

## A TEORIA DOS PERSONAGENS EM MACHADO DE ASSIS

Marcos Rogério Cordeiro\*

**RESUMO:** Um dos aspectos mais discutidos nos estudos sobre a obra de Machado de Assis diz respeito ao modo como o escritor construiu seus personagens, dotados de complexidades psicológica e existencial. O objetivo deste artigo é mostrar que Machado de Assis possuía uma concepção própria de personagem, a qual ele explicitou nos prefácios de seus romances e em textos de análise literária. A partir da compreensão dessa concepção, pretendo desenvolver uma discussão sobre os personagens criados pelo escritor, observando a variedade de recursos e problemas por ele apresentada. Para tanto, partirei da análise de alguns de seus romances como *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*.

**Palavras-chave:** Literatura, Crítica, Caracter, Machado de Assis.

Dentre as muitas qualidades que a crítica especializada já apontou sobre a obra ficcional de Machado de Assis, uma das mais estudadas se refere à sua reconhecida capacidade de construir *personae fictas*. De fato, os personagens machadianos já foram estudados de muitos modos, de um ponto de vista psicológico, filosófico, histórico, social, estético etc. Meu objetivo é analisá-los dando ênfase ao aspecto construtivo neles empregados. Para isso, pretendo partir de uma concepção propriamente machadiana de construção dos

personagens, concepção essa que ele explicitou – embora sem muito alarde – em alguns escritos, como ensaios e artigos críticos, advertências e prefácios de seus próprios livros, bem como em crônicas e contos. A partir desse ponto, tentarei empreender uma análise mais cuidadosa de sua obra ficcional com o fim de mostrar como efetivamente a concepção estética do escritor foi dramatizada, isto é, como foi vertida em um princípio estético de composição. Para realizar tal análise, tomarei os personagens dos seguintes romances: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casimiro* (1900) e *Esau e Jacó* (1904). Com isso, espero comprovar algumas hipóteses iniciais: primeiro, a de que Machado possuía uma teoria própria de personagem e que essa teoria fora construída a partir de uma concepção da vida humana; segundo, a de que ele dramatizou essa teoria, transformando-a em princípio estético de composição dos personagens; terceiro, que tal princípio de composição foi sendo modificado, variado, ensaiado, enfim, aperfeiçoado de livro para livro; e quarto, a de que não existe uma ruptura nesse percurso, nada que lembre a idéia de que a carreira de escritor possuía duas fases nitidamente distintas, mas, sim, que apresenta um processo contínuo de acumulação de recursos dramático-narrativos.

Para facilitar a explanação e o desenvolvimento dos argumentos aqui apresentados, este artigo será dividido em quatro partes principais: a primeira parte será dedicada a apresentar a teoria machadiana de personagens; na segunda será desenvolvida uma análise sobre a ambiguidade dos personagens, dando ênfase ao modo como, em um único personagem, encontramos a construção de uma personalidade paradoxal e conflitiva; na terceira, a análise será sobre como a ambigüidade dos personagens muda de forma, apresentando o jogo refletor de duas personalidades distintas que se mostram unidas (ao ponto de se fundirem) e, ao mesmo tempo, contrapostas; na quarta parte, será analisado um novo desdobramento da personalidade dos personagens, agora observados como narradores-personagem.

## TEORIA DO PERSONAGEM COMO *CARACTER*

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

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

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

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

Primeiramente, note-se a inspiração machadiana: o escritor parte do princípio shakespeariano de configuração da personalidade ficta, um princípio que depende da construção de uma subjetividade profunda e complexa o suficiente para que sirva como núcleo dramático fundamental de representação da existência humana. Alguns estudiosos já apontaram o modo como Shakespeare – através da técnica do solilóquio, por exemplo – contribuiu no processo de investigação dos abismos da consciência, iniciando, assim, um movimento renovado dentro da tradição trágica e afinando a concepção a respeito do humano (BLOOM, 1998 e 2004; KOTT 2003; STEINER, 1961). Machado, evidentemente, se inspira neste dispositivo técnico: a busca por um modo de representar as dúvidas interiores, a necessidade de representar o sujeito diante de si, confrontando-se consigo mesmo, como modo de apresentação e reflexão de suas vicissitudes íntimas.

