

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

MÍRIAM ZAFALON

**A INCIDÊNCIA DO MITO EM “CONFISSÕES DE UMA VIÚVA
MOÇA” E “A MULHER DE PRETO” (*CONTOS FLUMINENSES*), DE
MACHADO DE ASSIS**

MARINGÁ – PR

2010

MÍRIAM ZAFALON

**A INCIDÊNCIA DO MITO EM “CONFISSÕES DE UMA VIÚVA
MOÇA” E “A MULHER DE PRETO” (*CONTOS FLUMINENSES*), DE
MACHADO DE ASSIS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual
de Maringá, como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Letras, área de
concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho

MARINGÁ
2010

MÍRIAM ZAFALON

**A INCIDÊNCIA DO MITO EM “CONFISSÕES DE UMA VIÚVA
MOÇA” E “A MULHER DE PRETO” (*CONTOS FLUMINENSES*), DE
MACHADO DE ASSIS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual
de Maringá, como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Letras, área de
concentração: Estudos Literários.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho
Universidade Estadual de Maringá - UEM
- Presidente -

Prof^a. Dr^a. Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof^a. Dr^a. Adelaide Caramuru Cezar
Universidade Estadual de Londrina – UEL / Londrina – PR

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Z17i Zafalon, Míriam
A incidência do mito em "Confissões de uma viúva moça" e "A mulher de preto" (Contos fluminenses), de Machado de Assis. / Míriam Zafalon. -- Maringá, 2010.
104 f.

Orientador : Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-graduação em Letras, área de concentração: Estudos literários, 2010.

1. Literatura brasileira - Mito - Análise crítica. 2. Contos fluminenses - Análise crítica. 3. Confissões de uma viúva moça - A mulher de preto - Machado de Assis - Crítica literária. 4. Mito - Estética de recepção. 5. Assis, Machado de, 1839-1908 - Contos - Análise literária. I. Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-graduação em Letras. Área de concentração: Estudos literários. II. Título.

CDD 21.ed.801.95

Dedico este trabalho

Aos meus filhos, Heloísa e Matheus, amores incondicionais da minha vida, motivação para que eu nunca deixe de aprender.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por guiar a minha vida.

Aos meus pais, Ednéa e Raul, pelo afeto, pela preocupação e por sempre estarem ao meu lado, nos bons e maus momentos.

Ao meu marido, Marcos, pelo amor, pela compreensão e pelo incentivo.

Ao meu orientador, professor doutor Aécio Flávio de Carvalho, pelas sábias intervenções, pela paciência, dedicação e amizade tão valiosas, e por motivar o gosto pela pesquisa.

Às professoras Clarice Zamonaro Cortez e Adelaide Caramuru Cezar, por aceitarem participar da banca examinadora e pelas contribuições altamente significativas para a dissertação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, pela generosidade em compartilhar saberes no decorrer do curso.

À Andréa Regina Previati, secretária do PLE, pela gentileza e disponibilidade em auxiliar.

À minha primeira e inesquecível professora, Vera Lúcia Lorenzon, por ter-me ensinado, desde cedo, a ver no caminho das letras um maravilhoso arsenal de possibilidades.

À professora doutora Jeanette Monteiro De Cnop, por ser inspiração constante para minha vida profissional e acadêmica e por fazer uma revisão primorosa neste texto.

Aos queridos amigos Alessandra, Ana Carolina, Débora, Érica, Fernando, João Carlos, Karina, Liliam, Melissa, Rita, Sandro, pelo companheirismo e pelas boas ideias partilhadas.

A todos os amigos, companheiros de trabalho e alunos, pelo apoio e incentivo constantes.

À Márcia Havila Mocci da Silva Costa, pela confiança e amizade.

Ulisses

“O myto é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um myto brilhante e mudo -
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.”

Fernando Pessoa

RESUMO

Esta dissertação discute a presença de mitos clássicos gregos e do mito bíblico nos contos “A mulher de preto” e “Confissões de uma viúva moça”, da obra *Contos Fluminenses* (1870), de Machado de Assis. A escolha reflete a preocupação de trabalhar contos de uma antologia pouco explorada por estudiosos da obra machadiana. O sentido de mito foi discutido a partir de conceitos de estudiosos como Jean-Pierre Vernant, Junito de Souza Brandão, Joseph Campbell, Ernst Cassirer, Mircea Eliade, E. M. Mielietinski, entre outros. Entendendo mito como um conjunto narrativo consagrado pela tradição e que manifestou, pelo menos na origem, a irrupção do sagrado, ou do sobrenatural, no mundo, mas que em período posterior assumiu uma significação abstrata, pretende-se analisar como Machado de Assis utilizou os mitos tradicionais na composição de algumas de suas personagens e enredos, modernizando-as, adaptando-as ao seu tempo, sem, entretanto, diminuir a aura da sua imortalidade. Nos contos selecionados, procurou-se verificar as situações das personagens que sugerem aspectos mitológicos, a saber: *Ulisses*, *Penélope* e *Telêmaco*, personagens da obra homérica *Odisseia*, lembradas no conto “A mulher de preto”; *Eva*, personagem da Bíblia; *Édipo*, a *Esfinge* e a *Hidra de Lerna*, mitos gregos pagãos, atualizados na narrativa de “Confissões de uma viúva moça”. A análise foi realizada tendo como referencial teórico a Estética da Recepção, teoria criada por Jauss (1994) e Iser (1999), que privilegia a presença do leitor no confronto com o texto escrito e com o ponto de vista do autor. Como resultado, é apresentada uma leitura dos contos identificados para a análise, cotejando-se o tradicional e o moderno, permitindo a comprovação da perene atualização da mitologia clássica e bíblica, sob o viés genial de Machado. Tem-se, assim, uma contribuição diferenciada aos estudos dos contos de Machado de Assis, um eterno manancial de perspectivas e de novos estudos.

PALAVRAS-CHAVE: Mito. Machado de Assis. Odisseia. Bíblia. Estética da Recepção.

