

Gabriel Borowski

Universidade Jaguelônica de Cracóvia

SOB O SIGNO DO
INDECIFRÁVEL: RETRATO
E HISTÓRIA NOS ROMANCES
DA SEGUNDA FASE
MACHADIANA¹

Under the sign of the ideciphable: portaits and history in Machado de Assis' second phase novels

ABSTRACT

The present article is an analysis of the configuration of the narrative focus and its implications for the construction of three novels from the “second phase” of Machado de Assis’ oeuvre: *Casa Velha* (1885), *Dom Casmurro* (1899) and *Memorial de Aires* (1908). We seek to shed new light on the problem faced by the Brazilian thinker at the end of 19th century, when his desire to understand the collective past was frustrated by the lack of a perspective capable of giving a full image of a heterogenous and strongly verticalized society. In order to exemplify this relationship, we propose to reflect on the role of portait as an intratextual representation of the narrative focus.

KEY WORDS: ficcional figuration, portrait, literature and history, Machado de Assis.

O problema da inteligibilidade da história social e política do Brasil oitocentista constitui um dos problemas que orientam o percurso literário de Machado de Assis, ganhando talvez mais visibilidade a partir do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880/1881), que inaugura a chamada “segunda fase” da sua produção². Nas narrativas posteriores a 1880³, os impasses e os paradoxos do passado coletivo de uma nação em vias de constante (trans)formação estão presentes não apenas no nível do narrado;

¹ Trabalho realizado com apoio financeiro do Ministério da Ciência e do Ensino Superior da República da Polónia como parte do projeto “A autonarrativa ficcional no Brasil e a (sua) identidade” no âmbito do programa “Bolsa Diamantina” (2012–2016). O presente artigo resulta de uma comunicação apresentada no âmbito do Colóquio Internacional “Figuras da Ficção 4”, realizado pelo Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra nos dias 4 e 5 de novembro de 2013.

² Importa sublinhar que a divisão da produção machadiana em dois períodos distintos foi sugerida já por José Veríssimo em *Estudos de literatura brasileira: primeira série (1895–1898)*, publicado ainda em vida de Machado, em 1901. Conforme a proposta do crítico paraense, amplamente aceita por quase todos os estudiosos da obra de Machado de Assis, enquanto os quatro primeiros romances do autor (*Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*) possuem marcas ainda muito fortes do romantismo, o livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* representa um ruptura com a tradição romântica, inaugurando, desse modo, uma nova etapa não apenas na produção machadiana, mas também na literatura brasileira em geral.

³ Isto não quer dizer, obviamente, que os romances machadianos anteriores a 1880 não tenham levantado questões pertinentes da realidade social brasileira, como mostram, aliás, a terceira parte do estudo *Ao vencedor*

a análise desses romances não deveria se restringir aos elementos da realidade extraliterária que, reconfigurados no universo diegético através do ato de ficcionalização (cf. Iser 1989 e 2001), costumam ser facilmente detectáveis no enquadramento histórico-social do Segundo Reinado em que se concretizam os enredos. O que aqui se propõe, portanto, é um deslocamento do foco analítico do domínio de conteúdos (temas e tramas) para os aspectos formais das narrativas, que, acredita-se, deixam-se ler em articulação com a carência de uma interpretação globalizante do passado social brasileiro.

A hipótese de que a dimensão formal dos romances de Machado de Assis depende muito do particular contexto sociocultural da sua produção, divergente das condições europeias que originaram a poética do realismo, condiz com as observações de importantes pesquisadores da obra machadiana. Conforme John Gledson (2003: 315), durante a transição da “primeira” para a “segunda” fase Machado “[assumi] a incerteza histórica que é, podemos concordar, uma herança brasileira, e que [...] ele transformou numa espécie de liberdade”. O pesquisador inglês concorda também com as observações de Roberto Schwarz (2003: 324–325) a respeito da falta de “uma estrutura estabelecida e aceita, que pudesse funcionar como contexto, como armação, para o ficcionista” (Gledson 2003: 297), mas reconhece também que a ausência de um esquema de interpretação da história do Brasil oitocentista serviu de um importante estímulo para as inovações formais do autor. Essas inovações, porém, devem ser entendidas não como um fim em si – resultado de uma suposta inclinação experimentalista do escritor –, mas antes como consequência dos seus objetivos realistas⁴.

Estamos, portanto, num campo de pesquisa que convida a uma reflexão sobre o modo como as condições socioculturais específicas regulam a estrutura da obra literária⁵. Esse tipo de abordagem não favorece o estudo de uma dimensão evidente do texto literário – ou seja, a sua inserção num meio sociocultural historicamente determinado identificável no nível da história narrada – mas antes procura conjugar duas perspectivas metodológicas apenas aparentemente divergentes: uma análise dos fatores externos da produção literária, e um desdobramento dos seus aspectos internos. A combinação das duas vertentes, postulada por Antonio Candido (2011: 13–14, grifos no original), deve visar a uma interligação proveitosa:

Hoje sabemos que [só podemos entender a integridade da obra – G.B.] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro, de Roberto Schwarz (1988), e o livro *Machado de Assis: historiador*, de Sidney Chaloub (2003), entre outros.

