

A ARTE DA ILUSÃO E DOS CONTRASTES: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE NARRADOR E PERSONAGENS EM *RESSURREIÇÃO*, DE MACHADO DE ASSIS.

Cilene Margarete Pereira

Universidade Vale do Rio Verde/Unicamp

ABSTRACT: In this paper we present comments about the construction of contrasts between the characters and the critical position of the narrator in *Ressurreição* (1872), first novel by Machado de Assis, a kind of essay of “psychological narrative”.

A obra produzida por Machado de Assis sempre fascinou a crítica, empenhada desde cedo em esmiuçar detalhes da construção de suas inúmeras facetas: poeta, dramaturgo, jornalista, crítico, contista, romancista. Os estudos feitos a respeito dessa imensa e importante produção privilegiam perspectivas das mais diversas, pondo em cena a mesma pluralidade criativa que caracterizara o escritor. No entanto, o que prevaleceu, na crítica, foi o exame da chamada “segunda fase machadiana”, sobretudo de seus romances. Essa tarefa ajudou a consolidar como obra-prima os romances, dos quais *Memórias póstumas de Brás Cubas* não só inaugurava a afirmação do nome de Machado de Assis como um grande escritor, como evidenciava sua disposição para o gênero, ensaiado de modo modesto ao longo da década de 1870.

A novidade trazida pelo romance do “defunto-autor” punha em relevo a trajetória de um “narrador voluntariamente importuno e sem credibilidade” (SCHWARZ, 1990, 19), apto por estratégias narrativas que iam do desmascaramento ao discurso de justificação das ações suspeitas da classe dominante brasileira, da qual fazia parte o intrépido moço. Um levantamento rápido da bibliografia crítica destinada à obra de Machado revelará que vários e importantes ensaios giram em torno de seus romances, especialmente *Memórias póstumas* e *Dom Casmurro*, e sobre aspectos referentes à construção dos narradores e das personagens machadianas, sobretudo as mulheres. Capitais, nesse sentido, são os estudos de Caldwell (1960), Schwarz (1977, 1990 e 1997), Gledson (1986 e 1991), Passos (1996 e 2003), Facioli (2002), Chalhoub (1991 e 2003), Bosi (2006), Ribeiro (1996) e Stein (1984), estes dois últimos centrados unicamente na análise das personagens femininas dos principais romances machadianos.

Elegendo como ponto principal as personagens e os narradores de seus romances maduros, escritos pós 1880, a crítica machadiana deixava uma grande lacuna em relação a estas mesmas entidades ficcionais presentes nas primeiras narrativas do escritor. A justificativa mais utilizada

para explicar a pouca atenção com essa produção inicial de Machado dizia respeito ao fato de serem as primeiras narrativas, produzidas nas décadas de 1860-70, “fracas, convencionais e imaturas”; estudá-las equivaleria a um “ato de desobediência ao autor, em primeiro lugar, e à crítica, em última instância.” (SILVA, 2003, 24). Essa constatação serviu, durante décadas, para reafirmar a eficácia crítica no exame da obra madura, relegando a outros planos a prosa ficcional produzida antes de *Memórias póstumas*.¹ De um modo geral, o que se cobrava em relação às personagens e aos narradores descritos nestes primeiros ensaios ficcionais era aproximação exagerada dos modelos românticos, que fazia das personagens simples caricaturas. Lúcia Miguel-Pereira, por exemplo, ressaltava que Machado de Assis

dispunha apenas de três ou quatro tipos femininos, todos copiados da galeria dos manequins românticos: a mundana faceira, a virgem sentimental, a beleza tentadora e fria, que desperta paixões sem as compartilhar, todas caprichosas, orgulhosas, misteriosas. Os homens ainda são mais estereotipados: o bilontra cínico, o céptico afinal convertido ao amor, o apaixonado infeliz. (MIGUEL-PEREIRA, 1949, 103).

Se muitos dos homens e mulheres que surgiam nessa prosa inicial eram compostos a partir de aspectos ditados, sim, pela tópica romântica; alguns, entretanto, se afirmavam também como questionadores dessa normatização, compondo outra versão dos modelos consagrados pelo Romantismo. Um exemplo bastante claro desse questionamento machadiano dos modelos românticos ocorria em *A mão e a luva* (1874), segundo romance do autor, em que a construção idealista e fatalista de Estevão contribuía para uma espécie de conscientização do leitor da debilidade emocional/narrativa da personagem. A cena de abertura do romance não deixava dúvida em relação à crítica: leitor do insucesso amoroso de *Werther* e da poesia de Byron, Estevão concebe a morte como saída única para o fim do drama amoroso existente apenas em suas ilusões. As palavras do narrador marcavam bem o tom de ironia e descaso dado à personagem inadequada às páginas de um romance que versava sobre as ambições (sociais e políticas) de um jovem casal – já ensaiada, aqui, na espécie de transação cínica do amigo Luís Alves:

Eram nove horas da noite; Luís Alves recolhia-se para casa, justamente na ocasião em que Estevão o ia procurar; encontraram-se à porta. Ali mesmo lhe contou Estevão tudo o que lhe havia, e que o leitor saberá daqui a pouco, caso não aborreça estas histórias de amor, velhas como Adão, e eternas como o céu. Os dous amigos demoraram-se ainda algum tempo no corredor, um a insistir com o outro para que subisse, o outro a teimar que queria ir morrer, tão tenazes ambos, que não haveria meio de os vencer, se a Luís não ocorresse uma transação.

¹ Segundo a tradição dos estudos machadianos, a ordem ditava o exame crítico dos romances e contos da “segunda fase”, as crônicas e estudos críticos, dramaturgia e poesia, deixando para último as primeiras narrativas do autor, sobretudo seus contos. Os romances, quando abordados pelas primeiras gerações de críticos machadianos, faziam parte de uma análise geral da obra, que tinha como destaque os textos maduros. BARRETO FILHO, J. *Introdução a Machado de Assis*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980; COUTINHO, A. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: ABL, 1990; GOMES, E. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958; MEYER, A. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: São José, 1958; MIGUEL-PEREIRA, L. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949; MIGUEL-PEREIRA. *Prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

- Pois sim, disse ele, convenho em que deves morrer, mas há de ser amanhã. Cede da tua parte, e vem passar a noite comigo. Nestas últimas horas que tens de viver na Terra dar-me-ás uma lição de amor, que eu te pagarei com outra de filosofia.

Dizendo isto, Luís Alves travou do braço de Estevão, que não resistiu dessa vez, ou porque a ideia da morte não se lhe houvesse entranhado deveras no cérebro, ou porque cedesse ao doloroso gosto de falar da mulher amada, ou o que é mais provável, por esses dois motivos juntos. (OC, I, 199).