ABSTRACT

This paper discusses the presence of classic Greek and Biblical myth in the tales "The Woman in Black" and "Confessions of a widow lady", from the work *Fluminenses Tales*(1870), of Machado de Assis. The choice reflects the concern of working tales of an anthology little explored by scholars of Machado's (Machadian) work. The meaning of myth has been discussed from the concepts of scholars such as Jean-Pierre Vernant, Junito de Souza Brandão, Joseph Campbell, Ernest Cassirer, Mircea Eliade, E.M Mielientiski, among others. Understanding myth as a narrative set consecrated by tradition and that showed, at least in the origin, the irruption of the sacred or the supernatural in the world, but, in posterior period assumed an abstract meaning, we intend to analyze how Machado de Assis used the traditional myths in the composition of some of his characters and plots, modernizing them, adapting them to his time, without, however, diminish the aura of his immortality. In the selected tales, it was attempted to verify the situations of the characters that suggest mythological aspects, namely: Odysseus, Penelope and Telemachus, characters of the Homeric work *Odyssey*, recalled in the tale "The woman in Black", Eve, Bible character, Oedipus, the Sphinx and the Hydra of lerna, Greek pagan myths, updated in the narrative of "Confessions of a widow lady." The analysis was carried out having as a theoretical referential the Aesthetics of reception, theory created by Jauss (1994) and Iser (1999), which privileges the presence of the reader in the engagement with written text and the author's point of view. As a result, a reading of the tales identified for the analysis is presented, conferring the traditional and the modern, allowing the confirmation of the unceasing update of the classical and biblical mythology, under the genial sloping of Machado. It is thus a distinguished contribution to the studies of the tales of Machado de Assis, an eternal source of prospects and new studies.

KEYWORDS: Myth. Machado de Assis. *Odyssey*. Bible. Aesthetics of Reception.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1. AS FORMAS CLÁSSICAS DO MITO	17
2. MACHADO DE ASSIS E A LITERATURA BRASILEIRA	30
2.1 O HOMEM MACHADO DE ASSIS	30
2.2 A RECEPÇÃO LITERÁRIA DA OBRA MACHADIANA	33
2.3 A ESCRITA MACHADIANA	37
2.4 O CONTO MACHADIANO	48
3. A FIGURATIVIZAÇÃO DO MITO NOS CONTOS “A MULHER DE PRETO” E “CONFISSÕES DE UMA VIÚVA MOÇA”	55
3.1 “A MULHER DE PRETO”: REMEMORANDO A SAGA DA <i>ODISSEIA</i> NA COMPOSIÇÃO DA TRAMA.....	55
3.2 MITO BÍBLICO E MITO PAGÃO EM “CONFISSÕES DE UMA VIÚVA MOÇA”	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	102

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estudo aqui apresentado tem o intuito de demonstrar a incidência do mito em obras da literatura moderna¹. Para tanto elege a escrita machadiana, privilegiando o viés do Machado contista, em duas narrativas de *Contos Fluminenses*: “A mulher de preto” e “Confissões de uma viúva moça”.

A análise do mito tem sido alvo de muitas pesquisas, antigas e recentes, pelo mundo. O fascínio que ele exerce já ultrapassou as barreiras do tempo e permanece ainda motivo de interesse e, porque não dizer, de encantamento por parte dos estudiosos. Voltar às raízes do mito, observar sua trajetória pelas épocas, analisar como ele pôde dar explicações a tantas sociedades, desde o mundo antigo até a contemporaneidade é uma forma de também revisitar a história das civilizações e compreender de que maneira viviam os povos antes do advento das modernas explicações das Ciências para todos os fenômenos do mundo.

A arte em geral tem cultivado o mito que se estabelece entre os homens também como forma de compreensão de mundo. E, assim como o mito e por meio dele, as manifestações artísticas perpetuam o legado que o homem acumula, suas experiências, descobertas e maneiras de expressar seus sentimentos, expectativas e ideais.

A arte literária, então, rememora por intermédio do mito o discurso original que os antigos produziram e transmitiram de geração a geração, para repassar as regras que regiam as sociedades arcaicas. O mito, portanto, desde as origens, está definitivamente ligado à linguagem, e continua vivo na obra dos escritores. Mito e literatura comungam do mesmo desejo de criação de uma suprarrealidade, de uma ficção que explique as coisas inexplicáveis que dizem respeito à complexa estrutura do coração e da mente humana. A literatura procura, nos arquétipos clássicos que a tradição cristaliza, os momentos epifânicos que traduzem, por meio de personagens modelares que o mundo mítico destacou, a eterna busca do homem pelo entendimento de si mesmo.

Esta pesquisa se justifica por buscar na vertente mítica um novo prisma para a leitura dos contos machadianos escolhidos. Pelo estudo dos mitos apresentados nas narrativas descobre-se

¹ A expressão “literatura moderna” assume o sentido de oposição a antigo, constituindo uma espécie de renovação da arte, que passa a ser purificada em suas convenções. Para Candido (1977, p.23), a modernidade da obra machadiana consiste “em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro.”

como Machado atingiu a dimensão da universalidade, representando o espaço social, o homem do seu tempo e a mobilidade a que se sujeitam suas personagens.

O primeiro capítulo deste trabalho dedica-se a verificar a evolução do mito ao longo dos tempos e na literatura. Entende-se que um estudo que enfatiza o mito representa uma maneira de não renegar as tradições, de valorizar os conhecimentos que recebemos como herança do mundo antigo, além da releitura de modelos clássicos, que nunca deixaram de existir em todos os aspectos da vida do homem e, principalmente, na literatura. Compreender a vida no mundo contemporâneo é uma tentativa que pode ser viabilizada pelo estudo das ações e reações do homem em sociedades primitivas, captando como a vida era vista em épocas muito anteriores à nossa.

Posicionando o mito como um amplo espaço de significações para a arte literária, a presença de referências mitológicas tem rendido inúmeras análises aos estudiosos da obra machadiana, comprovando o quanto o escritor reflete o conhecimento da cultura clássica. Procuramos destacar, neste trabalho, um ponto que ainda tem sido pouco explorado, que diz respeito à revivescência do mito, o que se observa nos contos escolhidos para este trabalho, a saber, em “A mulher de preto” e “Confissões de uma viúva moça”, narrativas da primeira fase da produção do autor, presentes na antologia *Contos Fluminenses* (1870), na qual já se percebe uma fina investigação da psicologia humana, além do compromisso com a realidade, possuindo, portanto, enredos realistas.

No segundo capítulo, são exploradas as características da obra machadiana e sua íntima relação com os modelos da antiguidade clássica. Machado de Assis retoma e reaproveita dados da mitologia, seja pela reinvenção de situações que remetem ao passado lendário, seja por intermédio de personagens que rememoram comportamentos de tipos modelares do mundo mítico, ou ainda citando elementos clássicos, estrategicamente revelados no decorrer das histórias e que permitem interpretações que extrapolam o texto em si, encaminhando os leitores para a descoberta de diálogos com o histórico mundo arcaico, o que faz ampliar os horizontes suscitados pela leitura. Machado retoma tanto elementos da mitologia grega quanto referências bíblicas, utilizando recursos da intertextualidade e da interdiscursividade, de maneira ponderada e sagaz, trazendo enriquecimento estético e conteudístico à sua arte.