Essa estratégia analítica, que evidencia as preocupações do escritor no plano da composição, reaparece na advertência do romance seguinte, *A mão e a luva*: “Convém dizer que o

---

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

desenho [dos] caracteres foi o meu objetivo principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis” (ASSIS, 1994: 198).<sup>2</sup> Comparando com a citação anterior, dois aspectos merecem ser destacados: a recusa em aderir ao que denomina “romance de costumes”, que equivale – a meu ver – à sua decisão de utilizar a “ação” apenas como pano de fundo, mas não como motivo estruturador da trama; e a preocupação em definir os contornos estéticos de seus personagens a partir da noção de *character*. São esses dois aspectos que devem ser analisados com atenção e cuidado para que a concepção de personagem própria de Machado de Assis seja mais bem compreendida como tal. Para que essa concepção fique mais clara, vou me restringir ao comentário de algumas passagens de um ensaio crítico que Machado publicou em 1878 sobre o romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós.

No que se refere ao modelo de romance preterido por Machado – o romance de costumes, no qual se privilegia a ação – observamos uma censura direta e franca quando se refere à obra de Eça. Note-se, porém, que a censura não é dirigida ao escritor português, a quem Machado se refere como um “homem de talento” e a respeito de quem confessa possuir “admiração”, mas sim às “doutrinas e práticas” que ele adotou.

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

A crítica é direcionada, portanto, à poética do Realismo que, segundo Machado de Assis, recorre continuamente a

---

<sup>2</sup> As referências de *A mão e a luva* foram retiradas da edição *Obra completa*, vol. 1, p. 197-270.

clichês com o objetivo de construir meios de representação da realidade a partir dos quais se fundamenta uma crítica social, mas descuida da coerência interna do universo construído (ASSIS, 1994: 907). A consequência direta, e mais grave, dessa forma de composição – ainda segundo Machado – foi privilegiar a caricatura dos personagens e suas classes, a representação dos costumes da sociedade e a ação dos eventos em detrimento da construção lógica dos *caracteres*: os personagens aparecem pálidos, sem força espiritual e destituídos de complexidade interior. Ao analisar os protagonistas do romance de Eça de Queirós, Machado expõe sua própria concepção de personagem:

A Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; mas não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência. (ASSIS, 1994: 905)

Essas são as características que devem ser bem observadas em um personagem de romance, as quais garantem coerência à sua construção formal: a ação do *caracter* – tipo ideal de personagem na concepção machadiana – não pode ser impulsionada ou dirigida a partir de fora dele; a ação do *caracter* exige consciência de si. Por isso, Machado elogia a vilã do romance, Juliana (“o caráter mais completo e verdadeiro do livro” ASSIS, 1994: 906) em detrimento de Luísa, que “resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência [...] como matéria inerte, que é” (ASSIS, 1994: 905).

O juízo de Machado a respeito de Luísa não deve ser confundido com uma censura ética ou moralista<sup>3</sup> (“por Deus! dê-me uma pessoa moral” ASSIS, 1994: 906), mas obedece

---

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

a uma necessidade de lógica interior e de consistência da composição: “para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma.” (ASSIS, 1994: 906). A comparação desses personagens remete à bem conhecida formulação de Edward M. Forster, quando classifica as formas dominantes de personagens como “planos” e “redondos” (FORSTER, 1969: 55-65): a imagem de Luísa serve para representar a ideia de personagem plano, uma vez que parece desempenhar uma função caricatural de representação de um segmento de classe social, tipificando, assim, um comportamento e uma psicologia previstos no receituário da escola realista; Juliana, por sua vez, representa melhor a ideia de personagem redondo, pois seu comportamento exterior reflete mais plenamente as intempéries da psicologia humana. Quando Machado se refere ao modelo shakespeariano na advertência de *Ressurreição*, parece pretender ressaltar as vantagens de se representar a vivência íntima plena dos personagens, buscando meios para dramatizá-la, isto é, para expô-la em ato. Digamos então que, segundo os argumentos aqui apresentados, Machado de Assis procura legitimar sua preferência por uma forma de romance em que a narração dramatiza a ação da vida interior dos personagens em detrimento da narração que representa a ação dos eventos que envolvem os personagens (NUNES, 1983; SOUZA, 2006; PASSOS, 2007; MAIA NETO, 2007). A inversão desse princípio formal se constituiria no maior defeito do método de composição adotado por Eça de Queirós: “a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte” (ASSIS, 1994: 910).