Em minha tese de doutorado, “Jogos e Cenas do Casamento”, com o objetivo de apresentar um estudo da construção e do modo como Machado de Assis elaborava suas personagens e seus narradores em *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da meia noite* (1873), observei que todas as narrativas, embora centradas em “histórias de amor”, apresentavam como imagem central o fracasso do casamento. As imagens matrimoniais, ou o jogo amoroso que as renunciavam, nasciam das mais variadas experiências das personagens, que, em última hipótese, veiculavam essas imagens negativas e as apresentavam ao leitor. Nesse processo de captação do amor e do casamento aparecia quase sempre um narrador a sussurrar no ouvido do leitor algo acerca da personagem e da imagem amorosa construída por ela. Dessa forma, as imagens e cenas matrimoniais eram filtradas (e desestabilizadas) pelas exposições de personagens e narradores, uns a intervirem na concepção amorosa de outros. O contraste entre a visão de narradores e personagens criava uma perspectiva múltipla para o leitor, que estava acostumado aos discursos que endossavam as crenças românticas.

Muitas dessas histórias mostravam a acomodação das personagens diante da impossibilidade (ou dificuldade) de se realizarem sentimentalmente no casamento. Essa “domesticação amorosa” era alcançada pelas personagens de Machado de Assis por meio de diversas estratégias, das quais sobressaíam a leitura (projetiva) de romances sentimentais e situações vicárias semelhantes, o culto às exterioridades e aos luxos e os pequenos (e satisfatórios) flertes – quando associados ao histórico feminino. São exemplos respectivos dessas práticas os contos “Miss Dollar” e “O segredo de Augusta” (ambos de *Contos Fluminenses*), que apresentavam mulheres desenganadas quanto à mágica romântica do casamento feliz. No primeiro caso, a experiência do primeiro matrimônio dera à viúva Margarida a certeza de que os homens eram tributários apenas do dinheiro e se casavam, com mulheres ricas, para satisfação pecuniária. Para deter a emergência sentimental, vinda por meio de um novo e insistente pretendente, a viúva da história, tal qual uma heroína romântica, punha-se a praticar a escrita diária, localizando em um caderno secreto sua disposição amorosa crescente. Aliada à escrita do diário, Margarida intensificava a leitura de romances sentimentais, elegendo-os como antídoto para própria inverossimilhança amorosa dos livros (e da vida). Desse descompasso amoroso e antirromântico inicial – agravado pela obrigatoriedade moral do casamento entre a viúva e o pretendente – nascia sugestivamente um dos poucos casais felizes nestes primeiros contos.

Já em “O segredo de Augusta”, Machado narrava o desprendimento maternal e conjugal da luxuosa Augusta, determinada a negar os papéis femininos mais evidentes da mulher oitocentista. A

negação voluntária da personagem adquiria um valor simbólico maior do que a simples expressão da vaidade feminina, já que o autor acabava por criar uma figura que se distanciava da imagem sagrada (e idealizada) da mulher-mãe. Em lugar da vivência amorosa e, sobretudo maternal, Augusta colecionava vestidos, romances e luxos, espécies de objetos compensatórios à frustrante obrigatoriedade desses papéis femininos.

Estes dois contos, escritos no final da década de 1860,² ilustravam a preocupação de Machado com a construção das personagens, sobretudo as femininas, e como ele dialogava com os aspectos sociais presentes no modelo matrimonial oitocentista e os emocionais ditados pela literatura da época, da mesma forma que buscava romper com padrões comportamentais femininos. “Confissões de uma viúva moça”, conto singular na ficção machadiana,³ resumia bem os aspectos principais tratados pelas primeiras narrativas do autor: mediação literária e influência romanesca na concepção amorosa; diversidade emocional nos comportamentos matrimoniais de homem e mulher e duplicidade moral; encenação de papéis românticos e aproveitamentos de discursos literários. Esses aspectos eram tratados ficcionalmente pelo autor ao compor a história da viúva Eugênia, que assumia a crença nos ideais românticos preconizados pela literatura da época ao mesmo tempo em que amadurecia sua visão amorosa ao ser vítima de um sedutor vulgar, praticante da ilusão romanesca.

Esse embate entre realidade matrimonial e/ou amorosa e construção romanesca é uma tópica marcante nos primeiros contos machadianos e também será explorada no romance *Ressurreição* (1872), que tem como protagonista Félix, um homem indeciso e voluntarioso em relação ao amor. Se nos contos iniciais o que imperava era a imagem feminina fragilizada diante da frustração conjugal; em *Ressurreição*, a temática parece apontar para a configuração de personagens de ambos os sexos, divididas entre realidade e ficção amorosa, veracidade e verossimilhança, razão e sentimentalidade, dispondo outra lógica à natural oposição entre os gêneros. Esse modelo ficcional questionador das identidades masculinas e femininas deve muito à experiência dos primeiros contos, que relativizavam – em sua maioria – o padrão sexual imposto no século XIX. Nesse sentido, o conto “Miss Dollar” funciona como uma espécie de roteiro para apreensão de aspectos importantes na inauguração da fase romancista de Machado de Assis.

Do mesmo modo que os contos iniciais, *Ressurreição* é o romance menos contemplado pela crítica machadiana, talvez porque os estudos de Lúcia Miguel-Pereira, *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico* (1949), e de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas* (1977), tenham direcionado o interesse da crítica para a “trilogia do paternalismo” ou “ciclo da ambição”, que

² “O segredo de Augusta” foi publicado no *Jornal das famílias* nos meses de julho e agosto de 1868, enquanto “Miss Dollar” aparece apenas em livro. É possível pensar que o conto tenha sido escrito para compor a coletânea.

³ A singularidade de “Confissões de uma viúva moça” está na apresentação narrativa do conto, narrado por uma mulher adúltera, que se apresenta em dia com a retórica literária ao compor suas cartas à moda do romance-folhetim.

compreende os romances *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Nesses romances, a figura paterna (e patriarcal) era propositadamente retirada de cena pelo autor para ver falar a esfera da subordinação, conforme identificou Schwarz. *Ressurreição*, ao contrário dos outros romances da fase inicial, não explora os desajustes vindos desse modo de organização social brasileiro, quando muito, esboça contornos ainda tímidos da figura parasitária machadiana, dependente, no romance, dos assomos da parenta rica.