⁴ Sobre o problema do realismo machadiano, apresentado através de uma revisão de adjetivos que costumam acompanhar a denominação “realista” em relação a Machado de Assis (superior, enganoso, fenomenológico, microscópico, psicológico, interior, autoral, entre outros), veja-se o estudo *O problema do realismo de Machado de Assis*, de Gustavo Bernardo (2011).

⁵ Note-se que neste trabalho a palavra “estrutura” é utilizada em sentido amplo, como “organização, disposição e ordem dos elementos essenciais que compõem um corpo”, conforme a definição no *Dicionário Houaiss* (2009), isto é, sem recair no formalismo pouco maleável, característico do estruturalismo tardio.

Assim sendo, é num movimento recíproco de análise que se torna possível tanto a compreensão da dimensão social da obra através do estudo da sua forma, quanto o entendimento da sua estrutura por meio de uma análise do meio sociocultural em que o texto foi produzido. “Me convenço cada vez mais de que só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais”, afirma Candido (2011: 10) no prefácio à 3ª edição de *Literatura e sociedade*. O presente trabalho também propõe-se como um breve olhar sobre a estrutura narrativa das obras, procurando apreender a forma como um veículo de significados sociais.

Mais especificamente, este ensaio pretende dar continuidade ao debate sobre os processos de figuração do personagem ficcional nas literaturas lusófonas, retomando também algumas questões pertinentes do ponto de vista da narratologia, e reconhecendo algumas das possíveis ligações desta modalidade metodológica com as ciências cognitivas. O *corpus* analisado consistirá em três romances da chamada “segunda fase” da produção de Machado de Assis: *Casa Velha* (1885), *Dom Casmurro* (1899) e *Memorial de Aires* (1908). No quadro da obra machadiana pós-1880, as três obras referidas parecem apresentar uma conjugação muito ousada de uma perspectiva mais concentrada e pontual, a partir da qual se enuncia o narrado, com uma complexa rede de condicionamentos mais amplos: históricos, sociais, ideológicos, etc. (cf. Gledson 2003: 25–26). Os narradores desses romances – “postos em situação”, como diz Roberto Schwarz (2006: 12) – exemplificam as limitações oriundas da sua proveniência social. Desse modo, uma análise da configuração do foco narrativo e das suas consequências para a representação e para a construção ficcional nos romances em questão permite lançar uma nova luz sobre o problema que se colocava diante do pensador brasileiro do final do século XIX, cujo desejo de interpretar o passado coletivo se achava frustrado pela falta de uma perspectiva capaz de dar conta da complexidade de uma sociedade heterogênea e fortemente verticalizada.

Para exemplificar esta interligação propõe-se uma reflexão sobre o papel do retrato como uma simbólica representação intratextual da própria configuração do foco narrativo. Esse procedimento explica-se, aliás, pela preferência que Machado – embora considerado geralmente “mais auditivo do que visual” (Pereira 1955: 168) – dava às metáforas relativas à visão, utilizadas por vezes para esclarecer o seu método criativo⁶. Os retratos presentes nos universos ficcionais machadianos estabelecem um elo entre o passado e o presente, ganhando uma particular importância sobretudo como representações de personagens ausentes (inclusive finados). São objetos ambíguos que, ao preencher uma lacuna entre o presente e o ausente (e o passado), sublinham essa mesma descontinuidade. Ao mesmo tempo, os retratos são mensagens abertas a múltiplas leituras, uma vez que, como observa Roland Barthes (1981: 30), “toda imagem é polissêmica, implicando subjacente aos seus significantes, uma «cadeia flutuante» de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros”. Quando traduzido para a linguagem verbal, o seu significado, construído por meio de códigos predominantemente visuais (pintura e fotografia), pode ficar restringido a apenas uma das possíveis

⁶ Basta lembrar a famosa crônica publicada em 11 de novembro de 1900 na *Gazeta de Notícias*, em que o autor, através da imagem do distúrbio de refração ocular, explica a sua concentração em pequenos universos sociais: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. [...] A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam” (Assis 1900).

interpretações (através da “ancoragem”⁷), ou sofrer refrações inesperadas. Sob essa ótica, os retratos são muitas vezes representações do passado envolvidas em um certo mistério, e portanto precisam ser decifrados – a incapacidade de lê-los pode sinalizar, dentro dos microcosmos construídos em cada romance em particular, um problema com muito maior alcance, que diz respeito à incapacidade de interpretar o passado coletivo brasileiro, que se afigurava como um retrato polissêmico, cheio de contradições e paradoxos.