Em resumo, as preocupações de Machado de Assis possuem dupla inscrição. Uma delas – mais visível – a de delimitar uma poética do romance baseada na composição e análise dos *caracteres*, considerada, por ele, “uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores,

[pois] exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação” (ASSIS, 1994: 805).<sup>4</sup> A outra, diz respeito a um desejo de formar um padrão elevado de gosto no público leitor da época no Brasil (GUIMARÃES, 2004: 107-121). Também fica claro algo que, na verdade, está na base das duas implicações expostas acima: a necessidade de demarcar os contornos e os limites das normas estéticas dominantes no século 19 no Brasil e no mundo, baseadas em uma narração descritiva e analítica que o Realismo utilizava para representar a totalidade da vida (LUKÁCS, 2000: 69-96; WATT, 1990: 11-33; ZOLA, 1995: 23-48; VASCONCELOS, 2007: 142-184). Em contraposição, a poética defendida por Machado é aquela baseada na dramatização da vida interior, capaz de penetrar os desvãos da alma humana, de sondar as contradições e os conflitos íntimos, tal como podemos encontrar em sua obra de ficção.

## AMBIGUIDADE E CONFLITOS DOS PERSONAGENS

O primeiro romance publicado por Machado de Assis, *Ressurreição*, é um bom ponto de partida para entendermos melhor sua concepção de personagem. Em todo livro, prevalece uma atmosfera de ambiguidades e incertezas na vida, no sentimento e no destino dos protagonistas: Livia, por exemplo, era “expansiva e discreta, enérgica e delicada, entusiasta e refletida, [...] possuía esses contrastes aparentes, que não eram mais que as harmonias do seu caráter” (ASSIS, 1994: 142); D. Matilde “era uma mistura de austeridade e meiguice, de extrema bondade e extrema rigidez” (ASSIS, 1994: 125); e Viana possuía “um entusiasmo que podia ser sincero e interessado ao mesmo tempo” (ASSIS, 1994: 121). Em todos esses casos fica patente a conformação do personagem como *character*, construído a partir de uma concepção complexa de

---

<sup>4</sup> Citação de “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade” retirada de *Obras completas*, vol. 3, p. 801-809.

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

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

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

A constituição de personalidades ambíguas e paradoxais, como essas que vimos, traz consequências profundas



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

A vida solitária e austera da viúva não pode evitar o espírito suspeitoso de Félix. Creu nela a princípio. Algum tempo depois duvidou de que fosse puramente um refúgio; acreditou que seria antes uma dissimulação.

[...] Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões. (ASSIS, 1994: 195)

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

Essa dificuldade do narrador em transpor os limites da narração para penetrar mais analiticamente os interstícios das relações estabelecidas entre os personagens será corrigida no romance seguinte, *A mão e a luva*. Nesse romance, encontramos a mesma economia construtiva do *character* como uma coalescência de qualidades descontínuas e contraditórias reu-

nidas a ponto de formar uma personalidade dupla e ambígua. É o que observamos em Estevão, Jorge, Luís Alves, Guiomar e Mrs. Oswald, tal e qual vimos nos exemplos anteriores. A diferença neste romance – diferença que aqui interessa destacar – diz respeito à novidade que ele apresenta: as ambiguidades dos personagens são projetadas em suas relações que, assim, ampliam as consequências de tais características, que são analisadas no plano da afetividade e da sociabilidade. Como exemplo, tome-se a passagem em que Guiomar e sua madrinha conversam sobre a necessidade de a moça escolher, entre os pretendentes que a rodeiam, aquele com que deverá se casar. A madrinha, uma rica baronesa que acolheu e educou a moça, possui manifesta predileção por Jorge – um representante da aristocracia proto-decadente que é seu sobrinho – mas Guiomar prefere Luís Alves – um advogado promissor na carreira jurídica e política. Sabendo da preferência da afilhada, a baronesa se espanta ao ouvi-la falar o nome de Jorge, dito com afetação suficiente para a madrinha perceber que falava a contragosto. A baronesa, então, incrédula, insiste com Guiomar, procurando saber dela a verdade e manifesta sua impressão, a de que Guiomar amava deveras a Luís Alves e não a Jorge. Neste momento, o narrador suspende a narração e desenvolve uma análise minuciosa da cena, refletindo sobre as intenções ocultas de uma e outra personagens, explorando as incertezas inscritas no espírito de cada uma e explicitando os movimentos das idéias e dos sentimentos de ambas:

