

MACHADO DE ASSIS E A NACIONALIDADE LITERÁRIA

Gilberto Pinheiro Passos*

I. Viagem textual do elemento brasileiro

Uma das contribuições mais importantes de Machado de Assis ao espinhoso problema da nacionalidade literária se encontra nos dois romances que compõem a presença do Conselheiro Aires na literatura brasileira (*Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*), os quais têm um nítido caráter "diplomático": encerram a forte tensão entre a matéria haurida no Brasil (personagens, situação histórica, certa cor local) e o cosmopolitismo de uma escritura com vezo internacional, atenta ao encanto das línguas e culturas estrangeiras (indicadas por citações, alusões e glosas).

O estilo "diplomático" insiste nessa dúplice peculiaridade: descobrir e encobrir. Da explicação relativa ao ponto de vista da inquirição, em nível de relações pessoais, se encarrega o narrador de **EJ**: *".../os bons diplomatas guardam o talento de saber tudo o que lhes diz um rosto calado, e até o contrário."*¹

Passemos, agora, a dados da coletividade: descobrir o Brasil significa revelá-lo, representá-lo dramaticamente para melhor compreender a situação de um país sobre o qual se aprendeu a mentir (dever diplomático de ofício). A tarefa passa pela obrigação de encobrir a realidade bruta. A marca diplomática se faz presente: ela concede ao estilo o direito da viagem textual, que oblitera, por vezes, a compreensão imediata, mas acaba por revelar aspectos surpreendentes dos conflitos. É importante considerar também a possibilidade de representação do nosso meio, sobretudo no que tange a elementos de difícil visualização internacional, como, por exemplo, a cabocla do Castelo, do início de **EJ**. Sua presença no romance é de um localismo bastante marcado. Augurar o futuro, no entanto, pode ser "traduzido" em estilo diplomático como atividade de "sibila" e a presença nas duas obras de temas como o de Fausto e o de Macbeth, com suas magias e feiticeiras, além das imagens dantescas, fazem com que acrescentemos à cor local que - isolada - poderia nos caracterizar não só a universalidade da cultura clássica, fonte comum de tantas literaturas, mas também a experiência europeia mais recente.

* USP - FFLCH

O idioma francês, reconhecido mediador dos afazeres da vida diplomática, não poderia deixar de comparecer em larga escala. Logo, não é por acaso que Santos, em *EJ*, quer ver o discurso do filho impresso na língua de Victor Hugo; feita a tradução, passa a segundo plano o capitalismo de segunda mão, o atraso da ex-colônia e o Rio de Janeiro se torna, ainda que fugaz e miraculosamente, uma Paris a discutir as idéias republicanas de Paulo. A analogia não é gratuita: Tristão, dúbia figura de *Memorial de Aires* e o mais universalista dos políticos das duas obras, assistiu ao episódio da Comuna.

II. A tensão Brasil/Exterior

Cria-se, assim, um paradoxo aparente: a matéria de fundamento brasileiro é retrabalhada com elementos da literatura internacional e especialmente francesa, donde uma tensão que vai de par com o esforço interno das narrativas em definir nacionalidade. Vejamos a opinião de Aires, ao discutir o problema com Tristão, que, no nível da trama, adota a cidadania de um país europeu: "*Eu fui ao deante dele, afirmando que a adoção de uma nacionalidade é acto político, e muita vez pode ser dever humano, que não faz perder o sentimento de origem, nem a memória do berço.*"² O diplomata é homem experimentado e conhece terras e pessoas; reconhece no ato que diz ser político, o político **polido** que é Tristão, seu duplo quanto a cosmopolitismo. Este encontra belezas no Brasil, talvez por compensação à miragem europeia:

*"Indo a entrar na barca de Niterói, quem é que encontrei encostado à amurada? Tristão, ninguém menos, Tristão que olhava para o lado da barra, como se estivesse com desejo de abrir por ela fora e sair para a Europa."*³ No nível da trama, portanto, o impasse perdura: tanto Tristão quanto Aires apreciam o país, mas têm o essencial de suas vidas lá fora. Seres divididos entre a lealdade devida aos primeiros afetos e a aprendizagem recebida no exterior, gozam da vantagem do relativismo e sofrem com a certeza da dualidade, sutilmente expressa por uma observação aparentemente tangencial de Tristão, mas importante para a compreensão do problema:

*"(Tristão) diz que o viu em Bruxelas, e estava longe de crer que viria achá-lo e falar-lhe aqui."*⁴ Na Bélgica, cercado pela língua e cultura estrangeiras, Tristão não aventa a hipótese do Brasil, malgrado a origem brasileira de ambos. É como se os elementos civilizacionais europeus "proscressem" os trópicos; o dizer e o pensar parecem ter sua origem na Europa. A trama trata de recolocar as personagens no Rio de Janeiro para, de novo, repropor o impasse. O fim do romance resolve o conflito da personagem: Tristão abandona nosso país. No entanto, a questão central perdura na pena do narrador, preso entre a representação do país e as fontes estrangeiras.

Em EJ, a escritura só faz manter o impasse de uma nacionalidade imbricada a sugestões literárias alheias. Se Pedro e Paulo mergulham sua criação na história brasileira, seus símbolos antagônicos variam de figuras bíblicas a políticos franceses, como Luís XVI e Robespierre, passando, inclusive pelo hino **La Marseillaise**.