A análise proposta neste trabalho tem por base uma microtipologia proposta por Carlos Reis (2013), que distingue

dois modos de ser do retrato no universo da ficção [isto é] o retrato como dispositivo descritivo do personagem, em contexto narrativo [e] o retrato como objeto ficcional, pintado, desenhado ou fotografado e presente numa ação narrativa antes de mais como elemento decorativo⁸.

O objetivo principal deste artigo consistirá numa análise de momentos em que se dá o que o autor do *Dicionário de narratologia* chama de “cruzamento entre ambas as funcionalidades – a descritiva e a decorativa” (Reis 2013), isto é, situações narrativas em que o retrato, sendo um mudo objeto polissêmico dentro do espaço ficcional, revela os mecanismos intersubjetivos que subjazem ao exercício da narrativa e à figuração, denunciando a incapacidade de penetrar a figura do outro e lhe descobrir o significado. A figura da intersubjetividade que se evidenciará a mais importante nesta análise – empregue conforme os preceitos da narratologia cognitiva, embora num sentido ligeiramente mais amplo – é a projeção, que consiste basicamente na atribuição de estados emocionais, atos perceptivos, pensamentos e ideias a um outro ser a partir dos dados disponíveis aos sentidos do observador (Rembowska-Pluciennik 2012: 176, 180). Perante os retratos mudos e abertos a múltiplas leituras, os narradores e os personagens dos romances em questão servem-se deles como molduras parcialmente esvaziadas do sentido, o que lhes permite atribuir conteúdos da sua própria subjetividade (opiniões muitas vezes distorcidas ou orientadas para um fim muito específico), apresentando-as como se fossem significados implicados pela própria imagem (no caso de retratos como objetos), ou fingindo acesso à subjetividade de personagens passivas, tratadas em si como retratos-objetos.

⁷ Em “Retórica da imagem” Roland Barthes (1981: 30) comenta as maneiras de “fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos” através da mensagem linguística a dois níveis: enquanto “[a] função denominativa corresponde bem a uma ancoragem de todos os sentidos possíveis (denotados) do objeto, [...] [a]o nível da mensagem «simbólica», a mensagem linguística guia já não a identificação, mas a interpretação, [e] constitui uma espécie de grampo que impede os sentidos conotados de proliferarem quer para regiões demasiado individuais (isto é, ela limita o poder projetivo da imagem), quer para valores disfóricos [...]” Na presente análise procura-se comentar casos em que os narradores e os personagens “limitam o poder projetivo” das imagens, reduzindo a sua polissemia a um significado condizente com a sua interpretação delas.

⁸ A microtipologia esboçada por Carlos Reis num breve texto publicado em 15 de setembro de 2013 no blog do projeto “Figuras da Ficção” (<http://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/09/15/retrato-e-figuracao/>) foi detalhadamente comentada duas semanas mais tarde, durante a palestra proferida na sessão plenária de abertura do 1º Congresso dos Lusitanistas Polacos (26–28 de setembro de 2013, Universidade Jaguelônica de Cracóvia, Polónia), intitulada “Retratos de personagem: para uma fenomenologia da figuração ficcional”. A definição do foco deste artigo (isto é, a questão do retrato na obra machadiana) deve-se, em grande parte, àquela palestra.

A TRANSIÇÃO

Os retratos decorativos propriamente ditos – ou seja, imagens de pessoas reproduzidas por pintura ou fotografia – são objetos de extrema importância em quase todos os enredos machadianos, funcionando muitas vezes como indícios de certo mistério subjacente à trama. Observa-se, porém, uma diferença entre a sua utilização nos romances anteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas* e nas obras da “segunda fase”, sobretudo no que concerne ao nível de complexidade do jogo que estabelecem com a trama e os processos de figuração. Talvez valha a pena, no entanto, chamar atenção para uma transição que se dá logo no início da produção romanesca de Machado, que marca a passagem do emprego do retrato decorativo enquanto mero objeto ficcional para a utilização do retrato enquanto princípio organizador da figuração.

No primeiro romance de Machado, *Ressurreição* (1872), é por meio de uma adoração do retrato que o protagonista Félix sabe da paixão clandestina de Raquel:

Não tardou que o médico descobrisse os sentimentos que a filha do coronel nutria a seu respeito. Surpreendeu-a perto de uma janela interior, a beijar uma página de um álbum de retratos. Aproximou-se cauteloso, lançou os olhos à página e viu nela o seu próprio retrato (cap. XVII, “Sacrifício”)⁹.

Vê-se, portanto, que o retrato funciona aqui apenas como um elemento de intriga, desempenhando uma função reveladora da afeição suprimida por uma das personagens envolvidas no enredo amoroso. Uma importante mudança no sentido do aproveitamento mais amplo do retrato se dá já no segundo romance de Machado, *A mão e a luva* (1874). Nesta obra, em que não se verificam referências diretas à presença de retratos decorativos dentro do universo ficcional, há no entanto uma série de insinuações a respeito da sua importância enquanto princípio organizador da figuração. Aliás, na “Advertência de 1874” o autor afirma:

Convém dizer que o desenho de tais caracteres [apenas esboçados e com pouco colorido – G.B.] foi o meu objeto principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis.