Os comentários críticos a respeito de *Ressurreição* esbarram em generalizações (e cobranças) de ordem moral e referentes à necessidade da cor local – importantes para a primeira geração de críticos do romance⁴ – e em aspectos modernos, tais como a divergência da prática do “romance de costumes”, tão comum ao Romantismo Brasileiro,⁵ e sua quase nulidade de enredo, contrária ao “romance de ação”, já que *Ressurreição* se constrói a partir das “vacilações” do protagonista Félix. Entretanto, não faltou quem avaliasse de maneira bastante negativa essa primeira experiência machadiana no gênero, ressaltando a falta de importância do romance para a trajetória do escritor. Os comentários de Lúcia Miguel-Pereira resumem bem a depreciação do livro mediante sua associação ao romantismo:

Em prosa, não fez, de início, o que fizera em poesia; não rejeitou deliberadamente as escolas literárias. Ao contrário, procurou enquadrar-se dentro do romantismo. E com isso conseguiu fazer três livros quase inteiramente maus. [*Contos Fluminenses, Ressurreição e Histórias da Meia Noite*]. (...) Os dois livros de contos pouco valem e talvez sempre valham mais do que o romance. (MIGUEL-PEREIRA, 1949, 101/2).⁶

Até surgir o narrador atrevido das *Memórias póstumas*, Machado teve bastante trabalho à procura do tom certo de sua ficção. É nesse sentido que os textos iniciais do autor colaboram para o entendimento de sua escrita e de sua formação, fato assumido pelo autor no prefácio de *Ressurreição*: “... quem tem vontade de aprender e quer fazer alguma coisa, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia. (...). Com o tempo, adquire a reflexão o seu império, e eu incluo no tempo a condição do estudo, sem o qual o espírito fica em perpétua infância. (OC, I, 116). Se não bastasse o romance em si, *Ressurreição* ainda guarda a importância de apresentar um dos poucos

⁴ Para análise de alguns comentários críticos quando da publicação do livro, consultar GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 296-319.

⁵ “*Ressurreição*, embora fraco, tecido de incidentes tirados ao ambiente do Romantismo Europeu, é uma curiosa tentativa de romance psicológico. Deslocando o interesse do acontecimento objetivo para o estudo dos caracteres, essa novela aparecia em uma linha diferente e conserva para nós um indiscutível ar de modernidade.” (BARRETO FILHO, 1969, 140); “... o repúdio ao ‘romance de costumes’ esconde, com a sutileza que será marca registrada do autor, a desestima pela narração romântica tradicional; e a opção pelo ‘esboço de uma simples situação e contraste de dous caracteres’, além de sublinhar a recusa do romance de intriga, que ainda seduzia as leitoras do tempo, aponta, na ênfase sobre os caracteres, a via do psicologismo, trilha autônoma e fecunda de sua obra.” (MOISÉS, 1983, 92); “*Ressurreição* apresenta mesmo uma estrutura arrojada para a literatura da época. Semelhante arrojo consiste na sondagem íntima de um casal de noivos, sem o suporte factual de uma ação externa cativante.” (TEIXEIRA, 1988, 15).

⁶ Antonio Dimas discorda do parecer negativo de Lúcia Miguel-Pereira, reforçando a importância do livro: “Dizer que *Ressurreição* é romance menor de Machado é não perceber a vigorosa vocação do romancista para o desenho de personagens ambíguas e escorregadias, que tudo ignoram sobre si mesmas e não sabem nem mesmo do que são capazes e incapazes.” DIMAS, A. “Natureza I X Destino 0”. *Ressurreição*. São Paulo: Ática, 1983.

esclarecimentos de Machado relativo a sua obra. O prefácio do romance, denominado de “advertência”, é um texto capital para se entender alguns aspectos fundamentais de sua ficção, dentre os quais está o método de construção de suas personagens, concebidas a partir da oposição de caracteres. Mais do que isso, o método de Machado evidencia a própria importância desse elemento ficcional (a personagem) dentro de sua narrativa à medida que tenta se afastar do modelo romântico do “romance de costumes”: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres...” (OC, I, 116, grifos meus). No prefácio de *A mão e a luva* as explicações sobre o método e a importância da personagem voltam a aparecer:

Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo (...). Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que ficam aí esboçados. Convém dizer que o desenho de tais caracteres, - o de Guiomar, sobretudo, - foi o meu objetivo principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis. (OC, I, 189).

Em muitas de suas histórias o interesse recai essencialmente sobre os caracteres de suas figuras e no modo como elas se constroem ao longo de suas próprias trajetórias. Não por acaso, a estrutura de *Ressurreição* (e outros romances) se assemelha, guardadas as devidas proporções, à composição da “narrativa de formação”, já que explora o processo de amadurecimento emocional/intelectual das personagens, que é revelado a partir da interação com outros códigos de conduta e experiências morais.

Essa ênfase na personagem literária está também marcada nos textos críticos de Machado, dos quais o relativo ao romance de Eça de Queiroz, *O Primo Basílio*, ocupa posição de destaque. Na avaliação que o escritor faz do texto, ele centra suas críticas em torno da concepção da principal personagem feminina, mostrando-a ausente de qualquer “força moral”. Para o crítico Machado, “Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. (...) não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.” (OC, III, 905).⁷ Machado destaca a oposição existente entre “títere” e “pessoa moral”, afirmando a ineficácia de uma narrativa que escolhe modelar sua personagem a partir da primeira concepção, já que sugere a desvinculação entre ela e o leitor. Essa oposição marca sua crença na personagem individualizada por meio de valores e sentimentos próprios, que ajudam a definir sua trajetória como indivíduo atuante na trama.

Essa importância na concepção das personagens se apresentará também de maneira marcante em seus contos, delineando retratos e perfis bem traçados e complexos, especialmente de mulheres e de seres dotados de estranheza. Em “Machado de Assis e a prosa impressionista”, José Guilherme Merquior observa que dentre os contos maduros do autor, cerca de pelo menos trinta

⁷ O texto crítico de Machado é de 1878, momento em que o autor já publicara seus dois primeiros volumes de narrativas, *Contos Fluminenses* e *Histórias da meia noite*, e seus quatro romances, *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*. Parece, no entanto, que essa preocupação com a construção coerente da personagem data de tempo bem anterior.

