

Tatiana Camila Nogueira

**A trama e a sua forma:
uma leitura de *Casa Velha*, de Machado de Assis**

Faculdade de Letras – UFMG

Belo Horizonte

2010

Tatiana Camila Nogueira

**A trama e a sua forma:
uma leitura de *Casa Velha*, de Machado de Assis**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Faculdade de Letras – UFMG

Belo Horizonte

2010

Para meus pais

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, à minha mãe e às minhas irmãs pela compreensão e pelo apoio de todos os momentos.

Ao meu sobrinho Matheus que, mesmo nesse momento tão solitário da escrita da dissertação, trouxe muita luz e alegria em minha vida.

À Lúcia amiga e companheira de tantas horas.

Aos muitos amigos que de um modo ou outro estiveram dispostos a ouvir um único e mesmo assunto.

Aos professores da UFOP, Professor Dr. Duda Machado, por ter me presenteado com a obra *Casa Velha*, à Professora Dra. Elzira Divina Perpétua, que me orientou durante a graduação em um trabalho de Iniciação Científica sobre a mesma narrativa.

À Professora Dra. Cláudia Campos Soares, pelo carinho que sempre me acolheu, desde os tempos da UFOP até o presente momento e, inclusive, na disponibilidade de avaliação desse trabalho.

À Professora Dra. Juracy Assmann Saraiva, pela leitura atenta da dissertação.

Ao Professor Marcos Rogério Cordeiro pela amizade e pela generosidade ao longo de todo o trabalho.

À CAPES.

Resumo

Esse trabalho procura refletir sobre uma narrativa pouco estudada de Machado de Assis, *Casa Velha*. O estudo procura ampliar o olhar da construção ficcional do romancista e a sua percepção estética do mundo a sua volta. A partir de elementos formais, Machado encontra um caminho que mostra seu olhar crítico e atento em relação à sociedade e ao tempo em que viveu.

Abstract

The aim of this work is to ponder about Machado de Assis' less studied narrative, *Casa Velha*. The study aim to increase the view throughout the romancist fictional construction and his esthetic comprehension of the world. Through formal principles, Machado de Assis finds a way that shows his critic and thoughtful view related to the society and the time that he lived.

SUMÁRIO

Introdução	7
Capítulo I	12
Revisão crítica sobre <i>Casa Velha</i>	12
Capítulo II	31
O desdobramento do narrador machadiano	31
2.1 O narrador machadiano e a crítica	32
2.2 A representação do discurso como efeito mimético	38
2.3 A representação da mimese em <i>Casa Velha</i>	41
2.4 O discurso ambivalente do narrador	46
Capítulo III	56
O realismo formal de <i>Casa Velha</i>	56
3.1 Literatura e forma: reconfiguração estética da realidade	57
3.2 Fatura literária e estrutura social	67
3.2.1 A posição social do narrador	71
3.2.2 A classe senhorial	75
3.2.3 A classe livre	80
3.3 A forma de <i>Casa Velha</i>	85
Conclusão	90
Referências bibliográficas	93

Introdução

A obra de Machado de Assis tem sido analisada por muitos estudiosos desde o início de sua carreira como ficcionista. Ele foi reconhecido como grande escritor em vida, privilégio de poucos, pois, em um país de formação recente, não havia ainda uma tradição de grandes nomes na literatura. A produção machadiana caminha entre crítica, crônica, conto, romance, poesia e teatro, por isso, é capaz de ser estudada pela sua variedade de gêneros e, claro, por seu alto nível. Por uma obra tão vasta e de qualidade confirmada, recebeu ao longo dos anos muitas leituras críticas no Brasil e no exterior. Antonio Candido afirma que a obra machadiana tem “a possibilidade de ser reinterpretada à medida que o tempo passa, porque, tendo uma dimensão profunda de universalidade, funciona como se se dirigisse a cada época que surge” (CANDIDO, 2004, p. 67). Portanto, com o surgimento de novos instrumentos para analisar uma obra literária, é natural que a ficção machadiana seja constantemente estudada, com a finalidade de novas abordagens e pontos de vista.

Ainda que sua obra tenha uma grande revisitação, podemos encontrar alguns textos quase esquecidos, como acontece com *Casa Velha*. Essa trama não foi publicada em forma de livro por seu autor em vida, mas saiu de maneira irregular na imprensa em forma de folhetim entre os anos de 1885 e 1886, na Revista *A Estação*. Foi por meio de um trabalho árduo que Lúcia Miguel-Pereira a publicou em formato livresco, em 1944, e é nessa edição que encontramos, no prefácio, o primeiro texto crítico sobre essa peça, escrito pela própria crítica e biógrafa. Nele, a autora questiona a data da escrita dessa trama, porque, para ela, como para grande parte da crítica machadiana, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) seria o marco que dividiria a obra do ficcionista em duas partes – uma primeira romântica e uma segunda mais próxima de uma literatura realista. Para Miguel-Pereira, *Casa Velha* apresentaria características semelhantes a dos primeiros romances. A peça faria parte daquela fase inicial na qual estariam as narrativas mais simples e autobiográficas. Por anos, não houve estudos que aprofundassem ou discordassem de tal afirmação. Apenas em 1986, John Gledson retoma o assunto e apresenta uma nova leitura da narrativa. Em sua análise, o autor não concorda com a proposição de Miguel-Pereira e assegura que a trama tem semelhanças com um grande romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro*; estaria, pois, na segunda fase do escritor na qual encontraríamos os romances mais bem elaborados e bem recebidos pela crítica em geral.

A proposta para esse trabalho é, então, abrir uma discussão anterior à classificação de *Casa Velha*. Isso se torna importante porque a obra de Machado de

Assis, na maioria das vezes, é de fato dividida em duas fases, sem que exista, por parte da crítica, um método consensual para estipular os critérios dessa divisão, o que mostra a dificuldade de classificar essa peça machadiana. Outro aspecto, não aprofundado anteriormente por nenhum estudioso, é a função do narrador, por isso, interessa-nos, também, fazer uma análise que procure averiguar a elaboração desse elemento narrativo tão caro à ficção machadiana. Chegaremos, assim, a um ponto também não apresentado por nenhum crítico a respeito dessa obra, isto é, analisar a totalidade da forma da narrativa, importante caminho a se percorrer, porque, por esse modo, veremos como *Casa Velha* está estruturada.

Vale ressaltar outro ponto discordante em relação a essa trama: a questão do gênero. Vemos que as publicações em forma de livro, ao longo do século XX, foram denominadas por diversas classificações. Desse modo, Lúcia Miguel-Pereira classifica-a como novela, John Gledson, como romance histórico e, nas obras completas da Editora Nova Aguilar, a peça aparece entre os contos esquecidos. Em nenhuma dessas classificações, são apontadas justificativas para tais nomenclaturas. Constatamos que a tradição crítica da narrativa percebeu um maior problema em seu estilo do que debater a propósito de seu gênero. A discussão sobre tal tema é longa, complexa e ultrapassaria os limites desse trabalho, logo, nosso intuito é analisar outros aspectos dessa narrativa.

No primeiro capítulo, iniciamos o nosso estudo através da discussão sobre a dificuldade de se determinar a fase da produção machadiana a qual pertenceria *Casa Velha*. Tem-se uma idéia generalizada de que a obra de Machado de Assis se divide em duas fases. Uma primeira, cujas obras apresentariam uma maior sentimentalidade e focariam as relações amorosas, muitas vezes não concretizadas e, por isso, ficariam demarcadas como românticas. Entre esses livros, estão *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). A fase posterior deixaria, à parte, os relacionamentos infelizes e preocupar-se-ia mais com uma análise profunda do ser humano e da sociedade, considerando, assim, os livros *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1900), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), como realistas. Pelo fato de essa divisão não abarcar toda a complexidade da obra do ficcionista, propomos averiguar como se inicia essa segmentação. Começamos, por isso, com as primeiras historiografias da literatura brasileira do século XIX, para ver como aparecem, ali, essa divisão e, por conseguinte, como irá ocorrer, também, nos estudos de caráter histórico do século XX. Nosso intuito ainda é mostrar alguns estudiosos da obra do romancista para observar como eles

abordam tal problema. A partir disso, chegamos aos estudos que se detêm em uma leitura sobre *Casa Velha*, pois, assim, mostraremos que, ao classificar esse livro em uma ou outra fase, torna-se também complexo e problemático.

O segundo capítulo da dissertação tem por objetivo analisar o perfil do narrador de *Casa Velha*, visando ao estilo e à linguagem da peça. Em um primeiro momento, como o narrador machadiano é um elemento retomado pelas análises da obra do escritor, faz-se necessário abordar alguns críticos que elaboraram estudos sobre esse elemento, a fim de ampliar nosso conhecimento e ajudar-nos a compreender a construção desse narrador. No caso de *Casa Velha*, podemos encontrar demarcados, no mínimo, dois narradores na peça; por isso, a nossa análise se divide em dois momentos para uma melhor compreensão desse efeito na narrativa. Primeiramente, preocupamo-nos em analisar a função da voz heterodiegética que aparece na primeira frase da narrativa e como a presença dessa voz ecoa ao longo da história. Uma possibilidade a ser considerada é que a voz heterodiegética incorpora a voz de um cônego e relata a história como se fosse esse sacerdote, que se apresenta como um narrador homodiegético. Em relação à representação da voz narrativa, retomamos o conceito de mimese com o objetivo de ver como Machado constrói esse narrador. Em um segundo momento, preocupamo-nos em analisar, especificamente, a voz homodiegética desempenhada pelo cônego e a interpretação de seus movimentos. Procuramos mostrar que o cônego apresenta três disjunções: uma disjunção estrutural, outra temporal e outra existencial. No primeiro caso, ele é narrador e personagem; no segundo narra em um presente enquanto atua em um passado e, no terceiro, ele se desidentifica de si mesmo, pois, com a distância temporal, acaba se apresentando como um outro. Desse modo, o narrador, distanciado do acontecido, reflete constantemente sobre o vivido e sobre o narrado. Por isso, analisamos como esse narrador é construído pelo princípio da ironia, ou seja, como ele critica e reflete sobre a sua própria narração.

O terceiro capítulo atenta-se à forma de *Casa Velha*, daí a necessidade de se abordar a validade do conceito de forma tal como é compreendido no presente trabalho. Como o conceito de forma é também amplamente estudado, e não se tem um consenso sobre ele, precisa-se fazer um recorte sobre algumas noções nas quais nossa concepção está mais próxima. Nosso ponto de vista é que o texto literário não é um reflexo da sociedade, mas há entre eles uma relação constante e dialética. Desse modo, o objetivo é enfocar a estrutura social que aparece em *Casa Velha* e como ela foi internalizada na trama. Torna-se necessário analisar os diversos segmentos da sociedade para, enfim,

interpretá-los em conjunto e mostrá-los uma estrutura formal que aparece esteticamente elaborada na narrativa, em sua totalidade.

Ao final, esperamos ter uma visão mais clara de *Casa Velha* que parece ser uma obra menor de Machado de Assis, pois destaca seus aspectos formais e temáticos, além de analisar seus elementos internos e contextualizá-los frente ao conjunto de sua ficção.

Capítulo I

Revisão crítica sobre *Casa Velha*

Casa Velha, narrativa de Machado de Assis, saiu na revista *A Estação* entre janeiro de 1885 e fevereiro de 1886. No entanto, essa narrativa não foi publicada por seu autor em forma de livro, tendo sido encontrada pela crítica e biógrafa de Machado, Lúcia Miguel-Pereira, quando, enfim, recebeu publicação definitiva em 1944. Poucos foram os críticos que se debruçaram sobre *Casa Velha*, dentre os quais pode-se destacar a própria Miguel-Pereira com um estudo que serviu de prefácio à referida primeira edição do livro, e o crítico inglês John Gledson, em cujo livro *Machado de Assis: ficção e história*, dedicou um capítulo a peça. Os trabalhos desses dois estudiosos apresentam pontos de vista diferentes em relação a essa narrativa de Machado, por exemplo, a posição dessa obra em sua trajetória estética, que consideramos o mais importante deles: na avaliação de Lúcia Miguel-Pereira, *Casa Velha* apresenta as características mais marcantes da fase romântica de Machado, enquanto Gledson defende sua filiação às premissas do Realismo.

A partir desse ponto, pode-se dizer que, apesar de se anteporem quanto ao juízo estético, esses dois estudiosos partem de um pressuposto comum, inscrevendo-se em uma tradição crítica antiga e bem conhecida que divide o conjunto da obra machadiana em duas fases distintas e antagônicas. Seguindo a lógica dessa tradição, em geral as obras *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia* são consideradas mais acanhadas do ponto de vista da trama, com alcance analítico restrito às situações corriqueiras do dia-a-dia, personagens mais simples e narradores oniscientes cuja desenvoltura se limita a acompanhar os eventos. Comumente, essas obras são consideradas como manifestações dos valores estéticos e ideológicos do Romantismo, pois apresentariam um apelo maior de sentimentalidade e finais melodramáticos. Em contraposição, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* apresentam um alcance analítico e artístico mais pleno, com personagens e narradores complexos, conflituosos, profundos e carregados de significados abstratos. Na tradição crítica, esses romances são considerados como pertencentes a uma fase realista do escritor, porque estariam mais preocupados em retratar a sociedade de sua época.

Para entender essa divisão de fases na obra machadiana, será preciso percorrer, mesmo que rapidamente, a historiografia literária brasileira e retomar a leitura de dois grandes historiadores do século XIX – Sílvio Romero e José Veríssimo – para vermos como o problema ganha seus primeiros contornos. A questão, que se encontra no centro

do debate, é saber se Machado apresenta duas fases distintas ou uma evolução contínua. Antes de mais nada, é preciso lembrar que esses dois historiadores atuaram em um momento no qual ainda não se iniciara a profissionalização da atividade crítica no Brasil, no final do século XIX, período em que a obra de Machado já se encontrava plenamente amadurecida e consolidada no gosto do público e da crítica. Assim, Regina Zilberman assegura que “talvez tenha sido a obra de Machado de Assis a que se revelou a mais apropriada à nova situação” (ZILBERMAN, 1989, p. 89), ou seja, a nova crítica que surgia, com seu “instrumental novo e refinado”, encontrara na obra de Machado um objeto que estimulava e atendia a especialização do trabalho de análise mais acurado.

Na *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero, encontramos o primeiro estudo histórico amplo a respeito da literatura brasileira que também serve de compêndio das ideologias estéticas da época em que Machado vivia. No capítulo referente ao escritor, vê-se que o texto é um resumo de outro livro de Romero, dedicado exclusivamente à obra do ficcionista, intitulado *Machado de Assis* (1897). Sendo assim, tanto no estudo de visão histórica ampla como no de visão crítica focada no detalhe, a posição do crítico se mostra a mesma. Segundo Sílvio Romero “[Machado] é entre nós o mais completo espécime do homem de letras, no peculiar significado da palavra. É um estrênuo apaixonado da difícil arte da escrita” (ROMERO, 2002, p. 121). Porém, Machado de Assis “tem recebido muitos elogios [...]; mas não tem tido análises” (ROMERO, 2002, p. 123), juízo que torna clara a visão do analista sobre a obra do analisado. De acordo com Romero, a obra machadiana foi sempre bem vista pela sociedade daquele tempo e, por isso, muitas faltas que existiam em seus escritos não foram devidamente observadas e interpretadas. Ele se propõe, então, a abordar essas faltas: “Machado de Assis é um dos ídolos consagrados em vida em nosso beatério letrado. Em parte, merece-o ele, mas só em parte, e a pequena redução que se deve fazer em seu culto é exatamente o que este livro se destina a provar [...]” (ROMERO, 2002, p. 104).

É preciso destacar, para encaminhar a discussão que aqui interessa, que Sílvio Romero, no entanto, não dividiu a obra de Machado em duas fases distintas. Em vez disso, ele apontou falhas no conjunto como um todo, acentuando, portanto, a existência de uma continuidade na trajetória literária do escritor, o que resultava na reprodução dos mesmos defeitos de sempre. Segundo Romero, o ficcionista construiu em sua obra ficcional um “naturalismo de meias tintas”, “um psicologismo ladeado de ironias

veladas e de pessimismo sossegado”, “uma janela escancarada para a banda das fantasias românticas.”(ROMERO, 2002, p. 195):

Creio, porém, ficar mais perto da verdade se assegurar, como faço, que a nova maneira de Machado de Assis não está em completa antinomia com o seu passado, sendo apenas o desenvolvimento normal de bons germens que ele nativamente possuía, naquilo que a nova tendência tem de bom, e o desdobramento, também normal, de certos defeitos inatos, naquilo que tem ela de mau (ROMERO, 2002, p. 129).

Sendo assim, Machado não poderia pertencer a uma determinada fase em detrimento de outra (do Romantismo em relação ao Realismo ou vice-versa), já que em toda a sua obra se encontram várias características das duas correntes estéticas, embora não as tenha por completo. Ao concluir, Romero sustenta que Machado é um grande escritor, porém, por apresentar inúmeras características diferentes, não se efetiva plenamente. Ou seja, para ele o ficcionista maneja bem a linguagem, obtendo aos poucos uma melhor correção do estilo e um progresso na observação, mas não conseguiu ser um grande escritor.

É importante lembrar que, para chegar a essa conclusão, Silvio Romero segue um método preciso que ele conduz com rigor e atenção, sempre na busca de encontrar certos elementos que ele considera como fundamentais para estudar uma obra literária: o estilo, o humor, o pessimismo e os tipos. Segundo o crítico, “a análise destes quatro aspectos da obra fará conhecer o fundo do homem e do escritor” (ROMERO, 2002, p. 179). No entanto, nenhum desses elementos obteve uma realização perfeita na obra de Machado. Assim, no que diz respeito ao estilo, assevera o crítico: “Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente do vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra” (ROMERO, 2002, p. 180). Quanto ao humor do ficcionista, trata-se de “um pacato diretor de secretaria de Estado” (ROMERO, 2002, p. 212). Em relação ao pessimismo, Machado estaria no grupo dos “sofredores que, por circunstâncias várias de sensibilidade e da inteligência, chegam a certo pessimismo apenas teórico.” (ROMERO, 2002, p. 288). Por fim, no que diz respeito aos personagens, “Machado de Assis não conseguiu até hoje criar um verdadeiro e completo tipo ao gosto e com a maestria dos grandes gênios inventivos das letras” (ROMERO, 2002, p. 327).

Outro historiador importante do século XIX, quando a tarefa é reconstituir a trajetória da crítica a respeito da obra machadiana, é José Veríssimo que, em 1916, publicou sua *História da literatura brasileira*, obra cujo método de análise “se orienta

sobretudo pelas qualidades estéticas e o significado histórico [das obras].” (CANDIDO, 2004, p. 71). Também é digno de nota o fato de que, ao contrário de Silvio Romero, José Veríssimo teve um relacionamento mais próximo e harmônico com Machado, sendo amigo do ficcionista e grande admirador e divulgador de sua obra. Segundo ele, trata-se da “mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura.” (VERÍSSIMO, 1963, p. 304).

No que se refere ao objeto desse capítulo – a divisão da obra de Machado em duas fases – Veríssimo afirma que o ficcionista não teria feito parte de nenhuma escola literária e que sua obra não seria segmentada:

A data do seu nascimento e do seu aparecimento na literatura o fazem da última geração romântica. Mas a sua índole literária avessa a escolas, a sua singular personalidade, que lhe não consentiu jamais matricular-se em alguma, quase desde os seus princípios fizeram dele um escritor à parte, que tendo atravessado vários momentos e correntes literárias, a nenhuma realmente aderiu senão mui parcialmente, guardando sempre a sua isenção. (VERÍSSIMO, 1963, p. 304).

Como se pode notar, o historiador afirma que a obra machadiana não se encaixaria nem na estética romântica nem na realista, concordando, portanto, com a reflexão de Silvio Romero. No entanto, o que para Romero era um sinal negativo, para Veríssimo o afastamento dessas correntes literárias mostravam um ficcionista competente.

Segundo Regina Zilberman, teria sido José Veríssimo quem primeiro estabeleceu uma divisão da obra de Machado de Assis em fases distintas, mas tal divisão não foi feita assim a frio, mas entremeada por noções que a mostram mais complexa e intrincada do que uma mera classificação:

Veríssimo não está fugindo à regra de seu tempo, apenas a legitima aos olhos do próprio Machado e de seu público na condição de seu crítico mais credenciado. Ao mesmo tempo, ratifica a noção evolutiva e ascensional, o que, por tabela, classifica os livros da ‘primeira maneira’ a partir de sua natureza transitória e, em certa medida, preparatória, ‘pré-histórica’ (ZILBERMAN, 1989, p. 94).

Dessa forma, pode-se observar que foi a partir de uma idéia de evolução ou amadurecimento, e não com uma finalidade de classificação estética, segundo os parâmetros das escolas literárias da época, que Veríssimo dividiu a obra machadiana em duas.

É preciso lembrar ainda que o próprio Machado parece adotar essa segmentação, como podemos observar na leitura da “advertência” da segunda edição de *Helena*:

Esta nova edição de *Helena* sai com várias emendas de linguagem e outras, que não alteram a feição do livro. Ele é o mesmo da data em que o compus e imprimi, diverso do que o tempo me fez depois, correspondendo assim ao capítulo da história do meu espírito, naquele ano de 1876.

Não me culpeis pelo que lhe achardes romanesco. Dos que então fiz, este me era particularmente prezado. Agora mesmo, que há tanto me fui a outras e diferentes páginas, ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo (ASSIS, 2008, p. 391).

Por essa “advertência”, pode-se ver que Machado corrobora com a idéia de ter momentos diferentes em sua carreira – uma com os primeiros livros, em que se encontra um “eco de mocidade e fé ingênua”; outra, contemporânea à nova publicação de *Helena*. Contudo uma pressupõe a outra, e a sua primeira maneira corresponde, sim, ao escritor que ele se tornou.

Vê-se, então, que muito embora os primeiros estudos de fôlego sobre a obra machadiana tenham observado que ela não se encaixava em nenhuma estética *stricto sensu*, a idéia de segmentação foi aos poucos sendo historicizada pela crítica posterior, dando mesmo a impressão de ter sido naturalizada, tida como um ponto pacífico. No entanto, mesmo quando aceita, essa divisão vem apresentada com algumas diferenças bastante significativas. É o que se vê em duas obras de grande importância do século XX: *Prosa de ficção (de 1870 a 1920) – História da literatura brasileira*¹, de Lúcia Miguel-Pereira, e *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi.

A obra de Miguel-Pereira foi publicada em 1950, fazendo parte de “um projeto falhado de história literária de autoria coletiva, do qual seria um dos volumes” (BUENO, 2006, p. 12) e representa um grande avanço teórico e metodológico para a época em que foi escrito. Logo no início de seu livro, Miguel-Pereira afirma que, para se estudar uma “literatura ainda incipiente”, como a brasileira, seria necessário dar “maior importância às circunstâncias do tempo e do meio” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 17). Sendo assim, a autora sustenta que seria preciso optar por um ponto de vista histórico para obter um “critério relativista”. Ao demarcar o seu critério de abordagem, ela promove uma reflexão histórica sobre o período estudado e destaca os

¹ Este livro de Lúcia Miguel-Pereira, a princípio, faria parte de uma nova história literária. Segundo o professor Roberto Acízelo de Souza, o projeto teria a direção de Álvaro Lins e seria composto por 15 volumes e “contaria com a participação de diversos estudiosos de competência reconhecida” (SOUZA, 2007, p. 127). No entanto, apenas foram publicados dois volumes avulsos, este de Miguel-Pereira e *Literatura oral* (1952), de Luís da Câmara Cascudo.

acontecimentos mais importantes para a sociedade brasileira: a abolição da escravatura e a proclamação da República.

No primeiro capítulo, “Ecos românticos, veleidades realistas”, abordam-se os anos entre 1870 a 1880 como um período que dá início a uma série de mudanças qualitativas nos romances no Brasil. Segundo a autora, pode-se afirmar que havia características estéticas e ideológicas da escola romântica na literatura daquele período, inclusive nas obras publicadas por Machado que “em sua maioria [apresentavam] as cediças variações sobre o amor.” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 63). Miguel-Pereira ainda sustenta a ideia de que os primeiros romances seriam sobre a vida do ficcionista, obras que representariam o seu drama pessoal: “Com efeito, *A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia* e *Casa Velha* são, embora muito disfarçadamente, livros autobiográficos.” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 65). Ainda segundo a eminente crítica e historiadora, o conjunto da obra machadiana estaria sujeita a uma diferenciação em fases distintas, na qual a “observação” ganharia maior importância e definiria a segunda com teor realista mais acentuado. Essa seria portanto a grande mudança operada na ficção machadiana, mudança que definiria a clara divisão de fases distintas em sua obra:

Machado de Assis partindo, de *Helena*, do caso psicológico de uma moça para penetrar na intimidade de uma família carioca, as diferenças, no que respeita à observação, são afinal imperceptíveis, já que os mesmos preconceitos os enleavam. Romantismo + observação, ou observação + romantismo, são meras alterações de ordem de fatores, que não afetam o resultado. (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 35)

Ainda que a autora tivesse apontado que os primeiros romances machadianos estariam ainda presos aos temas românticos, ela observa que Machado apresentava certa originalidade com relação a outros romancistas de seu tempo. Enquanto a maioria dos escritores românticos estariam se configurando como precursores do Realismo, Machado inovava na linguagem de seus textos: “a concisão e a precisão da língua, assim como o deliberado repúdio das interjectivas descrições de paisagens e as ainda cautelosas análises psicológicas, constituíam inegável novidade” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 39). No entanto, seria *Memórias póstumas de Brás Cubas* que ficaria marcada como a grande obra do final do século XIX, pois, sem estar presa às escolas da época, inovou em muitos aspectos a narrativa de seu tempo:

A independência literária, que tanto se buscara, só com este livro [*Memórias póstumas*] foi selada. Independência que não significa, nem poderia significar, auto-suficiência, e sim o estado de

maturidade intelectual e social que permite a liberdade de expressão e comunicação (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 54).

Para a autora, embora as obras publicadas a partir de *Memórias póstumas* apresentassem características estéticas do Realismo, como a análise e a observação, elas não se constituíram como obras realistas, posto que o escritor elaborava esses elementos de forma própria. Por isso, mostra-se muito difícil apresentá-lo como parte de uma ou outra escola, pois Machado não apresentava, então, nenhum antecessor ou sucessor, uma vez que “por si só [ele] representava um movimento literário.” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 57).