O Machado contista abre aos leitores as portas do mundo pertencente ao homem do século XIX. Seus contos refletem a sociedade da época e particularizam a intimidade dos

indivíduos, o que aflora em situações cotidianas, na maioria das vezes ambientadas no Rio de Janeiro, e que deixam ressoar até nossos dias a universalidade dos sentimentos humanos. Partindo do particular Machado abrangeu o geral, desnudando as angústias reinantes no homem de todas as épocas, com suas vivas personagens provincianas.

No capítulo três encontra-se a análise dos textos machadianos selecionados. O trabalho priorizou, dentre tantas produções importantes na obra de Machado de Assis, duas narrativas que se enquadram no gênero conto. A escolha desse gênero textual é motivada pela admiração que se nutre pela perspicácia do autor e pela sua capacidade de concentrar, com arte, em poucas páginas, tramas discursivamente tão bem elaboradas e temas tão densos e tão complexos. Os contos machadianos reproduzem as fraquezas humanas, atribuindo a elas um certo ar de “zombaria” que o autor magistralmente emprega.

O estudo do gênero conto na obra machadiana remete à necessidade da compreensão de como esse tipo de narrativa se enquadra na literatura universal. É preciso lembrar que o conto é um dos formatos de texto mais lidos, admirados e utilizados por escritores de todo o mundo. Como exemplo, citamos: Edgar Allan Poe, com seus contos policiais e de ficção científica; Maupassant, pai do conto clássico; Kafka, autor de contos fantásticos. No Brasil, podemos destacar: Clarice Lispector, Lima Barreto, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, entre tantos outros. Desde o século XVI o conto já aparecia como uma manifestação literária, mas no Brasil floresceu no século XIX, assimilando as influências do estilo europeu ao tempero tropical da nossa nacionalidade. É quando surgem da pena de Machado de Assis os seus primeiros contos literários, mais precisamente em 1870, com o nome de *Contos fluminenses*. Nessa obra há o prenúncio de que o autor se firmaria enfocando mais os aspectos psicológicos de suas personagens do que elementos descritivos histórico-ambientais, diferenciando-se, assim, de nomes respeitados da nossa literatura, como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo.

Contos Fluminenses é uma obra classificada como pertencente à fase romântica de Machado, ainda compromissada com as práticas literárias convencionais da maioria dos escritores do período. À época dessa coletânea de contos, Machado ainda era o poeta técnico nos versos de *Falenas*. A crítica observa que, nesse período, o autor é um narrador que tateia o melhor caminho para sua prosa e não adquirira ainda o poder de concisão, fazendo de alguns desses contos iniciais verdadeiras novelas, pela prolixidade.

O *humorismo*, sem marcas de malignidade ou ironia, levando a desenlaces inesperados, é a tônica dessa primeira obra de contos do autor. Na subsequente, *Histórias da meia-noite*, já se percebe uma acentuação dessa característica, dando aos contos uma feição e uma ação mais definidas. O que importa ressaltar é que o *humorismo* apresentado nos contos da primeira fase machadiana faz sorrir, mas não fere. As obras da segunda fase é que guardam o amargor da inspirada análise machadiana, a melancolia diante da vida, exibindo uma escrita permeada por um dolorido pessimismo.

Em geral, a crítica afirma que as obras da primeira fase de Machado de Assis, *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, são experimentos que não chegaram a demonstrar sua genialidade; são analisadas como obras de valor menor, apenas se prestando como objeto para o estudo bibliográfico do autor. Todavia, Facioli (1982) pondera que a produção da primeira fase machadiana demonstra o discernimento entre o que é “natural” e o que é “social”, iniciando um mapeamento da sociedade oitocentista. Já no que concerne às narrativas que circularam após o divisor de águas representado por *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a crítica as festeja e as considera como o conjunto da real contribuição para a literatura, obra de rara harmonia.

Não obstante as observações da crítica, são da primeira fase os contos que vamos analisar, sendo possível identificar ali elementos interessantes ao objetivo delineado.

Este trabalho tem por alvo demonstrar que nos contos machadianos analisados há uma forte contribuição da cultura clássica, servindo esta como um instrumento para a apreensão da realidade social e, sobretudo, como uma *mimesis* dialética que transpõe a visão do mundo para a criação artística. Não se trata de uma cópia de fatos reais nem de simples citações de protótipos da mitologia grega ou da tradição judaico-cristã: trata-se de uma abordagem consciente de fenômenos míticos, que despertam para uma consciência da verdade da representação. O que Machado de Assis faz nesses contos pode ser descrito como a identificação de um modelo de vivência social, o desenho da vida humana em sua eterna ambiguidade, utilizando-se do jogo entre o moderno e o antigo.

O diálogo com o mundo antigo faz-se pela incorporação, nos textos selecionados, de referências conhecidas em obras do repertório mitológico grego e judaico: *Odisseia*, a lenda de *Édipo*, e a *Bíblia*. Assim, no terceiro capítulo, no conto “A mulher de preto”, Machado faz uso de personagens da epopeia homérica *Odisseia*, com a inter-relação entre as figuras épicas de *Ulisses*, *Penélope* e *Telêmaco* e suas criações *Meneses*, *Estêvão* e *Madalena*. Citadas nos dois primeiros

capítulos do conto, as personagens homéricas mantêm-se no percurso da narrativa, servindo à interpretação do texto via intertextualidade.

Quanto ao segundo conto, “Confissões de uma viúva moça”, o mundo clássico nele se insere no quarto capítulo, pelo mito de *Édipo* por um lado, e pela história bíblica de *Eva*, por outro, tecendo o fio condutor da narrativa de Machado, que recria, nas personagens *Eugênia* e *Emílio*, os mitos judaico e grego, laborando uma experiência interdiscursiva que faz reviver arquétipos mantidos pela humanidade.

Nas palavras de Motta (2006, p. 349), “[...] Machado, pelo corte do “mimético”, faz do mítico um elemento subliminar, destacando a ironia de um mecanismo de desconstrução no seu projeto de ficcionalização da história.” A escrita machadiana, conforme se verificará no segundo capítulo deste trabalho, estiliza a sociedade do século XIX e vivifica nas personagens os padrões do comportamento pequeno-burguês que caracterizam a sociedade da época, ora por intermédio de narradores-personagens que apresentam uma visão unilateral, ora pelas intromissões que o narrador de terceira pessoa faz durante o desenvolvimento das narrativas. A narração machadiana vincula a ficção e a realidade, povoando as histórias com, nada mais nada menos, uma legião de homens e mulheres que habitam o mundo real e que são retirados do anonimato por meio do olhar clínico do escritor.