Vê o leitor que a palavra esperada, a palavra que a moça sentia vir-lhe do coração aos lábios e querer rompê-los, não foi ela quem a proferiu, foi a madrinha; e se leu atento o que precede verá que era isso mesmo o que ela desejava. Mas por que o nome de Jorge lhe roçou os lábios? A moça não queria iludir a baronesa, mas traduzir-lhe infielmente a voz de seu coração, para que a madrinha conferisse por si mesma, a tradução com o original. Havia nisto um pouco de meio indireto, de tática, de afetação, estou quase a dizer de hipocrisia, se não tomasse à má parte o vocábulo. Havia,

mas isto mesmo lhes dirá que esta Guiomar, sem perder as excelências de seu coração, era do barro comum de que Deus fez a nossa pouco sincera humanidade; e lhes dirá também que, apesar de seus verdes anos, ela compreendia já que as aparências de um sacrifício valem mais, muita vez, do que o próprio sacrifício. (ASSIS, 1994: 265)

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

## CONFLITO E DUPLICIDADE DOS PERSONAGENS

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

Em *Esau e Jacó*, podemos observar uma variação sutil e significativa desse esquema: a partir da observação das idéias, dos sentimentos e dos valores dos irmãos Pedro e Paulo, compreendemos melhor a nova volta no parafuso que Machado parece empreender com discernimento e método. Como em outras peças de ficção, observamos a mesma disposição dual da personalidade dos personagens e a mesma disposição dialética da narração empenhada em dramatizar suas viravoltas. Mas neste romance, também observamos um movimento inverso de composição dessas disposições: aqui o duplo é torcido sobre si mesmo em busca do único, como se, a partir da compreensão de um dos pares pudéssemos vislumbrar melhor o outro que, mesmo sendo oposto ao anterior, se mostra como uma espécie de imagem dele. Vejamos esse movimento passo a passo. O primeiro será dado na direção de mostrar e analisar a dessemelhança dos irmãos e, como exemplo, tomemos uma passagem em que eles apresentam preferências políticas antagônicas, um modo de dramatizar os conflitos ideológicos da época: o contexto da trama é o momento final do Império e ascensão política da República e cada um dos irmãos adere a uma das correntes, fazendo franca oposição ao outro:

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

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

<sup>5</sup> As referências de *Esau de Jacó* foram coligidas das *Obras completas*, vol. 1, p. 945-1.093.

Note-se que, embora exista – e, afinal, estruture toda a cena – a oposição direta das convicções ideológicas dos gêmeos, essas se traspassam: a imagem de República ideada por Paulo apresenta uma estrutura de poder parecida com a Monarquia, pois o regime político de Veneza não era outra coisa se não a mistura dos dois regimes, enquanto a imagem criada por Pedro apresenta a estrutura de poder de uma monarquia parlamentar, cuja estrutura e funcionamento assimilam muito do que é próprio da República (GLEDSON, 1986: 161-214). Aqui, Machado de Assis brinca com o jogo da verossimilhança, no qual aquilo que não é, parece ser, e aquilo que é, não parece ser. Deste modo ele trabalha minuciosamente com a gênese e a forma da contradição entre semelhança e dessemelhança, uma contradição que não corresponde à negação ou à anulação de um dos pólos pelo outro, mas à complementaridade das forças e dos valores opostos, o que nos leva ao próximo passo.