Já Alfredo Bosi publica a sua *História concisa* em 1970, abordando a literatura brasileira desde os textos da época da descoberta do país até as tendências contemporâneas da década de 1960, no que se incluem, portanto, reflexões acerca de Machado de Assis. O autor também divide a obra machadiana em duas fases, e o marco se daria com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Seria com esse romance que se poderiam compreender melhor as diferenças entre os primeiros livros e os últimos do ficcionista:

A revolução dessa obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente (BOSI, 2003, p. 177).

O crítico afirma concordar com a leitura de Miguel-Pereira sobre a obra machadiana: “Depois das felizes observações de Lúcia Miguel-Pereira, já não se pode ignorar o vinco ‘machadiano’ das obras ditas românticas ou da primeira fase” (BOSI, 2003, p. 177). Sendo assim, as primeiras narrativas estariam “travestindo o problema pessoal em personagens femininas, defende a ambição de mudar de classe e a procura de um novo *status*, mesmo à custa de sacrifícios no plano afetivo” (BOSI, 2003, p. 177). Contudo, na nota de rodapé referente a Machado, Bosi afirma que os primeiros romances do ficcionista seriam “de compromisso” ou “convencionais”, mas eles não se encaixariam na estética romântica – não fica claro, porém, o que se entende por obras “de compromisso” ou “convencionais”, pois o crítico deixa essas denominações um pouco vagas. Quanto à segunda fase, Bosi sustenta que é “a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que o escritor atinge a plena maturidade de seu realismo de sondagem moral que as obras seguintes iriam confirmar” (BOSI, 2003, p. 174), apontando, assim, que os livros posteriores a *Brás Cubas* seriam realistas.

As reflexões feitas até aqui possibilitam-nos perceber que a aceção inicial do conjunto da obra de Machado de Assis – conforme a visão dos dois principais críticos e historiadores do século XIX – evita dividir a obra do escritor em duas fases e, quando o faz, não o faz com o intuito de classificá-la. Diferentemente, a crítica e a historiografia posterior – e tomamos aqui dois manuais fundamentais – procuraram identificar a segmentação da dita obra, cujo ponto de virada se encontra no ano de 1881 com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Existe, porém, uma diferença sutil, mas determinante entre a visão de Lúcia Miguel-Pereira e a de Alfredo Bosi, que deve ser aqui mencionada, porque influenciou diversos trabalhos posteriores: para Miguel-Pereira, a primeira fase de Machado seria sim romântica, enquanto a segunda tenderia para uma atitude analítica, mas não exatamente realista; para Alfredo Bosi, a primeira fase não poderia ser chamada propriamente de romântica, embora a segunda fase seria de fato realista.

Com essas ressalvas, observa-se que as discussões sobre as distintas fases de Machado são pontos sempre retomados e discutidos pela crítica que, até o momento, não se constituíram ainda em ponto pacífico. Pode-se comprovar o mesmo a partir de dois grandes estudiosos do século XX, Antonio Candido e Afrânio Coutinho.

Na *Formação da literatura brasileira*, publicada em 1959, vemos que Antonio Candido compreende que a obra de Machado representa um momento importante do processo histórico de consolidação da literatura brasileira. O crítico não divide a obra de Machado em duas fases distintas – apresentando, assim, opinião contrária a de Lúcia Miguel-Pereira e a de Alfredo Bosi – e adverte que muitos estudiosos têm dificuldade em classificar a obra machadiana devido ao conhecimento e à consciência crítica que o escritor possuía do processo de construção de uma literatura nacional, que deveria se estruturar e desenvolver com a literatura universal. No entanto, se na *Formação* Antonio Candido recusa classificar a obra machadiana segundo alguma escola específica, em *Introdução à Literatura Brasileira* ele relativiza essa hipótese de maneira particular: “a melhor fase de sua produção começou na idade madura, quando atingiu os quarenta anos, mas desde o começo já eram pessoais o seu estilo e visão de mundo” (CANDIDO, 2004, p. 68). Note-se que embora o crítico sustente a posição de uma “melhor fase” em detrimento da outra, ele observa não haver marcas de qualquer escola em particular: “Um dos traços salientes da narrativa de Machado de Assis é o afastamento das modas literárias, que lhe permitiu grande liberdade no tratamento da matéria” (CANDIDO, 2004, p. 68).

Outro estudioso de grande importância da literatura, Afrânio Coutinho, também se posicionou em relação a essa discussão, especificamente em *Machado de Assis na literatura brasileira* (1990). No capítulo “Duas fases ou amadurecimento progressivo?”, lê-se: “Não há querer negar a existência de diferenças na estética do escritor antes e depois de *Memórias póstumas de Brás Cubas*” (COUTINHO, 1990, p. 27). No entanto, Coutinho observa:

Todavia, deve-se afastar, no exame do problema, a idéia de mutação repentina. Não há ruptura brusca entre as duas fases. É mais justo afirmar que uma pressupõe a outra, e por ela foi preparada. Há, antes, continuidade. E, se existe diferença, não há oposição, mas sim desabrochamento, amadurecimento. Isto sim: maturação. (COUTINHO, 1990, p. 29).

Afrânio Coutinho sustenta a hipótese de que a obra do ficcionista se desenvolve e amadurece, não havendo nela, então, uma divisão. Como não há segmentação, Machado “lutava, no íntimo, entre a norma novelística, predominante na época por influência do romantismo” (COUTINHO, 1990, p. 30). Ou seja, em seus primeiros escritos, o romancista reagiria “contra a norma romântica” (COUTINHO, 1990, p. 31), e, em seus livros posteriores, não seguiria os preceitos realistas, pois “sua posição era equilibrada em relação ao Romantismo, e o fato repete-se no que concerne ao Realismo. [...] Por isso, conserva-se no *juste milieu*, nem Romantismo, nem Realismo” (COUTINHO, 1990, p. 41). Com um método diferente do de Antonio Candido, Coutinho observa no trabalho literário de Machado os aspectos das estéticas da época em que o ficcionista escreveu; porém, não as encontrando, o crítico assegura que o escritor oitocentista não teria se limitado a nenhuma delas. A transposição dos primeiros escritos para os posteriores seria, então, “o desenvolvimento, o aperfeiçoamento das qualidades artísticas, em germe até então, e que constituiriam a sua ‘maneira’ peculiar, o seu credo estético” (COUTINHO, 1990, p. 36).

Também é preciso ver como os estudos específicos sobre a obra machadiana enxergam essa divisão. A legitimidade na segmentação de fases é uma discussão sempre apontada pelos estudiosos de sua obra ou dos historiadores da literatura nacional. O recenseamento desses estudos seria um trabalho interessante, mas impossível de realizar em prazo viável. Para dar uma pequena, mas significativa amostra de como o problema se reproduz pelo tempo afora, destaca-se a seguir alguns estudiosos que mais recentemente se referiram ao tema: Roberto Schwarz, Hélio de Seixas Guimarães e Ronaldo de Melo e Souza.

A partir de uma perspectiva crítica dialética, Roberto Schwarz observa que a forma literária desenvolvida por Machado corresponde a uma técnica de escrita que torna internos os conteúdos históricos e sociais, destacando, assim, que a representação literária não é mero reflexo da realidade, mas uma conjunção de forma literária e forma histórica e social. Quanto à divisão da obra de Machado, Schwarz sustenta a hipótese de que existem duas fases distintas: “*Memórias póstumas* foi o grande primeiro romance de Machado de Assis. Antes disso, ele já havia publicado *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, quatro romances, digamos, médios” (SCHWARZ, 1989, p. 47). Para o crítico, os primeiros romances seriam “enjoativos e abafados, como o exigem os mitos do casamento, da pureza do pai, da tradição, da família, a cuja autoridade respeitosamente se submete” (SCHWARZ, 1981, p. 66). Nesses livros, encontra-se um olhar de conformidade diante de situações constrangedoras para a população dependente de favores, porém não se trata de livros de crítica àquele sistema, e sim de obras “edificantes” que contribuiriam “para a melhora da civilização” (SCHWARZ, 1989, p. 50). Apontando para uma outra referência de classificação, Schwarz assegura que os primeiros romances se aproximariam dos realistas (“a esfera dos romances da primeira fase é delimitada pelos conflitos centrais, à maneira normal da ficção realista”, SCHWARZ, 1998, p. 50), pois, ao mostrar como funciona a engrenagem das relações no interior da sociedade brasileira no final do século XIX, os primeiros romances estariam próximos dos procedimentos miméticos de representação. A fraqueza desses romances estaria na ausência de uma força estruturadora que não conseguiu ir além da exposição dos problemas no nível do assunto. Ainda segundo o crítico, a grande virada representada por *Memórias póstumas de Brás Cubas* consiste em passar esses problemas para o centro da trama, tornando-os um dispositivo formal do romance.

Mudando bastante o foco, em *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século dezenove*, Hélio de Seixas Guimarães faz uma reflexão sobre a “figura do leitor na produção ficcional de Machado de Assis” (GUIMARÃES, 2004, p. 26), mostrando como o diálogo entre o leitor e o narrador, “aponta para uma verdadeira teoria machadiana do leitor” (GUIMARÃES, 2004, p. 27). Seu objetivo “é estabelecer conexões entre freqüente e ‘inevitável tuteio’ do narrador com o leitor, o qual se estabelece no plano ficcional, e o embate histórico do escritor com seu público” (GUIMARÃES, 2004, p. 27). Dessa forma, o crítico tenta traçar uma relação entre a percepção que o ficcionista tinha sobre o seu público e a relação que há entre “os narradores e as figurações do leitor nos romances” (GUIMARÃES, 2004, p.

27). Partindo dessa ideia, Hélio Guimarães corrobora com a tese de segmentação de fases, e uma das hipóteses que apresenta para provar a mudança de uma fase para outra estaria na relação do ficcionista com o seu público leitor:

A transição da posição pedagógica [primeiros romances] para o entretenimento [romances posteriores], o deslocamento da iniciativa interpretativa para o leitor assim como a tematização cada vez mais constante do objeto livro como instância fundamental para o processo literário – essas são características que distinguem as obras da primeira e da segunda fase. [...] Nessa passagem da primeira para a segunda fase, desaparece qualquer tentativa de converter os interlocutores ao que quer que seja, e os narradores parecem empenhados sobretudo em manter seus interlocutores atentos à narração (GUIMARÃES, 2004, p. 35).

Também para Hélio Guimarães, *Memórias póstumas de Brás Cubas* representa o marco divisor da obra machadiana, apontando a postura do narrador desse romance como o elemento principal da mudança: “Parece-me significativo que o romance machadiano da maturidade seja inaugurado com Brás Cubas dirigindo-se ao leitor como figura improvável e numericamente reduzida” (GUIMARÃES, 2004, p. 36). Assim, o crítico não classifica os romances machadianos a partir de alguma estética determinada, contudo, partindo de um elemento formal das narrativas, procura comprovar a existência de diferenças entre uma fase e outra da fase da obra do ficcionista.

Um outro estudo que discorre sobre o mesmo assunto deixa essa discussão um pouco afastada. Trata-se do estudo de Ronaldo de Melo e Souza, *O romance tragicômico de Machado de Assis*, que procura relacionar todos os romances do escritor a partir da disposição desenvolvida do narrador e suas implicações no plano da composição. Logo na introdução do livro, o crítico apresenta seu roteiro de análise sobre a construção dos romances de Machado, posicionando-se francamente contra a tese da segmentação:

A segunda parte, que se compõe de nove capítulos, analisa e interpreta a forma e o sentido de cada romance machadiano com o deliberado propósito de comprovar a modernidade do romancista brasileiro desde *Ressurreição*, e não apenas a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (SOUZA, 2006, p. 08).

Para ele, *Memórias póstumas* não é um marco divisor da obra machadiana, pois muitos dos artifícios da chamada segunda fase já estariam em seus primeiros escritos: “Desde *Ressurreição*, e não numa suposta segunda fase, o romance machadiano dramaticamente se representa na sintonia das reflexões do narrador, e não simplesmente na monotonia das ações logicamente concatenadas” (SOUZA, 2006, p. 33). Logo, a

construção ficcional do romancista não estaria em alguma estética ou escola, e a obra de Machado não estaria segmentada.

Esse quadro de reflexões críticas e históricas acerca da divisão ou não de fases na obra machadiana, possibilita chegar aos estudos sobre *Casa Velha*, trama que se inscreve dentro dele como problema. Como foi dito anteriormente, os críticos Lúcia Miguel-Pereira e John Gledson são autores dos estudos de maior fôlego sobre essa narrativa, procurando filia-la a uma ou outra fase do escritor, classificando-a como obra romântica ou realista.

Lúcia Miguel-Pereira faz parte de um contexto da crítica literária brasileira no qual os estudos sobre literatura se preocupavam em relacionar a vida e a obra dos autores. Para ela, os primeiros romances machadianos seriam românticos e discutiriam especialmente o tema da “mudança de classe” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 156), e nisso estaria uma questão particularmente cara a Machado, pois revelaria sua própria trajetória biográfica. No que diz respeito a *Casa Velha*, a autora sustenta a tese de que a peça faria parte dos romances da dita primeira fase do escritor, embora tivesse sido publicado entre os anos de 1885 e 1886: “podemos concluir com segurança que esta novela [*Casa Velha*] foi escrita antes de 1880 – antes de *Brás Cubas* que é um marco, um divisor de águas na obra de Machado de Assis” (MIGUEL-PEREIRA, 1952, p. 16).

Ainda segundo Lúcia Miguel-Pereira, o que diferenciaria os primeiros romances dos posteriores seria o fato de que os primeiros discutiriam o homem e a sociedade (como a sociedade enrijece o movimento do homem dentro dela); já nos posteriores, o tema giraria em torno da reação psicológica do ser humano. Todas essas considerações se relacionam com o problema da autobiografia porque, ao discutir o homem e a sociedade nas primeiras obras, elas serviriam para que o escritor debatesse seus problemas pessoais, em particular, a sua ascensão social:

Dois temas que, em realidade, se reduzem a um único: o dos conflitos entre os indivíduos cuja existência tinha um sentido vertical – como a sua [de Machado] – e o preconceitos de uma sociedade que, com alta dose de bovarismo, se imaginava tradicionalista e fechada. Tais conflitos, justamente porque os viveu, encarnou de preferência em mulheres, e mulheres amorosas. Assim se sentia mais à vontade para debater um problema que tão de perto o interessava (MIGUEL-PEREIRA, 1952, p. 10-11).

Garantindo o seu ponto de vista, ao relacionar a vida e a obra de Machado, Miguel-Pereira aponta que, na década de 1880, o escritor já tinha um casamento e uma

vida profissional estáveis, e, sendo assim, o ficcionista teria mudado seu foco em seus romances posteriores, quando teria um olhar clínico sobre o homem:

o espetáculo de suas fraquezas, das suas mesquinhas, dos cálculos do seu egoísmo, das manhas da sua vaidade. [...] O que ele [Machado de Assis] quer, não é mais provar que o social pode sufocar o humano; superada essa preocupação, porque resolvido o seu caso pessoal, se sente livre, todo se dá a sua verdadeira vocação: desvendar o segredo das reações psicológicas [...]. O analista substitui o narrador romântico (MIGUEL-PEREIRA, 1952, p. 12).

Assim, os primeiros textos machadianos teriam sido, em geral, otimistas em relação ao ser humano, “o mal residia sobretudo nas convenções sociais” e, então, seria o olhar do romancista sobre a natureza humana o principal responsável pelas mudanças de seus escritos. Os temas marcantes da obra madura de Machado passariam a ser o pessimismo e a descrença no ser humano, e não mais questões de ordem social que remeteriam a sua própria existência. A preocupação de Miguel-Pereira estava na tentativa de desvendar quem era Machado e, por isso, ela acabaria por forçar a relação entre a vida do autor e seus primeiros romances:

Guiomar [de *A mão e a luva*], fria e calculista, mostra mais a sua ambição, entrega-se a ela e é feliz. Por altivez natural, Estela [de *Iaiá Garcia*] e Lalau [de *Casa Velha*] lutam contra a sua e são infelizes. Helena [do romance homônimo] aproveita-se um equívoco para subir de nível social, e é duramente castigada. Mas todas têm os mesmos problemas a resolver – os problemas que Machado de Assis enfrentou quando precisou escolher entre Carolina [esposa] – o futuro – e Maria Inês [madrasta] – o passado (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 156).

O olhar de Miguel-Pereira sobre os primeiros romances estão “nos binômios amor-convenção e indivíduo-sociedade” (MIGUEL-PEREIRA, 1952, p. 12), temas que refletiriam a biografia do autor, já que ele teria sido fruto dessa sociedade e de seus comportamentos. Como *Casa Velha* apresenta a mesma estrutura, ela estaria entre os primeiros romances de Machado, nos quais esses “binômios” apareceriam com mais vigor:

Ora, são os temas antigos que formam a estrutura de *Casa Velha*. Lalau, a heroína, é irmã de duas Helenas, a do livro deste mesmo nome e a do conto *Frei Simão*, da Guiomar de *A mão e a luva*, da Estela de *Iaiá Garcia*, de todas as donzelas que lutaram ao mesmo tempo pelo amor e pela ascensão social; de todas as mulheres em cuja pele o romancista se meteu para discutir os próprios problemas. (MIGUEL-PEREIRA, 1952, p. 12).

Ao fazer essa leitura predominante biográfica, Miguel-Pereira, embora tivesse consciência do fato, não leva em consideração que a narrativa se passa em 1839, portanto em um momento diferente daquele em que a obra é publicada (1885/ 1886). Se, por apresentar uma sociedade fechada e tradicional, o enredo parece estar em desacordo com os romances posteriores, torna-se necessário refletir sobre o tempo em que a história se passa dentro da narrativa, e não fora dela, como a autora acaba por fazer, quando relaciona o momento da vida de Machado com a trama. Assim, em seu trabalho crítico, a estudiosa parece cair, muitas vezes, no equívoco de confundir o autor com o narrador, o homem real com o homem de papel, além de deixar passar outros elementos fundamentais, como poderia ser a relação entre obra e contexto histórico.

Outro estudioso que refletiu sobre *Casa Velha* foi John Gledson, seguindo outra vertente, agora a histórica. O crítico inglês se debruçou sobre essa narrativa, dedicando-lhe um capítulo de seu livro *Machado de Assis: ficção e história*. Para Gledson, os romances maduros de Machado estão dispostos em duplas, um arranjo feito pelo ficcionista de forma consciente ou inconsciente, para refletir sobre a História do Brasil. Assim, a partir da década de 1880, ter-se-ia três duplas de romances: 1) *Brás Cubas* (1880)² e *Casa Velha* (1885), pois tratam do Antigo Regime, “com o domínio de uma oligarquia segura de si, baseada na escravidão” (GLEDSON, 2003, p. 26); 2) *Quincas Borba* (1886-91) e *Dom Casmurro* (1899), que tratam de um período de crise em que “pela primeira vez se percebeu que ia acabar a escravidão, com uma nova classe comercial, ligada ao capital internacional, representando uma ameaça para o poder da tradicional classe dominante” (GLEDSON, 2003, p. 26); 3) *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), que “mostram a impossibilidade de uma transformação do Brasil em benefício de seu povo” (GLEDSON, 2003, p. 26).

Ao colocar *Casa Velha* numa disposição entre os romances maduros de Machado, Gledson aponta para a afirmação de que essa narrativa faria parte dos romances da “segunda fase” do romancista, tendo sido escrita, portanto, no mesmo momento em que as publicações iam saindo na forma de folhetim. A partir dessa hipótese, o crítico dialoga com a proposição de Lúcia Miguel-Pereira e assegura que a trama apresenta consideráveis semelhanças com os primeiros romances machadianos, principalmente com *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878):

Ambos falam do amor de um rico jovem (Estácio, Jorge) por um membro de seu clã doméstico: no primeiro caso uma suposta irmã

² O autor coloca aqui as datas da publicação dos romances em forma de folhetim.

ilegítima (Helena), no segundo uma agregada (Estela). Como *Helena*, *Casa Velha* gira, em certa etapa, em torno da possibilidade de incesto, que se revela falsa; como *Iaiá Garcia*, tem como figura central uma mãe dominadora que não se detém diante de nada para impedir um casamento socialmente desastroso (em *Iaiá Garcia*, Valéria está preparada até para mandar seu filho para uma possível morte na Guerra do Paraguai) (GLEDSON, 2003, p. 39-40).

No entanto, para o crítico inglês, os primeiros romances apresentariam simples conflitos amorosos, enquanto que em *Casa Velha* a trama apresentaria linhas com “inesperadas complexidades de significado” (GLEDSON, 2003, p. 40). Ao refletir sobre o incesto, por exemplo, Gledson aponta que em *Helena* seria um aspecto comum a uma ficção romântica; já, em *Casa Velha*, o que se pretendia era “mostrar os extremos a que irá a família (ou classe) para impedir elementos estranhos de se casarem com um de seus membros” (GLEDSON, 2003, p. 58). A intenção do crítico é ler essa narrativa a partir da observação da história do Brasil e, assim, entendendo a história do país, compreender a ficção machadiana. Para ele, os romances de Machado “refletem verdades históricas” e *Casa Velha* seria a “primeira tentativa de Machado de dar forma, [...], a uma complexa situação histórica” (GLEDSON, 2003, p. 33).

Ao finalizar sua análise, Gledson observa que o ano em que se passa a narrativa é o mesmo do nascimento do autor (1839) e que alguns leitores poderiam enxergar nela elementos autobiográficos do escritor, como o tema da ascensão social, tal como apontado por Lúcia Miguel-Pereira. No entanto, ele afirma que essa narrativa tem “paralelismos muito acentuados” com *Dom Casmurro*, romance da fase madura do romancista:

[Os paralelismos] são, na verdade, tão notáveis e existem em níveis tão variados (superficiais e também profundos) que Machado pode ter percebido que o trabalho anterior era um esboço para a obra-prima posterior, considerando-o uma experiência a ser esquecida [...] (GLEDSON, 2003, p. 62).

Gledson aponta, então, alguns elementos que aproximam *Casa Velha* de *Dom Casmurro*, como os nomes dos personagens: “Dona Antonia, com sua associação com o ‘Dia da Glória’, torna-se Dona Glória. O padre, que associamos com São José, torna-se José Dias; Feliz (sic), Bento (feliz, abençoado); e Lalau e Capitu são ambos apelidos de nomes vinculados com a antiga Roma (Cláudia e Capitolina)” (GLEDSON, 2003, p. 63). Outro aspecto notado pelo crítico diz respeito à forma como se iniciam as duas narrativas, pois ambos narradores têm a intenção de escrever sobre política, mas acabam por contar histórias pessoais.

Para concluir, o crítico afirma estar certo de que *Casa Velha* começou a ser escrita em 1885, pois essa narrativa apresenta dois problemas que estão presentes nos romances maduros: 1) a abordagem histórica, cujos “detalhes incidentais e, acima de tudo, a trama em si, contêm significados históricos inter-relacionados” (GLEDSON, 2003, p. 67); 2) o papel do padre-narrador, sendo ele um narrador homodiegético e pertencente a uma classe superior com a qual se identifica. Para esse segundo elemento, ele assegura que:

Machado descobriu que, para escrever sobre o universo da oligarquia, tinha de penetrar nele, de ser um “colaborador”, como o próprio padre. Neste sentido, como em tantos outros, *Casa Velha* está bem mais próximo de *Dom Casmurro*, no qual Machado penetra na mente de um membro pleno da oligarquia, que colabora para sua própria destruição e de sua família (GLEDSON, 2003, p. 67).

A leitura de Gledson sobre *Casa Velha* torna-se uma referência por apresentar elementos históricos importantes para compreender a narrativa e, também, para refletir sobre a aproximação dessa trama com *Dom Casmurro*, o que acentua sua vinculação à fase madura de Machado. Contudo, assim como ocorreu com Lúcia Miguel-Pereira, observa-se que Gledson, em certos momentos, esforça-se para impor seu método – no caso, trata-se de relacionar a história brasileira e a ficção machadiana de modo a torná-las mutuamente dependentes. Em outras palavras, sua grande preocupação em ver “verdades históricas” nas obras ficcionais de Machado, acaba por se tornar uma intenção de ver a literatura como reflexo da realidade. Seria como se a obra ficcional machadiana existisse apenas para apresentar a história do Brasil para os seus leitores, e o seu valor estético, com a sua autonomia relativa, não tivesse força para mostrar a qualidade narrativa das ficções do romancista.

Além de Lúcia Miguel-Pereira e John Gledson, encontramos outros críticos que também fizeram uma abordagem de *Casa Velha* em seus estudos, como Alfredo Bosi, Marlyse Meyer e, mais recentemente, Luiz Roncari. Tais abordagens, no entanto, limitam-se a um ou outro comentário mais ou menos feliz, contudo sem uma penetração mais demorada.

Alfredo Bosi, em *Machado de Assis: o enigma do olhar*, apresenta um livro composto por textos que analisam algumas obras machadianas. No primeiro capítulo, o autor afirma que seu estudo pretende “entender o olhar machadiano, o que é um modo existencial de lidar com a perspectiva, a visão do narrador, o ponto de vista ou, mais tecnicamente, com o foco narrativo” (BOSI, 1999, p. 10). Ao se voltar para *Casa Velha*,

o crítico faz uso desse princípio de análise e repara nas variações construtivas dos personagens subalternos, assemelhando as ações de Lalau com as de Helena (*Helena*) e Estela (*Iaiá Garcia*):

A construção da personagem Lalau é complexa. Embora presa a um esquema um tanto folhetinesco de *Helena* (a união com o homem amado é impedida pela revelação de um incesto que, afinal, se prova falsa), a jovem tem fibra enérgica e estóica de Estela (BOSI, 1999, p. 56).

Ao refletir sobre essa personagem (sem posicionar a obra entre o Romantismo ou o Realismo), Alfredo Bosi aproxima, portanto, Lalau das personagens dos primeiros romances de Machado. Percebe-se, então, um cotejo com a hipótese de Lúcia Miguel-Pereira, para quem, como vimos, *Casa Velha* estaria entre os romances iniciais do ficcionista.