Como embasamento teórico para a análise dos contos machadianos escolhidos utiliza-se a Estética da Recepção. Jauss (1994) e Iser (1999) fornecem a este estudo um ponto de vista basilar: do ponto de vista receptivo, verifica-se a apreciação de uma obra de arte por sujeitos inseridos numa realidade histórica diferente, ou seja, dispensa-se a concepção unívoca de arte para abrir-se o leque para as re-significações provenientes da experiência dos leitores. A partir da junção entre os momentos do efeito (condicionado pela obra em si) e da recepção (trazida pelo leitor em qualquer espaço ou tempo), estabelece-se a relação texto-leitor, que vai desencadear a fruição estética. Neste texto, portanto, trabalha-se a fruição obtida a partir da integração dos momentos do efeito e da recepção dos contos machadianos em questão.

Este estudo poderá ser adicionado a outros tantos que enfocam a existência do mito na obra machadiana, uma vez que romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó*, entre outros, além dos contos “Uma visita a Alcebiades” (*Papéis Avulsos*), “A cartomante” (*Várias Histórias*), “Eterno” (*Páginas Recolhidas*) e “Uma

excursão milagrosa” (*Outros Contos*) têm sido objeto de estudos por mesclarem aspectos míticos, revividos e atualizados.

Muito embora haja dezenas de estudos sobre a recorrência aos mitos na escrita machadiana², não foi encontrado nenhum estudo nesse sentido acerca dos contos ora analisados, o que justifica este trabalho, que contribui ainda mais para a fortuna crítica sobre o mestre Machado de Assis.

² Ler: RAMOS, Maria Celeste Tommasello. A viagem machadiana à roda das referências mitológicas, italianas e francesas em Memórias póstumas de Brás Cubas. In: *Encontro Regional da Abralic 2007: Literaturas, Artes, Saberes*. Disponível em: http://74.125.155.132/scholar?q=cache:TosSzO0nYGkJ:scholar.google.com/+a+presen%C3%A7a+do+mito+na+obra+machadiana&hl=pt-BR&as_sdt=2000. Ler também: RAMOS, M.C.T. *A transgressão do cânone literário por meio das referências mitológicas em Memórias póstumas de Brás Cubas e Papéis Avulsos*. 2008, 113p. Pesquisa de Pós-doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo.

1 AS FORMAS CLÁSSICAS DO MITO

Há uma tentativa, nos textos modernos, de substituir a autoridade da tradição mítica pela criatividade e pela inspiração do autor. Porém, frequentemente são características do mito que explicam a articulação narrativa do romance. Do mítico ao ficcional, desenha-se um percurso que passa pelo “mimético” e pelo “histórico”.

A herança artística tradicional está muito presente e vem sendo reiteradamente comprovada pelas manifestações culturais e literárias que compõem a modernidade. Os mitos continuam vivos, valendo como expressão e/ou interpretação dos mais diversos sentimentos dos homens, na condição de leitores. As histórias mágicas e alegóricas que os antigos inventaram para decifrar os mistérios que envolvem o mundo e as pessoas são recuperadas, recontadas, atualizadas; enfim, permanecem com energia no imaginário humano, embora necessitem de novas roupagens, de tempos em tempos, para uma plena adaptação às necessidades do homem moderno.

Os mitos ainda são a melhor fonte para se conhecer o percurso do pensamento do homem, além de ser uma forma de demonstrar como a história da humanidade era vista pelos antigos. Por meio de lendas que os expressam, trazem consigo um legado ancestral que vai sendo renovado conforme são recontados e revisitados pelas obras da modernidade. Os relatos que a tradição consagrou têm seu ponto alto nas narrativas épicas, que universalizam uma gama de arquétipos rememorados até os dias de hoje. O mito é a mensagem, passada de geração a geração, que informa ao inconsciente do indivíduo seu papel no mundo e na sociedade. Apesar de sublimados nas ações/reações das personagens heróicas, e apesar da caracterização fantástica, os mitos falam da vida do indivíduo comum.

O pensamento mítico ocidental, que tem seus primórdios na Grécia, funcionou como manifestação do desejo de dominação do mundo, para afugentar o medo e a insegurança. O mito é uma fala, um discurso, um tipo de verdade gerado pela intuição, não necessitando de provas para ser aceito. Ele se revitaliza como discurso imagético e cinético³, e, juntos, discurso e mito fundem-se nas realizações humanas. A esse respeito Cassirer (1972, p.106) afirma:

[...] a linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai desprendendo como membro

³ O termo *cinético* diz respeito ao caráter mutável do mito, seu movimento e sua atualização pelo ato de linguagem.

independente. Ambos são ramos diversos do mesmo impulso de enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial.

A literatura moderna de alguma forma dialoga com a tradição, demonstrando que a arte se refaz, renova-se a cada vez que observa a si mesma. Melhor dizendo, a literatura moderna não tem conseguido se liberar do fascínio da tradição, na tentativa de adquirir uma unidade sintética. Para tanto, a revalorização, a recorrência ao mito é ponto fundamental, pois por meio dele a arte literária encontra sua síntese. Rosenfeld e Guinsburg (2002, p. 282), referindo-se aos artistas românticos, reforçam a importância do mito para a arte:

Na verdade, o mito torna-se, para eles, um elemento fundamental de sua visão, uma das chaves que lhes parece dar acesso ao reino do simples e do uno, onde não existem as fissuras e as complicações alienantes de uma consciência reflexa e fragmentária, de uma civilização que tudo dissocia e faz de tudo raciocínio.

Segundo Mielietinski (1987), a literatura é um campo onde se repetem antigos modelos mitológicos, disfarçados sob roupagens novas, de maneira que os escritores trazem a mitologia para a prosa. O autor lembra que, apesar do processo de desmitologização ocorrido a partir do século XVIII, continuou-se a manter contato com a mitologia. A repetição de heróis da tradição mitológica e a presença do fantástico e do maravilhoso são elementos que preservaram o imaginário universal, que se vê manifestado no inconsciente coletivo. Por mais específicos que sejam os dramas individuais, ainda assim houve espaço para que as questões conflituosas da existência universal se rerepresentassem no ideário da literatura, pela manutenção dos mitos da antiguidade.

Os mitos, como as lendas, não podem ser compreendidos fora de seu contexto geral; o contexto tem caráter decisivo para sua compreensão, pela referência sociológica e também pelo próprio ato de narrar. O mito é uma força cultural totalmente ativa nas sociedades e na literatura.

Estudá-lo não significa apenas a busca do entendimento de como pensavam nossos antepassados, mas também a percepção de como esse pensamento se manifesta na contemporaneidade. Para Eliade (2000, p. 12), “o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos ‘começos’.” Segundo esse autor, ele tem como função modelar os ritos importantes para os seres humanos em suas atividades significativas, ou seja, instituir formas de comportamento que são passadas de geração a geração. O mito relata a origem do homem, do mundo e de todas as coisas que existem, e suas

transformações no decorrer dos tempos; o tempo do mito é um tempo sagrado, no qual desaparece o tempo cronológico e passa-se a viver um período recuperável e primordial.