Voltemos ao problema exposto por Aires: a adoção de uma nacionalidade é ato de vontade, preso a uma consciência que pondera valores e oportunidades. Não se impõe, como o nascimento, mas, ao contrário, adquire-se com tempo e perspicácia. É fruto de prática, reflexão e cultura, que relativizam o berço. Para Aires, a escolha está feita, sua pátria é o Brasil e a língua, a portuguesa ("*à minha terra, ao meu Catete, à minha língua*"). pois é nela que escreve, mas o fato de ter visto tanta coisa em tantas línguas diferentes acaba fazendo com que a expressão contenha marcas dessa vivência. Sua língua literária se internacionaliza. Daí o impasse, não resolvido nem mesmo com o desejo de refletir um Brasil historicamente determinado, com acontecimentos capitais, repontando aqui e ali traços estrangeiros, sobretudo franceses.

Nosso narrador sabe, por outro lado, estar às voltas com um produto ficcional, malgrado todos os protestos de "verdade" que as narrativas contêm. Tal produto se inscreve, assim, dentro de um sistema, o literário, com regras próprias, dentre as quais se ressalta a tradição. Ela pode ajudar o Conselheiro a corporificar suas obras, propondo, aqui e ali, elementos significativos. Como homem culto e viajado, Aires faz, inclusive, algum alarde de sua experiência de leituras estrangeiras, com pouquíssima incursão na literatura nacional. Aires se torna uma das vozes da privilegiada consciência reflexiva de Machado de Assis que operava e buscava sentidos, conformações e limites na cultura brasileira. Vejamo-la mais de perto.

III. O autor crítico

Como homem de seu tempo, surgido para a literatura em pleno Romantismo, Machado de Assis não pode deixar de sentir a presença poderosa da literatura estrangeira e, em especial, a francesa. A leitura de sua obra evidencia o interesse pelos acontecimentos de cunho político e literário relativos à França, assim como sua faina de tradutor o inclui na categoria daqueles que permitiram a leitura em português de Molière, Beaumarchais, Victor Hugo, Lamartine e Musset entre outros. Desse modo, constitui-se testemunha privilegiada de uma época em que a literatura brasileira toma a seu cargo definir princípios temáticos e formais, ou seja, equacionar, em termos próprios, o aprofundamento da tensão entre o local e o universal.

Posto em prática pelas literaturas contemporâneas européias, sugerido programaticamente por estrangeiros (Denis, Garrett), o nacionalismo literário brasileiro é, desde o seu início, uma manifestação bifronte a aproveitar dados nossos, ao mesmo tempo em que revela a força das opiniões correntes na Europa. Ao vingar, no entanto, aparentemente fez esquecer a circulação das idéias literárias, propondo o primado da cor local e do tema nativo, dentro de um critério tendente ao exclusivismo.

Não será por acaso que uma das manifestações críticas mais agudas de Machado de Assis deverá discutir sobretudo tal relação. "*Notícia da atual literatura brasileira / Instinto de nacionalidade*"¹⁵, publicado quando o autor contava ainda trinta e três anos, mostra ter tido ele tais preocupações desde muito cedo. Por outro lado, é admirável expor, já naquela época, uma opinião tão desapassionada e madura, sobretudo porque, em 1875, virá a publicar Americanas, impregnando-se, em alguns poemas, da musa indianista, embora, no artigo em tela, lhe negue a exclusividade da inspiração nacional. Vai mais além a crítica machadiana, ao desconsiderar o localismo como distintivo de uma literatura. É por demais conhecida a passagem em que afirma ser Shakespeare um gênio essencialmente inglês, ainda que tratando de temas dinamarqueses, romanos ou italianos e pede apenas ao autor que se mantenha profundamente ancorado a seu tempo e espaço.

A relação deve ser dialética e pode ser vista de vários modos : operar o remoto não implica banir o circundante, assim como representar o seu momento pode compreender a fascinação pelo passado histórico e literário. No tocante ao espaço, nada obriga o autor a se submeter ao nacional ou ignorar o dado externo. Eis o ângulo do Machado de EJ e MA : o brasileiro que, ao tratar de sua pátria e momento histórico, utiliza-se de elementos de outras literaturas, sincronizando elementos da história literária e operando a tensão entre o local e o internacional.

Por outro lado, no mesmo artigo, Machado aponta o cerne do problema em termos do desenvolvimento de sua arte, no Brasil, ao se perguntar a respeito de uma nacionalidade literária suficientemente desenvolvida, capaz de representar uma tradição operante e suficiente, como cabedal a se recorrer e onde se reconhecer, assim como de uma vida literária que possibilite ao novo autor se tornar independente do estrangeiro. Cautelosamente, o articulista aparenta não ter meios de decidir a questão, mas por suas afirmações a respeito do autor de **Romeu e Julieta**, sabemos o quanto se afasta de um nacionalismo estreito e insuficiente o que se confirma por sua prática intertextual. O caminho talvez esteja no intervalo existente entre a representação do Brasil, com toda sua pletora histórica (datas, acontecimentos, cor local, personalidades) e a busca insidiosa relativa à demonstração da falha constitucional da produção até aquele momento: o país já possui uma tradição a que se referir, mas ela é incipiente e se ancora, por sua vez, em experiências estrangeiras. A brecha precisa ser

preenchida, inclusive, para maior legibilidade do narrado nacional - mesmo com o uso de clichês - renovados pelo que contém de inusitado e irônico em suas aproximações contextuais : *"Agora, como foi que eles se amaram, - os namorados da Paraíba do Sul, - é o que Rita me não referiu, e seria curioso saber. Romeu e Julieta aqui no Rio, entre a lavoura e a advocacia /.../"*⁶ *"Santos folgava de se prolongar pela medicina e pela advocacia dos filhos. Só receava que Paulo, dada a inclinação partidária, buscase noiva jacobina."*⁷

O aspecto histórico do elemento nacional se inclui na instância significativa dos meandros individuais, de um lado e na colcha de retalhos dos símiles estrangeiros (franceses sobretudo) de outro. Como se percebe, o fenômeno ocorrido é aparentemente paradoxal: para melhor representar o Brasil, é preciso sair dele. Dito de outro modo: o dado estrangeiro entra na composição da vida brasileira retratada literariamente, porque tudo concorre para isto.