Já Marlyse Meyer, em *As mil faces de um herói canalha*, no primeiro capítulo, intitulado “Machado de Assis lê Saint-Clair das ilhas”, aponta para o fato de que seja recorrente a presença do folhetim *Saint-Clair da Ilhas ou Os desterrados da Ilha de Barra* como uma leitura de muitos personagens machadianos. Na introdução do livro, a autora assegura que: “Sinclair das ilhas foi um livro, às vezes o único, lido por muitos personagens de Machado de Assis, em mais de um romance, quer da primeira quer da segunda fase de sua carreira literária, e em vários de seus contos.” (MEYER, 1998, p. 12). Neste trabalho, a autora reflete sobre a função, não gratuita, desse folhetim nas mãos dos personagens de Machado: “apresento o romance inglês e interrogo-me sobre os possíveis motivos que teriam levado a ficcionalizar o ‘moralíssimo livro’ e sua ‘boa gente’.” (MEYER, 1998, p. 13). No que tange à sua leitura em relação à filiação estética de *Casa Velha*: “Note-se que o ‘acanastrado’ recurso romanesco torna a aparecer dez anos depois de *Helena*, numa obra que se situa na fase dos grandes romances de Machado: *Casa Velha*” (MEYER, 1998, p. 97). Dessa forma, Marlyse Meyer coloca a trama na fase madura do romancista, aproximando-se, assim, da hipótese de John Gledson.

Em “Machado de Assis: predecessores e influências”, Luiz Roncari apresenta uma leitura na qual relaciona a literatura do romancista brasileiro e a literatura italiana, para uma compreensão maior da ficção machadiana. Desse modo, o estudioso assegura que, “sem dúvida, é forte a presença italiana no texto de Machado: referências literárias, explícitas e implícitas, clássicas e românticas, traços estilísticos e teóricos, a variedade de personagens italianas, muitas vezes estereotipadas, as citações musicais etc

(RONCARI, 2009, p. 199). É por meio dessa correlação que Roncari se detém em uma análise entre a literatura machadiana e a literatura de Alessandro Manzoni (prosador italiano do século XIX), pois ambos apresentam características comuns. Porém, a diferença aparece na composição de seus personagens, pois o ficcionista italiano comporia seus personagens de uma maneira cristã e democrática, e Machado os construiria através do princípio da ironia. Para exemplificar, Luiz Roncari compara Lalau – protagonista de *Casa Velha* – e Capitu, afirmando que as duas são “mulheres ativas e reflexivas, para não dizer modernas” (RONCARI, 2009, p. 200). Percebemos então que o autor aproxima *Casa Velha* de *Dom Casmurro*, o que sugere certas homologias entre a trama aqui estudada e as obras maduras de Machado, todas apresentando a mesma complexidade e adiantamento.

Se percebe claramente – e foi nossa intenção demonstrá-lo – que os trabalhos de maior fôlego sobre *Casa Velha* (Lúcia Miguel-Pereira e John Gledson) e os trabalhos mais curtos (Alfredo Bosi, Marlyse Meyer e Luiz Roncari) preocuparam-se com o problema da filiação estética da obra, algo que percorre a quase totalidade de estudos sobre o escritor, como também procuramos demonstrar anteriormente. Vale ressaltar que a escolha de uma hipótese em detrimento da outra, faz-nos perder uma dimensão importante da crítica, sem a qual se perde uma chave de compreensão da peça. Nossa posição, portanto, não se contenta em escolher uma ou outra hipótese, mas em tentar combiná-las como meio de melhor compreender a totalidade da narrativa, procurando identificar elementos de uma ou outra estética de acordo com a economia e o movimento da obra, e não como instrumentos para classificá-la. O que consideramos mais importante é a tentativa de identificar e analisar os aspectos formais implicados na narrativa – esse é o objetivo do presente trabalho.

Capítulo II

**O desdobramento do narrador
machadiano**

2.1 O narrador machadiano e a crítica

Casa Velha deixou uma questão para a crítica literária relativa à real data em que teria sido escrita, à filiação estética e a que fase da carreira de Machado a obra pertenceria. Como foi visto no capítulo anterior deste trabalho, Lúcia Miguel-Pereira (MIGUEL-PEREIRA, 1952) afirma que a obra fora escrita antes de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e que a trama possui tema e estilo românticos, o que pode relacioná-la aos livros da chamada primeira fase do ficcionista. Desde então, não se encontram muitos estudos dedicados a essa obra, apenas alguns comentários breves, com exceção do trabalho de John Gledson (GLEDSON, 2003) o qual apresenta uma visão divergente à de Lúcia Miguel-Pereira. Ele insiste que *Casa Velha* possui uma atmosfera e uma linguagem realistas, pertencendo, pois, à última fase do autor.

Com base nas fontes históricas disponíveis, não foi possível determinar a data de criação da peça, se foi escrita antes ou depois de 1881, mas o objetivo aqui não é determinar uma datação nem discutir filiação estética, e sim analisar a linguagem e o estilo da peça a partir de um de seus elementos constitutivos: o narrador que se apresenta como um dos elementos mais complexos da ficção do escritor. Muitos estudiosos se esforçaram por elaborar diversas “teorias” sobre o narrador machadiano, com o fim de compreender sua obra ficcional. Por isso, mostra-se importante apresentar um painel da fortuna crítica a respeito desse tema, ainda que de maneira breve, destacando suas características principais as quais abrirão caminhos para a leitura de *Casa Velha*.

Antonio Candido, em “Esquema de Machado de Assis” (CANDIDO, 1970), faz uma leitura de parte da obra do escritor, ressaltando pontos de sua criação estética. O crítico assinala a diferença de Machado de Assis em relação aos romancistas que sistematizaram alguma teoria de como fazer literatura na segunda metade do século XIX, como Gustave Flaubert e Émile Zola. O primeiro apagaria o narrador, e o segundo preocupar-se-ia em inventariar maciçamente a realidade. Porém, o escritor brasileiro afastou-se dessas modas dominantes e cultivou um interesse por compor narrativas que, entre muitas características, apresentam uma estrutura fragmentada e uma poética irônica: “E o mais picante é o estilo guindado e algo precioso com que trabalha e que se de um lado pode parecer academismo, de outro, sem dúvida, parece uma forma sutil de negaceio, como se o narrador estivesse rindo um pouco do leitor” (CANDIDO, 1970, p. 26). Assim, o narrador se sobressai nos diversos textos machadianos e de diferentes

formas, porque o romancista seria conduzido por um tipo de prazer narrativo que se manifestaria no “amor da ficção pela ficção, a perícia em tecer histórias, que se aproxima da gratuidade determinativa do jogo” (CANDIDO, 1970, p. 38).

Em *A mascarada sublime*, Teresa Pires Vara vai apontar como o narrador de *Quincas Borba* vai modulando sua narração com as mudanças de seus personagens. No início, a narrativa apresenta uma duplicidade no comportamento de Rubião logo após o recebimento da herança de Quincas Borba, ao acompanhar a mudança do *status* social do professor de Barbacena. O narrador coloca-se numa posição de parcial onisciência e questiona se Rubião teria se aproximado ou não do filósofo devido a sua suposta sandice, porém – em um de seus exercícios de vira-volta – o próprio narrador nega essa hipótese. As atitudes contraditórias de Rubião são sempre apontadas pelo narrador e, ainda que se desfaça certa ambiguidade, o narrador assinala uma outra: “oscilando entre o sentido aparente e o sentido oculto, não manifesto, acabam por desfazer a ambigüidade criada, caracterizando o interesse verdadeiro de Rubião pelo recente amigo” (VARA, 1976, 36). Dessa forma, a autora assegura que, pelo fato do texto apresentar sucessivos modos ambíguos, a suspeita de uma atitude interesseira de Rubião se reforça. Teresa Pires Vara ressalta, também, que a narrativa apresenta um “jogo múltiplos de espelhos” no qual a duplicidade das situações são recorrentes, principalmente pela oscilação entre lucidez e loucura, especialmente em Rubião. Desde o início da narrativa, a autora identifica uma duplicidade na forma de narrar o comportamento de Rubião que vai se desdobrando na trama, “projetando versões contraditórias de uma mesma realidade” (VARA, 1976, p. 37). Já no final, a duplicidade da narrativa dá-se com a realidade e o mundo criado por Rubião ou, como afirma a autora, o desdobramento acontece com as ações desse personagem e com os atos dele vivendo como “outro”: “o ponto de vista do narrador se desarticula, desdobrando-se numa multidão de faces superpostas, como forma de captar o processo de despersonalização do homem, confundido nos seus múltiplos reflexos [...]” (VARA, 1976, p. 94).

Ao analisar a focalização nas narrativas machadianas em *The craft of absolute winner*, Maria Luísa Nunes não observa nenhuma diferença radical entre os primeiros e os últimos romances, embora ressalte que nesses a dramatização, a composição de narradores complexos, a ironia e a auto-paródia estão mais evidenciados. Para ela, os narradores machadianos parodiam as convenções propostas para os romances realistas, logo eles assinalam *Memórias póstumas de Brás Cubas* como a realização exemplar

desse intento. Atentando-se, então, para as semelhanças entre os derradeiros narradores, a autora observa como os pontos de vista são peculiares e como todos têm propensões a comentários sobre o que estão narrando. Ao fazer uso da tese de Dirce Cortes Riedel (segundo a qual as tramas machadianas são sobre romancistas escrevendo sobre o romance) a autora assinala que os narradores são essencialmente irônicos, e, para eles, a discussão sobre o ato de escrever, dentro do próprio texto, torna-se importante. Conclui-se, portanto, que as narrativas são metaliterárias, e os narradores, entre outros elementos, constituem-se como a base dos experimentos e inovações que Machado de Assis implementou.

Juracy Assmann Saraiva, em *Circuito das memórias*, analisa o estatuto do narrador nos romances de autobiografias ficcionais (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*). A autora assinala que esses três romances apresentam semelhanças, tais como a presença de um narrador em primeira pessoa e o fato de contarem suas histórias passadas em um tempo presente, determinado. Contudo, cada romance reformula esses aspectos de maneira particular, tornando-os diferentes entre si. As características marcantes dessas narrativas são a temporalidade, a focalização e a relação com o leitor. Quanto à temporalidade, ela se expõe de forma pluridimensional, ou seja, há uma diferença entre o tempo da narrativa e o tempo narrado, ainda que de formas diferentes em cada romance. A focalização provém dessa pluridimensionalidade particular, pois, com o tempo bipartido e em estado de mudança constante, os narradores apresentam-se de maneira desdobrada e atuam de dois modos distintos e complementares, isto é, como narradores e como personagens. Quanto à relação com o leitor, ela estará também presente em cada romance de forma diversa, atendendo à intencionalidade do texto. Sendo assim, a autora afirma que os três romances fazem parte de um projeto estético do romancista por apresentarem procedimentos técnicos e formais semelhantes; todavia, vendo-os separadamente, ela aponta para as especificidades estéticas de cada um.

Em “O enigma do olhar”, Alfredo Bosi procura entender o olhar do romancista para compreender a visão, o ponto de vista e a focalização do narrador. O autor dialoga com a crítica literária sobre a obra machadiana que veria, principalmente, nos romances com narradores em primeira pessoa (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*), “uma dissociação da perspectiva em duas dimensões” (BOSI, 1999, p. 38): o foco narrativo e a consciência autoral. Pensando de um outro modo, sobre *Memórias póstumas*, Bosi assinala que a visão de Brás Cubas não é

diferente da de Machado (não haveria uma dissociação) – ou seja, o foco narrativo não se dissocia da consciência do autor –, e que o romancista estilizou o ceticismo que se lê na trama: “Mas o narrador, em última análise, não ocultou nem sequer embaçou o olhar implacável com que Machado observa e encena a mascarada da vida em sociedade” (BOSI, 1999, p. 39). Essa leitura é problemática, porque coloca o próprio Machado como o outro no desdobramento propriamente fictício do narrador. Por isso, não distancia o romancista do seu texto, ao contrário, vê “um movimento de inclusão de Brás Cubas em Machado de Assis” (BOSI, 1999, p. 40) e assegura encontrar, refletido no texto, a imagem do próprio ficcionista.

Ao analisar *Dom Casmurro*, em *Machado de Assis: Impostura e realismo*, John Gledson denomina Bento como um narrador enganoso. O fato deste não ser confiável advém da personalidade e das atitudes de Bento Santiago ao tentar criar um embuste para o leitor através de uma composição narrativa não-linear. Segundo o autor, as informações da trama são colocadas por esse narrador de maneira menos concentrada e acabam sendo “absorvidas menos conscientemente”. Logo, a fragmentação faria parte de “um plano retórico que pode iludir o leitor” (GLEDSON, 1991, p. 25-26). Bento coloca-se como um contador que, aparentemente, relata sua história de maneira imparcial, contudo Gledson assegura que, ao conhecer a verdadeira sequência da narrativa e ao observar essa manipulação do narrador, ver-se-á que a trama “é um estudo da obsessão patológica de Bento e não do adultério de Capitu” (GLEDSON, 1991, p. 33). Assim, Bento manipularia os acontecimentos da peça para melhor adaptar a construção dos argumentos para que o leitor veja Capitu como culpada das acusações imputadas por ele.

Paul Dixon, em *O chocalho de Brás Cubas*, assinala como o narrador dessa narrativa cria um movimento de negaceio que, do início ao fim, afirma algo para logo depois afirmar o oposto: “a sua é uma voz agitada, no sentido de afirmar-se e negar-se, ciclicamente” (DIXON, 2009, p. 24). Algumas questões da construção dessa narrativa machadiana desestruturam normas teóricas estabelecidas, por isso a proposta do crítico é “mostrar que Brás Cubas não cabe dentro das teorias mais conhecidas do narrador, especialmente no que diz respeito à questão da confiabilidade” (DIXON, 2009, p. 42). O autor também aborda o problema da confiabilidade ou não-confiabilidade de Brás, quando aponta para um “paradoxo famoso” de Epimênides o qual afirmava estar mentindo. Brás coloca-se numa situação semelhante, o que gera um problema para ler o texto, “pois para acreditar que o falante está de fato mentindo, é preciso aceitar o

enunciado como verdadeiro” (DIXON, 2009, p. 51). Segundo o autor, essa narrativa machadiana suspende uma possível avaliação do narrador por não apresentar bases que fundamentem a sinceridade da pessoa que fala. Conclui-se, então, que “nesse sentido, o romance inteiro parece mofar dos alicerces clássicos da retórica” (DIXON, 2009, p. 53).

Uma nova leitura sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz chama atenção para as intromissões do narrador que, a todo momento, aparece na narrativa. Para o crítico, essas intromissões são apontadas enquanto forma e apresentam-se de duas maneiras diferentes, “como regra de composição da narrativa” e “como estilização de uma conduta própria à classe dominante” (SCHWARZ, 1991, p. 17-18). Em relação ao primeiro apontamento, o crítico analisa como o narrador organiza a narrativa ao mudar constantemente de opinião, identificando-o, assim, como volúvel. Quanto ao segundo, a atenção recai sobre a construção narrativa elaborada por Brás como uma forma homóloga à estrutura social do Brasil no século XIX. O efeito dinâmico desse narrador/ personagem representaria uma problemática social, com contradições estruturais como a de um país semi-colonial, patriarcal e escravista o qual tentava ser moderno e liberal, vestindo novos comportamentos europeus, mudando de ideologias, em geral, sem uma reflexão crítica sobre a maneira de o fazer. Esses dois pressupostos não se encontram separados, mas, ao contrário, estão estruturalmente vinculados. Assim, as constantes mudanças do narrador volúvel completam-se com as da sociedade também volúvel: “Faz parte da volubilidade, [...] o consumo acelerado e sumário de posturas, idéias, convicções, maneiras literárias etc., logo abandonadas por outras, e portanto desqualificadas” (SCHWARZ, 1991, p. 40). A volubilidade desse narrador é o princípio formal do livro, prova de que essa narrativa teria internalizado certas peculiaridades desse quadro histórico.

Ronaldes de Melo e Souza, em *O romance tragicômico de Machado de Assis*, defende a tese de que o romancista é um “poeta da ficção por excelência”, e que o narrador é o elemento de maior importância em toda a obra de Machado: “machadianamente concebido, o narrador se representa na ficcionalização de narradores inumeráveis [...] para se haver com o dinamismo heterogêneo das representações e vivências de papéis” (SOUZA, 2006, p. 16). O crítico assegura, então, que o narrador machadiano é “mímico-dramático” que se despersonaliza para personificar outros papéis. Por isso, o crítico retoma o conceito de mimese não como imitação, mas sim como o comportamento do ator de um mimo: mimicamente o ator se veste de maneira

variada para representações variadas. “Se o mimo é grave, o ator é a gravidade em pessoa, se leviano o mimo, leviano o ator etc” (SOUZA, 2006, p. 17). Ronaldes interpreta a crítica sobre a obra do romancista, preocupando-se em observar como os narradores machadianos foram analisados. Com relação à tese de Roberto Schwarz, segundo a qual a volubilidade de Brás representaria a classe dominante oitocentista, Ronaldes questiona a existência da volubilidade da elite brasileira, pois, mesmo que ela quisesse mostrar que seguia a norma liberal internacional (enquanto seguia na verdade um esquema escravocrata e oligárquico), não haveria uma mudança de postura ideológica, pois “no jogo cínico da dissimulação e da simulação, a oligarquia nacional nada tem de volúvel, porque se mantém sempre na mesma e única posição ideológica de dominação” (SOUZA, 2006, p. 27). Outro aspecto que aqui interessa ressaltar, refere-se à afirmação de Roberto Schwarz de que existe um narrador por trás do narrador, recurso que garante o efeito de denúncia de Brás pelo próprio Brás. Para Ronaldes, nessa narrativa (como em outras), o narrador está desdobrado pela distância temporal, encontrando-se no texto. Então, o mesmo narrador que, com o passar do tempo, torna-se autoconsciente e é capaz de julgar seu eu de outrora. Assim, a tese do narrador mímico-dramático apresenta-se de maneira oposta à da volubilidade: “Seriamente interessado em denunciar o disfarce externo do próprio rosto, Brás Cubas é o oposto do narrador volúvel” (SOUZA, 2006, p. 29). Desse modo, Brás Cubas denuncia a si mesmo e a todos os segmentos da sociedade, não apenas a elite brasileira (exemplificado com o personagem Prudêncio). Voltando ao estatuto mímico-dramático, o termo aponta para a forma teatralizada da ficção de Machado, multiperspectivando os pontos de vista e ampliando as interpretações: “Dramatizada pelo narrador machadiano, a ação que se narra jamais se apresenta como uma unidade lógica, mas sempre como uma duplicidade dialética” (SOUZA, 2006, p. 33). Essa forma de compor suas narrativas estaria presente desde o início da carreira do ficcionista: “Desde *Ressurreição*, e não numa suposta segunda fase, o romance machadiano dramaticamente se representa na sinfonia das reflexões do narrador, e não simplesmente na monotonia das ações logicamente concatenadas” (SOUZA, 2006, p. 33).

Os estudos apontados em questão, mesmo que resumidamente, assinalam modos particulares de se analisar o narrador machadiano. Vê-se que Teresa Pires Vara, John Gledson e Paul Dixon partem de princípios teóricos diferentes, contudo analisam a composição dos narradores e como esses modulam suas tramas. Por um viés sociológico, Roberto Schwarz considera, no narrador, uma forma específica de

representação histórico-social. Juracy Assmann Saraiva e Alfredo Bosi investigam, cuidadosamente, o narrador-personagem nos romances em primeira pessoa e a sua composição na economia do texto. O que diferencia os pontos de vista desses autores, é que a primeira vê uma construção estética do romance, e o segundo, nesse desdobramento, vê o próprio Machado de Assis, ou seja, o romancista como parte atuante das tramas. Em relação a Maria Luísa Nunes e Ronaldo de Melo e Souza, eles afirmam que os narradores machadianos são atores e dramatizam as convenções sociais de maneira irônica.

Como muitos estudos registram, o narrador machadiano coloca-se na ordem de questões problemáticas para a Teoria da Literatura. Essa complexidade, facilmente reconhecível nos romances maduros de Machado, pode, como se verifica em alguns estudiosos, também ser encontrada nos romances iniciais, embora com uma força menor. Partindo dessa afirmativa, observa-se, então, que *Casa Velha* inscreve-se em uma ordem de problemas que ultrapassam a mera classificação estética e apresentam uma estrutura narrativa que permeia a linha de evolução da obra de Machado de modo transversal. Assim, a peça pode filiar-se a uma ou a outra fase do escritor, e estabelecer uma relação entre elas.

2.2 A representação do discurso como efeito mimético

Antes de iniciar a análise sobre o narrador de *Casa Velha*, faz-se importante ressaltar o conceito de mimese que será utilizado ao longo deste capítulo. Possuidor de significados diversos, esse conceito foi discutido no decorrer dos séculos por muitos estudiosos. Percorreremos, assim, duas fontes importantes para compreender tal significado.

Uma das fontes primeiras e talvez a mais importante, pode ser encontrada nos diálogos de Platão, especificamente n'*A República*. No livro III, o filósofo inicia a reflexão, tendo por objetivo discutir a formação moral dos jovens. Ele afirma que a poesia pode ser uma forma de corrompê-los, pois, ao proferir o discurso poético, o ator ou o poeta fingem ser alguém que não são (desidentificando-se), conduzindo o público ao erro e ao engano. Esse movimento de desidentificação é compreendido como o ato mimético por excelência: “Ora, tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência é imitar [mimetizar] aquele com quem queremos parecer-nos” (PLATÃO, 1996, p. 117).

Para o filósofo, a arte mimética levaria ao corrompimento do cidadão, pois este poderia ser enganado por discursos semelhantes aos verdadeiros. Assim, Platão preocupa-se em refletir sobre os textos literários de sua época, nos quais ele veria uma graduação da presença da mimese, dividindo-os em três categorias. A primeira seria a “narração simples”, cujo exemplo citado é o ditirambo, modo de narração no qual o discurso não seria construído por meio da mimese, “mas de uma expressão simples” (PLATÃO, 1996, p. 118), ou seja, o poeta não representa um personagem, e sim profere o discurso indiretamente, como ele mesmo. Na segunda categoria entrariam a tragédia e a comédia, modelos exemplares de composição realizada por meio da mimese. Por serem compostas por diálogos, o artista representa personagens diversos, identificando-se com eles, falando por meio deles como se eles mesmos fossem, ou seja, mimetizando-os do início ao fim. Um terceiro modo é representado pela junção das duas categorias e pode ser visto, especialmente, na epopeia, constituindo-se, então, de uma parte de narração simples e de uma outra na qual se teria o autor mimetizando os personagens e proferindo os discursos “como se fosse[m] outra pessoa” (PLATÃO, 1996, p. 117). Para Platão, as formas de representação construídas por meio da mimese, mesmo que parcialmente – ou seja, a epopeia, a tragédia e a comédia – seriam prejudiciais ao cidadão. O poeta, por sua vez, não deveria querer modelar-se ou formar-se como alguém ou alguma coisa que estivesse abaixo de si e, quando fosse narrar uma história, deveria contá-la com a sua própria voz (PLATÃO, 1996, p. 123).

Podemos concluir que, para o filósofo, a mimese não é apenas imitar, mas um modelar-se, um formar-se e, quanto maior a mediocridade do homem (aqui Platão coloca o seu juízo de valor) que proferir o discurso alheio, maior será a sua vontade de mimetizar. Assim, ele mimitizará toda e qualquer forma:

trovões, o ruído do vento, da saraiva, dos eixos e roldanas, trombetas, flautas e siringes, e os sons de todos os instrumentos, e ainda os ruídos dos cães, das ovelhas e das aves. Todo o discurso desse homem será feito por meio de imitação [da mimese], como vozes e gestos, e conterà pouca narração (PLATÃO, 1996, p. 123-124).

A mimese seria, portanto, a multiplicidade de formas e, como bem definiu Ronaldo de Melo e Souza, “*Mimesthai*, a que se reporta *mimesis*, significa portar-se como ator de um mimo” (SOUZA, 2006, p. 17), que abandonaria sua própria personalidade para assumir outra. De acordo com Luiz Costa Lima, no tempo de Platão, o poeta era tido como aquele que falava a palavra digna, “o que pronuncia[va] o socialmente pronunciável. Assim, unívoca espacialmente determinada, incapaz de

distinguir o assertório do apodítico” (LIMA, 1980, p. 10). A partir dos questionamentos sobre a autoridade da palavra do poeta inicia-se uma reflexão sobre mimese. Portanto, é naquela época que o discurso da palavra verdadeira do poeta “se torna o termo capital da indagação. É dela que se ocupa o pensador, que intenta afastar-se do discurso mítico” (LIMA, 1980, p. 8). Dessa forma, se o poeta não pronuncia o discurso verdadeiro é porque seu modo de pronunciar é mimético; logo, o poeta torna-se perigoso, pois mimetiza um discurso que, sendo um engodo, apresenta-se como verdadeiro. A ilusão a que submete o seu ouvinte é total e completa.

Outra fonte sobre a noção de mimese pode ser encontrada na *Poética* de Aristóteles. Discípulo de Platão, o filósofo repensa a construção da arte mimética na poesia: “Aristóteles segue evidentemente os passos de Platão, mas efetua no seu modelo uma modificação de enormes conseqüências, ao fazer da mimese (e não mais da narrativa) o núcleo central” (BRANDÃO, 2005, p. 44). Sob o ponto de vista de Aristóteles, a tragédia, a epopeia e o ditirambo (ao contrário do que tinha afirmado Platão) são todas compostas por meio da mimese, e a diferença entre esses textos estaria apenas e unicamente nos diferentes métodos de composição. A construção da arte poética, tanto para Aristóteles como para seu mestre, não é vista como uma simples imitação: “na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade” (ARISTÓTELES, 1973, p. 469). Pode-se concluir que, para Aristóteles, o discurso mimético almeja a construção de um universo coerente em si mesmo, e não a preocupação direta e irrestrita em representar o mundo real. Logo, a representação do discurso poético será realizada por meio da mimese, e a preocupação com a representação deve apresentar uma heterogeneidade “qualitativa da atuação histórico-social do homem” (SOUZA, 2006, p. 17).