“podem ser rigorosamente classificados de estudos de caráter.” (MERQUIOR, 1977, 174), definição que pode se estender a algumas narrativas iniciais, tais como “O segredo de Augusta” e “Aurora sem dia”. Em relação à arquitetura do conto machadiano, José Aderaldo Castello destaca aspecto semelhante, ressaltando que ela se apóia “no esquema de uma situação adequada à demonstração de caracteres esboçados. Fatos ou acontecimentos são assim configurados muito mais na dependência da análise do que em função de um esquema narrativo.” (CASTELLO, 1969, 76). A análise é acentuada por meio de confrontos e contrastes das personagens que evoluem psicologicamente a partir das relações existentes entre elas. A mesma afirmativa perpassa o estudo de Helen Caldwell sobre a relação existente entre *Otelo* e *Dom Casmurro* – e este último com *Ressurreição* –, já que a base de construção dos romances machadianos seria, segundo a ensaísta, “mostrar o drama resultante da inter-relação de naturezas contrastantes” (CALDWELL, 2002, 31).⁸

Além da personagem, o narrador será um ponto importante na composição de *Ressurreição* – e desses primeiros textos –, já que ele é responsável, em parte, pela apresentação das figuras machadianas. As cenas descritivas, centradas especialmente na observação das personagens, captam, assim como o discurso narrativo que as emoldura, a essência do próprio narrador, que se vale, muitas vezes, de comentários irônicos e desconcertantes em relação aos fatos narrados. As descrições presentes em *Ressurreição* se adéquam muitos mais à funcionalidade da história do que às exigências do romance romântico, pois que estabelecem meios de levar o leitor a apreender os aspectos mais relevantes da escrita machadiana quanto à caracterização de suas personagens e de seu narrador.

De certo modo, assim como ocorria com algumas narrativas de *Contos Fluminenses* e *Histórias da meia noite*, o narrador funcionará como um agente questionador das atitudes românticas das personagens, aliado, é claro, às “intervenções críticas” sugeridas pelas próprias personagens, responsáveis também por apontar as debilidades amorosas umas das outras. Esse é o caso de Viana, irmão da principal personagem feminina do romance, Lívia, que a apresenta como excessivamente romanesca e fantasiosa ao médico e ao leitor a partir do projeto de viagem a Europa.

- É então uma viagem de recreio? Perguntou Félix.

- Ou de romance; Lívia tem esse defeito capital: é romanesca. Trás a cabeça cheia de caraminholas, fruto naturalmente da solidão em que viveu nestes dois anos e dos livros que há de ter lido. Faz pena porque é boa alma.

- Vejo que tem todas as condições necessárias a um poeta, observou o doutor; lembra-me que era bonita. (OC, I, 121, grifos meus).

⁸ Este mesmo princípio está no cerne da construção das personagens principais em *Helena* (Helena e Estácio/ Estácio e o Conselheiro Vale/ Eugênia e Helena/ Camargo e Estácio) e em *Iaiá Garcia* (Estela e Jorge/ Jorge e Valéria/ Estela e Antunes/ Iaiá e Estela/ Luís Garcia e Antunes). Todas essas oposições se afirmam continuamente, assemelhando as personagens em alguns aspectos, e se distanciando em outros. Dessa forma, torna-se difícil conferir alguma polaridade (positivo ou negativo) às personagens. Mas é na segunda fase machadiana que este confronto entre naturezas contrastantes - especialmente encenado no campo amoroso - será marcante e complexo em alguns romances como *Dom Casmurro*.

Ainda que não haja nenhuma evidência dos livros lidos por Lívia, é sugestivo como Viana tem o mundo romanesco no mais baixo grau, capaz de alhear a cabeça feminina, já propensa, segundo sua visão, ao poético e imaginativo, especialmente quando se trata do amor. Essa percepção da imagem feminina (e jovem) como predisposta ao imaginário era corrente no século XIX e foi ilustrada exemplarmente pela literatura da época, da qual Machado se valeu para compor algumas de suas importantes figuras das narrativas iniciais, denotando sempre o sentimento de frustração diante da realidade, sobretudo do amor. Se o caso mais exemplar do fenômeno ocorre com Eugênia, em “Confissões de uma viúva moça”, na identificação do amante à imagem projetada pela literatura sentimental lida; o conto “O anjo das donzelas” (1864), publicado no *Jornal das famílias*, nos dá uma importante amostra do drama feminino na distorção/deserção/identificação da realidade por meio do romance.

Cecília lê um romance. É o centésimo que lê depois que saiu do colégio, e não saiu há muito tempo. Tem quinze anos (...).

Que ela lê neste momento? Não sei. Todavia deve ser interessante o enredo, vivas as paixões, porque a fisionomia traduz de minuto a minuto as impressões aflitivas ou alegres que a leitura lhe vai produzindo.

Cecília corre as páginas com verdadeira ânsia, os olhos voam de uma ponta da linha à outra; não lê; devora; faltam só duas folhas, falta uma, falta uma lauda, faltam dez linhas, cinco, uma... acabou.

Chegando ao fim do livro, fechou-o e pô-lo em cima da pequena mesa que está ao pé da cama. Depois, mudando de posição, fitou os olhos no teto e refletiu.

Passou em revista na memória todos os sucessos contidos no livro, reproduziu episódio por episódio, cena por cena, lance por lance. Deu forma, vida, alma, aos heróis do romance, viveu com eles, conversou com eles, sentiu com eles. (CA, 11).

O comportamento da menina sugere não só sua completa deserção da realidade, mas também uma estranha identificação com o mundo do romance, como se personagens e cenários fizessem parte de sua própria vivência. Os sentimentos de evasão e compensação encenados por Cecília são, certamente, os mais evidentes quando se trata dos possíveis efeitos da leitura de romances, considerados por muitos críticos e detratores do gênero como nocivos,⁹ sobretudo às mulheres, ordinariamente governadas pela imaginação, segundo o discurso oitocentista.

A mente romanesca de Lívia, em *Ressurreição*, associada às “condições necessárias a um poeta” – observação de Félix – revelam o juízo de valor dos dois homens, que imprimem uma leve ironia às idealizações da personagem feminina. De certo modo, são as duas figuras masculinas, na

⁹ Os discursos seguintes ilustram bem o procedimento; o primeiro refere-se a um manual de conduta publicado na corte em 1872 e o segundo a um discurso de Oliver Goldsmith no final do século XVIII: “Um pai deve, sobretudo, proibir às suas filhas a leitura de romances. Os melhores de todos, apenas dão idéias confusas e muito falsas do mundo e da vida positiva. A jovem acostumada a semelhante leitura, se chega a casar, fica desconsolada se não acha, com é natural, no seu marido o herói do romance em que tantas vezes sonhou. Disto pode resultar sua infelicidade, e algumas vezes sua vergonha.” (APUD: AUGUSTI, 1998, 74/5); “Acima de tudo, não o deixe nunca por as mãos numa novela ou num romance: pintam a beleza com tintas mais sugestivas do que a natureza e descrevem uma felicidade que o homem não encontra nunca. Que enganosos, que destrutivos são estas pinturas de uma dita perfeita! Ensina os jovens a suspirar por uma beleza e uma felicidade que nunca existiram, a desprezar o humilde bem que a fortuna colocou na nossa copa, com a pretensão de outro maior que ela nunca concederá...” (APUD: SILVA, 1968, 260).

conversa o a respeito da moça, que a configuram, inicialmente, ao leitor, dotando-a de um perfil romanesco. Essa apresenta o indireta da viúva (através do diálogo) a partir da visão de outras personagens colabora muito para a própria imagem que o leitor terá da moça, vendo-a, de antemão, como uma irremediável sonhadora. A intermedia o ocorre, aqui, num sentido duplo: através das personagens masculinas e da própria literatura, que ajuda a delinear a figura feminina.