No século XIX, talvez tenha sido a experiência machadiana, pelo equilíbrio alcançado, a que melhor soube resolver a questão, em geral pouco estudada, das relações entre nossa produção e o influxo proveniente de centros culturais mais desenvolvidos, com larga irradiação entre nós. Desse modo, o trabalho de construção da literatura brasileira, em Machado de Assis, especialmente em **EJ** e **MA**, não dispensa o largo uso do pecúlio literário nacional e estrangeiro, superando a relação xenófoba e intransigente de um localismo estreito além de alargar, consideravelmente, o horizonte ficcional e crítico para nossos leitores e autores.

Notas

¹ ASSIS, Joaquim Maria Machado de -**Esaú e Jacob**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira : Brasília, INL, 1975 (Edições críticas de obras de Machado de Assis, v.15), doravante denominado **EJ**, p.248.

² IDEM - **Memorial de Aires**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975 (Edições críticas de Machado de Assis, v.10), doravante denominado **MA**, p.128.

³ **MA**, p.123.

⁴ **MA**, p.123.

⁵ Publicado em **Novo Mundo** de Nova Iorque (24 de março de 1873). "Notícia da atual literatura brasileira / Instinto de nacionalidade" In **Obras completas**. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1986, vol. III, p.801-809. V. também "O passado, o presente e o futuro da literatura", in *ibidem*, p.785-789. João Alexandre Barbosa nota que Machado recusa a servidão da literatura à história,

"enquanto mecanismo de puro e simples reflexo", ou seja, estabelece uma faixa de liberdade para o autor, na qual entra a tradição literária haurida fora do Brasil. Cf. BARBOSA, João Alexandre - "A paixão crítica". Em seu **A leitura do intervalo**. São Paulo, Iluminuras / Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p.43. Roberto Schwarz afirma que a célebre fórmula, expressa no artigo, lhe "serviria como programa de trabalho". V. o "Prefácio" a **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1990, p.9.

⁶ MA, p.72.

⁷ EJ, p.272. As crônicas machadianas dão bem exemplo da necessidade do símile estrangeiro, sobretudo francês. Sua grande maioria retrabalha, de modo especular, com suas alusões e citações, o tempo histórico brasileiro retratado em cada crônica.

DALTON TREVISAN: A TRADIÇÃO REVISITADA¹

Cleusa Rios Pinheiro Passos*

Revisitar autores através do polêmico Dalton Trevisan pode ser um caminho profícuo de leitura para uma de suas últimas obras, **Em busca de Curitiba perdida**², cuja marca está em alternar escritos antigos³ - ligeiramente modificados - e seis inéditos integrantes de uma futura publicação, denominada **Os sete segredos de Curitiba**.

Tal alternância de textos, oriundos de épocas e contextos diversos, sem respeito para com a cronologia, aponta outra e significativa ordem: a da memória, aspecto essencial da "nova" composição, que se faz objeto da busca nostálgica de tempo e espaço pretéritos vinculados à sempre obsedante Curitiba. Para além da insistência de traços peculiares às produções do ficcionista, a reorganização dos escritos (desentranhados do lugar de origem) revela um olhar seletivo que, articulado pelo desejo de busca, exige um leitor-crítico, disposto a recordar literariamente. Tal exigência progride texto a texto, preparando-se o poema final "Curitiba revisitada", cuja estrutura reitera a demanda de participação, agora obrigatória: a total ausência de pontuação admite diversas leituras para o mesmo verso. Rer ler significa vislumbrar a diferença.

Assim, uma das marcas do autor, freqüentemente contestada, ganha um fim específico. Mais que a negação do tempo, particular à persistência do igual, repetir consiste, aqui, tanto em meio de retê-lo, quanto em proposta de rememoração, concretizada, desde as revisões mínimas de narrativas anteriores, até o procedimento interno e dialógico que constitui grande parte delas. Em suma, repetir condensa busca e reconstrução, formas de escapar ao tom "nauseante" de alguns de seus livros⁴ e, sobretudo, formas de revalidar a leitura do novo.

Se o impacto provocado por Dalton, nos anos 60/70, vem se diluindo, seus textos preservam ainda uma escritura singular e contundente, que mascara certo lirismo e sustenta um jogo contínuo entre a permanência e a mudança. "Curitiba foi não é mais", verso que completa a obra e espelha, em ponto menor, o processo de deslocamento dos contos, pode ser o mote da coletânea e exemplo de tal jogo. Esse verso, extraído de "Lamentações de Curitiba" (1968), reaparece no inédito "Curitiba revisitada", sintetizando a fantasmática procura de um espaço amado e irreconhecível.

* USP - FFLCH

A dialética temporal escora não apenas o referido verso, mas determina também o percurso e a disposição dos escritos. Embora autônomos, recompõem, tal como o trabalho da memória, um périplo pela cidade, através de metonímicos "vestígios" literários deixados por narrativas de outrora, mescladas às atuais.

Iniciando e dando nome à obra, "Em busca de Curitiba perdida", espécie de declaração de amor à terra natal, anuncia o tema da viagem, só concluída com o poema final que, funcionalmente, recobra aspectos do primeiro relato, encerrando uma circularidade perfeita e desveladora de insuperável desencanto: "Curitiba foi não é mais". De imediato, a constatação provoca associações com o título, cuja retomada gera o retorno da busca, primeiro texto e circularidade estrutural.