A mão e a luva, em que o narrador é um “verdadeiro regente da ciranda de olhares a ser deflagrada” (Dimas 2009: 54), revela-se desse modo como uma narrativa em que o próprio processo de figuração dos personagens tende a uma representação visual, isto é, semelhante aos retratos pintados, realçando a importância de janelas, fendas e outros elementos que funcionam como molduras¹⁰.

⁹ A fim de facilitar a consulta das obras referidas, disponíveis em inúmeras edições, ao invés da indicação da página do romance marcam-se os números dos respectivos capítulos ou – como no caso de *Memorial de Aires* – datas de registros.

¹⁰ O narrador sugere esta particularidade em uma das descrições mais extensas da protagonista Guiomar, terminada com as palavras: “Isto, e pouco mais, era toda a moldura do painel – um dos mais belos painéis que havia por aqueles tempos em toda a Praia de Botafogo” (cap. IV).

CASA VELHA

Os romances da “segunda fase”, iniciada seis anos depois da publicação de *A mão e a luva*, propõem jogos muito mais complexos e menos explícitos com a figura do retrato, que aparece muitas vezes como uma chave que permite passar entre as armadilhas interpretativas que minam os enredos. Como um bom exemplo podem-se evocar os retratos do finado ex-ministro e do imperador D. Pedro I que estão na biblioteca de Casa Velha, do romance homônimo de 1885, e a semelhança entre a descrição física do antigo ministro com os retratos históricos do monarca:

Havia ali dos retratos, um do finado ex-ministro, outro de Pedro I. Conquanto a luz não fosse boa, achei que o Félix [o filho do ex-ministro – G.B.] parecia-se muito com o pai, descontada a idade, porque o retrato era de 1829, quando o ex-ministro tinha 44 anos. A cabeça era altiva, o olhar inteligente, a boca voluptuosa; foi a impressão que me deixou o retrato (cap. II).

O comentário da agregada Lalau, que no final do mesmo capítulo contempla o retrato do ex-ministro e murmura uma frase misteriosa, ainda reforça o ar de suspense criado pela justaposição dos quadros:

[Lalau] conhecia os retratos, distinguiu-os logo; ainda assim parecia tomar gosto em vê-los, principalmente o do ex-ministro; quis saber se ela o conhecia; respondeu-me que sim, que era um bonito homem, e fardado então parecia um rei. Seguiu-se um grande silêncio, durante o qual ela olhou para o retrato, e eu para ela, e que se quebrou com esta frase murmurada pela moça, entre si e Deus:

– Muito parecido...

– Parecido com quem? – perguntei.

Lalau estremeceu e olhou para mim, envergonhada. Não era preciso mais; adivinhei tudo. Infelizmente tudo não era ainda tudo.

A cena torna-se importante sobretudo da perspectiva de quem conhece a totalidade da história a ser contada, como o narrador retrospectivo. O comentário de Lalau representa o primeiro momento em que se sinaliza a existência de uma relação amorosa entre a jovem agregada e o filho do ex-ministro, Félix¹¹. A situação em que se realiza a confissão involuntária da menina – depois de contemplar o retrato do pai do amante – realça igualmente a importância da figura do ex-ministro, cuja relação com a mãe da agregada implica uma insinuação de incesto entre Lalau e Félix.

¹¹ Ainda que o reconhecimento da parelha entre os traços do ex-ministro e do imperador seja devido ao estudo de John Gledson (2003: 48–49), não estou convencido da segunda parte da sua leitura do trecho, quando afirma que “a identificação dos dois fica clara no fim do mesmo capítulo”, com a frase murmurada por Lalau. Essa interpretação parece-me inviável sobretudo à luz do comentário que encerra o capítulo, quando o narrador afirma “[ter adivinhado] tudo. Infelizmente tudo não era ainda tudo”. Se concordarmos que o narrador de *Casa Velha* não está ciente de certos significados da história que conta (Gledson faz essa afirmação em relação ao narrador de *Dom Casmurro*; [1984] 1991: 21), a semelhança entre o imperador e o ex-ministro poderia passar despercebida. Parece-me, portanto, que o comentário da agregada diz respeito à semelhança do olhar inteligente e vivo (o único traço comum) do pai e do filho, sobretudo se levarmos em conta que a suposta falta de altivez e voluptuosidade paterna em Félix é uma diferença desejada pela agregada. Aliás, importa notar um detalhe: Lalau não compara os dois retratos para verificar a parelha, mas no momento da revelação olha para apenas um deles.