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

No dia sete de abril de 1870 veio à luz um par de varões tão iguais, que antes pareciam a sombra um do outro, se não era simplesmente a impressão do olho, que via dobrado. [...] Tinham o mesmo peso e cresciam por igual medida. A mudança ia-se fazendo por um só teor. O rosto comprido, cabelos castanhos, dedos finos e tais que, cruzados os da mão direita de um com os da esquerda de outro, não se podia saber que eram de duas pessoas. (ASSIS, 1994: 958)

Era natural que, assim bonitos, iguais, elegantes, dados à vida e ao passeio, à conversação e à dança, finalmente herdeiros, era natural que mais de uma menina gostasse deles. As que os viam passar a cavalo, praia fora ou rua acima, ficavam namoradas daquela ordem perfeita de as-

pecto e de movimento. Os próprios cavalos eram iguaizinhos, quase gêmeos, e batiam as patas com o mesmo ritmo, a mesma força, e a mesma graça. Não creias que o gesto da cauda e das crinas fosse simultâneo nos dois animais; não é verdade e pode fazer duvidar o resto. Pois o resto é certo. (ASSIS, 1994: 983)

A primeira passagem narra o nascimento dos irmãos e a impressão inicial que causam, a segunda narra os gêmeos já jovens; em ambas a parença e a disparidade do aspecto e do caráter realçam-se e anulam-se simultânea e mutuamente. A esse par de *caracteres* opostos e complementares, podemos acrescentar outro: Flora e Aires, cada um estabelecendo uma maneira própria de relação com os gêmeos, cada um revelando uma face distinta do jogo de verossimilhanças que os envolve, cada um dramatizando em si mesmos e por si mesmos um modo particular de compreensão e de vivência diante desses seres iguais e diferentes.

Tentando compreender a personalidade de Flora, Aires a define nos seguintes termos:

Que o diabo a entenda, se puder, eu, que sou menos que ele, não acerto de a entender nunca. Ontem parecia querer a um, hoje quis ao outro; pouco antes das despedidas, queria a ambos. Encontrei outrora desses sentimentos alternos e simultâneos; eu mesmo fui uma e outra coisa, e sempre me entendi a mim. Mas aquela menina e moça... A condição dos gêmeos explicará esta inclinação dupla; pode ser também que alguma qualidade falte a um que sobre a outro, e vice-versa, e ela, pelo gosto de ambas, não acaba de escolher de vez. (ASSIS, 1994: 1024)

Embora se exima de dar o perfil completo e definitivo da moça, reconhecendo mesmo que se trata de uma tarefa impossível, Aires aponta alguns pontos importantes que ajudam a apresentar o problema da constituição do *caracter*: A personalidade – instável e inconstante como é – se faz e se refaz no contato intermitente e alternado com os irmãos gêmeos, ou seja, sua personalidade se constitui em relação com

os pares opostos e complementares. Assim, se Pedro e Paulo dramatizam o impasse de serem a antítese e a síntese um do outro, Flora, internalizando o mesmo jogo de verossimilhanças, dramatiza o mesmo impasse de ser ela mesma a antítese e a síntese de si. Esse processo não se conclui de imediato, mas se desenvolve lentamente, acentuando nuances que marcam a personalidade da moça. No início, a analogia dissimilar dos irmãos é um fator de sociabilidade inocente entre os três, parecendo mesmo que se torna um motivo de completude para Flora:

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

Todavia, esta situação inicial começa a mudar, operando uma transformação profunda no espírito de Flora e, pouco a pouco, ela começa a se perder nessa convivência, perdendo-se a si mesma. Assim, o sentimento de completude se transmuta em seu contrário, e Flora começa a se sentir sozinha quando se encontra na companhia de apenas um dos dois irmãos. Nas passagens a seguir, vemos a emoção de Flora na presença de Pedro e ausência de Paulo e, depois, na presença de Paulo e ausência de Pedro:

Mas de onde viria o tédio de Flora, se viesse? Com Pedro no baile, não; este era, como sabes, um dos dous que lhe queriam bem. Salvo se ela queria principalmente ao que estava em S. Paulo. Conclusão duvidosa, pois não é certo que preferisse um ao outro. Se já a vimos falar a ambos com a mesma simpatia, o que fazia agora a Pedro na ausência de Paulo, e faria a Paulo na ausência de Pedro. (ASSIS, 1994: 1008)

Quando a lembrança de Pedro surgia na cabeça da moça, a tristeza empanava a alegria, mas a alegria vencida depressa a outra, e assim acabou o baile. Então as duas, tristeza e alegria, agasalharam-se no coração de Flora, como as suas gêmeas que eram. (ASSIS, 1994: 1038)

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

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

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

Uma transfusão, tudo o que puder definir melhor, pela repetição e graduação das formas e dos estados, aquele particular fenômeno. (ASSIS, 1994: 1048-1049)

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



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

[Flora] saía do quarto e ia para o piano. Eles iam com ela, sentavam-se aos lados ou ficavam defronte, em pé, e ouviam com atenção religiosa, ora um noturno, ora uma tarantela. Flora ficava ao sabor de ambos, sem deliberação; os dedos é que obedeciam à mecânica da alma. Para os não ver, inclinava a cabeça sobre o teclado; mas o campo da visão os aguardava, se não era a respiração que se fazia sentir defronte ou dos lados. Tal era a subtileza dos seus sentidos.