Logo, recuperar Curitiba implica reconstituir um passado peculiar que condensa cidade e olhares narrativos, captadores de fatos pretéritos, história pessoal e literária, o que vai de par com as obsessões e a lucidez do autor. Fragmentariamente, o universo curitibano vai sendo retratado por ruas, costumes, "flashes" da vida cotidiana, personagens sem grandeza, a metafórica figura do "vampiro" ou a de seu criador-"contista", presente nas reflexões críticas relativas ao fazer literário e às convicções pessoais:

"/.../ se Capitu não traiu Bentinho, Machado de Assis chamou-se José de Alencar" /.../

Centrada na memória, a coletânea recorre também a evocações da literatura em geral. A cada momento, o leitor é convidado a relembrar consoante uma construção articulada por vários fios em que, dissimuladamente, ganha corpo o diálogo com escritores nacionais e estrangeiros.

Análogo a **Novelas nada exemplares**, o título do "novo" livro alude, de imediato, a uma grande obra, sugerindo-se algo de proustiano na procura de uma Curitiba, simbolicamente, "perdida". Tal procedimento, considerado por Carpeaux - no caso específico das novelas - "pretensão sem surpresa"⁵, torna-se o primeiro dado relevante para uma leitura que pontue a rede dialógica na qual a nova "pretensão" pode inserir-se.

A meu ver, encontra-se aí um traço considerável de sua contística, sobretudo no caso de nossa obra. Reescrever, reordenar o próprio universo ficcional ou o do "alheio" implica, como se salientou, recuperar a memória literária e a via - a absorção do **outro** - se delinea segundo uma reelaboração que procura redimensionar suas "fontes".

No caso de **O vampiro de Curitiba**, a crítica bem assinalara o apequenamento da figura do Vampiro que passa, de aristocrata, a personagem curitibana sem singularidade, integrando-se à metáfora da sucção vampíresca,

cujos intentos maiores são a transformação do "outro" em sua própria imagem e, nesse processo, o conseqüente aniquilamento das marcas pessoais do ser⁶.

De forma mais abrangente, o ficcionista "suga" textos de autores nacionais ou estrangeiros (entre outros, Vinicius de Moraes, Gonçalves Dias, Garcia Lorca, Fernando Pessoa, Rilke, etc, além da Bíblia) para construir o seu e utiliza, em parte, recurso semelhante ao do vampiro, ou seja, as evocações das grandes obras também são redimensionadas, porque se incorporam ao mundo cotidiano, estreito e sem brilho da sua Curitiba.

Com freqüência, os traços literários específicos de Dalton mascaram presenças expressivas e distintas. À guisa de exemplo, cabe sublinhar, resumidamente, duas delas: a primeira concernente a um poeta brasileiro, a segunda a um tema de origem bíblica, constante na tradição literária.

*

O leitor do poema "Tragédia Brasileira"⁷ de Manuel Bandeira vai, pouco a pouco, percebendo que, na narrativa "O senhor meu marido", revivem-se as mudanças de bairro, efetuadas pelo casal-protagonista, em virtude das traições da mulher, no intuito de afastá-la de seus amantes. No fim do primeiro parágrafo, uma sintomática frase ("dava tudo o que ela pedia") antecipa o fio dialógico a ser tecido, pois recobra a constatação "dava tudo quanto ela queria", que conclui o primeiro momento do texto bandeiriano. Recordar o funcionário público Misael, a prostituída Maria Elvira e o funesto destino de ambos significa ampliar o espectro literário do conto, que se faz palco de relações inesperadas.

Induzido a lembrar, o leitor poderá observar que, em Bandeira, o estranhamento da linguagem jornalístico-policia do desenlace⁸ não só noticia o aniquilamento do objeto feminino, desejado e fugaz, mas também rompe o ciclo reiterativo e fechado das ligações afetivas entre as "personagens". Reproduzido pela poética condensação em que os nomes dos bairros substituem, metonimicamente, os dos "namorados", tal ciclo assinala um aspecto importante e caro a Dalton: a repetição, que se vê transformada nas profissões e características sem nenhum relevo dos rivais, chegando-se a retomar o famoso rufião Candinho, figura constante da "comédia humana" do autor. Assim, a carência de individualidade é clara, todos os amantes são um. Se aí os dois escritores se encontram, o poeta se afasta do contista, quando resgata o aniquilamento da mulher, cingido-a de "organdi azul", lírica metáfora da incontestável liberdade do ser num universo em que o trágico, embora apequenado, subsiste.

De forma diversa, em Trevisan, o poético se rarefaz numa narrativa voltada para os detalhes que reafirmam a peculiaridade de sua escritura. Misael torna-se João, garçom do Buraco do Tatu, "manso" e devotado à infiel Maria. Os

bairros, pelos quais se deslocam, reconstituem a decantada Curitiba e o produto dos vínculos amorosos são "novas Marias", filhas adúlteras, mas sempre amadas pelo infeliz marido.

O tom jornalístico, que contamina o poético em "Tragédia Brasileira", se espalha ao longo da narrativa, contaminando igualmente o ficcional, muito próximo às crônicas de alguns periódicos. De modo semelhante, a faceta "realista" do poema, contida na apresentação inicial de Maria Elvira, ganha intensidade na pena de Dalton, multiplicando-se em pormenores prosaicos.