Esta pequena sequência remete também, embora implicitamente, à própria configuração do foco narrativo do romance, cuja trama se fundamenta numa constante intermediação entre vários agentes de narrativa. Durante sua pesquisa em Casa Velha, em 1839, o padre pretende escrever um livro sobre o Primeiro Reinado a partir dos documentos guardados na biblioteca do finado ex-ministro. O projeto acaba por nunca se concretizar, ainda que resulte numa outra narrativa; como diz o narrador: “Não escrevi a história que esperava; a que de lá trouxe é esta” (cap. III). Esta história, no entanto, não nos é apresentada de uma forma direta, já que o romance se inicia com uma breve, mas importante introdução extradiegética: “Aqui está o que contava, há muitos anos, um velho cônego da Capela Imperial”. À luz da confissão feita no primeiro parágrafo da narrativa, em que o narrador admite que “não tinha os dons indispensáveis ao púlpito”, parece justificável presumir que a narrativa que temos em mãos seja antes uma *transcrição* do relato do padre, isto é, uma história intermediada, em que se realiza não apenas a figuração dos personagens que pertencem ao universo familiar de Casa Velha, mas também do próprio narrador envolvido nos acontecimentos de abril de 1839.

No trecho citado esse processo de intermediação é ilustrado pela frase: “Seguiu-se um grande silêncio, durante o qual ela olhou para o retrato, e eu para ela”. O narrador procura deduzir – “adivinhar” – o significado dos retratos através da leitura das reações da jovem observadora de um deles. É um momento de suspense – colocado no final do capítulo e reforçado ainda pela retardação do desfecho (no momento em que o silêncio supostamente se quebra, segue-se ainda um complemento muito extenso: “esta frase murmurada pela moça, entre si e Deus”) – que convida o leitor (que já assumiu a perspectiva do transcritor, cuja presença se faz perceber apenas no início do relato) ao esforço de simular a experiência do narrador, que procura decifrar os pensamentos da personagem que observa os retratos.

No entanto, do mesmo modo que o projeto do livro sobre o Primeiro Reinado acaba fracassando – é um dos livros não concretizados que aparecem nos enredos machadianos¹² –, a tentativa de decifrar o passado, que subjaz à tensão que impregna o universo microscópico de Casa Velha, perceptível no momento da observação silenciosa do retrato do finado ex-ministro, resulta frustrada. Perante um passado familiar incompreensível, o narrador serve-se antes da projeção e expõe suas próprias interpretações como se fossem fatos (“[...] não era preciso mais. Adivinhei tudo”), aproveitando o silêncio dos retratos e da jovem agregada.

DOM CASMURRO

Importa lembrar também a importância do retrato como objeto ficcional no romance *Dom Casmurro*, que já no capítulo VII (“Dona Glória”) – uma das sequências iniciais em que o narrador apresenta os membros e agregados da família Santiago, formando já uma série de retratos descritivos – introduz a figura do pai do protagonista recorrendo à pintura:

¹² Basta lembrar o tratado sobre o Humanitismo, cujo manuscrito é destruído por Quincas Borba no final de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ou a *História dos subúrbios*, o projeto literário mencionado no início e no final de *Dom Casmurro*.

Tenho ali na parede o retrato dela [D. Glória], ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá ideia de ambos. Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeloira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham por todos os lados, efeito de pintura que me assombrava em pequeno. [...] O de minha mãe mostra que era linda. Contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos. No painel parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade.

[...] São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!” O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: “Vejam como esta moça me quer...” Se padeceram moléstias, não sei, como não se tiveram desgostos; era criança e comecei por não ser nascido. Depois da morte dele, lembra-me que ela chorou muito; mas aqui estão os retratos de ambos, sem que o encardido do tempo lhes tirasse a primeira expressão. São como fotografias instantâneas da felicidade (cap. VII, “Dona Glória”).

O retrato funciona como o único elo entre o narrador e o seu pai (que morreu quando Bento era pequeno) e simboliza o poder paterno, tendo algo de uma experiência pan-óptica, com olhos que acompanham incessantemente o filho. Este poder, no entanto, é marcado pela ausência do pai falecido e pela possibilidade de sua total desaparecimento devido ao gradativo escurecimento da pintura.