Ao mesmo tempo, o narrador de *Ressurrei o* pontua a distância de temperamento existente entre Lívia e o irmão, chamando-o de “homem essencialmente prático”, enquanto a viúva   tratada como “negligente e meio doida” – palavras de Viana – e capaz de alhear-se “muitas vezes das coisas que a cercavam para subir a um mundo superior e quimérico”. (OC, I, 38). Concentrando-se em narrar o mínimo necessário, o narrador repassa a atitude descritiva para outro, ao mesmo tempo em que apresenta a visão simplista e tradicional dos homens em rela o   figura feminina através de um padrão comportamental inequívoco e tradicionalmente aceito.

Essa oposi o inicial entre os irmãos esbarra ainda no par Félix e Lívia a partir da concordância do médico   visão imposta por Viana. Na conversa entre os homens, a viagem   Europa   deslocada de seu aspecto cultural mais evidente (“viagem recreativa”), associado ao desejo de vivência da moça – que esteve isolada do mundo por dois anos –, para se converter apenas em uma simples aventura amorosa. O que ambos os homens conseguem   chamar a aten o do leitor para um único aspecto da figura feminina, que estaria disposta apenas a um amor aventureiro. Mais do que isso, são os comentários de Viana que ajudam a compor o cenário do flerte entre Lívia e Félix e seu desencontro inicial; afinal, o médico aposentado só queria “triumfar” na disponibilidade (sexual) da viúva.

Em rela o ao narrador de *Ressurrei o*, Hélio de Seixas Guimarães, preocupado em discutir a figura o do leitor nos romances machadianos, expõe a tese de que nos dois primeiros romances do autor “temos narradores que lançam mão de esquemas e preceitos dominantes para demonstrar sua artificialidade e impropriedade, minando alguns procedimentos do romantismo desde dentro e procurando transformar o leitor, se não num antirom ntico, pelo menos num receptor crítico da literatura romântica.” (GUIMARÃES, 2004, 126). Partindo dessa afirmativa, o crítico expõe algumas cenas de *Ressurrei o* que mostram o agir desse narrador. Uma delas situa-se no começo do romance, na apresenta o que o narrador faz da principal personagem da história, o médico aposentado e endinheirado Félix:

Quando no início da história, Félix recebe um legado que o lança da pobreza e da obscuridade diretamente para o mesmo patamar social de Lívia, o narrador afirma não se tratar de clich , mas de um lance da Providência, que ‘possui o segredo de não aborrecer com esses lances tão estafados no teatro’. Félix recebe a herança porque Deus, ou o destino, assim o quis: essa   toda a explica o fornecida, o que  , rigorosamente, explica o nenhuma. Ao procurar imprimir naturalidade ao seu relato, acaba desvelando os clich s, sem substitui-los por outros supostamente mais naturais ou verdadeiros. (GUIMARÃES, 2004, p. 130).

Esse procedimento, segundo o crítico, faz com que o narrador seja responsável por minar a força das estratégias românticas de narração; ao mesmo tempo, Machado, por meio de seu narrador, reduz a movimentação dramática – esperada em uma narrativa convencional do gênero –, “alocando-a na consciência atormentada de Felix.” (GUIMARÃES, 2004, 127). O que se tem é a passagem de um enredo tipicamente romântico (os encontros e desencontros amorosos de dois jovens casais) para uma narrativa psicológica, já que as postergações do amor são frutos não de ações externas, mas da mente complicada e sombria do protagonista da trama, já sugerida pelo narrador em sua primeira descrição. Daí a afirmação feliz de Machado no prólogo do livro relativo à negação ao “romance de costumes”. Esse esboço narrativo (*Ressurreição*) equivaleria a uma saída ao que o autor identificava como um problema da Literatura Brasileira no famoso ensaio “Instinto de Nacionalidade”: a exigência da cor local.

Aqui o romance, como tive ocasião de dizer busca sempre a cor local. A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações. (...)

Não faltam a alguns de nossos romancistas qualidades de observação e de análise, e um estrangeiro não familiar com os nossos costumes achará muita página instrutiva. Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chama para aí, ou porque seja esta cesta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária.

O romance brasileiro recomenda-se especialmente pelos toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo mui adequada ao espírito do nosso povo. (...)

Pelo que respeita à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns os exemplos que podem satisfazer à crítica; alguns há, porém, de merecimento incontestável. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores. Naturalmente exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha do maior número. (OC, III, 804/5, grifos meus).

O trecho destinado ao exame do romance se constrói pela oposição entre o tipo mais explorado por nossos romancistas (“romance de costumes”) e o modelo menos utilizado e mais difícil do gênero, aquele “puramente de análise das paixões e dos caracteres”. É singular que o escritor se preocupe com um tipo de romance que tentara construir um ano antes, mostrando que a questão já estava na ordem de seus pensamentos, mas também servindo como justificativa das falhas obtidas nesse processo de construção do texto, já que o gênero é difícil e pouco experimentado pelos escritores do momento. “Instinto de Nacionalidade” prega ainda que o escritor pode e deve falar das coisas locais, porém dando-lhes um tom mais universal, “que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (OC, III, 804), conferindo outra saída para a questão da nacionalidade literária brasileira além da tópica da “cor local”. Dramatizando o pensamento de Shakespeare,¹⁰ Machado dá universalidade às suas personagens, ainda que estejam localizadas no espaço social/temporal do Segundo Reinado brasileiro. Nessa perspectiva, vemos que “Instinto de Nacionalidade”, escrito para dar “notícias da

¹⁰ “Minha idéia ao escrever este livro foi por em ação aquele pensamento de Shakespeare: *Our doubts are traitors, / and make us lose the good of might win, / by fearing to attempt*”. (OC, I, 116).

atual literatura brasileira”, serve também como uma espécie de posfácio à *Ressurreição*, pois mesmo sem se deter no romance Machado explica as motivações envolvidas em sua construção, destacando ainda as diretrizes básicas para a formação/consolidação da literatura (e do romance) no Brasil.

Considerando que *Ressurreição* se constrói a partir do contraste dos caracteres de suas personagens, escolhi duas cenas, captadas em pontos distintos do romance, para examinar como essa oposição se cria: a primeira, no início da história (Capítulo I), apresenta os componentes psicológicos de Félix, o protagonista; a segunda descreve alguns elementos da principal figura feminina, opositora do caráter do herói, a viúva Lívia. Cada uma das cenas revela parte da personalidade das personagens sem entregá-la de pronto ao leitor. O procedimento já é anunciado pelo narrador ao falar de Félix: “do seu caráter e espírito melhor se conhecerá lendo estas páginas, e acompanhando o herói por entre as peripécias da singelíssima ação que empreendo narrar.” (OC, I, 118). Da mesma forma é a composição da viúva, que nos é apresentada por meio de comentários alheios, dos quais o de Viana e do médico já se teve uma ideia, e pela própria encenação do conflito.