No conto, também a morte apresenta outra feição. Ela surge metafórica e miúda, através do desgaste cotidiano provocado pelo retorno das mesmas situações e falta de saída. João não mata como o funcionário da Fazenda, porém, deixado por Maria, vai encontrá-la, doente e abandonada, numa pensão de mulheres, tratando prontamente de curá-la. Revive-se o início da história de Misael, acrescido do elemento que a cunha, enquanto criação dialógica: no varal da nova moradia, tremula "cucca de monograma diferente", embaraçoso índice da troca de amantes e persistência da situação inicial.

De novo, o poema se vê reelaborado por traços específicos da contística do escritor curitibano. Soberana, a repetição substitui o lírico do "organdi azul", toma o lugar da morte, deslocando e minimizando ainda mais o trágico do texto bandeiriano, além de fortalecer-se na ironia constante da voz narrativa. Assim, integrante do livro **A guerra conjugal**, "O senhor meu marido" não apenas retorna em contexto distinto, mas ilustra um caminho da recente coletânea a ser reavaliado. Embora parte do conjunto das recorrentes relações com o "outro", o jogo vampiresco escapa aqui à mera transformação do "outro" no "mesmo", porque os elos dialógicos permitem fazer aflorar a diferença.

*

Tal perspectiva encerra, talvez, um dos aspectos mais profícuos do "novo" livro. Trevisan "reordena" a obra alheia com as marcas de seu universo ficcional; no entanto, diversamente das personagens de **O vampiro de Curitiba**, o leitor crítico pode perceber a voz do "outro", que subsiste na rede de sentidos produzida a partir dele. A escolha dos textos parece ter em vista tal fim. Se focalizarmos os pertencentes a **Os sete segredos de Curitiba**, livro "a sair", e os enredar na teia de reminiscências, articulada pelos textos "conhecidos", observaremos a progressiva preparação do poema final, espaço de amplo diálogo com o tema do "Ubi sunt?", que teve um de seus pontos altos na literatura ocidental com "Ballade des dames du temps jadis" de Villon.

"Curitiba Revisitada" encerra o livro, retomando a viagem anteriormente anunciada e cantando a dolorida mudança da cidade face ao tempo, já no verso inicial ("Que fim ó Cara você deu à minha cidade"). Daí a força do resgate literário de Villon, evocado na primeira narrativa por via de seus "rufiões e

igualmente presente no refrão "Que fim levou o vampiro de Curitiba?" ("Lamentações de Curitiba" (68) / "Que fim levou o vampiro de Curitiba?"(74)). Conforme se vê, efetua-se aí um significativo cruzamento textual, num espaço poético que se abre a abrangentes relações com diferentes escritores.

Cantar a cidade natal e a nostalgia provocada por suas transformações tem larga tradição. Em linhas gerais, pode-se pensar em Rodrigues Lobo ("Tejo"), Gregório de Matos ("Triste Bahia"), Mário de Andrade (**Paulicéia Desvairada**) Drummond ("Confidência do Itabirano"), Bandeira ("Evocação do Recife") e, sobretudo, Fernando Pessoa que, via Álvaro de Campos ("Lisbon Revisited"), se insinua desde o título, alcançando maior corporificação no interior do próprio poema⁹. Observar a cadeia dialógica estabelecida por Dalton, enquanto procedimento insistente, leva, sem dúvida, à forte interação com o instigante jogo (o mesmo e o outro) que sustenta o texto. Além disso, desvela-se também algo da especificidade de seus escritos, uma vez que coexistem o conhecido tom irreverente e o lírico, como se o primeiro buscasse denegar o segundo e sua característica primordial: o lamento de uma antasmática perda. Cidade e sujeito-lírico não se dissociam. A retomada do passado os reúne na simbólica viagem, determinada, desde a abertura do livro, por uma marcante interação afetiva ("Curitiba que viajo...Curitiba me viaja.") cujo prolongamento se delinea nesse inédito, revivendo, paralelamente, um amargo logro ("não te reconheço Curitiba a mim já não conheço// a mesma não é outro eu sou /.../").

Minimizando a verdade angustiante, sintetizada na recorrente constatação que conclui a obra, impõe-se a busca, em grande parte configurada pelas rearticulações do pecúlio literário. O procedimento insere Dalton numa linha que visa ao preenchimento de uma penosa falta: a do passado. Submissa à temporalidade e ao progresso, sua cidade torna-se estranha. Como contraponto às mudanças e ao estranhamento, sobra-lhe a criação que deve preservar o "conhecido", ancorado na história literária - pessoal e alheia. Eis instaurada a tensão. Temas, citações, reescrituras, reelaborações possibilitam visitar Curitiba, sugerindo uma ilusória permanência de outro tempo, que não consegue apagar a indesejável mudança. "Curitiba revisitada" se faz, enfim, reflexo condensado de um contínuo trabalho dialógico, que entrelaça textos antigos a novos, escritores e épocas diversos na vã tentativa de resistir ao tempo. O processo encontrado, o da rememoração literária, revela uma faceta do autor menos acentuada pela crítica.

Insistindo na permanência da decantada Curitiba, Dalton Trevisan acaba por vinculá-la, tal qual sua ficção, a um universo mais amplo por meio do diálogo literário, que não se esgota em nosso livro, mas ganhará seguimento, maior ou menor, em trabalhos vindouros. Basta citar **Ah, é?**¹⁰ obra estruturalmente diversa de **Em busca de Curitiba perdida**, mas que, em meio à preservação de temas, perspectiva, tom algo "nauseante" etc não deixa de recorrer, em passagens esparsas e pontuais, ao dialogismo. E o leitor se vê obrigado a

reviver, por exemplo, "velhas polêmicas" ("Se a filha de Pádua não traiu, Machadinho se chamou José de Alencar"...), como para lembrar que, no circuito das obsessões e busca do ficcionista, tem lugar - velado ou pleno - a tradição literária.