Bento não hesita em reconhecer a expressão dos pais (“o que se lê”) como a felicidade, suspendendo – ou mesmo afastando – logo a hipótese de “[terem padecido] moléstias”, e escolhendo deliberadamente “a primeira expressão” deles. Ainda que o protagonista admita no início da passagem transcrita que não se lembra do pai, e que a imagem só “dá a ideia” dele (a situação de D. Glória é diferente, porque Bento a conhece), no parágrafo seguinte já sustenta – não se sabe com que base – que os retratos “valem por originais”. Tendo legitimado, desse modo, as representações pictóricas dos pais como veículos capazes de comunicarem as suas atitudes (talvez “porta-voz” seja um termo adequado nesse contexto), o narrador atribui-lhes significados que na verdade excedem as capacidades da representação visual, interpretando gestos – polissêmicos por excelência¹³ – de uma maneira muito subjetiva. A entrega da flor transforma-se, portanto, numa expressão de submissão (“Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!”), e o olhar do pai – antes inquisitivo e assustador – equivaleria a um reconhecimento público da dedicação completa da esposa. Posto isso, parece justificável reconhecer que Bento projeta sua própria subjetividade – nesse caso, a imagem de uma relação idealizada entre os pais, que remete ao ideal da relação assimétrica entre o homem dominador e a mulher submissa – para os retratos, apresentando sua “leitura” do quadro como se pudesse realmente ser implicada pela própria representação visual¹⁴.

¹³ O fundador da Antropologia Interpretativa, Clifford Geertz, sublinha o fato de que os gestos não possuem significados independentes de seu contexto, e a sua decodificação realiza-se através da operação hermenêutica do observador. Veja-se sobretudo o capítulo “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura” em Geertz (1989).

¹⁴ Interessante, nesse sentido, é uma leitura do respectivo trecho de *Capitu: memórias póstumas*, de Domício Proença Filho (1998) – um relato paralelo à narrativa de Bento, construído a partir de citações do romance e narrado por sua esposa: “Pareciam felizes. Bentinho me garantiu que sempre o foram, que ali estava o retrato da felicidade conjugal. Espantei um intrometido pensamento que teimava em esvoaçar no meu cérebro: – ele nem olha para ela, parece mais preocupado com a própria imagem... (Filho 1998: 25–26). Como se vê, a mesma configuração do retrato pode levar a interpretações muito diversas. (Lembremos,

Sinalizados num dos primeiros capítulos, estes “abusos hermenêuticos” de Bento, que fecha-se gradativamente no universo claustrofóbico de suas próprias interpretações, vão ganhando cada vez mais importância no enredo de *Dom Casmurro*. Procurando indícios de uma alegada relação adúltera que teria unido sua esposa, Capitu, com seu melhor amigo, Escobar, o narrador do romance dedica-se muito à observação do pequeno filho, Ezequiel, cujas feições lhe parecem se assemelhar cada vez mais às daquelas do amigo falecido. A perscrutação obsessiva do semblante da criança logo toma forma de uma contemplação extremamente minuciosa, como se o pequeno Ezequiel fosse um quadro. Desse modo, realiza-se a transformação do personagem, uma entidade antropomimética, num objeto passivo, mudo, através do processo de figuração distorcido pela subjetividade de Bento, que procura livrar-se da responsabilidade pela destruição da própria família. É através das imagens que evocam o domínio da pintura que o narrador comenta o processo:

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era (cap. CXXXII, “O debuxo e o colorido”).

Esta passagem representa também a dupla configuração temporal do romance: possuindo já um debuxo da sua narrativa – a peça-chave desse arcabouço é a convicção do adultério – Bento não faz senão apurar e desenvolver o esboço através do ato de urdir lembranças.

Como revelou Helen Caldwell ([1960] 2008: 103 e passim) a semelhança de Ezequiel com Escobar constitui para o narrador “a única prova tangível” do adultério. O narrador vai reconhecendo no feitiço da criança vários traços do amigo, até chegar à plena convicção de que Ezequiel não passa de fruto de um caso extraconjugal de Capitu. Quando o drama atinge o seu clímax, logo depois da cena em que Bento está quase a ponto de envenenar o filho, é também um retrato (uma fotografia) que serve para o narrador de “uma prova” da filiação do pequeno Ezequiel:

Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro. Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura. Este era aquele; havia por força alguma fotografia de Escobar pequeno que seria o nosso pequeno Ezequiel. De boca, porém, não confessou nada [...] (cap. CXXXIX, “A fotografia”).

Note-se que na passagem citada não é apenas o filho que se afigura como um objeto passivo, mas também a esposa de Bento, Capitulina, cujo comportamento é interpretado como se ela fosse um retrato mudo, que por sua própria passividade é suscetível de receber significados alheios. O silêncio de Capitu – que para além de ser uma brasileira oitocentista e não contrariar o marido, percebe sobretudo a futilidade de qualquer

obviamente, que a narrativa de Domicio Proença Filho se baseia na descrição verbal do retrato ficcional, então não se fundamenta na polissemia da representação visual em si, mas antes na polissemia do gesto descrito no texto que lhe serviu de arcabouço).

negativa e mostra, assim, seu orgulho¹⁵ – abre caminho aos abusos hermenêuticos de Bento. O narrador de *Dom Casmurro*, como o velho cônego de *Casa Velha*, projeta suas convicções, mas dessa vez não é apenas ao retrato como objeto ficcional que a projeção se direciona, mas também aos personagens, que, por sua vez, através deste processo cognitivo-representativo, se acham transformados em retratos.