Seguindo a leitura dos textos de Platão quanto os de Aristóteles (as principais fontes sobre o discurso mimético), mesmo que em linhas gerais, podemos afirmar que a poesia não se restringe apenas a um discurso que se quer verdadeiro ou falso, mas sim a uma relação mais complexa com a realidade. Jacyntho Lins Brandão, ao pensar nos textos de Platão e Aristóteles e, principalmente, nos de Luciano de Samósata³, afirma que “a questão da verdade é deslocada de um plano moral e recolocada no plano dos gêneros de discurso, todos igualmente legítimos” (BRANDÃO, 2005, p. 62), ou seja, o

³ Luciano de Samósata, nasceu c. 125 em Samósata, na província romana da Síria, e morreu pouco depois de 181, talvez em Alexandria, Egito. De certo, pouca coisa se sabe a respeito de sua vida, mas o apogeu de sua atividade literária transcorreu entre 161 e 180, durante o reinado de Marco Aurélio (BRANDÃO, 2005).

discurso poético está no mesmo patamar que o discurso da filosofia e da história. Logo, a arte poética é construída por meio da mimese, seu discurso também é legítimo e “seu lugar é o da alteridade em face dos discursos verdadeiros” (BRANDÃO, 2005, p. 62). Após essa reflexão sobre a noção de mimese, retornamos nossa análise para *Casa Velha*.

2.3 A representação da mimese em *Casa Velha*

“Aqui está o que contava, há muitos anos, um velho cônego da Capela Imperial” (ASSIS, 2003, p. 07). Assim, inicia-se *Casa Velha*. Constatamos que a peça começa com uma voz onisciente, fazendo uma apresentação inicial das condições de narração, mas sem nenhuma referência a quem pertenceria essa voz. Observa-se que essa abertura apresenta uma estrutura intrincada, justapondo ou sobrepondo duas instâncias enunciativas mediadoras: uma voz inicial com perfil heterodiegético, que se mantém ausente do restante da narração, e uma voz com perfil homodiegético, dramaticamente construída, identificada como sendo a do cônego. A narração propriamente dita será desenvolvida por essa segunda voz que seguirá contando a sua história em primeira pessoa. Essa frase inicial levanta algumas questões importantes, dentre as quais (que aqui interessa analisar) a dúvida sobre a quem pertenceria essa voz inicial.

Esse procedimento, de iniciar a narrativa com um texto explicativo, pode ser encontrado nos romances gregos antigos cujas introduções, chamadas de “títulos, epílogos e proêmios”, têm a função de inserir o leitor na matéria a ser narrada. Ao analisar romances antigos, o professor Jacyntho Lins Brandão afirma que, devido à presença desses textos iniciais, torna-se difícil reconhecer quem é o narrador das narrativas subsequentes, pois eles não teriam “um lugar pré-determinado” (BRANDÃO, 2005, p. 126). Para exemplificar, o professor cita o romance *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio, e observa que, no “proêmio” desse texto, há um narrador em terceira pessoa que traz informações esclarecedoras sobre a narrativa, tal como o lugar no qual ele ouviu o acontecido ou onde ocorreu a história. Logo depois dessa introdução, será Clitofonte quem seguirá contando a sua própria história, ou seja, a voz onisciente mimetizará a narração a Clitofonte. Essa técnica de construção leva o crítico a concluir que tal narrativa não se limita apenas a contar a história do protagonista em primeira pessoa, mas sim leva a dramatizar a representação de uma narrativa em primeira pessoa:

De fato, a introdução da obra serve a esse propósito: representar a situação de proferição do discurso de Clitofonte, evitando-se os riscos de que fosse confundido com um mero relato em primeira pessoa – documental, confessional, autobiográfico – para deixar claro que o narrador que abre a narrativa esteve uma vez na posição de receptor desta e que agora a reproduz por escrito, mimetizando o discurso de Clitofonte como sua personagem narradora (BRANDÃO, 2005, p. 146).

Nesse romance antigo, vemos que há uma narrativa cuja voz onisciente incorpora a voz do outro, de Clitofonte. Através do estudo do professor Jacyntho Lins Brandão, pode-se perceber uma estratégia que se aproxima da de *Casa Velha*, na qual se lê uma frase introdutória heterodiegética e, posteriormente, segue a narração homodiegética. A análise desse tipo de construção na qual observamos um interesse do autor em mostrar a incorporação da voz narrativa, pode ser vista em outros estudos como os de Ronaldo de Melo e Souza sobre os romances machadianos. Constata-se, assim, que o narrador onisciente da narrativa machadiana esteve na posição de receptor da história do cônego e, como “ator mímico-dramático” (SOUZA, 2006, p. 17), contá-la-á como se fosse o próprio cônego. Observa-se, então, que o narrador incógnito mimetiza o discurso de outrem (do cônego) e apaga a sua presença, salvo na mencionada frase inicial. Essa armação formal marca a lógica discursiva bivocal presente na peça.

De acordo com Mikhail Bakhtin, todo discurso romanesco é bivocal, isto é, há dois locutores, e cada um representa uma intenção própria, um valor particular, uma opinião pessoal; enfim, são duas vozes em um mesmo discurso. Ainda, segundo o crítico russo, a maneira de identificar e especificar a bivocalidade discursiva pressupõe que seja compreensível a representação por meio do desempenho que cada uma das vozes exerce no texto. Portanto, o discurso bivocal tem dois modos de ser representado: um deles seria o “discurso citado”, o outro o “discurso indireto livre” (BAKHTIN, 1979, p. 130 e 1998, p. 109).

No “discurso citado”, observa-se a marca do discurso de outra pessoa, geralmente através do uso de pontuações que demarquem a palavra alheia como aspas, dois pontos ou travessão (BAKHTIN, 1979, p. 146 e 1998, p. 109), recurso esse utilizado por Machado em *Casa Velha*, no fragmento inicial, para indicar a presença do discurso de outrem: a primeira frase termina com dois pontos para, logo depois, a narração propriamente dita começar com um travessão:

Aqui está o que contava, há muitos anos, um velho cônego da Capela Imperial:

_ Não desejo ao meu maior inimigo o que me aconteceu no mês de abril de 1839 (ASSIS, 2004, p. 07).

No “discurso indireto”, as marcas da voz de outrem são apagadas e surge, em seu lugar, a voz narrativa que mimetiza a consciência do outro por meio da palavra, “uma forma dissimulada, isto é, sem qualquer indicação formal de sua pertença a outrem” (BAKHTIN, 1998, p. 109). Ao refletir sobre essas marcas apagadas do discurso, Mikhail Bakhtin afirma que “o narrador pode deliberadamente apagar as fronteiras do discurso citado, a fim de colori-lo com suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com seu encantamento ou o seu desprezo” (BAKHTIN, 1979, p. 136). A essa atuação em que não se vê assinalado o discurso de outrem, Mikhail Bakhtin classifica de “encenação absoluta”:

Por encenação absoluta entendemos não apenas a mudança da entoação expressiva, mudança essa que é possível nos limites de uma única e mesma voz, de uma única consciência, mas também a mudança de voz (no sentido da totalidade das propriedades que a caracterizam), a mudança de ‘persona’ (‘máscara’) no sentido da totalidade de propriedades que constituem a mímica e a expressão facial, e, finalmente, a completa consistência dessa voz e dessa ‘persona’ durante toda a representação do papel (BAKHTIN, 1979, p. 179).

Com isso, Bakhtin assegura que a incorporação do discurso alheio não é apenas uma retomada da palavra do outro, mas a sua encenação. É preciso atentar que, embora a narrativa machadiana continue após o sinal de travessão – marca de um discurso direto –, o narrador onisciente não retorna à narrativa, o que demarca a incorporação do discurso do cônego, não deixando nenhum outro indício da sua intromissão, assim como no discurso indireto livre. Dessa forma, esse narrador simula ser o cônego, absorve as marcas da linguagem do sacerdote e encena-a, assumindo a sua personalidade. Em uma passagem, pode-se notar a conotação religiosa das palavras do narrador, garantindo um “ar” eclesiástico ao discurso, quando o narrador se refere a Félix:

Confiei-lhe rapidamente a minha idéia, e ele ouviu-me com interesse. Enquanto falávamos vieram outros homens de dentro, (...) Mascarenhas, paramentado e de pé, com o cotovelo na borda da cômoda, ia dizendo alguma coisa, pouca; ouvia mais do que falava, com um sorriso antecipado nos lábios, voltando a cabeça a miúdo para um ou outro. Félix tratava-o com benevolência e até deferência; pareceu-me inteligente, lhano e modesto. Os outros apenas faziam coro. O coronel não fazia nada mais que confessar que tinha fome; acordara cedo e não tomara café. (ASSIS, 2004, p. 11)

Vê-se que o narrador homodiegético vai traçando um perfil confiável e construindo, por meio de palavras e comportamentos, uma relação de intimidade e cumplicidade com o leitor. Utilizando-se de palavras como “confiar”, “benevolência”, “deferência” e “coro”, por exemplo, ele denota seu perfil que possui um sentido religioso inequívoco, como se fosse seu salvo-conduto. É através da encenação da linguagem que podem ser vistos a imitação ou o arremedo do estilo de outrem. Sobre o significado ideológico implícito nos narradores e nos personagens de romance, Mikhail Bakhtin escreve:

Para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a *imagem de sua linguagem*. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala (BAKHTIN, 1998, p. 137).

Com base nessas observações, constata-se que o narrador de *Casa Velha* revela sua personalidade por meio do modo como narra, pois, através de sua linguagem, ele exprime sua ocupação, e confere maior verossimilhança para a construção de seu discurso. Dessa forma, a sua linguagem revela a essência da sua personalidade e de tudo aquilo que ele representa. Esse procedimento de internalização da linguagem eclesiástica, como meio de expressão da personalidade ficta em questão, pode ser observado no capítulo V, em uma passagem na qual o cônego relata o encontro de Lalau e Félix no terreiro da casa:

Não se podia ouvir-lhes nada, mas era claro que falavam de si mesmos. Às vezes a boca interrompia os salmos, que ia dizendo, para deixar a antífona aos olhos; logo depois recitava o cântico. Era a eterna aleluia dos namorados (ASSIS, 2004, p. 64).

No fragmento citado, ilustra-se a estratégia de enunciação construída de maneira sutil. Dramatiza o fato estético de que “não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras” (BAKHTIN, 1998, p. 137).

Sistematizando, pode-se dizer que *Casa Velha* apresenta duas vozes na narrativa: uma delas é a do narrador onisciente e heterodiegético, do qual não se tem nenhuma pista concreta e que só pode ser apreendida bem no início da narração; outra é aquela que mimetiza a do cônego, personagem o qual, constrangido às leis do realismo narrativo, não possui ciência de tudo quanto ocorre, uma vez que participa da história ao lado de outros personagens. Como é esse quem narra, as formas de narração – indicadas aqui pelo discurso do eclesiástico – não são uma representação direta da linguagem

empírica, mas a sua imagem: “a imagem revela aqui não apenas a realidade, mas as virtualidades da linguagem dada, seus limites ideais, por assim dizer, e seu sentido total coerente, sua verdade e sua limitação” (BAKHTIN, 1998, p. 154). Ao refletir sobre a construção narrativa, Boris Tomachevski assegura que os elementos do texto literário devem ter uma relação com a obra, ainda que se queira ver “uma certa correspondência com a realidade” e se veja “o valor da obra nessa correspondência” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 187). Contudo, o texto literário tem a sua autonomia em relação à realidade, as suas próprias regras e deve ser construído preocupando-se com a verossimilhança interna. Aproximando-se, assim, da reflexão de Bakhtin, pode-se afirmar que, para Tomachevski, a linguagem deve seguir uma lógica própria, verossímil com as leis internas de sua construção, e não exatamente corresponder às leis do real, dos elementos extra-literários: “o próprio fato de dirigir-se à forma literária já confirma as leis de construção estéticas (TOMACHEVSKI, 1976, p. 190). Sendo assim, vê-se que a representação literária recria esteticamente variações das formas extraliterárias, ou seja, o mundo é representado através da linguagem, e o discurso representa-se a si mesmo.

Em geral, ao ver a diferença entre os primeiros romances de Machado e os últimos, a crítica aponta para o fato de que os primeiros apresentam narradores oniscientes e, nos últimos, ocorre o predomínio de narradores “em situação”, isto é, constrangidos pela possibilidade de insciência. Todavia, a alegada onisciência dos primeiros narradores é questionável – como pode ser visto no trabalho de Ronaldo de Melo e Souza (2006) – do mesmo modo que a limitação dos narradores em primeira pessoa nos últimos romances de Machado. Nas tramas posteriores, a consciência narrativa apresenta-se fragmentada o que lhe faculta a possibilidade de ultrapassar os tais limites de percepção e conhecimento. Tal leitura pode ser encontrada nos estudos de Juracy Assmann Saraiva (2008) e Maria Luisa Nunes (1983). Retomando o início de *Casa Velha*, vê-se, então, um ponto intrincado em que há uma voz onisciente inicial a qual mimetizará um narrador em primeira pessoa em toda a narrativa. Dílson Ferreira da Cruz, ao analisar um conto do ficcionista que se aproxima da estratégia narrativa da peça em questão, afirma que: “A conclusão é uma teia de níveis narrativos que parece caracterizar esse enunciador e que sugere seu interesse pela atividade narrativa em si mesma” (CRUZ, 2009, p. 177).

2.4 O discurso ambivalente do narrador

A história de *Casa Velha* é narrada em primeira pessoa por um cônego cujo nome não é revelado. Ele relembra uma passagem de sua vida, quando ainda era padre, em 1839, e frequentava a casa da família de um falecido ex-ministro de Estado. Seu projeto inicial era fazer uma pesquisa sobre política, especificamente sobre o reinado de Dom Pedro I, procurando na biblioteca da casa, encontrar alguns papéis importantes do falecido que ajudariam em seu empreendimento. Para realizar tal propósito, vai em busca da permissão da viúva, Dona Antonia que, apesar de apegada aos livros e papéis do finado marido, acaba autorizando o acesso do padre aos documentos. Ao iniciar seu trabalho, ele começa a passar ali horas a fio, ao fazer amizade com as pessoas do lugar como o coronel Raimundo, irmão de um cunhado do falecido, o padre Mascarenhas (sacerdote que rezava missas aos domingos na capela da casa) e, principalmente, com Dona Antonia, seu filho Félix e Lalau, agregada da família. Esses últimos três personagens formam o núcleo dramático da peça. O padre estreitará amizade com eles e conhecerá suas histórias e seus dramas.

Nessa família, encontra-se uma estrutura comum a da família brasileira do século XIX, composta pela matriarca que, na ausência do homem, representa o poder patriarcal, o filho e herdeiro e, também, a presença do agregado, representada por Lalau. A moça era tratada como se fosse da família, pois, após a morte de seus pais, “Dona Antonia cuidou de lhe completar a educação” (ASSIS, 2004, p. 30). Por isso, Lalau tinha uma relação mais íntima com a viúva e era considerada por ela como filha. Ainda que a relação entre a moça e Félix devesse ser mais fraternal, eles se apaixonam, contrariando, assim, a vontade da mãe do jovem. Ao saber do sentimento dos dois, o padre tenta ajudá-los e procura obter o consentimento da matriarca que não aceita a união. A princípio, a viúva justifica-se dizendo que o motivo de não aceitar o namoro é porque a menina é de classe inferior (ASSIS, 2004, p. 60) e, em meio a esse conflito, o padre não sabe como agir, pois, mesmo que ele tivesse boa intenção para ajudar o casal, Dona Antonia, com o poder e o respeito que possui, quer que ele faça o oposto. Por não conseguir a ajuda do padre para separar os jovens, a matriarca dirá que eles são irmãos. Numa reviravolta típica de folhetim, o padre descobre a falsa consaguinidade, mas já não consegue unir o casal, pois Lalau não aceita mais o pedido de casamento, apesar de amar o rapaz. O sacerdote, então, vê-se tão envolvido com a família que mudará o foco

de sua atenção, isto é, ao invés de escrever sobre política, ele vai relatar esse problema familiar. Assim, um conflito particular se tornará a matéria de sua narração.

O cônego se inscreverá na lógica da narrativa, dramatizando três modos diferentes de disjunções que apresentam, no entanto, uma unidade surpreendente, pois uma disjunção encontra-se estreitamente ligada às demais. Primeiro, observamos a “disjunção estrutural” na qual ora ele é o padre, personagem que atua com os demais da história, ora ele é o cônego, narrador que organiza a trama cujo desdobramento se desenvolverá em um movimento contínuo, ao longo da narrativa. Em um segundo momento, vemos a “disjunção temporal”, porque, sendo personagem, ele atua no passado e, como narrador, no presente. Encontramos, ainda, a “disjunção existencial”, pois o narrador não se identificará por completo com ele mesmo enquanto personagem, porque apresentará outra visão de mundo, outro entendimento a respeito do jogo social etc. A atuação do cônego torna-se, então, muito complexa e difícil de se precisar, já que ele é e – ao mesmo tempo – não é a mesma pessoa, ou seja, com o passar dos anos, o cônego do presente não se reconhece na imagem do seu próprio eu de outrora. Assim, apresenta-se de forma desdobrada em um eu-narrador (sujeito que organiza a história) e em um eu-narrado (sujeito representado), configurando a duplicidade estrutural dessa narrativa.

Na narrativa do cônego, uma das formas dessa duplicidade pode ser observada no momento em que ele conhece a biblioteca do falecido ministro, e trava uma conversa com Félix, dizendo ser vergonhoso ter o livro *Storia Fiorentina* de Varchi na estante. Para o cônego, se aquela fosse uma edição truncada – ou seja, se ali tivesse a última página “que, em alguns exemplares faltava” (ASSIS, 2004, p. 17-18) –, tratar-se-ia, então, de um livro “descomunalmente sacrílego e brutal” (ASSIS, 2004, p. 18). Ele diz: “Pus o livro no lugar. Sem olhar para o Félix, senti-o subjugado: Nem confesso este incidente, que me envergonha, senão porque, além da resolução de dizer tudo, importa explicar o poder que logo exerci naquela casa, e especialmente no espírito do moço” (ASSIS, 2004, p. 18). No entanto, o cônego afirma que “nunca tinha lido esse livro”, e que foi um padre amigo dele que lhe dera tal informação. Pode-se ver, nessa passagem, que o cônego desdobrado se apresenta em dois movimentos: em um primeiro movimento, desempenha seu papel como personagem, quando se pode identificar como ele estabelece relações com outro personagem da trama, circunscrito a uma lógica de ação que se faz coerente por comparação; em outro, ele é o narrador que, distanciado

dos acontecimentos, reflete sobre o acontecido e observa a todos e a si mesmo com uma postura que lhe garante autoridade diante dos acontecimentos vividos por eles.

Para compreender como o cônego atua como personagem, é necessário defini-lo “pela sua participação em uma esfera de ações” (BARTHES, 1971, p. 42). Assim, a construção da personagem está diretamente ligada a sua função na estrutura do romance: “a condição de seu pleno funcionamento [do romance], e portanto do funcionamento dos personagens, depende dum critério estético de organização interna” (CANDIDO, 2007, p. 77). Por isso, através de suas ações, podemos ver que o cônego se insere em *Casa Velha* de modo bastante discreto e reservado: “A verdade é que era tão-somente um homem lido e curioso. Entretanto, como era também discreto, deixei de manifestar reparo que fiz comigo acerca de promiscuidade de coisas religiosas e incrédulas [...]” (ASSIS, 2004, p. 18). Em outro exemplo, ao narrar suas atividades como pesquisador, ele considera que as horas de estudo se ajustavam à sua “índole quieta e eclesiástica” (ASSIS, 2004, p. 25). Quando o cônego atua como personagem, cria uma relação de afinidade com a família e será através de seu modo de agir que poderemos perceber que ele não impõe sua autoridade enquanto padre dentro da casa; ao invés disso, ele se mostra uma pessoa respeitável, confiável e acaba agindo de forma a seduzir as pessoas a sua volta: “[...] posso afirmar que deixei a melhor impressão em todos; foi o que padre Mascarenhas me confirmou, alguns dias depois, e foi o que notei por mim mesmo” (ASSIS, 2004, p. 16).

Ao organizar a narrativa, o cônego, além de criar laços com a família, cria laços de afinidade também com o leitor. Segundo Ronaldo Costa Fernandes, os escritores, em geral, preocupam-se em criar seus próprio leitores, ou seja, as narrativas mostram um caminho para como se deve ler uma nova poética (FERNANDES, 1996, p. 35). Em seu estudo, Hélio de Seixas Guimarães assinala a preocupação de Machado de Assis com o seu leitor e constata que o ficcionista elaborou, em cada romance, uma maneira específica de dialogar com os leitores, seja como forma pedagógica e didática das duas primeiras narrativas, nas quais os narradores se dirigem a um público e estão “empenhados em transformar o gosto de seus leitores” (GUIMARÃES, 2004, p. 34), seja como os narradores neutros de *Helena e Iaiá Garcia*, ou, ainda, como nos últimos romances, cujos “narradores passam a impressão cada vez mais aguda de que a platéia é ilusão” (GUIMARÃES, 2004, p. 34). O fato é que, em todos os romances do autor, a figura do leitor é problematizada, propondo uma discussão de quem seria esse e qual seria a sua “participação no processo literário” (GUIMARÃES, 2004, p. 39).

Enquanto narrador preocupado apenas com os episódios, o cônego narra de diversas maneiras. Ele descreve a casa, “cujo lugar e direção não é preciso dizer, tinha entre povo o nome de Casa Velha, e era-o-realmente: datava dos fins do outro século. Era uma edificação sólida e vasta, gosto severo, nua de adornos” (ASSIS, 2004, p. 09) e preocupa-se em descrever as pessoas: “D. Antonia era antes baixa que alta, magra, muito bem composta, vestida com singeleza e austeridade; devia ter quarenta e seis a quarenta e oito anos” (ASSIS, 2004, p. 13). Cria, também, uma situação de afinidade só que em outro plano: não com relação aos outros personagens, mas com relação ao leitor/narratário. No capítulo III, quando relata o diálogo, anos atrás, com Lalau, ele chama a atenção do leitor para ressaltar as características da menina: “*Notem bem* que ela às vezes ouvia mal, ou não sabia ouvir absolutamente, mas com os olhos vagos, pensando em outra coisa” [grifo nosso] (ASSIS, 2004, p. 36). Pode-se constatar, nesse exemplo, que o cônego aponta para a forma de ler seu texto e, indo além das ações, narra mais do que a cena expõe. Faz, ainda, apontamentos e guia a leitura para o leitor. No final da peça, pode-se também observar esse método narrativo quando Félix lhe contava sobre alguns planos de vida, porém ele adverte: “*lembramo-nos* que já andara com idéias de ser deputado” [grifo nosso] (ASSIS, 2004, p. 99). Aqui o cônego se coloca na trama juntamente com o leitor, cria um elo entre eles e confirma certas afinidades ou interesses comuns. Além disso, ele prepara o caminho para a leitura, como se vê nessa passagem: “Dona Antonia parou. Não contava com a moça [Lalau] ali, ao pé da porta da sacristia, e queria falar-me em particular, *como se vai ver*” [grifo nosso] (ASSIS, 2004, p. 56). Neste outro exemplo, vê-se o mesmo procedimento quando ele relata o momento em que Dona Antonia começa a agir para a separação de Félix e Lalau: “Quero crer que este incidente foi a gota que fez entornar do espírito de Dona Antonia a singular determinação *que vou dizer*” [grifo nosso] (ASSIS, 2004, p. 79). Nessas citações, pode-se observar que o narrador se preocupa com a narração e, assim, chama a atenção para a forma de narrar. Com isso, pode-se afirmar que é o narrador quem assinala como o leitor/narratário deve ler seu texto. Em *Casa Velha*, o cônego-narrador tem uma relação amigável com o seu leitor, pois é ele quem informa e lembra situações importantes. Segundo Hélio de Seixas Guimarães, os narradores de *Helena* e *Iaiá Garcia* têm uma relação de apaziguamento com os leitores, o que parece “pressupor um acordo com seus interlocutores” (GUIMARÃES, 2004, p. 149). Dessa forma, nota-se que a estratégia utilizada pelo cônego de *Casa Velha* assemelha-se a desses narradores, pois eles criam uma relação na qual se comportam como guias de seus leitores.

Essa faculdade de compor a narrativa e preocupar-se com a narração, implica outra: a capacidade do narrador desdobrar-se. Na medida em que ele se volta sobre o texto, parece exercer a capacidade de se desidentificar e de se voltar sobre si mesmo: ora ele narra os eventos e ora comenta o narrado. Quando esse narrador se preocupa com a narração, suspende o ato de narrar para fazer comentários sobre o narrado. Essa suspensão pode ser vista quando descreve o jeito meio humano e meio anjo de Lalau e comenta: “Pode ser que isto pareça exagerado a uns e vago a outros, mas não acho do momento um modo melhor de traduzir a sensação que essa menina produziu em mim” (ASSIS, 2004, p. 29). Assim, ele interrompe a sequência narrativa e comenta sobre como é subjetiva a sua descrição sobre a moça, o que poderia dificultar a compreensão do leitor. Esse mesmo procedimento pode ser lido no final do capítulo IV, em que ele diz: “Todas essas interrogações surgiram do fundo da minha consciência, não assim formuladas, com a sintaxe da reflexão remota e fria, mas sem liame algum, vagas, tortas e obscuras” (ASSIS, 2004, p. 53). Nessa passagem, a interrupção deixa entrever o fazer poético desse narrador e mostra o distanciamento crítico entre o vivido em que ele se sentia confuso, e o narrado em que se afasta dessas sensações vagas e obscuras e pode escrever de maneira mais elaborada.