Notas

¹Versão reduzida e, parcialmente, alterada de um texto publicado pela Revista USP, São Paulo, junho/julho/agosto, v.22.

²TREVISAN, Dalton. **Em busca de Curitiba perdida**. Rio de Janeiro, Record, 1992.

³Textos integrantes de *Novelas nada exemplares* (1959), *Cemitério de elefantes* (1964), *Mistérios de Curitiba* (1968), *A guerra conjugal* (1969), *Crimes de paixão* (1974), *O pássaro de cinco asas* (1974), *A faca no coração* (1975), *Meu querido assassino*, (1983), *Pão e sangue* (1988) etc

⁴V. CARPEAUX, Otto Maria. "Pretensão sem surpresa". Em seu *Livros na Mesa*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960, p.250-255.

⁵Ibidem, p.250-255.

⁶V. WALDMAN, B. **Do vampiro ao cafajeste/ Uma leitura da obra de Dalton Trevisan**. São Paulo: Curitiba, Hucitec/Sec. da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982. p. 11.

⁷Cf. *Estrela da Manhã*. In *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966. p. 146.

⁸Cabe aqui recordar o final de "Tragédia Brasileira": Por fim na Rua da Constituição, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul."

⁹Cf. os versos de "Curitiba revisitada"

"por favor não me dê a mão

não gosto que me peguem na mão"

cf. versos de "Lisbon Revisited":

"Não me peguem no braço!

Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho."

Ficções do Interlúdio/Poesias de Álvaro de Campos. In PESSOA, F. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1969. p.356/7.

¹⁰TREVISAN, D. **Ah, é?** Rio de Janeiro, Record, 1994.

SEIXAS ENTRE CAMORS E MAXIME ODIOT
(UM EXERCÍCIO DE LITERATURA COMPARADA)

Sandra Nitirini*

Um dos recursos mais utilizados por José de Alencar para explicitar seus modelos é criar situações em que suas personagens lêem obras literárias, oferecendo, assim, ao interessado na questão das relações entre literaturas, pistas que lhe permitirão enveredar por uma análise e interpretação através de uma leitura comparativa, fundada no próprio processo de escritura deste romancista.

Além disso, o modo como as personagens se projetam nas suas leituras funcionam como traços constitutivos de sua interioridade, garantindo às obras literárias referidas uma sólida presença cossiva nos romances. *Senhora*¹ reafirma a qualidade de Alencar como um sábio manuseador de seus modelos na estrutura de seus melhores romances, através de personagens leitoras.

O repertório literário de Aurélia e Seixas compõe seus perfis intelectuais, afetivo- emocionais e psicológicos. Aurélia é uma mulher voluntariosa e independente como Georges Sand, incompreensível e enigmática como Diva, desmedidamente apaixonada como Norma e como as personagens shakespearianas. O gosto literário de Seixas indica sua transformação ao lado de Aurélia. De leitor e tradutor de Byron, passa a "aficçãoar-se ao trágico inglês, que ele outrora achava monstruoso e ridículo".

Mas não é por esse viés que vou realizar, aqui, a leitura de *Senhora*. Aurélia e Seixas não lêem nem *M. de Camors*² nem *Le roman d'un jeune homme pauvre*³ de Octave de Feuillet (1821- 1890), hoje um ilustre desconhecido, mas na época de José de Alencar, um romancista de grande popularidade. No entanto, esses dois romances incluem-se entre as inúmeras fontes de sugestões que se amalgamaram no processo de criação de *Senhora*. Somente a referência ao personagem Camors aparece na pena do narrador. Maxime Odier, herói de *Le roman d'un jeune homme pauvre*, nem sequer é mencionado. Desta vez, o escritor soube valer-se da leitura de um outro modo: não mais ficcionalizando-a, através do ato de ler das personagens, mas valendo-se dela como erudição do narrador, para dar a medida de Seixas, o herói fluminense, e também ocultando-a, justamente no caso de uma maior proximidade, entre seu romance e o modelo. Talvez o jogo entre ficcionalizar, usar como erudição e ocultar os modelos, na poética da leitura dos romances alencarianos, se deva à consciência

* USP - FFLCH

do papel da recepção literária para o ato criador individual e para a formação de uma literatura nacional, como ocorria, àquela altura, com a literatura brasileira, cujo estágio específico demandava um contato maior com modelos estrangeiros.

Entre Camors e Maxime, Seixas vai, no fundo, seguir sua própria trajetória, como personagem criada por um romancista, também ciente da especificidade do contexto em que ela se situa.

Quando Seixas decide quebrar seu compromisso com Aurélia, ainda pobre, para namorar Adelaide, por causa de um dote de 30 contos, o narrador o analisa⁴ e invoca a terrível personagem Camors. Embora afirme que Camors não é o modelo de Seixas ("Seixas estava muito longe de ser um Camors"), o fato é que essa personagem parisiense ocupa um espaço contíguo ao da alencariana na mente do narrador. A homologia estabelecida é a seguinte: a sociedade corrompida de Paris acaba por abortar monstros como Camors; a sociedade fluminense atingida pelo falseamento de certos princípios da moral, dissimulados pela educação e conveniência sociais, não chega a criar monstros como Camors, mas "aleijões de homem de bem". Foi com um certo conflito que Seixas rompeu o compromisso com Aurélia (pobre), chegando a revoltar-se contra si próprio :

"O rompimento desse enlace irrefletido era para ele uma coisa irremediável, fatal, mas o seu procedimento o indignava".⁵

Para dar uma idéia do tamanho da "monstruosidade" de Camors, basta dizer que ele segue à risca os conselhos deixados pelo pai, nobre perdulário e inescrupuloso, em carta escrita pouco antes de se suicidar, casando-se apenas por interesse, para ter garantia de apoio em sua carreira política e acobertar sua relação com Carlota, mulher do velho marquês de Campvallon, que o ajudara financeira e moralmente, por ocasião da morte de seu pai, e que pensara até em adotá-lo para deixá-lo como seu herdeiro; aproximando-se das pessoas, desde que servissem para seus planos individuais ambiciosos e traindo-as, com a maior tranqüilidade, se não correspondessem mais a seus interesses.