Na obra de Hesíodo, que pode ser lida como uma tentativa de sistematização da totalidade do destino humano, o mito expõe a degradação paulatina da humanidade e demonstra o destino das gerações vindouras. Para a versão hesiódica do mito, uma raça de heróis constitui peça fundamental para o equilíbrio de duas forças opostas: *Dike* (bem) e *Hybris* (mal). Elaborando o mito das idades do Ouro, da Prata, do Bronze, dos Heróis e do Ferro, Hesíodo concebe uma ordem da sociedade humana e do mundo divino, em processo (embora não contínuo) de decadência, da seguinte forma: “Ouro e Prata: são idades de vitalidade totalmente jovem; Bronze e Heróis; uma vida adulta que ignora o jovem e o velho ao mesmo tempo; Ferro: uma existência que se degrada ao longo de um tempo envelhecido e gasto.” (VERNANT, 1973, p. 31)

Como uma necessidade de explicarem a si mesmos, sua origem e sua vida, o mito é para os homens sempre uma história com personagens sobrenaturais, os deuses. Nele, os homens são objetos passivos da ação desses deuses, responsáveis pela criação do mundo (cosmos). As explicações mitológicas são buscas de respostas para questões filosóficas. Trata-se de um tipo de verdade gerado pela intuição, não necessitando de provas para ser aceito. Para Campbell (1997, p. 7), “o material do mito é o material da nossa vida, do nosso corpo, do nosso ambiente; é uma mitologia viva, vital, lida com tudo isso nos termos que se mostram mais adequados à natureza do conhecimento da época.”

Segundo Eliade (2000, p. 19), “conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Por outras palavras, se aprende não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem.” O autor traça cinco pontos importantes sobre a manifestação do mito:

- 1º o mito constrói a História dos seres sobrenaturais;
- 2º essa História é verdadeira e sagrada;
- 3º o mito mostra como um fato passou a existir;
- 4º conhecer o mito torna o homem capaz de manipular melhor a si mesmo e às coisas que estão ao seu redor;
- 5º o mito é vivido por meio dos acontecimentos que ele evoca e atualiza.

É válido considerar que os pontos indicados por Eliade resumem o conjunto da Teogonia e da Cosmogonia construídas pelo homem, desde tempos imemoriais, os quais se tornam, com variáveis no tempo e no espaço, verdades que, revividas, transformam-se; e transformando-se, perpetuam-se.

Resumindo, “os mitos revelam que o Mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenatural, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar.” (ELIADE, 2000, p. 24)

Hesíodo, comentado por Eliade (2000), diz que o mito cosmogônico é o modelo de toda espécie de “fazer”, é o protótipo da obra sagrada, que o Cosmos estrutura e harmoniza. Portanto, é considerado como um magno exemplo, que ocorre no mundo e se repete no homem. Isso pode explicar vários rituais, nas mais diversas situações: morte, doença, nascimento, colheita, entre outras. Os mitos de origem tornam-se dependentes dos cosmogônicos e vice-versa, uma vez que os primeiros retomam a criação do mundo, contando o que já aconteceu, para depois se aprofundarem em outros elementos, de forma que origem e criação caminhem juntas. E mitos e ritos se confundem na vivência comunitária.

Vernant (1973), analisando a obra de Hesíodo, reforça que não há uma cronologia dos tempos passados, mas sim genealogia, pois cada geração possui um tempo próprio; o passado se forma pela sucessão das raças. Para o pensamento mítico, a genealogia explicita uma estrutura. Entre os povos primitivos, é comum a ocorrência de mais mitos que tentam explicar situações antigas do que aqueles que expressam previsões.

E, assim, o mito pode instruir ou divertir, mas sempre consubstancia valores. O homem arcaico sentia-se poderoso por conhecer a origem e a história de todas as coisas, pois esse poder lhe conferia um domínio sobre tudo. A memória é um dos recursos de que o homem das sociedades primitivas se utiliza para a detenção desses conhecimentos, pois “aquele que é capaz de se *recordar* possui uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que *conhece* a origem das coisas.” (ELIADE, 2000, p. 78). Lembrar-se do histórico dos mitos significa poder relatar a constituição da condição do homem no mundo, revivendo todas as problemáticas do passado mítico.

A veiculação natural dos dados da memória se faz pela narrativa, daí que narrativa e mito se confundem. O mito é uma narrativa. É uma narrativa tradicional, de conteúdo religioso, a qual procura explicar os principais acontecimentos da vida por meio do sobrenatural. Para Frye

(2000), a verbalização do mito se dá pelo “rito”, ou seja, as ações recorrentes que imitam o universal são chamadas de rituais. Reforçando, o mito é uma narrativa especial que mostra as contradições e inquietações de uma sociedade, dando margem à reflexão sobre a existência humana no mundo. Para Rocha (1985), o mito tem sentido múltiplo e abrangente, e pode ser usado em variados contextos, podendo designar desde a representação clássica da mulher amada até a interpretação de um *pop star* do mundo midiático.

As artes e os meios de comunicação imortalizam e projetam os mitos. Não há literatura sem eles, pois universalizam a literatura. Os temas clássicos da civilização ocidental ainda são relevantes nos dias de hoje: o confronto do bem contra o mal, a responsabilidade individual em face desse confronto, os valores básicos da amizade, lealdade e coragem como armas nesse duelo, as experiências universais de medo, dor, ódio, tristeza, dúvida, alegria, compaixão; enfim, aspectos que se tornaram o veículo para se expressar com o máximo de vigor, profundidade e ressonância emocional que a verdade é mais bem recebida quando vestida com as formas do mito. Um mito não se esgota em suas interpretações; ao contrário, criam-se novos mitos a cada explicação dada. Por isso, nas palavras de Rocha (1985, p. 95) “o mito flutua”. Ele não tem alicerces firmes, não possui definições sólidas, pauta-se em interpretações, e interpretar não significa ter certeza. Os mitos são provenientes da coerção do tempo, ou seja, vão se modificando e adquirindo a aparência que a modernidade lhes impõe.

Mito e religião caminham lado a lado, traduzindo os anseios do ser humano. Eliade (2000, p. 81) explica:

O homem é aquilo que é hoje porque uma série de acontecimentos ocorreram *ab origine*. Os mitos contam-lhe esses acontecimentos e, ao fazê-lo, explicam-lhe como e porque razão ele foi constituído desse modo. Para o homem religioso, a existência real, autêntica, começa no momento em que recebe a comunicação dessa história primordial e assume as suas conseqüências. Há sempre história divina, pois as personagens são os Seres Sobrenaturais e os Antepassados míticos.