A partir da observação da postura do narrador – que ora ativa a função de narrar e ora a de comentar a narração – pode-se dizer que *Casa Velha* é regida pelo princípio da ironia. Recurso antigo, a ironia é encontrada nas comédias de Aristófanes (DUARTE, 2000). A partir do Romantismo alemão, com a contribuição decisiva de Friedrich Schlegel, o conceito de ironia tem uma inclinação mais próxima da literatura contemporânea. O escritor romântico assinala, em seus fragmentos, que a poesia (prosa ou verso) deve ser crítica e reflexiva ao mesmo tempo e é através “do divino sopro da ironia” (SCHLEGEL, 1997, p. 27) que o artista alcança “uma bufoneria realmente transcendental” (SCHLEGEL, 1997, p. 27). Sendo assim, a ironia romântica compreende o mundo como um paradoxo repleto de contradições, portanto, a obra de arte deve “refletir essas contradições se quiser abarcar a realidade” (VOLOBUEF, 1999, p. 90). Portanto, a ironia é uma bufoneria transcendental, porque ela não aceita síntese (não aceita uma verdade absoluta), ou seja, “a tese e a antítese constituem uma unidade irreduzivelmente dual” (SOUZA, 2006, p. 40) e serão elas que vão estruturar a obra de arte regida por tal princípio. Dessa forma, a ironia pressupõe um movimento constante do ato reflexivo. Logo, Schlegel a denominou uma “parábise permanente”.

Recurso de encenação, a parábase tem sua origem no teatro, especificamente na comédia ática e terá no drama cômico de Aristófanes sua maior referência (DUARTE, 2000). Nas peças em que a parábase se faz presente, a encenação é interrompida com a entrada do coro (ou apenas um personagem) que se dirige ao público “comentando os artifícios empregados pelos atores com o propósito de iludir” (CORDEIRO, 2007, p. 102). Pelo fato de desviar o curso normal dos eventos que estão sendo representados, a parábase tem a função de refletir sobre o sentido do que se representa e, assim, ela acaba por criar “uma espécie de cesura estrutural no interior da peça, cesura essa que, longe de significar um defeito ou de impedir o desenvolvimento da encenação, é a mola-mestra de uma atitude ao mesmo tempo estética e reflexiva” (CORDEIRO, 2007, p. 102). De acordo com Roland Bourneuf e Réal Ouellet, as interrupções dos narradores em suas próprias narrativas criam uma outra trama, mais intelectual: “é por isso que falar de ilusão quebrada pela intrusão intempestiva de um narrador não significa nada” (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 105). Assim, a interrupção acentua a preocupação não só sobre o que se está contando, mas como se está contando. Nessa perspectiva, uma obra literária é considerada bem constituída, se estiver em constante movimento parabático e se faz o leitor refletir, ao longo da leitura, sobre o que está lendo. Nas narrativas irônicas, a função crítica da parábase é assumida pelo narrador autoconsciente; por conseguinte, ele não se limita apenas a contar a história, “mas se compraz em sustar o enunciado propriamente narrativo com o deliberado propósito de assinalar criticamente que o narrado não é dado na realidade, mas construído pela instância da enunciação (SOUZA, 2000, p. 31). Dessa forma, pode-se dizer – com relação a *Casa Velha* – que o movimento de narração e reflexão do narrador o coloca entre os narradores irônicos e autoconscientes.

Estruturado no movimento parabático, o narrador de *Casa Velha* tem dupla consciência o que denota que sua personalidade se encontra também duplicada. Trata-se de uma questão estrutural, pois a duplicidade sustenta e dá forma à lógica de construção da narrativa. Sendo assim, a duplicidade discursiva do cônego-narrador apresenta dois sentidos sobrepostos: um pertence a quem conta os eventos; o outro, àquele que reflete e comenta o narrado. Dito anteriormente, Mikhail Bakhtin denomina bivocal esse tipo de discurso, isto é, discurso duplo presente em toda narrativa. Para o crítico russo, a palavra do discurso narrativo possui uma bivocalidade especial: “Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções: a intenção direta da personagem que fala e a intenção do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois

sentidos, duas expressões” (BAKHTIN, 1998, p. 127). É o discurso internalizado em *Casa Velha* através do ato de narrar e da reflexão desse ato, tal como se pode observar no capítulo VII, quando o cônego rememora o momento em que Dona Antonia havia dito que Félix e Lalau seriam irmãos. O cônego narra, então, a sua irritação com a circunstância, porém interrompe a narração e reflete:

Nem por sombras me acudiu que a revelação de Dona Antonia podia não ser verdadeira, tão grave era a coisa e tão austera era a pessoa. Não adverti sequer na minha cumplicidade. Em verdade, eu é que proferi as palavras que ela trazia na mente; se me tenho calado, chegaria ela a dizê-las? Pode ser que não; pode ser que lhe faltasse ânimo para mentir. Tocado de malícia, o coração dela achou na minha condescendência um apoio, e falou pelo silêncio. Assim vai a vida humana: um nada basta para complicar tudo (ASSIS, 2004, p. 14).

Pelo fato da história ter acontecido anos atrás, o cônego está distanciado dos eventos narrados e pode refletir, pois, sobre a situação. Com isso, a sua narração apresenta um duplo discurso, por suspender a sequência da narrativa e comentar o seu desempenho na situação vivida. Ao se referir aos personagens machadianos, Sonia Brayner destaca o fato de eles se apresentarem como sujeitos divididos entre a “realidade que constata e a subjetividade que interpreta e avalia”; assim, “cindido na voz de um outro sempre presente no diálogo em que se defrontam suas instâncias discursivas” (BRAYNER, 1979, p. 105). Dessa maneira, o distanciamento que o narrador tem sobre o narrado mostra que, ao narrar, ele expõe sua identidade dividida entre o “eu” que conta a história e um “eu” que, a todo o momento, questiona as suas próprias atitudes.

Sendo assim, “o personagem que é narrador já amplia sua participação ambivalente dentro da narrativa” (FERNANDES, 1996, p. 109), pois seu relato será apenas uma versão do ocorrido. O conhecimento desse narrador sobre sua história, a distância em que se coloca em relação ao seu passado e a reflexão que se tem, tende a obter uma narrativa relativizada. Na ficção irônica, o narrador desdobrado volta para o eu do passado e sobre a própria narrativa com um olhar criticamente reflexivo: “[...] o narrador em primeira pessoa cria um universo à sua semelhança. Assim, tudo o que o rodeia está pleno de luz ou de sombra” (FERNANDES, 1996, p. 109). Portanto, a relatividade do texto narrativo se dá porque o narrador terá apenas o seu ponto de vista sobre a ficção:

A narração em primeira pessoa limita a expansão das outras personagens. Se por um lado a narração em primeira pessoa enriquece a narrativa com a experiência particular do narrador e de sua visão de

mundo, por outro lado cerceia, navegar pelo pensamento dos outros personagens. O narrador interpreta e julga os outros seus companheiros. Desconhece as cenas e ações que não presenciou. Se toma conhecimento delas, é através da narração que outro personagem lhe faz (FERNANDES, 1996, p. 129-130).

Ao se desdobrar, o narrador torna-se o comentador do relativismo de sua própria narrativa. Assim, o cônego de *Casa Velha* narra sua história, depois de um longo tempo, através de suas lembranças. Desidentificado de suas atitudes passadas, ele se colocará de maneira crítica, apontando para as suas próprias ambivalências.

De forma irônica, pode-se afirmar que não existe uma conjectura única e verdadeira, porque a estrutura dessa forma é a exposição da contradição – ao olhar o mundo, vê-se com um olhar perspectivado, pois “nenhum ente se percebe [ou percebe o mundo a sua volta] inteiramente” (SOUZA, 2006, p. 33). A verdade, então, é construída e dependerá sempre do ponto de vista a partir do qual ela é estabelecida: “O objeto observado depende da instância do sujeito observador. As coisas em si mesmas, que constituem a realidade em geral, são incognoscíveis, porque entre elas e os homens interpõem-se os esquemas da sensibilidade e as categorias do entendimento” (SOUZA, 2006, p. 10). Sendo assim, a construção dessa narrativa é criada de forma a ser ambivalente, porque, ao saber que não existe uma verdade única, a narrativa irônica questiona a aparência e a realidade: “A força da ironia jaz no antigo e sempre atual prazer humano em fazer contrastar a Aparência com a Realidade, isto é, no conflito de dois significados dentro de uma estrutura dramática peculiar” (BRAYNER, 1979, p. 100).

A construção dessa ambiguidade pode ser vista em uma passagem em que o cônego suspeita que Félix pudesse abusar de sua posição social e não tivesse boas intenções em relação a Lalau. O cônego diz que se intrometeu na vida da família, de início, por um “princípio religioso”. Contudo, a reflexão que se dá pelo distanciamento temporal faz com que ele diga: “Esta dissimulação de mim para mim podia calá-la agora, que os acontecimentos lá vão, mas não daria uma parte da história que estou narrando, nem a explicaria bem” (ASSIS, 2004, p. 45). Sua intromissão não foi apenas por um motivo religioso, como também porque ele se descobre apaixonado pela moça, o que conduz o olhar do leitor para essa dúvida. Ao refletir sobre o discurso duplo dos textos machadianos, Sonia Brayner afirma que “tornado ambivalente, pois o enunciado possui dois significados, este tipo de utilização do discurso de outrem representa a junção de dois sistemas de signos, relativizando o texto” (BRAYNER, 1979, p. 63).

Dessa forma, percebemos que o desdobramento do narrador age e reage diante do intervalo de tempo (outra disjunção) que permite que ele relativize seu discurso. A todo momento, coloca em pauta as suas próprias ações, não só age dessa maneira com ele mesmo, como o faz, também, com outros personagens.

Por ser ambíguo o discurso desse cônego e por abrir várias interpretações do acontecido, as atitudes dos outros personagens (narradas por ele) tornam-se, também, ambíguas, pois o saber dele, por ser parcial, ignora as motivações subjetivas dos demais personagens. Por exemplo, ao falar com Dona Antonia para que esta aceitasse o namoro de Félix e Lalau, o padre cria várias hipóteses do que poderia acontecer, se, por ventura, a matriarca não aceitasse a união dos jovens:

Fui respondendo o que podia e cabia, com boas palavras, mostrando em primeiro lugar a inconveniência de os deixar namorados e separados: era fazê-los pecar ou padecer. Disse-lhe que o filho era tenaz, que a moça provavelmente não teimaria em desposá-lo, sabendo que era desagradável à sua benfeitora, mas também podia dar-se que o desdém a irritasse, e que a certeza de dominar o coração de Félix lhe sugerisse a idéia de o roubar à mãe. Acrescia a educação, ponto em que insisti, a educação e a vida que levava, e que lhe tornariam doloroso passar às mãos de criatura inferior. Finalmente – e aqui sorri para lhe pedir perdão –, finalmente, era mulher, e a vaidade, insuportável nos homens, era na mulher um pecado tanto pior quanto lhe ficava bem; Lalau não seria uma exceção do sexo. Herdar com o marido o prestígio de que gozava a Casa Velha acabaria por lhe dar força e fazê-la lutar (ASSIS, 2004, p. 63).

Como se pode constatar, Lalau é apresentada de várias formas (bondosa, vingativa, vaidosa). Não se tem, por parte do cônego, nenhuma característica ou julgamento que fossem compatíveis ou incompatíveis com a personalidade dela. Lalau passa de boa moça apaixonada para uma mulher vaidosa e não mede esforços para obter o prestígio de Félix. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, ao analisar a focalização restritiva dos narradores em primeira pessoa, assegura que a apreensão do que acontece aos olhos do narrador homodieético, em geral, é limitado. Seu discurso será falho ou, ao menos, não será completo: “O narrador não dilucida tudo miudamente nem estabelece autoritariamente uma interpretação: há fatos suscetíveis de várias interpretações, há dúvidas e equívocos que permanecem, há silêncios que ninguém revela” (SILVA, 1988, p. 779). Desse ponto de vista, a imagem de Lalau fica também ambígua, pois não se sabe se a moça teria algum interesse pela ascensão social ao casar-se com Félix, ou se realmente amaria o rapaz.

O discurso do cônego é ambivalente e constata-se uma estratégia que se aproxima da de outros narradores machadianos em primeira pessoa. Ronaldo de Melo e Souza aponta a mesma estratégia em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. Para ele, como para outros críticos como Sonia Brayner, Alfredo Bosi e Hélio de Seixas Guimarães (para citar apenas alguns estudiosos da obra machadiana), a distância temporal da narração e do momento da história vivida pelos protagonistas desses romances mostram uma abordagem crítica na qual o eu-narrante consegue obter uma visão refletida do eu-narrado. Ainda que se tenha em *Casa Velha* uma visão crítica menor entre o eu-narrante e o eu-narrado, já que os dois tentam obter a benevolência tanto do leitor como dos outros personagens, não se pode negar que a distância temporal ajuda o narrador a organizar melhor a história que se passou há anos, “o tempo criado organiza o tempo vivenciado. [...] As experiências desta natureza vão por conta de seu período de juventude, do seu ‘eu vivido’. A distância temporal entre o ato narrativo e a experiência dos fatos constitui importante elemento na estrutura dos romances machadianos” (BRAYNER, 1979, p. 78-79).

As ficções machadianas desestruturam os mecanismos do romanescos e propõem um olhar crítico sobre o mundo e sobre a literatura. Segundo Ronaldo de Melo e Souza, os narradores de Machado de Assis são fingidores e confundem o estatuto tradicional dos narradores tradicionais (SOUZA, 2000, p. 45). Pelo fato de apresentarem uma mesma pessoa cindida em personagem e em narrador, que por sua vez também se desdobra, é uma estratégia bastante elaborada pelo ficcionista e semelhante a outros romances de Machado: “É de longa data a atração que Machado sente pelo tema do duplo, pelo desdobramento e choque da identidade e da diferença em um mesmo indivíduo e, até mesmo, situação” (BRAYNER, 1979, p. 90). Pode-se constatar em *Casa Velha* que, por um lado, o narrador é semelhante ao de *Helena e Iaiá Garcia*, como foi apontado, visto que a relação entre narrador e leitor é de apaziguamento; porém, o que difere essas duas peças é que em *Casa Velha* tem-se um narrador em primeira pessoa. Por outro lado, o cônego apresenta uma radicalidade no desdobramento irônico, mas não no plano dos três romances em primeira pessoa (*Brás Cubas* e *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*).

Capítulo III

O realismo formal de *Casa Velha*

3.1 Literatura e forma: reconfiguração estética da realidade

Os estudiosos preocupam-se em analisar uma obra literária para ressaltar os elementos que lhes são caros; por isso, buscam olhar a obra por um determinado viés e elaboram ou servem-se de métodos para estruturar a análise do texto literário, devido à multiplicidade de corrente que proporcionam aos estudiosos analisar, diversificadamente, uma obra literária. Entre esses estudos, pode-se fazer referência a uma corrente de grande importância: o método sociológico no qual o olhar é voltado para uma leitura entre obra e momento histórico-social os quais lhe correspondem, método de história longa e com muitas tendências diferentes e até contrárias. Este método ainda se desdobra em outras vertentes, mas, nesse trabalho, interessa-nos aquela que se preocupa com a relação dialética, constante e dinâmica entre o texto literário e o contexto social em que ela foi escrita. A fatura desta relação se manifesta no resultado formal da obra que não significa o retrato da época, mas sim aquilo que podemos chamar de sua “redução estrutural”: “isto é, o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 2004, p. 9).

Partindo do princípio de que, se todo texto literário é escrito por um autor, em um momento e lugar precisos, pode-se aceitar a hipótese de que há, nesse entrelaçamento, pontos importantes a serem analisados. Isso não quer dizer que a literatura represente para aferição um painel da história social, pois a elaboração no campo da linguagem cria diversas maneiras de representar a realidade de modo específico em cada caso. Por isso, pode-se dizer que a estrutura social está presente na obra literária imanentemente, isto é, a obra literária internaliza os dados reais de tal modo que eles aparecem dentro de uma lógica específica e dentro da ordem própria da linguagem que a configura. Assim, cada mudança no fator histórico-social irá interferir na estrutura da obra, alterando-a; contudo, tal configuração não obedecerá necessariamente à lógica histórica, ainda que a pressuponha, pois a maneira como o artista observa o mundo a sua volta estará sempre em primeiro plano na realização formal do trabalho artístico. Ou seja, a representação da realidade obtida pela literatura não está em um reflexo do mundo, mas em uma criação estética de um olhar sobre ele. Podemos dizer que esse é o ponto de partida para uma apreensão da forma do Realismo,

imane em toda obra literária. Entretanto, a literatura tem certa liberdade em relação à realidade, e o realismo do texto poético não se encontra na cópia servil do mundo em que o artista habita, e sim em uma relação complexa entre o que é intra-estético e o que é extra-estético.

O objetivo deste capítulo não é ver a literatura como reconstituição passiva da vida, mas abordar como a obra literária capta a realidade histórica e social, assemelhando-se e, ao mesmo tempo, diferenciando-se dela. Interessa-nos acompanhar, ainda, como a criação artística de um escritor reflete sua visão de mundo o que lhe permite uma investigação sobre a sociedade na qual sua obra corresponde ou, nas palavras de Antonio Candido, “fazendo do texto uma representação especial da realidade exterior” (CANDIDO, 2002, p. 55).

Alguns estudiosos, preocupados em abordar o texto literário, ressaltam as afinidades intrínsecas da sua estrutura própria – que é de ordem estética – com a estrutura social e apontam para uma homologia formal entre linguagem e sociedade, literatura e história. Assim, a intenção da análise passa a ser como se processa a representação da realidade na obra poética. Para tal leitura, eles utilizam a noção e o conceito de forma para mediar as duas instâncias: história e literatura. Por ser a literatura uma forma relativamente autônoma, ela se articula com outras formas auto-suficientes e revela-as de modo dramatizado, ou seja, em vez de descrever a realidade social, em vez de apresentá-la como um pano de fundo diante do qual a trama é construída, procura-se reconhecer como a realidade passa para o primeiro plano e ajuda a estruturar o desenho geral da dita trama. Para enxergar a obra dessa maneira, faz-se necessário observar que o assunto que ela aborda prescinde do mundo empírico. No entanto, é preciso ver, também, que o texto literário não é composto de maneira passiva, simples adição do conteúdo na forma, senão ainda uma relação dinâmica e viva em que a história acaba por se tornar um dispositivo estético. Para Leon Trotsky, a relação da obra de arte com o mundo empírico deve ser analisada até o seu limite, porque, a partir da compreensão de uma, chegar-se-á à explicação da outra e vice-versa:

a religião, a lei, a moral, a arte representam aspectos separados de um único processo de desenvolvimento social. Ainda que se distingam de sua base industrial, tornem-se complexos, reforcem e desenvolvam detalhadamente suas características próprias, a política, a religião, as leis, a moral e a estética permanecem funções do homem social e obedecem às leis da organização social (TROTSKY, 1976, p. 84).

Sendo assim, a obra pode mostrar a sua criação artística quando vista pela combinação ou interação desses princípios independentes. O contexto construído esteticamente na obra tem uma elaboração complexa, e a sua presença não serve apenas como um elemento externo (ou um tema), e sim um elemento intrínseco e estruturador da obra. Lucien Goldmann faz também uma afirmação semelhante à de Trotsky quando assegura que a preocupação da análise literária deve ser com a “relação entre a própria forma romanesca e a estrutura do meio social onde ela se desenvolveu [...]” (GOLDMANN, 1990, p. 15). Ou ainda, voltando para as palavras de Leon Trostky, é necessário notar no texto poético a compreensão que o artista tem do mundo, ou seja, é importante observar “as relações de um artista individual ou de uma escola inteira com o ambiente social que o rodeia” (TROTSKI, 1976, p. 72).

Sabendo-se que a estrutura social é um elemento importante para a compreensão da obra literária, torna-se ainda necessário considerar como se dá a representação da realidade na obra. Apesar da literatura não se constituir necessariamente de um documento histórico, dada a sua relativa independência com relação à realidade, vale ressaltar que um enfoque dialético que englobe a obra e a estrutura social e as veja como um todo, não nos afasta da análise literária propriamente dita, contudo pode nos levar mais fundo nela, realçando, pois, os aspectos estéticos que passam a ser valorizados de outro modo. Por isso, um estudo crítico deve apontar para como o externo (o social) se torna um elemento interno e acaba por estruturar a obra, conforme assegura Antonio Candido, que procura compreender como o “traço social constatado é visto funcionando para formar a estrutura do livro” (CANDIDO, 2008, p. 16). Assim, através dos estudos dos formalistas russos, de Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach, Georg Lukács, Theodor W. Adorno, Antonio Candido e Roberto Schwarz os quais em época e de modos diferentes, tomaram a literatura como forma, procuraram vê-la em uma interação com outras formas de conhecimento. Chegamos, por isso, a um tipo de análise e interpretação que não se pretende conclusivo, mas aberto a um certo tipo de exame crítico.

O grupo dos formalistas russos tinha, por propósito, afirmar a autonomia da obra literária e preocupar-se com um estudo sobre a linguagem poética. Eles foram alvos de crítica por apresentarem, em grande parte de seus estudos, uma preocupação exacerbada com a linguagem do texto literário, distanciando-se da relação entre forma artística e forma social. É importante ressaltar que, na época em que elaboraram um método para o estudo da forma poética, eles se detiveram no estudo da linguagem (ou seja, no estudo intrínseco do texto) para que a literatura tivesse autonomia e método próprios. Para

Boris Eikhenbaum, por exemplo, a obra literária instaura uma relação dinâmica entre a forma e o conteúdo: “a noção de forma adquiriu um novo sentido, não é mais um invólucro mas uma integridade dinâmica e concreta que tem de si mesma um conteúdo, fora de toda correlação” (EIKHENBAUM, 1976, p. 13). Por certo que os formalistas procuraram ver a literatura como arte pura, e não em um entrelaçamento constante entre estrutura literária e estrutura social; deve-se lembrar que o grupo olhou para o texto literário como forma independente, e não apenas cópia da realidade. Ainda que a preocupação fosse mais com o valor autônomo da obra literária, o entrelaçamento entre texto e contexto – como se pode ver – não passou despercebido por eles. Outro importante teórico dessa corrente, Boris Tomachevski, ao falar da relação entre literatura e sociedade, afirma que a cada nova escola literária que aparece, ela requer para si uma “motivação realista”: “Eis por que toda escola literária, opondo-se à maneira precedente, inclui sempre em seus manifestos, sob uma forma qualquer, uma declaração de fidelidade para com a vida, a realidade” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 188). O crítico russo cita as discussões, no século XVII, do escritor francês Nicolas Boileau que defendia o classicismo contra as “tradições da antiga literatura francesa” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 188) e, posteriormente, no século XIX, os românticos, que se colocaram em oposição aos “cânones do classicismo tardio” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 188). Observa-se, assim, que toda escola poética que fica em evidência, autodenomina-se como aquela que melhor representa o mundo contemporâneo e elabora novas maneiras de compor o texto literário, modificando um pouco o tema, privilegiando ou não certos gêneros literários. Ou seja, as mudanças estruturais ocorridas em uma dada sociedade inspiram certas mudanças formais da obra literária. Percebe-se, então, que alguns formalistas enxergaram que a literatura tem uma relação intrincada com o mundo real no qual existe um vínculo entre a produção da obra e a sociedade que lhe corresponde.

Mikhail Bakhtin, crítico russo contemporâneo dos formalistas, contudo não pertencente ao grupo, manifesta uma grande preocupação com a linguagem poética, não se detendo apenas no que é intrínseco ao texto, mas principalmente em como o discurso literário se compõe esteticamente a partir do discurso empírico. Para ele, o discurso do romance é uma construção estética com um fim em si mesmo, todavia ele é construído por uma imagem que se tem dos discursos múltiplos que existem no mundo real, e o artista será influenciado pelo mundo circundante: “O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de

tocar os milhares de fios dialógicos existentes” (BAKHTIN, 1998, p. 86). Consequentemente, é a partir da linguagem extra-literária que o artista constrói a estética da linguagem poética. Através dessa linguagem empírica é que podemos compreender a artística, não como reconstrução passiva, mas sim como criação estética:

A única estilística adequada para esta particularidade do gênero romanesco é a estilística sociológica. A dialogicidade interna do discurso romanesco exige a revelação do contexto social concreto, o qual determina toda a sua estrutura estilística, sua ‘forma’ e seu ‘conteúdo’, sendo que os determina não a partir de fora, mas de dentro, pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam eles de ‘conteúdo’ ou de ‘forma’ (BAKHTIN, 1998, p. 106).

Será na fresta da construção artística da linguagem empírica que conseguiremos abordar o que há de estético na obra. Por mais trabalhada que ela seja do ponto de vista técnico e formal, a imagem da linguagem caracteriza certo modo de ver o mundo do artista, isto é, a construção estética da obra em algum grau fica submetida às ideologias ou mundivisões de um grupo ou classe social. De acordo com Mikhail Bakhtin, o sujeito que fala no romance é um ser social, e ele vive em um mundo “historicamente concreto e definido”, logo seu discurso também é social. Mas o crítico nunca negligencia a importância da palavra nesse sistema, pois é, por meio dela, que o escritor representa um “ideologema”: “Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (BAKHTIN, 1998, p. 135). Dessa forma, todo romance se entrelaça com a realidade e esse entrelaçamento representa uma visão de mundo. Até mesmo um romance que não pretende discutir qualquer tipo de ideologias, mas encontra-se voltado para a criação lingüística ou para a reflexão sobre a base estética da obra, apresenta uma ideologia:

Quando um esteta se põe a escrever um romance, seu esteticismo não se revela absolutamente na construção formal, mas no fato de que o romance representa uma pessoa que fala que é o ideólogo do esteticismo, que desvenda sua profissão de fé, sujeita a uma provação no romance (BAKHTIN, 1998, p. 135).

Portanto, o escritor que defende o esteticismo, apresenta-se como um ideólogo, defende o seu ponto de vista e, assim, torna-se “um apologista e um polemista” (BAKHTIN, 1998, p. 135). Vê-se, então, que o elemento social, com sua visão de mundo, estrutura internamente a obra literária.