Contrariamente a Camors, Maxime, também filho de um nobre perdulário, que acaba com a fortuna de sua mulher, assume sua condição de nobre empobrecido, paga as dívidas contraídas pelo pai, para resguardar a honra de seu nome. Escondendo sua verdadeira posição social, emprega-se como administrador das terras e do castelo da senhora Laroque, para garantir sua subsistência e a educação de uma irmã mais nova, interna num colégio de freiras, depois da morte da mãe, como também para assegurar-lhe um dote razoável, de acordo com o figurino da época.

Se, por um lado, Seixas está longe de ser um Camors, por outro, no desvelo com a honra, demonstrado após o casamento com Aurélia, aproxima-se de

Maxime Odiot, contraponto do monstro parisiense, na galeria de personagens de Feuillet.

Amor, casamento, herança, dinheiro, pobreza, riqueza e honra se aglutinam no complexo temático que dá músculo e sangue ao corpo dos romances *Senhora* e *Le roman d'un jeune homme pauvre*, permitindo a colocação do “casamento de conveniência” como um eixo de conflito comum, em torno do qual gravitam suas personagens. Toda essa problemática também está presente em *M. de Camors*, mas diante de uma proximidade maior entre Seixas e Maxime Odiot, deixarei de lado aquele romance, nestas anotações iniciais para um estudo mais longo, aqui registradas. O confronto entre esses dois romances, a partir de alguns aspectos precisos de suas construções, só tem sentido dentro de um projeto mais amplo do estudo da poética da leitura de José de Alencar, caso contrário simplifica a complexa relação deste escritor com seus modelos.⁶

Um ponto que se impõe, para se dar início à leitura e à colocação dos contextos em que se situam Seixas e Maxime, é o fato de Aurélia (rica) e Marguerite temerem ser metonimizadas enquanto objeto de desejo: ambas têm horror ao risco de serem amadas por aquilo que possuem e não pelo que são. Tal temor explica a mordacidade, a frieza, a ironia e o desprezo com que tratam seus amados. Atitude incompreensível para Seixas e para Maxime, até um determinado momento do processo narrativo, quando ocorre a revelação feita, por Aurélia, na câmara nupcial e, por Marguerite, no alto da colina.

Este temor fundamentado na experiência concreta de Aurélia, abandonada anteriormente por Seixas por causa de uma noiva mais rica, soa falso em Marguerite, cujo lastro vivencial não fornece razões para tal sentimento em relação a Maxime, o nobre pobre, embora venha a ser vítima de um relacionamento interesseiro por parte de um nobre rico.

Também soa falso o desprezo de Marguerite e de sua mãe, a senhora Laroque, pelo dinheiro, no nível da intriga. Nada de suas experiências pessoais justifica tal atitude. Com Aurélia é diferente. Sua história de vida explica seu desprezo pelo “vil metal”, embora saiba usá-lo e valer-se dele.

No entanto, se no nível das trajetórias pessoais, o desprezo pelo dinheiro, por parte das Laroque, não se justifica, ele é perfeitamente compreensível do ponto de vista do comprometimento do autor com uma política de conciliação entre a burguesia e a nobreza, na França do Segundo Império.

Mãe e filha eram burguesas, ricas, benquistas pela nobreza pobre, que se julgava imbuída de uma função dignificadora, “num século grosseiro, material e faminto de ouro”. Fazendo-as desprezarem o dinheiro, o autor certamente queria isentá-las do peso de serem herdeiras do roubo executado pelo avô de Marguerite. Parte da fortuna dessas excepcionais burguesas provinha de uma

expropriação feita, pelo velho Laroque, do dinheiro de um nobre, por sinal, antepassado de Maxime Odiot.

Sabedor da origem da fortuna das Laroque, a quem serve como administrador de suas terras, Maxime nada faz para reverter a situação e possibilitar a realização de seu casamento com Marguerite. Fadado a representar o tipo de nobre ideal (de sangue e de caráter), ele fica de mãos atadas: não pode denunciar a origem de seu dinheiro porque seria lançá-las na lama da vergonha; também lhe é impossível permitir que elas se desfaçam de seus bens, como queriam, para tornar viável o casamento de Marguerite com ele. Se se deixasse levar por uma dessas atitudes, ele não estaria condizendo com sua honra e imagem de nobre ideal.

Sempre levado pelos acontecimentos, Maxime Odiot, como as demais personagens de *Le roman d'un jeune homme pauvre*, não passa de um tipo. A herança, advinda de Mme. Porhoet-Gaël, sua parenta nobre distante, propicia o final feliz do romance. O casamento é a meta da estória e do texto. Consuma-se o casamento e acaba-se o livro. E acaba-se o livro com uma mensagem conciliatória de classes: nobres bons de coração casam-se com burguesas ricas e nobres de caráter. Os maus e os interesseiros são punidos, como ocorre com Bevallan, o noivo nobre e rico de Marguerite, que foi desmascarado pelo tabelião, no ato do casamento.