MEMORIAL DE AIRES

Os quadros presentes no último romance de Machado, *Memorial de Aires*, apontam de uma forma muito mais nítida para a dimensão social e coletiva do retrato. É a troca dos retratos que simboliza o contato do casal Aguiar com o afilhado, Tristão, que emigra para Portugal. Quando o jovem informa sobre o seu projeto de visitar o Brasil e, entre outras coisas, pede retratos dos padrinhos, D. Carmo, apesar da sua grande felicidade, não deixa de fazer uma queixa: “é que, pedindo os retratos dela e do marido, não lhe mandasse logo o seu” (22 de maio de 1888).

Também o gesto da viúva de Noronha, Fidélia, que manda encaixilhar as fotografias do marido e do pai recém-falecido juntas, apesar do conflito que os separou durante muitos anos, e colocar os retratos na sala, um lugar público por excelência, evidencia a importância social do retrato:

Fidélia mandou encaixilhar juntas as fotografias do pai e do marido, e pô-las na sala. Não o fez nunca em vida do barão para respeitar os sentimentos deste; agora que a morte os reconciliou, quer reconciliá-los em efígie. Foi ela mesma que deu esta explicação, quando eu olhava para eles (21 de agosto de 1888).

Esse gesto, porém, acaba transformando os dois personagens masculinos – sujeitos ativos, dos quais Fidélia, sendo mulher oitocentista, dependia social e economicamente – em objetos mudos e suscetíveis de manipulação. Quando o narrador explica que “agora que a morte os reconciliou, [Fidélia] quer reconciliá-los em efígie” (21 de agosto de 1888), não faz senão aceitar a explicação que ela dá, sem reparar no simples fato de que a morte não precisa significar uma reconciliação dos antigos inimigos, e que o único indício de que o marido e o pai teriam feito as pazes é, na verdade, a justaposição dos retratos feita pela Fidélia. Se na nossa leitura dessa obra – talvez a mais enigmática e a mais difícil das obras de Machado – reconhecemos a existência de um projeto secreto de Fidélia e Tristão, que tendo se conhecido em Lisboa decidem criar uma complexa trama que lhes permita apropriar-se da herança da viúva de Noronha sem despertar quaisquer dúvidas na sociedade – e é essa a proposta de Gledson (2003: 247–291), considerada por Schwarz (2003: 320) “a novidade mais sensacional” de *Machado de Assis: ficção*

¹⁵ O orgulho que leva ao silêncio – que permite, por sua vez, várias interpretações – pode ser bem exemplificado com um trecho de *Ressureição*. Neste romance, que para Caldwell (2008: 41) contém “o germe de *Dom Casmurro*”, quando Félix pergunta a Lúvia se não pode jurar que não há razões para suspeitar da sua fidelidade, lê-se: “Lúvia abriu muito os olhos como espantada do que ouvira; depois, abanando tristemente a cabeça: // – O senhor há de querer quebrar todo o meu orgulho, disse com amargura. Eu arrisco tudo para lhe restituir a felicidade e a paz; e o senhor recompensa-me este sacrifício com a humilhação. Jurar-lhe! De que serve um juramento mais entre nós?” (cap. IX, “Luta”).

e *história* – a ideia de colocar à mostra os retratos do pai e do marido numa moldura comum não passaria de mais um elemento da complexa engrenagem. O narrador revela, desse modo, as limitações do seu próprio foco, bem como a sua sujeição às manipulações do passado.

Memorial de Aires apresenta, no entanto, uma importante inversão da ordem representativa que nos dois romances referidos faz da projeção um poderoso dispositivo capaz de distorcer a figuração conforme a subjetividade da instância narrativa: a misteriosa Fidélia é pintora. É uma particularidade curiosa mesmo para Aires, um diplomata e conhecedor da vida no estrangeiro, porque “era a primeira vez que uma senhora pintava diante [dele]” (11 de novembro de 1888). Em vez de ser apenas um objeto representado pelo olhar do narrador masculino, ela é também um sujeito ativo no processo de representação. (A decisão de encaixilhar junto os retratos do pai e do marido seria uma representação intratextual deste processo.) Note-se, porém, um detalhe pertinente, que se evidencia quando o conselheiro Aires sugere a Fidélia que inclua uma figura humana, como Tristão ou D. Carmo, na paisagem que está pintando:

Disse-lhe que podia pôr na praia a figura da boa amiga, que ali estava a acompanhá-la com os seus dous olhos amigos. Esta ia dizer alguma coisa, mas Fidélia replicou:

– Não me atrevi, por não conhecer bem a arte de figura [...]. Se não fosse isso, tirava o retrato de Dona Carmo.

Dona Carmo confirmou:

– Eu pedi-lhe que pintasse Tristão neste quadro, e ela respondeu-me a mesma coisa (11 de novembro de 1888).