Outro estudioso que procura ver na literatura uma forma, entre outras, de representar a realidade é Erich Auerbach. Ao focalizar a representação do mundo

(ocidental) na literatura, o crítico analisa textos literários desde Homero (*Iliada* e *Odisséia*), passando por textos bíblicos, narrativas e poemas da Idade Média, finalizando com a obra de Virgínia Woolf cuja linguagem se mostra muito pouco referencial. Em seu estudo, o autor aponta para os aspectos dos textos diferentes entre si, mas que, mesmo assim, representam uma realidade própria. Os aspectos do realismo apontados por Auerbach podem ser vistos ao longo do livro, como no capítulo “A saída do cavaleiro cortês”, sobre o romance *Yvain*, de Chrétien de Troyes, que, embora se aproxime, em alguns aspectos, dos contos de fadas e queira idealizar o “cavaleiro perfeito” (AUERBACH, 2007, p. 119), consegue construir um tipo de representação (mesmo que idealizada) da sociedade em questão, não como reflexo da sociedade, mas como construção esteticamente reelaborada de um determinado realismo: “Nestes quadros há muito brilho, muito tempero realista, muita fineza psicológica e, também, muito humor. É um mundo muito mais rico, muito cheio de variedade, [...], ainda que ele também seja o mundo de uma única classe” (AUERBACH, 2007, p. 115). Avançando um pouco mais na concepção de Auerbach, tome-se uma passagem do segundo capítulo de seu livro (“Fortunata”) no qual o personagem de Petrônio, Trimalcião:

aproxima-se mais da moderna representação da realidade do que tudo o mais que ficou conservado da Antiguidade, e não, precisamente, em primeira linha, devido à ordinária baixeza do assunto, mas sobretudo pela fixação exata, nada esquemática, do meio social (AUERBACH, 2007, p. 26).

O crítico segue apontando para os aspectos da realidade que a narrativa apresenta, como a linguagem utilizada pelos personagens o qual permite a identificação íntima com a fala cotidiana de uma dada época. Aproximando-se das reflexões de Mikhail Bakhtin, o autor de *Mimesis* mostra como a linguagem, nesse romance de Petrônio, está mais próxima do real, e acaba por estruturar a narrativa, ressaltando seu realismo: “Com isto ele [Petrônio] atinge o limite extremo que o realismo antigo conquistou” (AUERBACH, 2007, p. 26). Sendo assim, para cada obra estudada, encontramos um determinado modo de representar a realidade, um modo diferente e próprio de configurar a estrutura social na obra. Mesmo as obras produzidas em períodos muito diferentes apresentam um sentido de realismo que corresponde a uma visão de mundo particular: “como se sabe, Auerbach tece uma complexa e matizada concepção de ‘realismos’; na verdade, indica uma pluralidade de ‘realismos’, cada qual com a sua peculiaridade específica” (WAIZBORT, 2007, p. 12-13). Para ele, a obra

literária está diretamente ligada à realidade em que ela é produzida, ou seja, tem-se variados realismos, porque, como o próprio autor lembra, realismo não é uma expressão “unívoca” (AUERBACH, 2007, p. 501), mas sim uma palavra com amplo significado e que serve para denominar variados textos literários.

Nos estudos de Georg Lukács, principalmente os do início de sua carreira, vê-se uma leitura ampla sobre a forma da literatura, forma esta que privilegia a construção poética e o momento histórico-social em que ela foi escrita. Para ele, também, a arte, em geral, tem a sua relativa autonomia em relação aos outros elementos, ou seja, “a arte é somente uma esfera entre muitas” (LUKÁCS, 2000, p. 56), e é por meio da interação das diversas esferas que a obra deve ser analisada. Em *A teoria do romance*, o crítico inicia esclarecendo como a epopéia era a forma que conseguia representar a Grécia antiga. É certo que a forma deve se transformar devido às mudanças históricas das sociedades. Ao refletir sobre um modo diferente de conceber o mundo, o autor assegura que as duas formas, mesmo que de maneira diferente, enformam o mundo a sua volta, isto é, “a epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2000, p. 56). Lukács complementa a sua afirmação ao assegurar que a “transmutação dos pontos de orientação transcendentais submete as formas artísticas a uma dialética histórico-filosófica, que terá porém resultados diversos para cada forma, de acordo com a pátria apriorística dos gêneros específicos” (LUKÁCS, 2000, p. 52). Portanto, a linguagem, sua composição geral e organização interna modificam-se de acordo com as mudanças da estrutura da sociedade e acompanham, mais ou menos, a complexidade da estrutura social. Para o crítico, o escritor tenta buscar uma moldura (artística) para o modo como ele observa o mundo, pois a forma romanesca tenta dar significado ao momento em que ela é criada. Assim, “toda a forma artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma” (LUKÁCS, 2000, p. 71). Como declara Antonio Candido, a preocupação do crítico húngaro era como o fato histórico se tornava estrutura da obra literária: “o elemento social se torna fator de constituição da estrutura, não modelo de conteúdo, e o paralelismo se atenua até eventualmente desaparecer” (CANDIDO, 2002, p. 53). Sendo assim, os estudos de Lukács apontam para um modo de ver a literatura como um construto dialético que engloba e transpassa as estruturas social e literária.

Os estudos de Theodor W. Adorno refletem , ainda, sobre a forma literária e seu modo de expressar a estrutura social. O crítico chama a atenção para a organização como de um fator extra-literário na obra, pois o importante não é ter esse fator como mero conteúdo, mas sim ver a “sua função como recurso de construção da forma” (ADORNO, 2003, p. 60). Portanto, a obra de arte, aquela que “valha alguma coisa” (ADORNO, 2003, p. 63), não tem a sua importância porque o seu conteúdo debate um tema político social relevante, ou, ao contrário, porque a obra se preocupa apenas com o estético. Para Adorno, o texto literário terá valor por apresentar um movimento dinâmico entre um e outro: “Essas obras estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável” (ADORNO, 2003, p. 63). Em “Palestra sobre lírica e sociedade”, o autor se detém especificamente em uma reflexão sobre a lírica e, ali, Adorno discute também como o externo (o social) torna-se estrutura interna da obra. Ele assegura que:

composições líricas não são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas sim quando sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela (ADORNO, 2003, p. 66).

Para o crítico, procurar o elemento social na literatura não é vê-lo como tema, mas percebê-lo como elemento constitutivo da estrutura da obra. Adorno ainda chama atenção para uma exigência que se faz à lírica – devido ao fato de ela ser entendida como uma expressão individual – de ser composta por uma “palavra virginal”. Para o filósofo alemão, a palavra seria “em si mesma social” (ADORNO, 2003, p. 68), pois a literatura seria realizada por meio de uma linguagem especial, responsável pela manifestação pleno do sentido imanente da obra. Aproximando-se das reflexões de Mikhail Bakhtin, Adorno assegura também que a palavra tem algo de duplo, ela é trabalhada esteticamente, moldando-se “inteiramente aos impulsos subjetivos”, e ela é igualmente “algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade” (ADORNO, 2003, p. 74). Por certo, então, a literatura traz em si a representação da realidade, não como reflexo senão como elemento que estrutura e dá forma a ela.

No Brasil, as reflexões sobre a análise da forma romanesca e a estrutura social, têm como maior representante Antonio Candido. Para ele, o importante em uma análise é observar o “vínculo entre a produção do texto e a sociedade a que pertence o autor”,

pois, através desse vínculo, é possível perceber uma “representação especial da realidade exterior” (CANDIDO, 2002, p. 55). Certamente não que esta seja uma cópia do mundo real, e sim uma representação dele, crivado pela função transfiguradora da palavra. Assim, os elementos extra-literários presentes em uma obra devem ser vistos como agentes que a estruturam, e não como um enquadramento ou como matéria registrada:

Quando fazemos uma análise desse tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 2008, p. 16-17).

Em continuação a sua linha de raciocínio, o crítico pontua que um elemento extra-literário deve ser visto como um elemento interno à obra, perfazendo de todo sua faculdade estética. Portanto, o fator histórico não será apenas um tema, e sim pode ser visto, também, através da linguagem utilizada para compor a obra. Tanto Mikhail Bahktin, Erich Auerbach, Theodor W. Adorno e Candido têm preocupação com a linguagem artística a qual estaria ligada a uma realidade própria da sociedade onde o artista vive e, assim, a linguagem representa uma determinada visão de mundo através da qual a obra é organizada. Essa linguagem não se apresenta como a real, mas como uma “deformação criadora”:

essa deformação depende em parte da discrepância entre o intuito do autor e a atuação de forças por assim dizer mais fortes do que ele, que motivam a constituição de um subsolo debaixo da camada aparente de significado; tais forças determinantes se prendem sobretudo às estruturas mentais dos grupos e classes sociais a que o autor pertence, e que se caracterizam por um certo modo de ver o mundo (CANDIDO, 2002, p. 56).

Permite, então, a linguagem da obra ser observada enquanto um trabalho subjetivo e individual e, também, como um elemento histórico-social. Por isso, Antonio Candido assegura que seria através de uma análise dialética (como a linguagem se constrói por meio do fator social) que a se mostra por inteiro, ou seja, o elemento extra-literário não se apresenta como causa, “mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2008, p. 14). Essa maneira de ver o texto literário, considerando-se “forma e conteúdo como momentos dialéticos” (CANDIDO, 2002, p. 56), levam a uma compreensão total da obra.

Roberto Schwarz, leitor crítico dos estudiosos apontados nesse trabalho e seguidor dos caminhos de Antonio Candido, procura também ver em seus trabalhos como a história extra-literária se organiza em uma obra literária. Em seus estudos, o crítico analisa o texto enquanto forma (do mesmo modo que os anteriores), relacionando-a com a estrutura social. Por isso, o crítico intenciona buscar o dado histórico não como tema ou conteúdo da obra, e sim como elemento que está internalizado e estruturado nela:

A matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que se deve a sua existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra, e é da felicidade desta operação, desta relação com a matéria pré-formada – em que imprevisível dormita a História – que vão depender profundidade, força, complexidade dos resultados (SCHWARZ, 1981, p. 25).

Portanto, a obra literária, através da elaboração formal na qual há uma depuração sobre a sociedade circundante, apresenta, em sua estrutura, a realidade, não enquanto cópia do mundo (como tema ou conteúdo), mas como elemento interno que a organiza. É por meio desse ponto de vista que Roberto Schwarz analisou, entre outras obras, grande parte dos romances de Machado de Assis. Pensando, então, na forma do romance no Brasil, especificamente no século XIX, o crítico verifica nas narrativas do escritor fluminense como essas enformam o fator histórico-social de um país recém independente, e além da estrutura social diferente da dos países europeus. Assim, Schwarz dialoga com a crítica literária do século XIX e XX e levanta a discussão de que, se a forma da literatura brasileira seria uma cópia da forma romanesca produzida na Europa, ou se teria uma forma própria. Para ele, os romances anteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas* introduziram uma visão de mundo própria, a realidade brasileira oitocentista estava presente nas narrativas, mas apenas como tema, inclusive nos primeiros romances machadianos. Seria com as memórias de Brás Cubas que se conseguiria uma forma artística articulada de maneira tal a representar o fator histórico-social: “*Memórias póstumas* não são apenas o primeiro grande romance de Machado de Assis. Elas são também o primeiro grande romance da literatura brasileira e, mais geralmente, a primeira obra-prima do nosso século XIX” (SCHWARZ, 1989, p. 47). Nessa reflexão sobre a narrativa machadiana, o crítico observa como a sociedade se estrutura e como ela se torna um fator interno da obra, como já foi apontado no capítulo anterior.

A referência ao social deve ser vista como formador da estrutura de um livro, e a análise deve ressaltar “ao mesmo tempo a sua integridade específica de construção literária e a sua natureza de incorporador da realidade social e cultural de um dado momento” (CANDIDO, 2002, p. 61). Seja qual for a visão de mundo, a referência ao social está presente no texto literário, porém é necessário que ela seja vista através de um olhar estético, como estrutura do texto e ainda observar que o entrelaçamento dialético do estético e do social é o caminho para se chegar a uma totalidade da forma literária. Como afirma Lukács, a forma romanesca “apresenta uma totalidade heterogênea regida apenas por idéias regulativas”, e é por meio dessa heterogeneidade que se efetua “a totalidade exigida pela forma romanesca” (LUKÁCS, 2000, p. 135).

Recapitulando uma vez mais, podemos dizer que a forma total da obra é autônoma, contudo se entrelaça com as séries linguísticas, históricas e sociais. Portanto, a instância histórico-social (com a sua linguagem) que aparece no texto deve ser vista como uma estrutura entre outras, entretanto essa estrutura, especificamente, permite-nos compreender a obra e, com a leitura da obra, compreender o mundo a nossa volta.

3.2 Fatura literária e estrutura social

Para analisar como o processo social é internalizado pela linguagem literária em *Casa Velha*, estudaremos seus personagens principais em representações dramatizadas de situações de classe. É preciso destacar que, em uma forma literária, não há redução do ponto de vista específico de uma classe social, mas sim uma multiplicidade de perspectivas que se relacionam. No capítulo anterior, vimos que Machado de Assis constrói os narradores por meio da ironia (e podemos afirmar que os personagens são também elaborados pelo mesmo princípio); nesse capítulo, veremos como essa ironia machadiana moldará, dramaticamente, a representação da “infinitude potencial do devir histórico-social” (SOUZA, 2006, p. 20). Nosso interesse está voltado para uma compreensão ampla e articulada entre o processo narrativo e o representativo, na tentativa de apreender *Casa Velha* como um todo diversificado e orgânico.

Nossa preocupação agora é mostrar como nessa peça machadiana se realiza a configuração de alguns aspectos da sociedade brasileira no século XIX. Antes de tudo, é preciso lembrar que a dinâmica social daquele período apresenta uma estruturação complexa e um funcionamento travado. Deve-se, aqui, fazer ponte com alguns dos

estudiosos machadianos como Raymundo Faoro e Roberto Schwarz, para uma melhor compreensão daquele período, pois ambos se esforçaram na difícil tarefa de analisar a representação do processo social na literatura machadiana. Os estudos dos dois críticos refletem o estatuto do realismo na obra do romancista e indagam como a literatura do escritor expõe a realidade, ou seja, esforçam-se para mostrar como se estabelece uma relação formal entre a realidade histórico-social e a obra de Machado.

Ao buscar uma correlação (não refletora, mas dialética) entre a realidade e a ficção, Roberto Schwarz procura compreender o movimento das diferentes classes na sociedade brasileira, e como a obra machadiana capta esse movimento que se torna uma força estruturadora de sua ficção. Tem-se, assim, a partir do período colonial, a presença de três classes: o latifundiário, o escravo e o homem livre. As duas primeiras seriam mais fáceis de identificar e poderiam ser encontradas em outras formações sociais; contudo, a terceira classe teria sido uma produção tipicamente colonial. De certo modo, o foco da literatura machadiana ficcionaliza a relação entre esses três diferentes segmentos sociais, principalmente na dominação da classe abastada sobre as outras. Pode-se dizer que o núcleo dramático do romance realista burguês está localizado na classe média urbana e na nascente burguesia, mas no Brasil daquele período elas eram irrisórias; ficava, pois, a cargo da classe proprietária muitas das contradições que podem ser vistas naquela sociedade, como o fato de se ter nela uma tentativa de consolidação interna da atividade comercial (de feição liberal) que, no entanto, contrastava com o trabalho escravo (de caráter iliberal, representava um óbice à prática comercial regular, uma vez que retinha a circulação de capital). A situação da terceira classe é mais intrincada, porque o trabalho livre, ainda que existisse em menor escala, não era amparado por lei que protegesse o trabalhador livre (e a dinâmica econômica prescindia dele), pois não havia ainda uma norma para salários ou para a carga horária de trabalho. Isso mostra a dificuldade com que a classe livre circulava naquela sociedade e ainda levaria anos para que essa situação mudasse, pois, nem mesmo com a proclamação da República cuja pretensão democrática era evidente, o trabalho legalmente organizado não seria uma reivindicação primeira (BOSI, 1992, p. 229).

Como o trabalho livre ainda não formava a base social daquele período, o homem livre ficava subordinado pelo favor. O favor teria sido a nossa “mediação quase universal”, advinda dos tempos de colônia, e se dava através da relação entre o homem livre e o seu “protetor” (SCHWARZ, 1981, p. 16). Essa mediação é o problema central que, se entendido, compreende-se não só a ficção machadiana, como também a nossa

literatura e cultura, em geral. A relação de compadrio ou clientelismo vê, no homem livre, a própria moeda. Maria Sylvia de Carvalho Franco reflete também sobre o tema e afirma que, na relação entre proprietário e homem livre, “se ergueu um forte princípio de dominação pessoal implantada através da troca de serviços e benefícios e que conduzia, no limite, à destruição dos predicados humanos do dependente” (FRANCO, s.r., p. 62). Faz-se necessário, aqui, explicar que a autora percorre um caminho diferente do de Roberto Schwarz para pensar na formação de classe e de estruturação da economia do país. Para ela, a classe dominante tanto da Europa como do Brasil almejavam o lucro, apesar de uma se apresentar como uma sociedade liberal, e a outra, escravocrata. Logo, ter-se-iam nessas sociedades, ainda que de modo diferente, um tipo de capitalismo (inclusive, esse raciocínio aproxima-se do de Ronaldo de Melo e Souza, exposto no segundo capítulo). Franco acaba por concluir que a produção econômica que aqui se deu foi algo muito próprio e, por isso, o problema social brasileiro não deve ser procurado no “empobrecimento de uma cultura importada e que aqui teria perdido os vínculos com a realidade, mas no modo mesmo como a produção teórica se encontra internamente ajustada à estrutura social e política do país” (FRANCO, s.r., p. 63). Sendo assim, a autora fecha a sua conclusão de maneira semelhante à de Schwarz, pois ambos buscam demonstrar uma composição histórica particular que se deu no país a partir de uma idéia que poderíamos denominar universal.

De qualquer modo, sobre o estudo do homem livre, vemos que a sua liberdade é limitada. O homem livre sujeitava-se, muitas vezes, às decisões e ordens do proprietário; logo, sua condição era problemática para a classe intermediária, pois eles deveriam captar a benevolência do proprietário para sobreviver.

Ainda, ao observar que a sociedade se estrutura por meio de uma relação mais pessoal, Raymundo Faoro nomeia essa relação de “influência”. Assim, desde profissões liberais até em cargos públicos, a influência, predominou. Tem-se uma estrutura de classes (banqueiros, comerciantes e fazendeiros, por exemplo) sobre outra estrutura de titulares, sem limites definidos: “É a camada da penumbra que decide os destinos políticos, designa deputados e distribui empregos públicos. São as ‘influências’, os homens que mandam, que se entendem com os executores e dirigentes das decisões do Estado” (FAORO, 1976, p. 4). Portanto, os deveres do Estado não tinham contornos certos e as relações pessoais entrecruzavam-se e confundiam-se muitas vezes. Por essa razão, Sérgio Buarque de Holanda afirma que a relação entre classes no Brasil se dava pela cordialidade, porque tinha sido estruturada por meio da confiança pessoal: “É um

dos efeitos decisivos da supremacia incontestável, absorvente, do núcleo familiar [...] está em que as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós” (HOLANDA, 2010, p. 146). Em outras palavras, não haveria limitações nem para as relações próximas (pessoais) ou distantes (sociais), porque elas se estreitavam.

O certo é que os limites das relações eram indefinidos e o poder estava nas mãos de uma elite que, muitas vezes, fazia o papel do Estado. Por isso, pode-se assegurar que o homem livre não era amparado por nenhuma instituição que lhe garantisse direitos como cidadão. Se não existiam direitos socialmente garantidos, isso se tornava um problema para o homem livre o qual era submetido às vontades arbitrárias de seu “protetor”. Para se ter idéia de como era complexo o problema, em uma sociedade como aquela, o sistema de obséquio era visto como uma certa vantagem para o favorecido, porque este não seria confundido com os escravos: “Mesmo o mais miserável dos favorecidos via reconhecida nele, no favor, a sua livre pessoa, o que transformava prestação e contraprestação, por mais modesta que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosa em si mesma” (SCHWARZ, 1981, p. 18). Pelo fato de não ter muitas opções, o dependente não tem garantias legais que confirme sua cidadania e defenda-o dessa situação. Ele tem que conviver com o capricho e a autoridade da classe superior.

De uma maneira geral, é essa a situação das relações de classe que encontramos em *Casa Velha*: seus personagens se constituem como figuras sociais historicamente inseridos na dinâmica social na qual elas se movimentam e dramatizam impasses e soluções que a ficção aborda. Este é o ponto de partida para se observar como se delinea o movimento delas na peça.

Como vimos, a história é narrada por um membro da igreja o qual se propõe a contar a malfadada relação entre Lalau, a agregada, e o filho de Dona Antonia, Félix, herdeiro da proprietária. Temos três segmentos distintos que se movimentam em uma mesma sociedade. Esses segmentos serão estudados separadamente, a começar pelo cônego. Vale ressaltar que não se trata de procurar no texto a correspondência histórico-social desses personagens, mas sim de analisar tal correspondência conformada em uma situação romanesca dramaticamente elaborada.

3.2.1 A posição social do narrador

Lúcia Miguel-Pereira afirma, como já foi dito anteriormente, que a trama teria sido escrita entre *Helena e Iaiá Garcia*, sendo, portanto, uma novela fraca, com temas dos primeiros romances: amor *versus* sociedade ou satisfação pessoal *versus* ascensão social. A autora afirma que a peça é romântica e sentimental e, ali, encontram-se criaturas “puras e virtuosas” (MIGUEL-PEREIRA, 1952, p. 16). Ainda que apontasse os primeiros romances de Machado de Assis, incluindo *Casa Velha*, como narrativas autobiográficas, Lúcia Miguel-Pereira é contundente em afirmar que as peças não têm importância por seu “aspecto documental”, mas sim por serem narrativas que debatem “o problema da hierarquia social” (MIGUEL-PEREIRA, 1952, p. 20). Por isso, em seu prefácio, lemos que “*Casa Velha* tem algumas anotações bem machadianas”, e que o padre foi desenhado com uma “sábia arte de gradações e nuances” (MIGUEL-PEREIRA, 1952, p. 21). A autora ressalta que, pelo fato de não saber se o padre completou as palavras de Dona Antonia (que Lalau e Félix seriam irmãos) por ciúme da menina ou por boa-vontade para ajudar o casal, essa passagem seria um recurso do “bom Machado” (MIGUEL-PEREIRA, 1952, p. 24), ou seja, o romancista teria deixado em suspenso o veredito, por oferecer indícios da prosa madura. Assim, ela aponta que o padre teria agido, provavelmente, de modo inconsciente por ciúmes, embora fosse uma boa pessoa.

Como também já foi apontado, no primeiro capítulo, John Gledson segue uma vertente histórica e preocupa-se com o resultado dos “objetos realistas” (GLEDSON, 2003, p. 23) do romancista, e analisa *Casa Velha* como uma alegoria política do *Ancien Régime*. Quanto ao padre, o crítico ressalta, como Miguel-Pereira, que ele teve uma atitude não muito clara em relação ao namoro de Lalau e Félix. No entanto, ao contrário da crítica e biógrafa, Gledson afirma que o padre não agiu inconscientemente, mas sim de má fé: “Com frequência, suas emoções, pensamentos, e ações não são exatamente o que parecem” (GLEDSON, 2003, p. 42). É importante lembrar que Gledson parte do princípio que Machado constrói em sua obra um “realismo enganoso”, ou seja, é necessário ler nas entrelinhas para compreender o que a obra quer representar. Por isso, o autor assegura: “Quanto mais se investiga o caráter do narrador, mais tenebrosas se tornam as sombras, e igualmente percebemos a existência de mais coisas em jogo nesta história do que parece a primeira vista” (GLEDSON, 2003, p. 46). Portanto, para ele, o cônego seria manipulador e representaria uma ideologia conservadora, pois é membro

da igreja e ocupa o cargo de cônego na Capela Imperial. Ainda, para Gledson *Casa Velha* seria um esboço de *Dom Casmurro*, e o crítico aproxima o sacerdote de um personagem do grande romance, José Dias. Para aproximar os dois personagens, ele afirma que o padre seria a parte masculina do mantenedor da ordem na casa, ao lado de Dona Antonia (GLEDSON, 2003, p. 61). A partir disso, ele estabelece uma relação ubíqua entre o São José e o padre, pois este ocuparia a função daquele na hierarquia familiar, daí, aproxima o padre do agregado José Dias, esse sim, homônimo do santo. Essa hipótese, no entanto, nos parece insuficiente, pois as semelhanças dos nomes escondem diferenças de personalidade e de representação social evidentes: o padre não é um agregado dependente da família proprietária, caso flagrante no personagem de *Dom Casmurro*. A contradição dos argumentos de Gledson aparece em seu próprio texto quando, para assegurar que *Casa Velha* estaria em uma segunda fase machadiana, ele sustenta a tese de que o padre-narrador se comporta como um membro da classe proprietária: “Machado descobriu que, para escrever sobre o universo da oligarquia, tinha de penetrar nele, de ser um ‘colaborador’, como o próprio padre” (GLEDSON, 2003, p. 67). Os dois personagens pertencem, então, a mundos diferentes nos quais o padre é amparado por uma instituição e não depende de favores pessoais; já José Dias, embora estivesse encostado na família Santiago, depende de obséquios para sobreviver.

Pode-se dizer que o estudo de Lúcia Miguel-Pereira aponta questões importantes sobre o padre como o fato de ele agir de maneira inconsciente, não apenas como um *tipo*, mas como um personagem profundo, um *caractér*.⁴ Porém, a leitura da autora não intenciona chegar à totalidade da obra. No caso de John Gledson, o seu estudo se afasta de uma procura pela forma (ainda que esse fosse o intento dele) e encontra mais um paralelismo ilustrativo, ou como afirma Roberto Schwarz sobre o crítico, há nele “a tentação de deixar a análise formal pela caçada às alusões históricas, ou, de outro ângulo, o risco de preferir as *intenções* do Autor ao resultado efetivamente artístico, isto é, transfigurado pela organização ficcional” (SCHWARZ, 1991, p. 73). De modo diferente dos estudos apontados aqui, nosso interesse é analisar a forma de *Casa Velha* e o seu entrelaçamento com a sociedade do século XIX, a começar pelo ponto de vista que a história é contada.

Para compreender o desenvolvimento do cônego na peça, é preciso que o vejamos como um ser social, isto é, observar que, por meio de sua narração, vai

⁴ O termo *caractér* foi usado pelo próprio Machado de Assis para se referir aos seus personagens que o escritor tinha como mais complexos. Ver Assis, prefácio de *Ressurreição* e de *A mão e a luva*.

transparecer o seu modo de pensar e de agir. O estudo no seminário era socialmente bem visto, a educação era vasta e a disciplina era rígida. Ali estudaram Gregório de Matos, Bento Teixeira, Cláudio Manuel da Costa, entre outros, “grandes figuras da política, das letras e das ciências brasileiras” (FREYRE, 1968, p.77). Muitos alunos desse sistema de ensino eram considerados precoces, pois apresentavam um amadurecimento tanto no modo de se comportar como no conhecimento adquirido. De certo modo, nota-se essa afirmação nas palavras do cônego que, no início da trama, diz ter sido visto como um sábio na casa, um grande conhecedor de variados temas e autores: “Creram-me naturalmente sábio, tanto mais digno de admiração, quanto que contava apenas trinta e dois anos. A verdade é que era tão-somente um homem lido e curioso” (ASSIS, 2004, p. 18). O estudo em um seminário oferecia uma vasta gama de conteúdo e cultura, ou seja, uma formação de letrado, “com os conhecimentos de base para todas as categorias profissionais e ornamentais” (FAORO, 1976, p. 465).