Naquele dia, - já lá vão dez anos! – o Dr. Félix levantou-se tarde, abriu a janela e cumprimentou o sol. O dia estava esplêndido; uma fresca bafagem do mar vinha quebrar um pouco os ardores do estio; algumas raras nuvenzinhas brancas, finas e transparentes se destacavam no azul do céu. Chilreavam na chácara vizinha à casa do doutor algumas aves afeitas à vida semi-urbana, semi-silvestre que lhe pode oferecer uma chácara nas Laranjeiras. Parecia que toda a natureza colaborava na inauguração do ano. Aqueles para quem a idade já desfez o viço dos primeiros tempos, não se terão esquecido do fervor com que esse dia é saudado na meninice e na adolescência. Tudo nos parece melhor e mais belo, - fruto de nossa ilusão, - e alegres com vermos o ano que desponta, não reparamos que ele é também um passo para a morte.

Teria esta última ideia entrado no espírito de Félix, ao contemplar a magnificência do céu e os esplendores da luz? Certo é que uma nuvem ligeira pareceu toldar-lhe a frente. Félix embebeu os olhos no horizonte e ficou largo tempo imóvel e absorto, como se interrogasse o futuro e revolvesse o passado. Depois, fez um gesto de tédio, e parecendo envergonhado de se ter entregue à contemplação interior de alguma quimera, desceu rapidamente à prosa, acendeu um charuto, e esperou tranquilamente a hora do almoço.

Félix entrava então nos seus trinta e seis anos, idade em que muitos já são pais de família, e alguns homens de Estado. Aquele era apenas um rapaz vadio e desambicioso. A sua vida tinha sido uma singular mistura de elegia e melodrama; passara os primeiros anos da mocidade a suspirar por coisas fugitivas, e na ocasião em que parecia esquecido de Deus e dos homens, caiu-lhe nas mãos uma inesperada herança, que o levantou da pobreza. Só a Providência possui o segredo de não aborrecer com esses lances tão estafados no teatro.

Félix conhecera o trabalho no tempo em que precisava dele para viver; mas desde que alcançou os meios de não pensar no dia seguinte, entregou-se corpo e alma à serenidade do repouso. Mas entenda-se que não era esse repouso aquela existência apática e vegetativa dos ânimos indolentes; era, se assim me posso exprimir, um repouso ativo, composto de toda a espécie de ocupações elegantes e intelectuais que um homem na posição dele podia ter.

Não direi que fosse bonito, na significação mais ampla da palavra; mas tinha as feições corretas, a presença simpática, e reunia à graça natural a apurada elegância com que vestia. A cor do rosto era um tanto pálida, a pele lisa e fina. A fisionomia era plácida e indiferente, mal alumiada por um olhar de ordinário frio, e não poucas vezes morto.

Do seu caráter e espírito melhor se conhecerá lendo estas páginas, e acompanhando o herói por entre as peripécias da singelíssima ação que empreendo narrar. Não se trata aqui de um caráter

inteiriço, nem de um espírito lógico e igual a si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoerente e caprichoso, em que se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas, e defeitos inconciliáveis.

Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas em si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas porém se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava. (OC, I, 117-8, grifos meus).

O trecho formado pelos primeiros parágrafos do romance começa a traçar um retrato muito mais moral do protagonista do que físico. Num primeiro momento, a descrição enfática da natureza parece revelar uma predisposição do narrador ao enaltecimento da cor local, que logo se torna elemento de comparação à figura masculina, que mediante o esplendor do ambiente reage positivamente. A chegada do ano novo, inaugurado pela exuberância da natureza, é coroada pela interferência sutil do narrador – “fruto de nossa ilusão” – nos pensamentos da personagem, que esboça uma “nuvem ligeira” na face, até então plácida e alegre. O pensamento do narrador a respeito da ilusão da vida parece repontar na personagem que se entrega a uma rápida e estranha contemplação, associada sugestivamente ao futuro e ao passado. Mais do que isso, o narrador faz ressoar no leitor algumas indagações iniciais a respeito da personalidade do Dr. Félix: como poderia alguém diante da “magnificência do céu” e dos “esplendores da luz” assomar pensamento tão negativo? De um modo bem particular, o narrador confunde o leitor quanto à origem de tais pensamentos – devido a seu caráter onisciente –, reportando-os ora a ele, contador da história, ora à personagem. Ao mesmo tempo em que apregoa a negatividade de Félix, o narrador revela sua indisposição ao “mundo quimérico”, entendido como opositor do mundo prosaico e cotidiano, onde estão a esperá-lo o charuto e o almoço. É preciso observar que o uso de determinados termos (“teria”; “parece”; “como”; “parecendo”) apontam a indisposição do narrador em apresentar os detalhes do caráter de Félix ou ainda na suspeição do leitor, que deve estar atento ao narrado.

As considerações iniciais do narrador se reportam também a questões de ordem mais prática, como revelar a idade do médico, o lance inesperado da herança e ironicamente sua predisposição para o ócio elegante, contraposto à “existência apática e vegetativa dos ânimos indolentes”. A apresentação não cessa aí: antes disso, o narrador compara a maturidade de Félix à de outros homens, “muitos” chefes de família, “alguns” homens de Estado, marcando sua inadequação social e pública a papéis esperados à elite da época, embora o termo “muitos”, associado aos dirigentes familiares, sugira a facilidade maior do cargo em relação à posição política. De certo modo, dessa constatação inocente do narrador emerge uma crítica maior do que a aparente, já que Félix ao menos será capaz de se fazer marido ou pai.

De modo geral, a descrição do herói da narrativa é feita de maneira extremamente subjetiva e dosada por certa ironia, em desacordo com o romance romântico. Desde já, o narrador marca a distinção da história contada, revertendo os moldes narrativos do repertório do leitor sem interpelá-

lo diretamente como ocorria, por exemplo, em “Miss Dollar” (*Contos Fluminenses*) no questionamento da identidade da personagem homônima no início do conto.