Talvez Fidélia não queira pintar Tristão ou D. Carmo, porque assim poderia revelar involuntariamente a sua atitude que tenta habilmente dissimular? Uma projeção de suas ideias e pensamentos para a tela através da figuração pictórica poderia denunciar o seu plano secreto, tramado com seu amante Tristão e realizado com perfídia, aproveitando-se do amor de D. Carmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo, através de uma sucinta análise de três romances de Machado de Assis procurou-se mostrar como um estudo dos seus aspectos formais, relacionados com a configuração do foco narrativo e a figuração dos personagens, e representados metonimicamente pelos retratos como objetos ficcionais dentro do espaço narrativo, permite identificar a projeção como o mecanismo intersubjetivo que subjaz ao processo de enunciação. Os narradores e os personagens machadianos limitam “o poder projetivo” da própria imagem, apresentando interpretações que reduzem a polissemia dos retratos.

Admite-se a possibilidade de que a projeção, que consiste na atribuição de interpretações próprias a outras entidades, represente também, pelo seu caráter arbitrário e pontual, estreitamente condicionado pela *origo* sociocultural do observador, a única solução para a falta de inteligibilidade do passado social brasileiro. Privado de uma leitura coerente e globalizante dos impasses e paradoxos do Brasil oitocentista, Machado de Assis “assume a incerteza” perante a realidade e propõe narrativas que, nesse senti-

do, são, como advoga Gledson, perfeitamente realistas, embora abrindo, consequente e criticamente, novos caminhos para experimentação formal que ultrapassa os limites da poética do realismo tradicional.

REFERÊNCIAS

- ASSIS Joaquim Maria Machado de, 1900, Crônica de 11 de novembro de 1897, disponível em: http://www.cronicas.uerj.br/home/cronicas/machado/rio_de_janeiro/ano1897/11nov1897.html (consultado em 15.06.2014).
- ASSIS Joaquim Maria Machado de, 1968, Casa Velha, São Paulo: Livraria Martins Editora [1884–1885/1944].
- , 1977, *A mão e a luva*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL [1874].
- , 1977, *Dom Casmurro*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL [1899].
- , 1977, *Memorial de Aires*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL [1908].
- , 1977, *Ressurreição*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL [1872].
- BARTHES Roland, 1981, Retórica da imagem, (in:) *O óbvio e o obtuso*, Lisboa: Edições 70 [1964].
- BERNARDO Gustavo, 2011, *O problema do realismo de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Rocco.
- CALDWELL Helen, 2008, *Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*, trad. Fábio Fonseca de Melo, 2ª ed., Cotia, SP: Ateliê Editorial [1960].
- CANDIDO Antonio, 2011, *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, 12ª ed. rev., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul [1965].
- CHALOUB Sidney, 2003, *Machado de Assis: historiador*, São Paulo: Companhia das Letras.
- DIMAS Antônio, 2009, Obstinação dissimulada, (in:) *Lembrar Machado de Assis, 1908–2008*, Vania Pinheiro Chaves, Lauro Moreira, Solange Aparecida Cardoso (eds.), Lisboa: CLEPUL, 53–61.
- FILHO Domício Proença, 1998, *Capitu: memórias póstumas*, Rio de Janeiro: Artium.
- GEERTZ Clifford, 1989, *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro: LTC [1973].
- GLEDSON John, 1991, *Machado de Assis: impostura e realismo*, trad. Fernando Py, São Paulo: Companhia das Letras [1984].
- GLEDSON John, 2003, *Machado de Assis: ficção e história*, trad. Sônia Coutinho, 2ª ed. rev., São Paulo: Paz e Terra [1986].
- ISER Wolfgang, 1989, *Prospecting: from reader-response to literary anthropology*, Baltimore–London: Johns Hopkins University Press.
- ISER Wolfgang, 2001, A ficcionalização como dimensão antropológica da literatura, trad. Alexandra Lopes, (in:) *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (eds.), Lisboa: Dom Quixote.
- PEREIRA Lúcia Míquel, 1955, *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, 5ª ed. rev., Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora [1936].
- REIS Carlos, 2013, Retrato e figuração, disponível em: <http://figurasdaficcao.wordpress.com/2013/09/15/retrato-e-figuracao> (consultado em 15.06.2014).
- REMBOWSKA-PLUCIENNIK Magdalena, 2012, *Poetyka intersubiektywności: kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- SCHWARZ Roberto, 1988, *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, 3ª ed., São Paulo: Livraria Duas Cidades [1977].
- SCHWARZ Roberto, 2003, A contribuição de John Gledson, (in:) Gledson John, 2003, *Machado de Assis: ficção e história*, trad. Sônia Coutinho, 2ª ed. rev., São Paulo: Paz e Terra, 319–326.
- SCHWARZ Roberto, 2006, *Duas meninas*, 2ª ed., São Paulo: Companhia das Letras [1997].