Se fechava o piano e descia ao jardim, sucedia muita vez que os ia achar ali, passeando, e a cumprimentavam com tão boa sombra, que ela esquecia por instantes a impaciência. Depois, sem que os mandasse, iam embora. Nos primeiros tempos Flora tinha medo que a houvessem abandonado de todo, e chamava-os dentro de si. Ambos tornavam logo, tão dóceis, que ela acabou de se convencer que a fuga não era fuga, nem eles sentiam desespero, e não os evocou mais. No jardim era mais rápido o desaparecimento, talvez pela extrema claridade do lugar. Visão pede meia sombra. (ASSIS, 1994: 1073)

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

síntese perfeita. Ao contrário da moça, Aires percebe tudo isso muito bem: para ele, a contradição, sendo característica inerente da economia simbólica do mundo, é uma qualidade inerente do ser humano, constituindo, assim, um traço marcante de sua personalidade. Em um diálogo com Flora, depois de ser instado por ela, que afirmou já tê-lo apanhado emitindo opiniões contraditórias, Aires responde: “– Pode ser. A vida e o mundo não são outra coisa” (ASSIS, 1994: 1057). Quando interpe-lado por Natividade se os filhos iriam brigar entre si para sempre, Aires considera: “– Sempre, não digo; também não digo o contrário. Baronesa, a senhora exige respostas definitivas, mas diga-me o que há de definitivo neste mundo, a não ser o voltarete de seu marido? Esse mesmo falha” (ASSIS, 1994: 994). A definição mais explícita do Conselheiro sobre os irmãos gêmeos e sobre a condição que dramatizam (expressão da contraditoriedade complementar e/ou da completude contraditória), encontra-se em uma passagem na qual Natividade demonstra perplexidade diante da volubilidade ideológica dos filhos: Pedro, que era monarquista, passa a defender o governo republicano e Paulo, que era republicano, passa a fazer oposição ao governo. Tentando encontrar a razão e a lógica para essa inversão de ideias e valores, Aires define a personalidade dos personagens (atente-se aqui para o estilo argumentativo de Aires, próximo do estilo do narrador na tarefa de exprimir verbalmente a mobilidade interior dos rapazes):

– A razão parece-me ser que o espírito de inquietação reside em Paulo, e o de conservação em Pedro. Um já se contenta do que está, outro acha que é pouco e pouquíssimo, e quise-ra ir ao ponto a que não foram os homens. Em suma, não lhes importam formas de governo, contanto que a sociedade fique firme ou se atire para adiante. (ASSIS, 1994: 1086)

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

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

### AMBIGUIDADE E DUPLICIDADE ESTRUTURAL DOS PERSONAGENS

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

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

---

<sup>6</sup> As citações de *Memórias póstumas de Brás Cubas* foram retiradas de *Obras completas*, vol. 1, p. 515-639.

tas do narrador-personagem do romance, com o fim de dar encaminhamento aos problemas aqui discutidos.

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

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

Voltando ao problema da condição do narrador-personagem, lembremos que, normalmente, as narrativas de primeira pessoa apresentam uma duplicidade estrutural, pois

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

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

Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma [filosofia]; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabu-

lário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim; embolsei três versos de Virgílio, dous de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação...

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (ASSIS, 1994: 545-546)

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

concepção de personalidade ficta, agora passa a ser também prova de uma disciplina de composição da forma de romance que Machado vinha aprimorando desde o início de sua carreira como escritor e que não parou aí.

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

As pernas desceram-me os três degraus que davam para a chácara, e caminharam para o quintal vizinho. Era costume delas, às tardes, e às manhãs também. Que as pernas também são pessoas, apenas inferiores aos braços, e valem de si mesmas, quando a cabeça não as rege por meio de idéias.