Apenas no quinto parágrafo, o leitor começa a conhecer o contorno facial da personagem, embora os traços sejam gerais e tomados de subjetividade narrativa. Félix é apresentado como um homem bonito devido a sua elegância no trajar. Os aspectos mais significativos concentram-se na fisionomia indiferente e na frieza do olhar, dado, por vezes, como morto pelo narrador. Imperam, no herói machadiano, componentes negativos, dando a entender que a tal ressurreição anunciada no título do romance só pode referir-se a ele. Considerando que a narrativa impõe um retrocesso de dez anos – “já lá vão dez anos!” –, supõe o leitor que a história contará o processo de retorno vital desse homem atormentado pelo passado e descrente do futuro. A história, assim, seria uma adequação à temática romântica, sugerindo a ressurreição masculina consequência inequívoca da redenção amorosa, situação narrativa colocada em suspensão a partir do oitavo parágrafo do livro, que afirma a escolha do ano novo para a “liquidação amorosa de ano velho”.

Aquele dia, aurora do ano, escolhera-o o nosso herói para ocaso de seus velhos amores. Não eram velhos; tinham apenas seis meses de idade. E contudo iam acabar sem saudade nem pena, não só porque já lhe pesavam, como também porque Félix lera pouco antes um livro de Henri Murger, em que achara um personagem com o sestro destas catástrofes prematuras. A dama dos seus pensamentos, como diria um poeta, recebia assim um golpe moral e literário. (OC, I, 118).

A descrição de Félix revela outras particularidades: todas imprimem a complexidade de seu caráter a partir da duplicidade e da contradição de sua face (“natural e espontânea” e “calculada e sistemática”; “sinceridade e afetação”), dispendo o herói machadiano entre o real e a ilusão. O desejo machadiano de explorar os caracteres antagônicos de suas personagens assoma em seu próprio protagonista, composto de modo embaralhado e dual, aspecto que mereceu uma intrigante teoria a respeito da alma humana – anos depois – no conto “O espelho” da coletânea *Papéis Avulsos* (1882). A composição moral negativa de Félix se contrapõe à positividade aparente da viúva Lívia, tratada pelas demais personagens do romance e por sua própria atitude de maneira muito diversa: esfinge, deusa, pérfida, sincera, ousada, vaidosa, aventureira. Tais atributos, inconciliáveis alguns, mostram a dimensão também complexa da personagem feminina, que na aparência esboça sinceridade em suas ações, mas, olhada bem de perto e com lentes de aumento, atua na trama tanto quanto seu opositor masculino. Apesar de a viúva ser chamada à cena já no primeiro capítulo do romance, a propósito da chegada de Viana à chácara do Dr. Félix, o momento descritivo a que me detenho está no terceiro capítulo de *Ressurreição*, “Ao som da valsa”. De modo semelhante à descrição de Félix, essa traz a vantagem da isenção (parcial) dos comentários alheios em relação ao objeto descrito; é o narrador que pontua os aspectos fundamentais de Lívia. A particularidade (e novidade) da cena fica por conta do “olhar narrativo e interpretativo de Félix”, que capta o que julga

ser a essência da moça depois de um longo diálogo. Dessa forma, há uma espécie de desdobramento narrativo, já que o narrador ao descrever a cena mostra, além de Lívia, o próprio Félix.

Todavia, escapou-lhe, no meio da conversa, não sei que frase de melancólico cepticismo que fez estremecer a moça. Lívia olhou para ele e depois para o chão, parecendo tão absorta que nem deu pelo silêncio que se seguiu ao seu gesto e às palavras de Félix. Este aproveitou a circunstância para examiná-la melhor.

Lívia representava ter vinte e quatro anos. Era extremamente formosa; mas o que lhe realçava a beleza era um sentimento de modesta consciência que ela tinha de suas graças, uma coisa semelhante à tranquilidade da força. Nenhum gesto seu revelava o amor-próprio geralmente inseparável das mulheres bonitas. Sabia que era formosa, mas tinha para si que, a natureza se havia esmerado com ela, era por uma razão de harmonia e de ordem nas coisas terrestres. Afear as suas graças, parecia-lhe um crime; tirar orgulho delas, frivolidade.

Félix examinou-lhe detidamente a cabeça e o rosto, modelo de graça antiga. A tez, levemente amorenada, tinha aquele macio que os olhos percebem antes dos contatos das mãos. Na testa lisa e larga, parecia que nunca se formara a ruga da reflexão; não obstante, quem examinasse naquele momento o rosto da moça veria que ela não era estranha às lutas interiores do pensamento: os olhos, que eram vivos, tinham instantes de languidez; naquela ocasião não eram vivos nem lânguidos; estavam parados.

Sentia-se que ela olhava com o espírito.

Félix contemplou-lhe longo tempo aquele rosto pensativo e grave, e involuntariamente foram-lhe os olhos descendo ao resto da figura. O corpinho apertado desenhava naturalmente os contornos delicados e graciosos do busto. Viam-se ondular ligeiramente o seio túrgido, comprimido pelo cetim; o braço esquerdo, atirado molemente no regaço, destacava-se pela alvura sobre a cor sombria do vestido, com num fragmento de estátua sobre o musgo de uma ruína. Félix recompôs na imaginação a estátua toda, e estremeceu. Lívia acordou da espécie de letargo em que estava. Como também estremecesse, caiu-lhe o leque da mão. Félix apressou-se a apanhá-lo.

- Obrigada, murmurou ela distraída.

Depois, parecendo envergonhada daquele longo silêncio, pretextou um incômodo nervoso; levantaram-se e dirigiram-se ao salão. Ali, no meio da conversa e do bulício, readquiriu ela o império de si mesma, e conversaram largamente com volubilidade e galanteria. A viúva era um pouco sarcástica, mas daquele sarcasmo benévolo e anódino, que sabe misturar espinhos com rosas. Pela primeira vez Félix a conhecia, porquanto apenas a tinha visto duas vezes, e não basta ver uma mulher para a conhecer, é preciso ouvi-la também; ainda que muitas vezes basta ouvi-la para a não conhecer jamais. (OC, I, 130-1, grifos meus).

A cena se constrói quase que inteiramente por meio do silêncio das personagens, momento propício para as descrições e exames pormenorizados da figura feminina. Ainda que Lívia seja descrita pelo narrador, é possível perceber que o olhar deste persegue o interesse da personagem masculina, ressaltando os ângulos e contornos preferíveis de Félix. É curioso o termo que o narrador escolhe para realçar o modo de olhar do moço: “examinar” sugere o olhar clínico do médico, acostumado à precisão e à extensiva análise dos detalhes; aqui, devotado exclusivamente ao estudo minucioso do corpo feminino. Tal qual uma estátua, a viúva é observada de maneira indiscreta e até mesmo desavergonhada pelo olhar masculino, que cessa o silêncio da boca para falar melhor e mais vivamente pelos olhos.