Essa forma de sociabilidade, no entanto, é bem mais complexa, porque ela reproduz as estruturas de classe e a divisão de poder econômico, político e ideológico. Em alguns estudos, como o de Maria Beatriz Nizza da Silva que aborda a época de Dom João VI, vemos que a igreja recebia, em seus seminários, apenas meninos da classe abastada os quais que ali aprimoram seus conhecimentos e inscrevem-se posteriormente nessa estrutura social referida. Sendo assim, para garantir os meios de reprodução de assimetria social, seria apenas o filho da elite que conseguiria ordenar-se e tornar-se um membro clerical, porque “a igreja não acolhia no seu seio indivíduos destituído de recursos” (SILVA, s/d, p. 71). Poderíamos inferir, então, que o ponto de vista do cônego de *Casa Velha* estaria próximo do da classe senhorial.

Sob o ponto de vista em que a história é contada, o assunto é mais complexo e não é tão simples assegurar a afirmação anterior, pois a igreja também recebeu, em seus seminários, meninos que não eram da classe proprietária, ou seja, jovens que, muitas vezes, eram de classes menos favorecidas (FAORO, 1976, p. 457). Certamente, eles não chegavam a uma posição de destaque como os filhos da elite, mas, ainda assim, uma parte dos sacerdotes foi formada por moços de origem humilde. Não podemos assegurar que o cônego da trama é ou foi membro da classe mais baixa, pois não há nenhuma referência a isso. Alguns aspectos de seu comportamento se aproximam de um modo de agir e de pensar da classe inferior. Sendo assim, quando ele entra pela primeira vez na casa e descreve-a como uma construção suntuosa diz: “A verdade é que sentia tolhido. Casa, hábitos, pessoas davam-me ares de outro tempo, exalavam um cheiro de vida

clássica” (ASSIS, 2004, p. 12). Pode-se concluir que, de certo, ele não estava habituado a frequentar ambiente mais sofisticado.

De qualquer modo, os seminaristas advindos de famílias pobres conseguiam, através de sua posição na igreja, um certo respeito e prestígio, pois estava, na figura do sacerdote, uma autoridade que orienta as pessoas sobre tudo quanto diz respeito à vida. Em outras palavras, o comportamento de um padre, independente de qual esfera social ele tivesse vindo, era o de transmitir uma boa conduta moral; porém, os sacerdotes da classe inferior não se fechavam a uma idéia de impedimento de casamentos fora de classe:

Moralidade que é, em regra, o padrão social da família, pelo que zelam, mas sem admitir que a sociedade se feche, abertos à ascensão social, eles próprios, muitas vezes, frutos da escalada de baixo para cima. Talvez aí esteja a raiz de sua consciência do renovamento, contra uma ordem social rígida, que se enrijeceria em castas, se o tempero desses recém elevados à casa patriarcal não abrandassem os exclusivismos. (FAORO, 1976, p. 457).

Vemos essa tendência no cônego-narrador. Para ele não seria um problema o casamento entre integrantes de classes diferentes. Refletindo, então, sobre Lalau e Félix, o padre diz: “Achava-os tão ajustados um ao outro, que não acabarem ligados parecia-me uma violação da lei divina” (ASSIS, 2004, p. 34). A discussão sobre a diferença social aparece, mas é contornada pela “natureza”. Desse modo, ao conversar com Félix, o padre diz: “Há grande diferença social entre um e outro, mas a natureza assim como a sociedade a corrige, também às vezes corrige a sociedade” (ASSIS, 2004, p. 50). Em grande parte, os padres eram representados como aqueles que organizavam a sociedade, buscavam a construção familiar e eram considerados casamenteiros, como o cônego de *Casa Velha*.

Seguindo essa linha de raciocínio, vemos que os segmentos diferentes da ordem social misturam-se na vida eclesiástica e modificam a visão ilusoriamente enrijecida das classes sociais. Retomando algumas considerações feitas anteriormente, vimos como Machado constrói seus narradores segundo o princípio da ironia e utiliza para isso o recurso do coro. A voz do coro – reflexiva por excelência – é a do cônego, é ele o personagem que reflete sobre o acontecido. Tendo ele, então, um ponto de vista diferente do da classe senhorial. Não só não concorda com a situação como também denuncia as mazelas sofridas pelos jovens por terem de obedecer às vontades arbitrarias da classe proprietária.

Assim, um dos conflitos da trama é a união do filho de Dona Antonia e Lalau, isto é, o filho de família rica e a jovem pobre, e o cônego tenta mediar esse embate. Como sacerdote, ele não vê maiores problemas no casamento e tenta convencer a matriarca de que a união é uma boa opção, porque a menina tinha qualidades de uma moça bem nascida. No entanto, o cônego encontra-se em uma posição desconfortável, pois sua postura não é contrária à união, ele até tenta ajudá-los, contudo a viúva não aceita. Em uma passagem, o padre diz à matriarca que seu filho deveria se casar com a moça, mas Dona Antonia não aceita a sugestão e pede para mudar de assunto. Assim, lemos: “Não minha senhora, falemos disto mesmo” (ASSIS, 2004, p. 58). O sacerdote assegura que era a primeira vez que alguém a enfrentara desde a morte do marido. Ninguém, até ali, tinha discordado de alguma decisão sua. O cônego, portanto, encontra-se bem no núcleo do embate em *Casa Velha*: de um lado está Dona Antonia, pertencente à classe dominante; do outro, Lalau, a agregada que pretende desposar o filho da viúva. À primeira vista, a trama aponta que o problema estaria no casamento entre pessoas de classes sociais diferentes, mais, especificamente, a menina pobre em busca da ascensão social. Contudo, ao lermos a narrativa com mais atenção, vemos que o problema abordado é outro, porque não se trata apenas de um problema familiar, mas sim de uma característica da sociedade brasileira do período. Através do olhar do cônego, acerca das mulheres da peça – Dona Antonia (a proprietária) e Lalau (a dependente) – compreenderemos a representação da sociedade e o favor em *Casa Velha*.

3.2.2 A classe senhorial

Na sociedade patriarcal do século XIX, a mulher tinha a função de cuidar da casa, supervisionar o trabalho dos escravos domésticos, cuidar dos afazeres na cozinha, entre outras atividades. Com a morte do marido, chefe da família, a mulher se torna a nova autoridade do lar, ficando a cargo dela o controle de tudo o que acontecia no recinto. Por ter tal controle, ela agia do mesmo modo que o seu marido, mantia a mesma estrutura da sociedade patriarcal, ainda que fosse mulher. Ela “tornava-se sociologicamente o *homem da casa*, o chefe da família, o senhor do engenho ou da fazenda, sem que tal substituição importasse em matriarcalismo senão adjetivo – nunca substantivo – ou em valorização do sexo considerado frágil” (FREYRE, 1968, p. 133).

Vemos que, de certo modo, algo semelhante está problematizado em *Casa Velha*, porque, com a morte do ex-ministro, Dona Antonia ocupa o posto dele, tornando-se a representação do pátrio poder. Ela é representada como uma figura de traços típicos da classe senhorial, toma decisões e impõe ordem no lugar. A casa é descrita como “uma espécie de vila ou fazenda” (ASSIS, 2004, p. 12) e ela a governava “com muita descrição, brandura e justiça” (ASSIS, 2004, p. 13).

Importa-nos compreender o modo como a figura do chefe de família agia naquela sociedade, porque, a partir da observação de seu comportamento, entenderemos a configuração social de Dona Antonia e sua função nessa trama. Como vimos, a maneira comum de relacionamento, tanto pessoal como profissional, era através do favor, e esse modo de mediação era concretizado pelos limites irrestritos com que a classe proprietária mantinha em relação às demais classes, em outras palavras, “o lar se situava em um contexto histórico que investia o chefe de família de autoridade e responsabilidade sobre todos os outros membros, inclusive os criados” (GRAHAM, 1992, p. 24). Nessa trama, vemos a configuração dramatizada do clientelismo por meio da maneira de agir de Dona Antonia, pelo fato de manter um controle e sobre tudo o que ocorria ao seu redor. Ela comandava as ações das pessoas da casa, criados, agregados, familiares: “as viúvas não só se tornavam o chefe legal da família, controlando todos os seus bens, como ainda muitas delas [...] controlavam também seus filhos não emancipados, filhos-família, inclusive os filhos homens adultos” (NAZZARI, 2001, p. 168). Sendo assim, podemos assegurar que Dona Antonia controlava até seu próprio filho Félix que submetido às vontades dela, obedecia, servilmente, às imposições de sua mãe como qualquer outra pessoa da casa.

Como se sabe, o Brasil do século XIX transitava entre duas sociedades diferentes: uma velha sociedade baseada em estamentos e uma sociedade de classes que começava a se formar. Estabelecida na colonização, a sociedade estamental é anterior à burguesa e antepõe-se a ela. Em geral, os direitos sociais ainda não existiam de maneira universal, abarcando o conjunto da sociedade, pois prevalecia o poder de uma pequena fração dela, a classe proprietária; o importante eera “a tradição e o nascimento ilustre, traços de estamento e não de classe” (FAORO, 1976, p. 5). Sendo assim, a classe proprietária muitas vezes agia de modo comparável a uma fidalguia e passar-se-iam, ainda, alguns anos para uma afirmação autônoma da classe: “o mundo de Machado de Assis não alcançou integralmente essa transformação, que revolucionou a mente e a economia. O homem abastado, como o banqueiro de Santos (Esaú e Jacó), somente se

ilustra com o título de barão” (FAORO, 1976, p. 07). Se Machado não viveu o momento de autonomia da sociedade de classes, ele representou, especificamente em *Casa Velha*, uma transição histórica relevante que dramatizava o convívio dessas duas tendências. Por isso, sobre Dona Antonia, lemos: “Nascera dona da casa [...]. A casa fora construída pelo avô, em 1780, voltando da Europa, de onde trouxe idéias de solar e costumes fidalgos” (ASSIS, 2004, p. 13). Em uma outra passagem, observamos a confirmação de hierarquia, representada por Dona Antonia, quando o cônego diz:

O padre Mascarenhas dissera-lhe uma vez, ao almoço, que ela era a imperatriz da Casa Velha, e Dona Antonia sorriu lisonjeada, com a idéia de ser imperatriz em algum ponto da terra. Não batia com o cetro em ninguém, mas estimava saber que lho reconheciam (ASSIS, 2004, p. 59).

Nesse trecho, fica bem marcado como os moradores da casa viam Dona Antonia, até porque quem lhe dá o adjetivo de imperatriz é Mascarenhas, um velho padre que dizia missas aos domingos. Observamos que o cônego-narrador é irônico quando diz que a matriarca gostou de ouvir tal comentário. Ela fica satisfeita, porque tem o reconhecimento de que manda em algum lugar. Assim, podemos ver que o lugar pouco importa, mas o mandar ou, melhor, o saber quem manda é mais significativo. Em relação à denominação imperatriz, o título nobre ilustra a hierarquia da viúva, mesmo que essa nobiliarquia estivesse perdendo o seu status na nova sociedade que despontava.

Em uma sociedade que se equilibrava entre estamento ou classe, privilégio ou direitos universais, fidalguia ou burguesia, o proprietário seguia sendo aquele que governava o seu mundo particular e em cujo meio a sua vontade era lei. Podemos ver como essa questão é internalizada na trama machadiana quando Dona Antonia tenta dissuadir o padre para que ele a ajude a separar Félix e Lalau. O desejo dos jovens pouco importa, pois é a decisão dela que prevalece. No início, ela diz: “Realmente, não sei que idéias entraram por aqui depois de 31. São ainda lembranças de Padre Feijó. Parece mesmo achaque de padres” (ASSIS, 2004, p. 60). Ao comparar o cônego-narrador com o padre Feijó, Dona Antonia retoma a idéia de que os padres não se importavam com as diferenças de classes, ou de estamentos no caso. A figura de Feijó era vista como um padre com sentimentos igualitários, e essa definição ficou a cargo da classe proprietária reacionária, porque, no período no qual o padre foi Regente, ele não promoveu mudança alguma “na ordem social, como supunha a aristocrática dama de *Casa Velha*, mas [ficou] como reacionário, fundo de toda a atividade clerical” (FAORO, 1976, p. 437). Ao lermos o restante da conversa da matriarca, chegamos ainda a uma

argumentação mais sólida sobre a personalidade dela e seus sentimentos contrários a uma mudança social:

Quer ouvir por que razão não podem casar? porque não podem. Não lhe nego nada a respeito dela; é muito boa menina, dei-lhe a educação que pude, não sei se mais do que convinha, mas, enfim, está criada e pronta para fazer a felicidade de algum homem. Que mais há de ser? Nós não vivemos no mundo da lua, Reverendíssimo. Meu filho é meu filho, e, além desta razão, que é forte, precisa de aliança de família. Isto não é novela de príncipes que acabam casando com roceiras, ou de princesas encantadas. Faça-me o favor de dizer com que cara daria eu semelhante notícia aos nossos parentes de Minas e de S. Paulo? (ASSIS, 2004, p. 60).

Dona Antonia declara, então, o problema: Lalau e Félix não poderiam ficar juntos porque eram de classes diferentes. A jovem não seria a opção para se casar com o filho da casa-grande, porque “os pais nobres, no maior número dos casos não queriam saber de casamento senão entre iguais étnica, social e economicamente” (FREYRE, 1968, p. 129). O casamento no século XIX já não mais pressupunha um acordo entre famílias, seja de que natureza fosse (econômica, social...). A partir daquele século, “a igualdade entre os cônjuges não constituía mais a preocupação universal que fora no século anterior” (NAZZARI, 2001, p. 225). No entanto, para algumas famílias, o casamento cordato ainda era norma, como foi o da própria Dona Antonia e como também é o modo dela pensar sobre o matrimônio: “Tendo casado por eleição e acordo dos pais, tendo vista casar assim todas as amigas e parentas, Dona Antonia mal concebia que houvesse, ao pé deste costume, algum outro natural e anterior” (ASSIS, 2004, p. 85). Seria, portanto, natural ver o casamento como um negócio, pois, para a matriarca, como para uma parte da sociedade a qual ela pertence, “não eram os sentimentos existentes entre os noivos que decidiam sobre sua ligação” (STEIN, 1984, p. 34). Portanto, fica claro que Dona Antonia discorda de qualquer envolvimento entre pessoas de classes diferentes, um resquício dos hábitos fidalgos (estamentais), por ela muito bem representada, como “imperatriz da casa”.

A vontade de Dona Antonia, contudo, não foi atendida pelos jovens, pois esses insistiam em continuar o namoro. Em um movimento bastante romanesco, observamos que Dona Antonia teria inventado a consanguinidade de Félix e Lalau para conseguir atingir seu objetivo, separá-los. Ao tomar conhecimento de tal revelação, o cônego diz que a matriarca estava constrangida por contar o caso adúltero do marido: “A expressão do rosto não era propriamente de tristeza ou de resignação, mas de constrangimento, e pode ser também que de ansiedade” (ASSIS, 2004, p. 83). Com o desenrolar da trama,

ficamos sabendo que o caso extraconjugal entre o falecido e a mãe de Lalau realmente aconteceu. No entanto, não temos conhecimento, ao certo, se Dona Antonia teria inventado a história para separar os jovens ou se ela desconfiava da relação adúltera do ex-ministro e da mãe da agregada. A princípio, supomos que ela não soubesse da traição, mas teria inventado tal mentira porque não aceitava o casamento do casal. Tanto é assim que, logo depois dessa revelação, o cônego vai à casa de Dona Antonia pedir para que ela fizesse uma doação para Lalau, por ser filha de seu falecido marido. Ao reparar no comportamento da matriarca, o cônego diz que ela “estava tão contente com o resultado obtido, que podia fazê-lo” (ASSIS, 2004, p. 100). Logo, poderíamos supor que a felicidade da matriarca seria mesmo por ter conseguido distanciar o casal para, enfim, concretizar o casamento de Félix com Sinhazinha, menina da classe superior e neta de uma baronesa, amiga de Dona Antonia. Porém, não seria infundado, também, se ela soubesse do caso extraconjugal e não o declarasse, pois não era de bom tom falar de assuntos constrangedores: “Adultério, mulheres de vida ‘fácil’, filhos naturais, negócios e vida política figuram somente no horizonte, enquanto herança do finado: as tropelias do poder desimpedido são os aspectos do paternalismo que por decoro convinha não tratar” (SCHWARZ, 1981, p. 151). Poderíamos conjecturar que Dona Antonia teatraliza o choque ao descobrir que houve realmente um caso entre seu marido e a mãe de Lalau, para, assim, a matriarca passar a imagem de uma mulher que descobriu uma traição passada, e não a de uma mulher cuja submissão levou-a a aceitar a traição do próprio marido com uma pessoa de sua convivência, dentro de sua residência.

A dúvida sobre o conhecimento de Dona Antonia a respeito do caso extraconjugal entre o falecido marido e a mãe de Lalau permanece; contudo, o que mais nos importa, é ver como ela agiu para separar os jovens. A matriarca impôs a sua vontade sobre o casal, queria ser obedecida, como a um chefe de família que dá as ordens e a última palavra em casa. Tanto é assim que ela diz ao cônego que não tinha dito antes que os jovens eram irmãos porque achava que “a sua vontade bastava a compor as coisas” (ASSIS, 2004, p. 85). Ora, como imperatriz da casa, a vontade dela deveria ser acatada sem maiores restrições e, assim, vemos que ela tentou resolver essa questão a partir da arbitrariedade de sua vontade pessoal, e não por meio da obediência a uma lei moral ou civil. Quando tudo se esclarece, e o cônego descobre que o caso existiu, Dona Antonia diz que aceita a união do casal: “Era preciso que o castigo fosse inteiro; e a outra parte dele não mais que unir os dois em casamento. Opôs-se por soberba; agora, por humildade, consentia tudo” (ASSIS, 2004, p. 105). Sendo assim, a

matriarca aceita o casamento como castigo por ter mentido, e não por compartilhar os valores burgueses ou modernos de individualismo, já que os jovens se amavam. Certamente, vemos que Lalau não aceita se casar com Félix por causa de toda a situação constrangedora que envolve a memória de sua falecida mãe. O cônego ainda se esforça para que a união aconteça, mas a moça se mostra irredutível, e a sua decisão é irrevogável. A matriarca age de modo autoritário e, por ter o poder de mando e desmando, ela parece não se importar com a violência que a jovem viveu. Constatamos isso quando ela manda sua sege trazer a menina para casa, para ver se convence Lalau a se reconciliar com Félix. Como a jovem estava relutante, Dona Antonia ficou irritada com isso: “Entrava já no espírito de Dona Antonia um pouco de amor-próprio ofendido com a recusa” (ASSIS, 2004, p. 109). Observamos, então, que a matriarca não entende a recusa de Lalau, não compreende o sofrimento da jovem; logo, Dona Antonia se sente ofendida porque, mais uma vez, a sua vontade imposta não é obedecida. Vemos, assim, dramaticamente elaborada, a representação do pátrio poder, com toda a sua força e violência para realizar as vontades mais arbitrárias da classe dominante e as frustrações advindas da desobediência a ele.

3.2.3 A classe livre

Para completar a análise dos tipos sociais que aparecem na trama, resta-nos a agregada Lalau, contudo, antes de prosseguir, percorreremos, em poucas linhas, o estudo de John Gledson sobre essa personagem. Para ele, essa trama teria sido criada como alegoria de um momento da história brasileira, ou seja, haveria um “elo entre a rebelião no Rio Grande do Sul e a maioria permite-nos ver como a estrutura da trama de *Casa Velha* é paralela à da História política entre os anos de 1822 e 1840” (GLEDSON, 2003, p. 50). O autor ressalta que Lalau seria uma “figura símbolo”, posto que representa momentos marcantes da história do país, pois a menina nasceu em 1822 e ficou órfã em 1831, datas que correspondem ao ano da Independência e o fim do Primeiro Reinado, respectivamente.

A leitura de Gledson realmente mostra que há uma relação entre as datas históricas e os momentos significativos na vida da menina. Estudar, então, a relação de história e ficção nas obras machadianas, tem certamente um significado importante. No entanto, podemos ver que a análise do crítico inglês aponta para um paralelismo entre

história e literatura, já que procura identificar o fato na ficção de Machado. Isso se torna um problema porque, muitas vezes, Gledson parece se esquecer de que a obra tem sua autonomia. Pelo fato do crítico inglês se afastar de uma análise que investiga um movimento dialético entre forma romanesca e estrutura social, Roberto Schwarz retoma os apontamentos de seu estudo quanto à figura simbólica de Lalau e questiona: “As datas são incontestavelmente tomadas à história nacional, de que a moça deve significar algum aspecto – mas qual?” (SCHWARZ, 2003, p. 323). Para completar seu pensamento, Roberto Schwarz ainda afirma que “intenção não é o mesmo que resultados artísticos” (SCHWARZ, 2003, p. 324), ou seja, Gledson consegue ver a relação entre a História do Brasil em *Casa Velha*, mas Machado não teria conseguido alegorizar historicamente a narrativa.

De qualquer modo, a figura de Lalau nos interessa para completar o movimento da sociedade dramatizada em *Casa Velha*, é ela a representante da classe “livre”. A moça é órfã e foi educada graças à benevolência de Dona Antonia que a recebia em casa e tratava-a como uma pessoa da família, “no mesmo pé de outras relações” (ASSIS, 2004, p. 29). No início, o cônego diz que ela andava na sege de Dona Antonia e, ainda que o veículo não fosse de Lalau, mas de sua protetora, a liberdade de poder usufruí-lo demonstra a maneira superior como a moça era tratada pela família. O cônego diz que a jovem “vivia do que esta [Dona Antonia] lhe dava, e não lhe dava pouco; em compensação, amava sinceramente a casa e a família. [...] Dona Antonia cuidou de lhe completar a educação; sabia ler e escrever, coser e bordar; aprendia agora a fazer crivo e renda” (ASSIS, 2004, p. 30). Percebemos que Lalau adquiriu toda a educação que uma moça de classe superior também recebia, portanto, ela era não só recebida na casa como uma pessoa da classe dominante ou proprietária, como também foi educada segundo as normas sociais dessa classe. Vale ressaltar que a instrução, naquela época, era somente para uma boa senhora casada cuidar de seu lar. Logo, podemos afirmar que o objetivo único de uma moça era o matrimônio, modo de ser aceita socialmente, “o casamento era então uma espécie de favor que o homem conferia à mulher, o único meio de adquirir status econômico e social [...]” (SOUZA, 1987, p. 90).

Na convivência com a família do ex-ministro, Lalau acabou por se envolver com o filho de Dona Antonia, tendo assim a oportunidade de ascender socialmente. Ao saber que a matriarca não aceitava o namoro, a moça pareceu concordar com a ajuda do cônego para a união do casal, porém sabia que enfrentaria outros empecilhos para ficar com Félix, como a aparição de Sinhazinha. A neta da baronesa é apresentada pelo

cônego como uma jovem que tinha “maneiras pausadas, atitudes longamente quietas; não tinha nos olhos a mesma vida derramada que abrangia todas as coisas e recantos, como os olhos da outra” (ASSIS, 2004, p. 72). Ao mostrar que as jovens têm comportamentos diferentes, percebemos que fica bem marcado que, mesmo tendo recebido a mesma educação, Lalau não nascera de uma família da classe superior, como a Sinhazinha e, por isso, enfrentaria dificuldades para nela entrar. Sendo assim, os traços e modos da agregada parecem inferiores aos da neta da baronesa, pois, para esta, a maneira de se comportar com elegância seria natural. Com a presença da menina rica, tem-se uma suspeita de um casamento arranjado entre ela e Félix, ou seja, uma união entre pessoas da mesma classe: “A opinião do coronel, relativamente à conveniência de casar o parente com Sinhazinha, e as mostras de ternura de Dona Antonia para com esta, fizeram-me crer que podia haver alguma coisa em esboço” (ASSIS, 2004, p. 75). No entanto, o filho da viúva demonstra o seu interesse por Lalau, decisão com a qual a matriarca não concorda, mesmo gostando muito da menina. Neste momento, encontramos uma imagem daquela sociedade em transição: de um lado, está Dona Antonia cuja posição na estrutura de classes e ideologia representavam o estamento, a nobiliarquia; do outro, Lalau, que representa ou sugere a representação de uma sociedade de classes, moderna a qual valoriza o indivíduo, e não seu título.

Mais complicada é a posição de Félix que se equilibra entre esses dois extremos: por um lado, como representante da classe senhorial, reproduz a hierarquia estamental; por outro, em nome de seus sentimentos, procura fazer valer sua própria vontade diante dos desmandos dessa hierarquia. É neste momento que Dona Antonia revela ao cônego que os jovens seriam irmãos. A partir disso, o sacerdote revela ao moço o segredo, mas não a Lalau que havia partido para a casa da tia e só voltaria alguns dias depois. Quando a moça retorna à “casa velha”, tudo está diferente, porém ela ainda não sabe o que aconteceu e esboça uma revolta: “Devia ser assim mesmo; eu não valho nada, não sou nada, não tenho avó baronesa, sou uma agregadazinha...” (ASSIS, 2004, p. 95). Pensando que, para algumas famílias do século XIX, o casamento arranjado era um modo de fazer negócios lucrativos, Lalau não seria mesmo uma candidata ideal, pois não tinha um dote que pudesse aumentar o patrimônio da família de Dona Antonia. A moça entende que Sinhazinha é a escolhida pela matriarca por ser rica. Assim, o casamento seria mais que o consórcio de dois apaixonados, mas também “uma aliança de família”, como Dona Antonia já havia dito, seria um arranjo econômico com consequências sociais explícitas. A suspeita de Lalau, então, não seria infundada, já que

um casamento arranjado, principalmente entre iguais, era ainda comum naquela época e “as relações hierárquicas pesam sobre a classe, que mede tudo pela situação econômica, entrevendo um mundo de grandeza, de glória” (FAORO, 1976, p. 14). Nesse momento, Lalau parece tomar conhecimento de sua condição inferior naquela sociedade. Ela tinha sido criada como igual até ali, mas casar com o filho da casa grande seria um outro assunto. Chega-se, pois, a uma conclusão semelhante a de Roberto Schwarz quando afirma sobre os primeiros romances de Machado de Assis: “A questão está encarada do ângulo da moça de muitos méritos, mas pobre e dependente, a quem as decisões arbitrárias de um filho-família ou de uma viúva rica, aparentemente liberais, reservam sejam humilhações e desgraças, seja o possível prêmio de cooptação” (SCHWARZ, 1991, p. 209). A moça poderia ser educada e seguir os moldes da classe dominante, mas conseguir a ascensão social e pertencer, de fato, a essa classe, constitui-se certamente o maior problema.