[...] Quis passar ao quintal, mas as pernas, há pouco tão andarilhas, pareciam agora presas ao chão. Afinal fiz um esforço, empurrei a porta, e entrei. (ASSIS, 1994: 822)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Os fragmentos de *Dom Casmurro* foram retirados de *Obra completa*, vol. 1, p. 807-944.

Cabeça, pernas e braços apresentados como partes independentes do corpo, sem unidade entre si e sem relação com a consciência, dão sinal da fragmentação que o personagem apresenta e que o assemelha a um autômato. Mas sua consciência também apresenta uma cisão estrutural, também revela partes independentes e sem unidade e coerência: “tinha estremeções, tinha uns esquecimentos em que perdia a consciência de mim e das coisas que me rodeavam, para viver não sei onde nem como” (ASSIS, 1994: 845). Por fim – dando nova volta na engrenagem que empreende a construção do *character* em *Dom Casmurro* – a fragmentação de Bentinho se manifesta como cisão existencial, e o personagem se apresenta – literalmente – como sendo dois:

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

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

Essa situação oferece um meio de compreensão da trama e da estrutura do romance. Analisando primeiro a trama: se aceitamos a hipótese de que a personalidade de Bentinho



apresenta uma fratura interna, se aceitamos o fato de que a fragmentação é uma qualidade constitutiva de sua existência, de sua consciência e de seu corpo, não seria absurdo também aceitarmos que seu nome pode ser fragmentado. Neste caso, a analogia temática entre a obra de Machado e a de Shakespeare – objeto de análise de muitos estudiosos<sup>8</sup> – pode ser analisada de outro ângulo. Se buscarmos tal analogia a partir da análise dos personagens que compõem o núcleo dramático de *Otelo* e de *Dom Casmurro*, chegaremos, respectivamente, a Otelo (o suposto traído), Desdêmona (a suposta traidora) e Iago (o mentor da calúnia), e a Bento (suposto traído) e Capitu (suposta traidora), faltando identificar quem seria o duplo de Iago. Bem, se aplicarmos a lógica da fragmentação do ser à análise do nome do narrador-personagem, chegaremos a Santo-Iago, quer dizer, um duplo do próprio Bento que, no entanto, não é e nem pode ser reconhecido por ele mesmo, porque o processo de produção da duplicidade existencial que ele apresenta é vedado ao seu próprio conhecimento, posto que ele não possui pleno domínio de si: “se só me faltassem os outros, vá, um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (ASSIS, 1994: 810).

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

---

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

na parede de sua sala de visitas ou quando diz ouvir vozes que lhe revelam o futuro:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...

Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. (ASSIS, 1994: 810-811)

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

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

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

– Ouviu o que?

– Ouviu uma voz que dizia que eu serei feliz?

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

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

Nos dois exemplos podemos notar que existem – entretecidos – dois discursos distintos, um por trás do outro, completando o outro, revelando suas lacunas e tornando possível interpretá-las: um deles, explicitado na fala do narrador, nos dispõe os fatos tal como ele os compreende; o outro, oculto nas estrelinhas do discurso explícito do

narrador, revela os limites dos dados tal como ele os compreende e no-los dispõe. A lógica de interpretação que o leitor crítico deve por em prática é sugerida pelo próprio narrador: “é que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim, preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (ASSIS, 1994: 871).

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

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

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

## BIBLIOGRAFIA

- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BLOOM, Harold. *Hamlet: poeta ilimitado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- CALDWELL, Helen. *The brazilian othello of the Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkeley: University of Califórnia press, 1960.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura e brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê, 2007
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1961.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MAIA NETO, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007
- NASCIMENTO, José Leonardo do. *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história*. São Paulo: Unesp, 2008.
- NUNES, Maria Luiza. *The craft of an absolute winner: characterization and narratology in the novels of Machado de Assis*. Westport: Greenwood Press, 1983.
- PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2007
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCHÜLER, Donald. *Plenitude perdida: análise das seqüências narrativas no romance Dom casmurro de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1978.
- SENN, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- SOUZA, Ronaldes de Melo. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006.
- STEINER, Georg. *The death of tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.
- VASCONCELOS, Sandra Gardini. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Hucitec, 2007.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- ZOLA, Emile. *Do romance*. São Paulo: Edusp; Imaginário, 1995.