; e também incluído em: MACEDO, Helder. *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007. p. 49-69.

<sup>18</sup> Nesta passagem, permiti-me usar “personagem” como palavra do gênero masculino, a bem da clareza.

<sup>19</sup> SHAKESPEARE, William. *Tragédias*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1981. p. 272 (*Hamlet*, III, iii.).

história, acrescentando que só há um modo de escrever a própria essência, isto é, contá-la toda. Entretanto, diz, contraditoriamente: “Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo.” Há, portanto, uma utilização das lembranças do passado como material narrativo na medida de sua *conveniência* para a *construção* ou *reconstrução* do personagem-narrador. A tarefa de desconstrução desse arcabouço retórico tão astuciosamente urdido, essa é facultada pelo *autor* ao leitor, que, prevenido, aprende a entreouvir nas entrelinhas do texto do narrador a voz autoral que o ajuda a desconstruir a verossimilhança casuística e a construir uma interpretação do romance na contramão do caminho pelo qual o guia a voz, às vezes tirânica, do narrador.

Importa que verifiquemos estar lidando com um narrador dissimulado, que desorienta deliberadamente o leitor, conduzindo-o por pistas falsas. E, se o verificamos, é porque há uma estratégia textual que habilmente desconstrói esse personagem-narrador, estratégia textual que é resultado, insisto, da tensão, brilhantemente alcançada, entre o autor e o narrador. O narrador cita repetidamente *Otelo*; o autor nos convida a pensar em *Hamlet*. A desistência de envenenar um cão (capítulo 111) e, particularmente, a hesitação em tomar o veneno que para si mesmo preparara, para castigar com o seu suicídio o adultério que supõe em Capitu (cap. 136), ecoam a atitude vacilante do príncipe quando não mata o tio (executando a vingança que lhe ordenara o espectro do pai), porque o encontrou a rezar, o que lhe assegurava escapar da danação.<sup>19</sup>

A astúcia é de tal ordem, que o narrador pensa “em Desdêmona inocente”, mas sua atitude nada tem da do Mouro, para quem as falsas provas de Iago haviam bastado. Seu estado de espírito é idêntico ao de Hamlet, que, como ele, era um poço de dúvidas; que, como ele, sofre de uma espécie de paralisia da ação; que, como ele, acaba eliminando (só que literalmente) as pessoas erradas.

A crítica shakespeariana frequentemente chama a atenção para o retardamento da ação em *Hamlet*, que seria uma estratégia dramática para que a peça pudesse efetivamente existir, com toda a

sua problematidade. A crítica machadiana (especialmente Helen Caldwell e Silviano Santiago)<sup>20</sup> aponta o desequilíbrio da narrativa de *Dom Casmurro*, que chega “ao meio do livro” com o melhor ainda por contar. Faltava “atar as duas pontas da crítica” (da obra de Shakespeare e da de Machado) e demonstrar como a estratégia é semelhante, ainda que servindo a propósitos diversos, já que no romance o fim principal é construir uma Capitu traçoieira e emudecida pelo narrador, dono quase absoluto da voz. Assim é que em *Dom Casmurro*, a tragédia do príncipe em face da questão da escolha, da decisão, se faz presente no subtexto ardiloso construído pelo autor, distanciando criticamente de seu narrador.

A genialidade de Machado de Assis ao incorporar a tradição – de que vimos aqui alguns exemplos – consiste em construir suas narrativas com uma infinidade de subtextos que se enriquecem exatamente pela inserção nessa tradição. A complexidade não está no seu texto apenas, mas naqueles com que dialoga e que utiliza para iluminar-se, iluminando-os.

Afastando-se do romance que, como assinalara em 1873 na “Notícia da atual literatura brasileira”, “busca sempre a cor local” (p. 804), isto é, do comum dos romances brasileiros da época, que, segundo Machado, se recomendam “especialmente pelos toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo” (p. 805); percebendo a quase inexistência de romances de “análise de paixões e caracteres” (p. 805), daquilo que hoje provavelmente chamaríamos de “romance psicológico”; constatando a falta de “moralistas”, já que, segundo ele, os nossos jovens escritores ainda preferiam inspirar-se nos nomes do período romântico francês, como Hugo ou Musset; e, ainda, dando-se conta da ausência de romances que revelassem tendências políticas e sociais, Machado de Assis produziria, a partir do fim da década de 1870, uma ficção de fina análise de caracteres, uma ficção em que se filtra um moralismo cético e, para além do que sonhou a crítica durante décadas, uma ficção em que estão presentes questões de profundo alcance político e social. Uma ficção de que estão ausentes todos os otimismoes, todos

<sup>20</sup> Cf. SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança (In: \_\_\_\_\_). *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 36-37), em que cita o ensaio de Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (Los Angeles: University of California, 1960).

os triunfalismos, todas as apoteoses. Uma ficção em que a aventura realista se transfigura e em que se afirma “certo instinto de nacionalidade”, justamente (também) pela convocação intertextual, *contrario sensu* do que poderia supor a nossa filosofia.