Os homens das sociedades arcaicas encontram no mito o modelo para a totalidade de suas ações, ou seja, ele contempla todo o saber útil do homem na antiguidade. Os mitos constituem a memória coletiva que a tradição armazena e dela dispõe para a compreensão do mundo. Não são experiências pessoais, mas sim paradigmas provenientes dos seres sobrenaturais. “Para Platão, conhecer significa, afinal, recordar (Cf. sobretudo *Ménon*, 81c, d).” (ELIADE, 2000, p. 106-107) A *anamnesis* platônica (o reconhecimento da identidade, da origem, o mergulho para o interior

do próprio ser humano) examina o comportamento humano nas sociedades arcaicas, em que os mitos eram os modelos a serem seguidos para todas as ações cotidianas, constituindo a base do saber útil para uma existência humana significativa.

A narrativa épica e o romance prolongam a narrativa mitológica. O romance veio para ocupar o lugar da recitação dos mitos que havia nas sociedades arcaicas, recorrendo à atualização dos grandes temas e das personagens mitológicas. Faz parte da condição humana o desejo de partilhar histórias, conhecer universos diferentes, sobrenaturais, sair do seu tempo para atingir épocas diversas, tempos fabulosos, e isso faz com que a literatura se aproxime da narrativa mitológica. A literatura se rebela contra o tempo histórico, conservando resquícios dos comportamentos mitológicos, procurando recuperar os primórdios, o passado longínquo.

Por razões diferentes, gregos e latinos da antiguidade escreveram obras históricas, nas quais sua intenção nunca foi provar a existência e a intervenção do Deus Absoluto na vida das pessoas. Eles tinham sentimentos religiosos, mas não atribuíam ao plano divino a concretização da História dos povos. Eliade (2000, p. 117) reforça que a *anamnesis* historiográfica é fundamental para a valorização e a descoberta das culturas, que podem ensinar a viver criativamente. Ele diz:

Mas subsiste este elemento comum: a importância da rememoração exacta e total do passado. Rememoração dos *acontecimentos míticos*, nas sociedades tradicionais; rememoração de *tudo o que passou no Tempo histórico*, no Ocidente moderno.

Para Vernant (2000), mitos são modelos, paradigmas de comportamentos pretensamente justificados pelo sobrenatural, que só a partir do início da nossa era foram reunidos para formarem um único corpo; por exemplo, o da mitologia grega. Os mitos fazem parte de uma determinada civilização que os criou e os propagou, por gerações; no entanto, tornam-se universais na medida em que são comparados com outras tradições, de povos diversos, e a partir dessa interação e da descoberta de vários pontos em comum se integram ao ideário mitológico de muitas outras civilizações.

Refletem um mundo de realidades imutáveis, provenientes da experiência com o sagrado, que guiam a vida humana para uma significação efetiva. Quando são reatualizados pelos ritos, eles se conservam fortes e auxiliam o homem a distinguir o *real*. Os rituais conservam o tempo sagrado e anulam o tempo cronológico. Não que nas sociedades arcaicas os homens apenas repetissem os ritos, sem qualquer inovação, numa espécie de “imobilidade cultural”; na verdade,

os povos utilizam o modelo de mundo estabelecido pelo mito para se tornarem criadores, para serem inventores do próprio mundo e da própria história.

O mito garante ao homem que aquilo que ele se prepara para fazer *já foi feito*, ajuda-o a dissipar as dúvidas que poderia ter quanto ao resultado do seu cometimento. Por que hesitar perante uma expedição marítima, uma vez que o Herói mítico já a efectuou num tempo lendário? Basta seguir seu exemplo. (ELIADE, 2000, p. 120)

O homem precisa conhecer os mitos e compreender seus símbolos para poder apreender o que o mundo lhe diz. A linguagem do mundo, que eles revelam, leva o homem a entender que o Cosmos não é organizado arbitrariamente, mas sim que há uma articulação e uma significação das coisas, revelada ao homem por ele mesmo, por suas atitudes e seus comportamentos.

O mito tem como função revelar modelos e justificar a existência do homem e do mundo, por isso constitui o homem, e tal ocorrência é de suma importância. Por meio dele se conhece o mundo em sua significação e articulação, percebem-se as circunstâncias que abarcam os acontecimentos e é revelada a história sagrada de todas as coisas. Também conduz o homem a elevar-se, a superar os próprios limites para concretizar suas ações e poder estar ao lado dos superiores, os deuses míticos.

Até o século XIX, a relação entre linguagem e mito podia ainda ser pautada nos métodos da sofística grega. Numa possível leitura dessa sofística, o filólogo Max Müller, estudado por Cassirer, vê o mito como uma instituição mediada pela linguagem:

Tudo a que chamamos de mito, é, segundo seu parecer, algo condicionado e mediado pela atividade da linguagem: é, na verdade, o resultado de uma deficiência lingüística originária, de uma debilidade inerente à linguagem. Toda designação lingüística é essencialmente ambígua e, nesta ambigüidade, nesta “paronímia” das palavras, está a fonte primeva de todos os mitos. (MÜLLER, 1876 apud CASSIRER, 1972, p.18)

Para Müller, a linguagem desvenda a mitologia. Embora esta tenha sido muito mais forte nos tempos antigos, continua fazendo parte da vida contemporânea, demonstrando o poder da linguagem em expressar o pensamento humano.

Assim, tanto o saber, como o mito, a linguagem e a arte, foram reduzidos a uma espécie de ficção, que se recomenda por sua utilidade prática, mas à qual não podemos aplicar a rigorosa medida da verdade, se quisermos evitar que se dilua no nada. (MÜLLER, 1876 apud CASSIRER, 1972, p. 21)

Entretanto, o mesmo Cassirer que informa sobre a teoria de Müller, ensina que o mito possui uma atividade positiva que preenche a experiência empírica, mas que dela não precisa para

iluminar a realidade. Porém, para interpretar com propriedade essa presença positiva do mito no mundo cotidiano é preciso se voltar a um passado distante, para perceber a inter-relação entre os conceitos linguísticos e religiosos na sua formação. Colhendo material para a compreensão do conhecimento, teorizando a partir “de um mundo já enformado pela linguagem” (CASSIRER, 1972, p. 48.), confirma-se o quanto a natureza linguística está vinculada aos conceitos míticos, apresentando-os sob seu viés. As pequenas realizações e “milagres” do dia a dia vão se transformando, paulatinamente, em “deuses”, ou seja, tais acontecimentos configuram-se como ocorrências mítico-religiosas, condensadas e intensificadas pela experiência. Esses *deuses momentâneos* são a inspiração para os mitos primários, perdurando por muito tempo, mesmo depois que as realizações e os desejos são satisfeitos ou, até mesmo, esquecidos. A linguagem e o mito começam, dessa forma, sua estreita relação, que pode ser comprovada pela comparação de Cassirer (1972, p. 55):

Ora, é preciso atribuir ao som da linguagem função idêntica à da imagem mítica, a mesma tendência para persistir. Também a palavra, como o deus ou o demônio, não é para o homem uma criatura por ele próprio criada, mas se lhe apresenta como algo existente e significativo por direito próprio, como uma realidade objetiva. Tão logo a faísca haja saltado, tão logo a tensão e a emoção do momento tenham se descarregado na palavra ou na imagem mítica, enceta-se, em certa medida, uma peripécia do espírito; sua excitação, enquanto simples estado subjetivo, extinguiu-se, desabrochou na conformação do mito ou da linguagem.