Em *Senhora*, a herança, provinda do avô paterno, como uma espécie de compensação pelo fato de ele não ter aceito a união do filho com uma moça pobre, possibilita o casamento entre Aurélia e Seixas, mas contrariando não só o modelo imediato, como também a convenção, através da qual a herança anuncia a queda de obstáculos para se atingir o final feliz. Neste romance, o casamento, pelo menos na primeira fase e em grande extensão do livro, vai representar o espaço probatório, no qual Seixas desempenhará tarefas que o tornem digno de Aurélia.

Pelo contrato de casamento, Seixas recebe a mão de Aurélia, mas não a mulher que " ama e sonha". Para consegui-la, terá de cumprir uma tarefa difícil: ele próprio recuperar a imagem ideal que Aurélia construíra sobre ele e que tinha se quebrado, quando ela descobriu que fora trocada, não porque Seixas amasse mais Adelaide, mas por causa de um dote de 30 contos. Para se recuperar da degradação, ele passa pela prova do casamento não consumado e pela humilhação do marido comprado, graças a um instrumento: o dinheiro de Adelaide.

A regeneração de Seixas só é possível porque ele nunca abriu mão de sua alma, de seu caráter e de sua individualidade. Ao levar a cabo seu plano de vingança, humilhando Seixas, tornando-o mercador, Aurélia também contribui para sua regeneração, motivando-o a defender, com garra, sua alma, o espaço de sua interioridade.

Tal reconquista concretiza-se nas transformações de suas atitudes mais comprometidas com os valores da sociedade da corte fluminense. Do filho único, de família pobre, mimado pela mãe e pelas irmãs, preocupado com a aparência, com os ternos, camisas, sapatos e perfumes da moda, do filho e irmão irresponsável com a manutenção da casa e com os poucos bens da mãe e das irmãs, do funcionário relapso com os horários, do moço que aceita um contrato de casamento mais rendoso, enfim do moço de caráter fraco, que "professava a moral fácil e cômoda", ele se transforma num homem obstinado em alcançar sua dignidade, sua honra, seu senso de responsabilidade, sua liberdade, enfim, sua interioridade, impondo-se uma "disciplina rigorosa", como ocorre com "todas as almas que se regeneram".

Quando deixa de ser o "alcijão de homem de bem", o longínquo e pálido reflexo de Camors, o monstro de Paris, e se aproxima do nobre altamente idealizado, Maxime Odiot, o Seixas real encarna o Seixas idealizado por Aurélia. Neste momento, reaparece a Aurélia amante, consuma-se, de fato, o casamento, já realizado oficialmente, e termina o romance.

Não se trata de se estabelecer uma homologia substantiva entre Seixas e Maxime Odiot. Ambos vivem em solos sociais completamente diferentes e desempenham bem suas funções nas obras das quais são personagens principais. Seixas, o rapaz pobre da corte fluminense, que entra na instituição casamento por conveniência e chega a ter consciência de que é produto da sociedade que aceita este tipo de transação comercial, acaba, através de sua experiência concreta, minando as relações mercantis que estabelecera com Aurélia, sem saber e apesar de amá-la. Através do embate entre ele, Aurélia e a sociedade, consegue recuperar o espaço de sua dignidade pessoal e sobrepõe-se, neste sentido, aos efeitos desta sociedade mercantilizada.

O desvelo esmerado de Maxime Odiot com a própria honra leva-o, sem nenhum questionamento da parte de quem quer que seja no romance, a começar por ele próprio, passando pelas maiores interessadas, Marguerite e sua mãe, e pelos torcedores por esta união, desde a longínqua parenta nobre Mme. Porhoet-Gaël até os lacaios mais fiéis, a confirmar a validade do casamento de conveniência, instituído pela sociedade, e, portanto, a manter a ordem social vigente e a reafirmar a instituição casamento como uma transação comercial. Convém lembrar que Feuillet foi, na época do Segundo Império francês, um grande representante da literatura amena e idealista, que atendia às necessidades do racionalismo e pragmatismo burgueses, oferecendo uma imagem do mundo harmônica, equilibrada e pacífica, numa sociedade que ainda guardava resquícios de conflitos entre nobreza e burguesia.⁷

Le roman d'un jeune homme pauvre pode estar entre as fontes de sugestões temáticas para José de Alencar escrever *Senhora*, mas este escritor, que leu tanto, entrou em contato com os mais diferentes modelos estrangeiros, e

se aproveitou dessa experiência para realizar seu projeto de formação do romance nacional, não optou pelo registro da literatura amena. Através da estruturação de sua narrativa, em que o motivo do casamento instaura-se como espaço probatório, através do embate entre as concepções das personagens principais e as convenções da sociedade, e também, através de um discurso cimentado com longos trechos de descrição, de análise, de diálogos teatralizados e com reiterados momentos de tom erótico, José de Alencar adensa o conteúdo temático exposto de modo plano e linear em **Le roman d'un jeune homme pauvre** e faz de **Senhora**, uma de suas melhores obras.

¹ São Paulo, Ática, 1975, sexta edição.

² **O conde de Camors**. Lisboa, Typographia Portugueza, s.d. Tradução de Pinheiro Chagas. Coleção Biblioteca Econômica. Infelizmente não tive ainda acesso ao original.

³ Paris, Calmann-Lévy, s.d. Há uma tradução : São Paulo, Cultura, 1943. Série "Novelas do Coração". Sem indicação do tradutor.

⁴ Cf. p. 83

⁵ Op. cit., p. 83

⁶ Ver Schwarz, Roberto. " A importação do romance e suas contradições em Alencar". In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo, Duas Cidades, 1981, pp. 29/50.

⁷ Cf. Hauser, Arnold. **Historia social de la literatura y del arte**. Madri, Guadarrama, 1962. Tomo II, pp.276/277.