Seguindo a leitura da trama, em um primeiro plano, observamos que a preocupação da matriarca sobre a união dos jovens, não seria social, mas moral, dada a suspeita de incesto. Nesse caso, temos a suposta traição da mãe de Lalau com o ex-ministro, traição esta que pode ter sido inventada por Dona Antonia. Ninguém discorda ou desconfia quando o caso é revelado, pois, para a família, seria verossímil que o ex-ministro tivesse um caso extraconjugal. Podemos assegurar que casos extraconjugais aconteciam constantemente, logo não seria difícil acreditar no caso adúltero do falecido marido de Dona Antonia. Tanto é assim que, um dia depois da descoberta, Félix não questiona o possível caso que seu pai viveu: “Seja como for, estou curado [...]. A noite fez-me bem. O sentimento que essa menina me inspirou converteu-se agora em outro, e creia que pela imaginação já me acostumei a chamá-la irmã” (ASSIS, 2004, p. 91). Percebemos que o filho, também vítima da traição de seu pai, não desponta sequer uma revolta. Em relação a Lalau, observamos a mesma complacência com o adultério, por isso, o cônego diz que ela “tinha o sentimento das situações graves. Aquela era excepcional. Não me disse nada, depois da minha revelação, não me fez pergunta alguma” (ASSIS, 2004, p. 97). Portanto, podemos afirmar que, em uma sociedade patriarcal na qual o homem tem o controle do lugar, ele é o mantenedor e criador da ordem, e um caso extraconjugal, praticado por ele, não seria um grande absurdo: “As aventuras amorosas do marido são, portanto admissíveis, óbvias – como óbvias e admissíveis na esposa são apenas a fidelidade e dedicação que ela lhe oferece em troca” (STEIN, 1984, p. 77). Notamos que a classe dominante não respeita a instituição do

casamento, e isso pode ser observado em relação ao ex-ministro o qual é lembrado pelo tio Raimundo como “maroto com as mulheres” e “era gamenho, requebrado” (ASSIS, 2004, p. 88). Seria comum, assim, ter uma amante, pois esta era uma “figura indispensável da família monogâmica, a ‘outra’ faz parte da família sem estar dentro dela, constituindo o seu contrapeso” (ALMEIDA, 1996, p. 15). Vale ainda ressaltar que a classe proprietária, por ter poder e influências, parece lhe dar a liberdade de praticar casos adúlteros, mesmo que esse não correspondesse com um comportamento previsto nos códigos morais da época.

Em um segundo plano, ficamos sabendo que Dona Antonia teria inventado o caso para separar os jovens: “Ela ignorava os amores do marido, inventara a filiação de Lalau, com o único fim de obstar ao casamento” (ASSIS, 2004, p. 104). Contudo, ela descobre que a relação extraconjugal, de fato, existiu, mas Lalau não seria filha de seu marido. Repetindo a questão, não sabemos, com certeza, se Dona Antonia sabia ou não do caso, porém, ainda que soubesse da traição do marido com a mãe de Lalau, isso não modifica a violência que Lalau sofreu. Além do fato de se ver como uma agregada e pertencer a uma classe inferior, Lalau vê a memória da mãe marcada, senão por Dona Antonia, pelo próprio ex-ministro. De qualquer modo, a agregada sofre a violência da classe dominante que age conforme a sua própria vontade e capricho, e a relação entre uma classe e outra será sempre “assimétrica, catastrófica para o dependente” (SCHWARZ, 1989, p. 53). No entanto, o que parecia ser um problema romanesco, aparece agora como um problema social, pois podemos ver a representação dramatizada da violência vivida pela classe “livre”.

O final da peça mostra a procura de Lalau por sua independência, para não se submeter mais ao abuso da classe superior; por isso, busca se inscrever no rarefeito mercado de trabalho. Assim, vemos que ela irá “trabalhar em costura, para ajudar a tia e não depender de ninguém” (ASSIS, 2004, p. 100). Vale lembrar que, em uma sociedade de formação social baseada no trabalho compulsório, como a que se tinha aqui, o prestígio da pessoa livre submetida ao trabalho para sobreviver, era diminuído.

Por um lado, observamos que essa atitude mostra a personalidade forte da moça; por outro, pelo fato de ela se afastar da casa, vemos que Lalau não se opunha àquela violência, mas se acomodou à situação. Seu afastamento, de certo modo, mostra que a sociedade condicionou sua atitude. Assim, resta a resignação regada de decoro e dignidade, porque, mesmo sabendo que não é filha do ex-ministro, ela diz ao cônego que “nada estava alterado, a situação era a mesma” (ASSIS, 2004, p. 107), pois, “seja

como for, não poderia casar-me com o filho do mesmo homem que envergonhou a minha família” (ASSIS, 2004, p. 108). Concluimos, então, que o dependente não tem como fugir dos caprichos da classe proprietária, embora Lalau se afaste da família que a fez sofrer. A seguir, na terceira parte deste capítulo, veremos como a trama de *Casa Velha* pode ser relacionada às de outros romances do escritor, especialmente àqueles que foram escritos nos anos 1870.

3.3 A forma de *Casa Velha*

Para compreender a totalidade da forma de *Casa Velha*, analisamos os seus personagens mais representativos e procuramos enxergar, em suas ações, uma articulação estética com a realidade. A nossa intenção é ver como a sociedade é configurada nessa narrativa machadiana, ou seja, como o dado histórico-social é internalizado na trama como elemento estruturador. Assim, podemos afirmar que “a crítica literária não pode ser nem estética nem sociológica, mas uma integração a conjugar ambas, figurada no estudo das obras literárias” (WAIZBORT, 2007, p. 106). Buscando averiguar como a trama internaliza tal elemento externo, chegamos a verificar que as regras do paternalismo correspondem ao modo de estruturação de *Casa Velha*. Vemos, então, que o elemento externo é internalizado e dramatizado pela narrativa e mostra, esteticamente, um dado da nossa cultura. Retomando, portanto, a denominação desse poder pátrio, asseguramos que sua constatação se dá pela autoridade por parte da classe superior em relação a qualquer membro das classes inferiores: “o próprio do paternalismo é a falta de fronteira clara, no pólo forte da relação, entre a realidade social e a vontade pessoal” (SCHWARZ, 1981, p. 103). Pelo fato de ser essa uma situação histórica concreta e uma linha de força os quais aproximam os romances iniciais de Machado de Assis, cotejá-la-emos com os outros romances dele, principalmente *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*. Veremos que, salvaguardadas as devidas diferenças, existe uma base histórica comum que permite a comparação e um encaminhamento ficcional que revela as estruturas sociais vigentes.

Em *A mão e a luva*, *Iaiá Garcia* e *Casa Velha*, observamos o chefe de família na figura de uma mulher que voluntariosa decide o destino do seu clã e deixa a sensação de que sua autoridade é ilimitada. Assim, no primeiro livro, a história é sobre uma moça pobre e órfã que, tendo a oportunidade de ser adotada por sua madrinha, uma senhora

viúva e rica, comporta-se de modo a fazer com que a adoção dê certo. A madrinha nunca é apresentada na narrativa pelo nome – talvez por isso ser secundário – sendo por todos chamada simplesmente de “a baronesa”. O título de nobreza reforça a lógica hierárquica da sociedade estamental por ela representada. Em um determinado momento, o narrador esclarece que a baronesa perdeu a sua única filha, e Guiomar – agregada da casa – “pôs todo o seu esforço em reproduzir pelo mesmo teor os hábitos de outro tempo, de maneira que a baronesa mal pudesse sentir a ausência da filha” (ASSIS, 2008, p. 335). Notamos que, para conseguir ser adotada pela baronesa, a agregada teve que manobrar toda situação com muito cuidado. Nesse ínterim, observamos que Guiomar reconhece estar sob a vontade arbitrária da baronesa, ou seja, dependia da vontade da senhora rica a decisão do destino da agregada. A partir disso, entendemos melhor como a moça pobre agia de modo a demonstrar sua subserviência para que obtivesse a proteção e o cuidado da madrinha. Em *Casa Velha*, ocorre algo semelhante: o destino de Lalau estava nas mãos de Dona Antonia. No início, lemos que a agregada conquista a todos com o seu jeito de menina, cativando a simpatia da matriarca. Vemos o quanto o paternalismo de *A mão e a luva* e *Casa Velha* estão próximos, pois ambas narrativas mostram o jogo de poder que envolve os personagens, constringendo-os a uma situação a qual o romance consegue capturar e dar forma a ela.

Em comparação com o quarto romance de Machado, observamos que existe uma semelhança maior entre as matriarcas Valéria (de *Iaiá Garcia*) e Dona Antonia (de *Casa Velha*), pois ambas tomam atitudes extremas para separar os filhos herdeiros de moças pobres preteridas. Como vimos, Dona Antonia parece inventar a consanguinidade de seu filho e Lalau, enquanto Valéria, para realizar tal intento, manda o filho para a Guerra do Paraguai. Pouco importava para a senhora de *Iaiá Garcia*, o motivo ou significado da guerra; a necessidade de mandar seu filho era um pretexto particular, por perceber que o jovem tinha se apaixonado por Estela, filha de um antigo empregado da família que vivia em sua esfera de favor. Por precaução, Valéria separa os dois porque se a moça amasse Jorge “ou seria a queda de Estela, que a viúva estimava muito, ou o consórcio dos dois, solução que lhe repugnava ao sentimentos, ideias e projetos. Jamais consentiria em semelhante aliança” (ASSIS, 2008, p. 529). Assim como a matriarca de *Casa Velha*, Valéria toma uma decisão e quer ser respeitada a todo custo, não importa o caminho que ela deva percorrer para ver um desejo seu atendido. A especificidade que diferencia o paternalismo de *Casa Velha* e o de *Iaiá Garcia* é que, no final, Valéria é lembrada como uma boa senhora que acabou por ajudar a todos a sua volta, sustentando

a ilusão do favor. No caso de Dona Antonia não, porque Lalau se afasta dela, demonstrando que o modo como a matriarca agiu não foi aceito, denunciando assim a violência da influência arbitrária que a sociedade estamental impõe.

Em relação às agregadas, observamos, também, similaridades e diferenças em seus comportamentos diante da classe senhorial e do compromisso matrimonial que está centrado no drama romanesco oitocentista. Em *A mão e a luva*, Guiomar deve escolher entre três candidatos e, quando a baronesa questiona sobre o escolhido, a moça diz o nome do preferido de sua madrinha. Ela simula, portanto, a escolha para que a madrinha veja a sua submissão e acabe por fazer o que, na verdade, a menina quer: “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 proferiu, foi a madrinha; e se leu atento o que precede verá que isso era isso mesmo que ela desejava” (ASSIS, 2008, p. 382). No caso de Estela, em *Iaiá Garcia*, a moça respeita a ordem estabelecida. Apesar de amar Jorge, é ela quem escolhe não ficar com o moço, optando por respeitar a ordem estamental sem se deixar vilipendiar mais: “Simples agregada ou protegida, não se julgava com direito a sonhar outra posição superior e independente” (ASSIS, 2008, p. 525). Trilhando um terceiro caminho, vemos que Lalau não dissimula querer ficar com o filho-família como Guiomar, e, ao contrário de Estela, não vê maiores problemas em se fazer aceita pela aristocracia por meio do casamento. Contudo, as três apresentam sinais comuns de inscrição na trama. Para ascenderem socialmente, teriam de se submeter às regras sociais que reproduzem a assimetria, e à aceitação e à submissão dos caprichos da matriarca.

O trabalho e a profissionalização são outros aspectos semelhantes que aparecem nas três narrativas. Vale lembrar que o trabalho era atividade associada com os escravos, e a classe senhorial o via como uma atividade indigna. Em *A mão e a luva*, novamente de maneira dissimulada, observamos Guiomar dizer à baronesa que será professora, porque este seria o recurso único para conseguir se manter: “[...] Não duvido, nem posso negar o amor que a senhora me tem; mas a cada qual cabe a uma obrigação, que se deve cumprir. A minha é... é ganhar o pão. Estas últimas palavras passaram-lhe pelos lábios como que à força. O rubor subiu-lhe às faces; dissera-se que a alma cobria o rosto de vergonha” (ASSIS, 2008, p. 334-335). De certo modo, esse seria o caminho que a moça poderia seguir para conseguir se sustentar, mas o fato de ter que trabalhar já mostrava sua condição financeira inferior o que a diminuiria frente à classe senhorial. Estela é aquela que se reconhece como agregada, e não tem interesse em

receber favores, muito pelo contrário, ela não quer receber ajuda alguma, não quer ser subserviente a ninguém. Por isso, o trabalho seria a solução encontrada por ela para ser independente. No fim do romance, Estela irá dirigir um estabelecimento de ensino em São Paulo. Ao partir, pediu ao pai que fosse com ela, e não vivesse mais dos favores alheios: “pedia que a acompanhasse, que cessasse a vida de dependência e servilidade em que vivera até ali” (ASSIS, 2008, p. 621). Sendo assim, Estela recorre ao trabalho para não ter que receber ordens e viver com as vontades arbitrárias da classe superior. Ao contrário de Guiomar, e mais próxima da atitude de Estela, Lalau vai trabalhar em costura para se sustentar, não depender também de ninguém e não se sujeitar mais às humilhações da gente de posses. Essas considerações reforçam as ideias que apresentamos no decorrer deste capítulo: como a forma social penetra a trama romanesca e empresta-lhe uma lógica que, se por um lado não anula a já alegada autonomia estética, por outro confere a ela um sentido crítico específico.

Quanto a Félix, o filho da matriarca de *Casa Velha*, observamos que ele apresenta uma movimentação um pouco limitada na trama devido à força e à autoridade da mãe, por isso, as ações do moço ficaram restringidas à história. Acabou por se casar com Sinhazinha, a escolhida de sua mãe, realizando, assim, a famigerada aliança de família. Logo, sua situação aproxima-se da de Jorge, em *Iaiá Garcia*, o qual, no início da história, teve de se submeter às vontades de sua mãe, Valéria, e partir para a Guerra do Paraguai. Como a atitude da mãe de Jorge se aproxima da de Dona Antonia, os jovens, então, sofrem a autoridade e vontade das matriarcas sem esboçar reação. Podemos verificar algo semelhante, ainda, em *A mão e a luva*, pois nele outro Jorge, sobrinho da baronesa, aguarda as decisões dela para saber o que fazer com a sua vida, por exemplo, qual moça a tia iria escolher para ele se casar. Os três filhos-família devem respeitar qualquer decisão do chefe de família, eles estão presos a essa estrutura, devendo obedecer, de modo servil, aos mandos e desmandos como os agregados, até serem eles os próximos chefes de suas respectivas famílias.

No caso específico de *Helena*, notamos a autoridade irrestrita do chefe de família e a violência a que os agregados se encontram submetidos. Entre essa narrativa e *Casa Velha*, surgem proximidades temáticas maiores como a afirmação do paternalismo, o caso extraconjugal dos pais de família já falecidos e o incesto ou, melhor, o falso incesto. Nas duas tramas, os chefes de família, ainda que respeitassem os códigos morais da época, exerciam certa liberdade, a ponto de manterem casos adúlteros sem maiores transtornos. Pelo fato de esses casos extraconjugais serem

recorrentes, principalmente entre o homem da casa e sua agregada, poderíamos supor que relações incestuosas seriam uma possibilidade verossímil. Sabemos que isso ocorre em *Casa Velha*, logo podemos assegurar que essa situação aconteceu por causa do paternalismo. Um pouco diferente aparece em *Helena*, pois ali o chefe de família impõe a sua vontade de colocar a moça na casa para que ela fosse aceita como sua filha. Em todo caso é, em razão do paternalismo e da obediência ao chefe de família, que os familiares devem aceitar sua vontade.

Casa Velha, portanto, apresenta um elemento externo, um dado histórico-social, e o internaliza de modo a se tornar a estrutura da narrativa. O que determina a forma dessa peça, como os romances iniciais de Machado, é o paternalismo, suas implicações e consequências. Vale ressaltar que cada trama reorganiza, esteticamente, esse dado estrutural de um modo diferente. Assim, observamos os traços culturais e sociais daquela época incorporados à sua estrutura literária, mas o realizam de maneira diferente, porque variam as possibilidades, os conflitos e os arranjos. A realidade histórica que o autor conservou em seu horizonte é incisiva e leva-nos a pensar que “Machado de Assis realiza a difícil operação de articular metalinguagem e história, conseguindo, por isso mesmo, transformar a linguagem da realidade em realidade da linguagem” (BARBOSA, 1990, p. 121). De certo modo, o paternalismo que dá forma à *Casa Velha* aparece como uma maneira de educar e civilizar todos os segmentos da sociedade. Por fazer tal afirmação, podemos, então, assegurar que essa peça está de fato mais próxima dos primeiros romances nos quais observamos um modo também de educar e civilizar aquela sociedade. A crítica que aparece nessas narrativas não aponta uma condenação contra um sistema ou uma classe, entretanto mostra um caminho para que todos vivam em seu lugar, com certa dignidade. Será nos romances posteriores que Machado de Assis apresentará uma crítica mais feroz às classes senhoriais, questionando estas ordens estabelecidas com narradores em primeira pessoa os quais serão eles mesmos os chefes de famílias, os participantes da classe senhorial.

Conclusão

O trabalho aqui realizado mostrou um estudo cujo enfoque foi trazer à luz *Casa Velha*, uma narrativa pouco estudada pela crítica de Machado de Assis. Como se sabe, o ficcionista tem uma obra vasta que foi analisada por muitos estudiosos ao longo do século XX. Deixada de lado pela crítica, essa peça foi apontada como uma obra de menor qualidade frente aos grandes romances machadianos. O nosso interesse não foi discutir se a trama apresentaria ou não bons resultados artísticos, mas refletir sobre as potencialidades dos procedimentos formais que Machado explora de modo ímpar. Portanto, o presente trabalho procurou resgatar essa obra e aprofundar alguns pontos complexos não apresentados pelos estudiosos anteriores.

Casa Velha, por não receber muitos estudos, os seus maiores críticos, Lúcia Miguel-Pereira e John Gledson, apontam leituras divergentes sobre a trama. Os dois se preocuparam com o estilo e com os temas inscritos na peça. A primeira afirmou que seria uma narrativa romântica; o último contestou e assegurou que seria realista. Esse ponto discordante abriu-se para um problema maior, pois havia, então, a necessidade de compreender os critérios para classificar não só *Casa Velha* como toda a obra machadiana em uma primeira ou uma segunda fase. Certamente, não foi possível abranger um número maior de críticos para refletir sobre tal problema. Apenas se conseguiu focar os maiores estudiosos da obra machadiana e da literatura brasileira, para verificar como eles segmentam a obra. Pudemos observar que os pontos de vista e os métodos são diferentes e variados, tornando-se problemático aprofundar em tantos textos, pontuar as justificativas para a fragmentação e contrastar opiniões e metodologias. Ao pensar em *Casa Velha* e como ela está disposta na obra de Machado, vimos o mesmo problema. Mas o mais importante neste estudo não foi tanto procurar saber se o livro pertence à primeira ou à segunda fase da produção machadiana, problema que a crítica especializada vem refutando nos últimos tempos, todavia empreender uma análise formal da peça.

Em relação à função desse narrador, vimos que ela é complexa, pois exige recursos sofisticados de construção. Pelo fato desse narrador apresentar um comportamento múltiplo e diversificado no jogo ficcional estabelecido na trama, torna-se difícil pontuar toda sua movimentação dentro da estrutura da narrativa. Como se sabe, Machado de Assis foi um grande leitor de obras clássicas e contemporâneas a ele, e esse conhecimento amplo conferiu ao romancista um valioso suporte para explorar as potencialidades da figura do narrador. Podemos verificar isso quando ele se inscreve na peça, de modo semelhante a um narrador que apenas relata uma história, como os

narradores do século XIX, comuns às obras realistas. Outro movimento desse narrador machadiano consiste em sua desenvoltura formal o qual permite seu deslocamento da função de mero relator de eventos para se mostrar o comentador deles, como foi exemplificado no drama de Aristófanes. Por isso, precisou-se analisar o perfil desse narrador de modo atento porque, na ficção machadiana, ele se constitui de maneira bem particular.

Pudemos assegurar também que o ficcionista não tinha um olhar crítico apenas sobre a construção dos elementos narrativos com fim em si mesmo. Através de sua produção, ele ainda apurou seu olhar crítico sobre a sociedade de sua época. O nosso intuito foi, ainda, enfatizar o dado histórico-social que estruturou e deu forma à *Casa Velha*. Preciso foi, então, refletir sobre o problema que a ficção propõe e sobre a sua correlação com a realidade. Para isso, passamos a compreender o texto literário através de um estudo mais sociológico, com a finalidade de reconhecer, no interior da trama, a sociedade que lhe corresponde. Certamente, esse estudo se mostrou difícil, porque, ao lidar com uma obra literária, não intencionávamos abordá-la como registro histórico. Ao contrário disso, procuramos chegar a uma forma historicamente elaborada na peça e, por isso, pudemos afirmar que o paternalismo é seu elemento estruturador o que aproximaria *Casa Velha* dos primeiros romances machadianos.

Para finalizar, este trabalho pretendeu realizar, uma leitura cuidadosa de uma narrativa pouco estudada, de um dos nossos maiores romancistas nacionais. O propósito não foi esgotar o assunto, para mostrar um único caminho possível de se analisar *Casa Velha*. Procurou-se, sim, resgatar uma obra deixada de lado pela crítica da ficção machadiana a fim de refletirmos sobre questões significativas como a discussão da segmentação de fases na obra de Machado de Assis, o estudo da desenvoltura do narrador, e a análise da forma romanesca e sua relação diferencial com a realidade.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ALMEIDA, Ângela Mendes de. *Mães, esposas, concubinas e prostitutas*. Seropédica: EDUR, 1996.
- ARISTÓTELES. *Poética*. (Trad. Eudoro de Souza) In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1973, p. 439-471.
- ASSIS, Machado de. *Casa Velha*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2004.
- _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v.1, 2 e 3.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.
- _____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1988.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- BOSI, Alfredo. A escravidão entre dois liberalismos. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 194-245.
- _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- _____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra, Almedina, 1976.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Universidade Federal de Brasília, 2005.
- BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Edusp, 2006.
- CANDIDO, Antonio [et al.]. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.
- _____. *Introdução à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- _____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. *Textos de intervenção*. Org. Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002.
- _____. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 17-39.
- CORDEIRO, Rogério. O outro como si mesmo: subjetividade e alteridade em Carlos Drummond de Andrade. In: *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 11, n. 1, 2007.
- COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1990.
- CRUZ, Dílson Ferreira da. *O éthos dos narradores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 2009.
- DIXON, Paul. *O chocalho de Brás Cubas: uma leitura das Memórias póstumas*. São Paulo: Edusp/ Nankin, 2009.
- DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP: FAPESP, 2000.

- EIKHENBAUM, B. A teoria do método formal. In: EIKHENBAUM, B. *et alii. Teoria do romance: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 3-38.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. As ideias estão no lugar. In: *Cadernos de Debate*. s.r., p. 61-64.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. *Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GRAHAM, Sandra Lauderdale. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro – 1860-1910*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século dezenove*. São Paulo: Nankin / Edusp, 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas da sombra*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000.
- MEYER, Marlyse. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Casa Velha*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, p. 7-26.
- _____. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920) – História da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- NAZZARI, Muriel. *O desaparecimento do dote: Mulheres, famílias e mudança social em São Paulo, Brasil, 1600-1900*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NUNES, Maria Luísa. *The craft of absolute winner: characterization and narratology in the novels of Machado de Assis*. London: Greenwood Press, 1983.
- PLATÃO. *A República*. 8 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1996.
- ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis*. In: BARRETO, Luiz Antonio (org.). *Autores brasileiros* (edição comemorativa). Rio de Janeiro: Imago; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2002.
- _____. Machado de Assis. In: *História da Literatura Brasileira*. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- RONCARI, Luiz. Machado de Assis: predecessores e influências. In: ANTUNES, Benedito & MOTTA, Sérgio Vicente (orgs.). *Machado de Assis e a crítica Internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 197 - 207.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 2008.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 1981.
- _____. A contribuição de John Gledson. In: GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 319 – 326.
- _____. A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas. In: Antonio Carlos Secchin, José Maurício Gomes de Almeida e Ronaldo de Melo e Souza (orgs.). *Machado de Assis – Uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Folio, 1989, p. 47 - 64.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Vida privada e cotidiana no Brasil na época de Dona Maria I e Dom João VI*. Lisboa: Editora Estampa, s/d.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.
- SOUZA, Gilda de Melo e Souza. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SOUZA, Roberto Acízelo. *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.
- SOUZA, Ronaldo de Melo. Introdução à poética da ironia. In: *Linha de pesquisa*. Rio de Janeiro, v.1, n. 1, 2000.
- TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, B. *et alii*. *Teoria do romance: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-204.
- TROTSKY, Leon. A escola poética formalista e o marxismo. In: EIKHENBAUM, B. *et alii*. *Teoria do romance: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 71-85.
- _____. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006.
- STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- VARA, Teresa Pires. *A mascarada sublime: estudo de Quincas Borba*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- VERÍSSIMO, José. Machado de Assis. *História da Literatura Brasileira*. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963, p. 304-319.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.