Mito e literatura não deixam de estar sempre próximos, um se entregando ao outro, um se complementando no outro, o texto literário se abrindo às variadas transformações do mito, e o mito alargando o horizonte de sentido do texto literário. Seja pela intertextualidade ou recriado em sua totalidade, o mito ressurge na contemporaneidade promovendo a retomada de personagens e situações que nunca abandonaram o imaginário coletivo. A epopeia grega, por exemplo, é grande divulgadora de mitos da humanidade, além de servir de modelo para as narrativas posteriores.

O pensar mítico, portanto, aparece de acordo com o desenvolvimento da linguagem, por meio da qual são delineadas as fronteiras entre o pensamento mítico e a realidade. Entre esses dois elementos, mito e linguagem, há uma íntima conexão, que descreve uma concepção de universo. Aliás, segundo os estudos de Cassirer, “todos os conceitos gerais da linguagem tiveram que passar antes por um pré-estágio mítico.” (CASSIRER, 1972, p. 61). Linguagem e mito podem sintetizar uma visão complexa e abrangente do pensamento e do universo.

O mito grego conduziu às artes plásticas, à poesia épica, à tragédia e à comédia, na antiga Grécia. Porém, foram os próprios gregos, racionalizando a partir da expressão artística, aqueles que desmitizaram o mito, entendendo-o como ficção. A concepção mítica de Homero é a que se propagou e se fixou no mundo grego e, depois, no mundo todo, sendo agente da unificação da cultura grega. É o que justifica Eliade:

Podemos concluir que se a religião e a mitologia gregas, radicalmente secularizadas e desmitificadas, sobreviveram na cultura européia, foi justamente porque elas tinham sido expressas por obras-primas literárias e artísticas. (ELIADE, 2000, p. 134)

O cristianismo popular é uma das formas de vivificar, até a contemporaneidade, algumas categorias do pensamento mítico. Além dele, o mito sobrevive em alguns comportamentos que constituem o ser humano, embora não haja a sobrevivência da mentalidade arcaica, mas sim, um retorno às origens. As sociedades europeias dos séculos XVIII e XIX prestigiaram esse regresso às origens, seja exaltando os romanos e espartanos na Revolução Francesa, seja valorizando a paixão pela “origem nobre”, o que explica o mito do racismo ariano.

No mito, na linguagem e na arte encontra-se a unidade em relação à experimentação espiritual. De forma unívoca, e paulatinamente liberando-se dessa unidade, mito, linguagem e arte vão encontrando caminhos e formas de se estabelecerem individualmente, mesmo que ainda permaneçam intrinsecamente ligados. O espírito se move entre a linguagem e o mito, dando ao homem a condição de entender-se a si mesmo e ao mundo em que habita.

As palavras estão vinculadas às expressões mítico-religiosas porque costumam ter um “poder” mítico, uma posição suprema, que as fazem senhoras de todos os seres e de suas atitudes. O próprio nome de cada ser humano traz em si uma carga mítica, tendo que ser guardado com cuidado, pois o que a palavra designa está estreitamente ligado ao próprio ser do homem. A individualidade humana, vista sob o prisma do mito, não é imutável, mas, pelo contrário, ganha novos matizes a cada fase da vida; o nome, palavra que evoca a presença daquele ser, transmite a personalidade, não apenas jurídica, mas uma personalidade independente, um eu distinto.

A palavra é que torna possível a vida do homem em sociedade. No sentido mítico, tem força substancial, e como tal serve para articular a vida humana com o sobrenatural. O mito reflete uma consciência dessa união; e a palavra, via metáfora, pode revelar como essa união mítico-linguística, por vezes contraditória, se estabelece:

Ressaltou-se, amiúde, que a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito; tais teorias divergem, porém, amplamente, quando surge a

necessidade de uma determinação mais precisa desse processo mesmo e do rumo que ele segue. Ora a autêntica fonte da metáfora é procurada nas construções da linguagem, ora na fantasia mítica; ora, é a palavra que, por seu caráter originariamente metafórico, deve gerar a metáfora mítica e prover-lhe constantemente novos alimentos, ora, ao contrário, considera-se o caráter metafórico das palavras tão-somente um produto indireto, um patrimônio que a linguagem recebeu do mito e que ela tem como um feudo dele. (CASSIRER, 1972, p. 102)

Mito e linguagem se valorizam, se complementam, tornam-se, indubitavelmente, vivos e constantes em suas manifestações no ser humano. Para Cassirer (1972, p. 114),

deste modo, o mito recebe da linguagem, sempre de novo, vivificação e enriquecimento interior, tal como, reciprocamente, a linguagem os recebe do mito. E nesta constante cooperação e interação evidencia-se, ao mesmo tempo, a unidade do princípio espiritual, do qual ambos procedem e do qual constituem simplesmente exteriorizações diversas, graus e manifestações diferentes.

Um autor pode selecionar e utilizar os mitos que mais lhe convêm à escritura de seu texto ou, nas palavras de Frye (2000, p.17), “mais importante é o fato de que cada poeta tem sua mitologia particular, sua própria faixa espectroscópica ou formação de símbolos peculiar, da qual ele não é consciente em grande parte.” Pela metaforização da linguagem e do mito, passa-se a apreender os significados entranhados nas composições das personagens e nas intenções dos autores. Assim reforça Cassirer (1972, p. 102):

Ressaltou-se, amiúde, que a metáfora é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito; tais teorias divergem, porém, amplamente, quando surge a necessidade de uma determinação mais precisa deste processo mesmo e do rumo que ele segue. Ora, a autêntica fonte de metáfora é procurada nas construções da linguagem, ora na fantasia mítica; ora, é a palavra que, por seu caráter originariamente metafórico, deve gerar a metáfora mítica e prover-lhe constantemente novos alimentos, ora, ao contrário, considera-se o caráter metafórico das palavras tão-somente um produto indireto, um patrimônio que a linguagem recebeu do mito e que ela tem como um feudo dele.