Enquanto Félix se silencia depois de suas últimas palavras, Lívia se cala por meio dos gestos; depois de olhar para o homem, mira o chão e entra em uma espécie de letargia. É a “frase de melancólico cepticismo” pronunciada pelo médico que deixa a moça presa a seus pensamentos e reflexões. A atitude da viúva é somente gestual: olha e se cala. Em situação semelhante, mas por

razões diversas, vê-se Félix também em estado letárgico: examinar a moça o leva a uma espécie de encantamento que só é quebrado quando se depara com a figura feminina quase nua. O estremecimento do homem deve-se ao seu modo de olhar: Félix vê, ou melhor, advinha o proibido, e o proibido causa-lhe o *frisson*. Nesse momento, Lívia não precisa fazer gesto algum, pronunciar nenhuma palavra ou sorrir de maneira encantadora: apenas a letargia que a faz silenciosa e passiva (espécie de “estatualização” da mulher) seduz o olhar masculino.

Se por um lado o trecho apresenta a figura física de Lívia – objeto de exame do médico –; por outro, conhece-se também Félix, que se deixa apreender à medida que revela seu modo de olhar, erotizando a figura feminina. Nesse sentido, a cena serve de apresentação de alguns aspectos psicológicos do próprio Félix, atentando inclusive para a forma de enxergar a mulher como objeto estético do prazer masculino, ao mesmo tempo em que inaugura a composição sedutora e ambígua da moça. A descrição vaga do vestuário de Lívia obedece a esta lógica: vestido de cetim de cor sombria (resquícios do luto) que aperta o busto, realçando-o. Não é preciso mais nada para acender o ânimo masculino; na confusão da imagem, Lívia se revela sedutora e ao mesmo tempo casta pela sugestiva reclusão da viuvez. Soma-se a isso o detalhe do braço alvo molemente caído no regaço – lugar da sexualidade feminina. A imagem de Lívia é apresentada pelo olhar de Félix de maneira ambígua, num misto de entrega sedutora (seios apertados, braço caído no regaço) e recato acentuado (vestido de cor sombria, alvura da pele). O espaço da ambiguidade (das personagens) começa a ser criado diante do olhar, também atento, do leitor.

Se a imagem física de Lívia já concorre para uma série de desdobramentos que corroboram sua complexidade como personagem, a descrição dos seus estados psicológicos incrementa a figura feminina. A capacidade de reflexão atribuída principalmente pela maneira de olhar da mulher e por sua expressão facial conduz a uma construção feminina mais intensa. Afinal, atentar para “as lutas interiores do pensamento” da personagem ajuda a marcar o território feminino como um enigma. É certo que a “frase melancólica” de Félix suscita as reflexões na viúva: o que estará pensando Lívia? Quais são as lutas interiores que trava em seu íntimo? Félix ainda não sabe, e o narrador não esclarece, mas o leitor pode refletir que ambas as perguntas levam a uma única resposta: as divagações da moça diante da possibilidade de um novo amor (Félix) esbarram na lembrança de seu primeiro casamento. Ainda que não se possa afirmar com precisão a indicativa dada – é apenas uma possibilidade bem plausível na leitura da personagem feminina –, as palavras do médico levam inevitavelmente ao rompimento do momento mágico que ambos viviam. Singularmente, a frase melancólica que rompe com a descontração da conversa os levam a viver intensamente outro instante, muito mais mágico e quase que apenas sensorial.

De um modo geral, apesar da descrição física ser mais presente – fruto do olhar masculino –, o trecho é bastante subjetivo, pois capta o “exame” de Félix e mais alguns de seus contornos

psicológicos, ao mesmo tempo em que traz à cena o componente reflexivo de Lívía, responsável por levá-la a outra realidade, nomeada por algumas personagens e pelo próprio narrador de “mundo quimérico”. Aquele mesmo “mundo quimérico” do qual Félix “parecia se envergonhar” no início do romance, fugindo para a prosa cotidiana do charuto e do almoço. Ambas as descrições, de Félix e de Lívía – e o espaço onde ocorrem; privado e público respectivamente –, ajudam a compor um quadro analítico inicial das personagens de *Ressurreição*, construídas para se contraporem umas as outras; da mesma forma que alguns caracteres de homens e mulheres se assemelham nessa trama marcada pelo compasso da quadrinha e não da valsa. A sugestão da quadrinha imprime ao romance machadiano um deslocamento sentimental provisório entre as personagens, que ensaiam novos pares à medida que a trama, marcada pela mente caprichosa e sombria do médico, evolui. Essa referência à quadrinha como jogo amoroso é bem demonstrada por Silviano Santiago no ensaio “Jano, Janeiro”, no qual o crítico recorre ao famoso poema de Carlos Drummond de Andrade para explicitar a dança entre os casais, todos modelados pela referência à felicidade dos pais de Raquel, Coronel Moraes e D. Matilde: “MENESES que amou sua amante e que amou LÍVIA que é cobiçada por Luís Batista que é amado por Clara, que amou seu marido e que ama e é amada por FÉLIX que foi amado por Raquel e que amou Cecília que ama Moreirinha, se casa com RAQUEL.” (SANTIAGO, 2000, 437). As personagens secundárias adquirem, assim, uma importância maior no conflito amoroso da dupla amorosa principal, já que mediam a paixão entre Félix e Lívía, assim como a emergência da oposição entre o mundo “quimérico” (e verossímil) – associado à literatura e ao imaginário – e o real/social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos Fluminenses*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).
- _____. *Histórias da Meia Noite*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).
- _____. *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. (3 volumes).
- _____. *Contos Avulsos*. MAGALHÃES JR., Raimundo (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta: A moreninha e Os dois amores*. Campinas: Unicamp, 1998. (Dissertação de mestrado).
- BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- CHALHOUB, S. *A história nas histórias de Machado de Assis: uma interpretação de Helena*. Primeira Versão. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991.

- _____. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.). *A história contada: capítulos da história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.
- DIMAS, Antonio. "Natureza I X Destino 0". *Ressurreição*. São Paulo: Ática, 1983.
- FACIOLI, V. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- MERQUIOR, José Guilherme. Machado de Assis e a prosa impressionista. *De Anchieta a Euclides; breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis, 1935-1958*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.
- _____. *Prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- MOISÉS, Massaud. Machado de Assis. *História da literatura brasileira. Realismo*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1983.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.
- _____. *As sugestões do conselheiro: A França em Machado de Assis, Esaú e Jacó e Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Capitu e a mulher fatal, análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- PEREIRA, Cilene M. Jogos e Cenas do Casamento: construção e elaboração das personagens e do narrador machadianos em *Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite*. Campinas, 2008. (tese do doutorado).
- RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. Jano, Janeiro. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006. (V. 6/7).
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- _____. *A poesia envenenada de Dom Casmurro. Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O romance. *Teoria da literatura*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.
- STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.