O ser humano pode escolher os próprios modelos de vida a partir de protótipos apresentados; sendo assim, cada um vivencia o mito da maneira que o possa vincular aos valores que julga necessários para sua vida. O mito aparece e funciona como mediação simbólica entre o sagrado e o profano, condição necessária à ordem do mundo e às relações entre os seres. À medida que é adaptado à esfera e às dimensões da vida humana, manipulado e elaborado conscientemente pelos indivíduos, dilui-se em suas características originais para tornar-se lenda, saga, epopeia, fábula, história, conto e novela. A necessidade de emoção e afetividade faz o

homem moderno recuperar o mito, ainda hoje, no seu cotidiano. Por ele se narram acontecimentos e ainda se explicam questões que a racionalidade não consegue abarcar. Aplicado a uma temática, manifesta um conflito existencial, a eterna angústia que causa a reflexão sobre a condição do homem no mundo. A mensagem trazida por ele é indireta, implícita, subjetiva, distante da obviedade. Não se comprova a veracidade de um mito; no entanto, ele é eficaz e tem valor social, pois manifesta o inconsciente coletivo.

As histórias de Troia, na *Ilíada*, de Ulisses, na *Odisseia*, e as de Jesus nos Quatro Evangelhos (épica divina), para Borges (2000) são poemas que por muitos séculos preencheram a necessidade da humanidade, por serem ilimitados, contados e recontados sempre de maneira criativa. Portanto, na épica tudo se encontra, tudo se diz. Diferenciando-se do romance, a épica privilegia o herói como modelo para a humanidade. Por isso mesmo o autor acha que o romance, com suas raízes fincadas na degeneração humana, está em processo de declínio.

O autor ainda afirma que nunca o ser humano deixará de ouvir e contar histórias, e, dessa forma, a épica se fará presente novamente. Ligado a isso, voltará a função do poeta de “contar” e de “cantar” as histórias, sem que se ache que são atitudes desligadas uma da outra.

Sobre a definição de “poeta”, Borges observa que na antiguidade tal termo evocava tanto um “fazedor” de versos quanto o narrador de uma história. A épica é essa antiga forma de poesia em que a voz narrativa também era lírica.

As obras épicas de Homero bem caracterizam essa atração entre mito e poesia, pois ensinam como os heróis e suas aventuras eram contados (e cantados), usando-se o instrumento da poesia para relatar histórias lendárias. Assim como o mito, o poema só sobrevive porque é contado, relatado ao longo dos tempos, obtendo daí sua vida eterna, sua atemporalidade.

Segundo Vernant (2000), reiterando ideias, a sobrevivência do mito depende desse relato, dessa oralidade que o faz ser conhecido por várias e várias gerações; dessa forma, a tradição não permite que o mito deixe de ser recontado, e ele permanece na memória. Oralidade, tradição e memória são elementos de assaz importância para que o mito continue em plena atividade, atualizado-se a cada nova época que surge. A partir do momento em que a poesia se separou dos relatos míticos da antiguidade, passou a constituir uma estrutura diferenciada, polissêmica em si mesma, permanecendo intacta no tempo e no espaço, a cada vez que é declamada. Quanto ao mito, ele não apresenta um formato definitivo, como o poema, pois é construído sob variadas

versões, sujeito às modificações que a sociedade que o produziu ou que o propagou possa lhe impor.

Além de ser narrativo, pode-se afirmar que o mito também é pedagógico; afinal de contas, ele procura ensinar e tenta explicar às pessoas que têm um nível apenas primitivo de compreensão como se dá sua experiência de vida, como as coisas acontecem e por que. À medida que o pensamento lógico-científico foi fazendo parte do cotidiano da sociedade, a concepção de mito para a explicação de todas as coisas foi sendo relegada ao plano da imaginação e da fantasia. Entretanto, mesmo com o advento de formas racionais de compreensão do mundo, a criatividade mítica não se tornou dispensável. Muito ao contrário, pode-se afirmar que o pensamento mítico é um constante complemento ao pensamento racional, e não uma fase menos evoluída deste. A arte, dentre outros elementos da cultura contemporânea, é uma das manifestações humanas que comprova a permanência do mito e que demonstra que, além da atualização dos mitos de épocas arcaicas, há a produção de novos símbolos a representar a concepção mítica tradicional.

Os contornos do mito não morrem; apenas dão lugar a novos moldes, que o preenchem de acordo com as necessidades do imaginário em cada época. O texto literário fixa-se como uma espécie de mediador para a atualização dos mitos antigos, além de construir outros, estabelecendo, dessa maneira, a permanência da dimensão mítica no pensamento da civilização. Para Mielietinski (1987), a literatura e a mitologia estão irremediavelmente ligadas, legando ao conto maravilhoso e ao *epos* heroico uma forma de conservação e atualização das fontes mitológicas. Segundo o autor, a concepção antropocêntrica que embasa o mito burguês, e o misticismo e a fantasia transmitidos pelos românticos são vias de acesso à retomada da mitologia a partir do século XVIII, quando se fez um resgate do processo de desmitologização que a literatura vinha sofrendo.

Mielietinski afirma que o mito e a história, mesmo sendo considerados polos opostos, apresentam-se como elementos complementares entre si na literatura do século XX, que retoma questões míticas primordiais.

O mitologismo literário a que se refere Mielietinski (1987) manifesta-se a cada vez que se observa a valorização ou a reiteração de protótipos da mitologia clássica, seja de forma explícita, com citações de personagens tradicionalmente reconhecidas no mundo mítico, seja por disfarces ou máscaras sob os quais se recorre às histórias e aos arquétipos consagrados pelo discurso mitológico. De qualquer maneira, os modelos antigos vêm para estabelecer pontes entre o

pensamento do homem da antiguidade e os ideais do homem hodierno, tanto no que diz respeito à prática social quanto no que concerne à produção artística.

O histórico sobre o mito feito até aqui tem por alvo familiarizar o leitor com esse discurso abrangente e constante na moderna literatura; além disso, é importante revelar as maneiras como mito e linguagem se interligam. Observar-se-á como a literatura machadiana busca, na intertextualidade com mitos clássicos, uma relação que amplia o horizonte de expectativas dos leitores e os direciona para interpretações mais aprofundadas e enriquecedoras, colaborando para uma maior fruição do texto literário.

Essa literatura se pauta pela simbologia, de forma geral. Nos recursos simbólicos, que dão universalidade ao texto machadiano, em geral, e nos contos que são objeto deste estudo, em particular, a recorrência ao mito merece destaque.

Antes, interessa uma síntese que recupere, em largos traços, o papel de Machado de Assis na literatura brasileira, como se faz a seguir.

2 MACHADO DE ASSIS E A LITERATURA BRASILEIRA

2.1 O HOMEM MACHADO DE ASSIS

Falar sobre Machado de Assis é tecer considerações sobre um homem que teve uma vida simples, dedicada ao ofício de escrever. Tornou-se um exemplo, para os jovens de hoje, por seu intenso amor ao trabalho, o que mais marca a sua existência. Podemos ver Machado, hoje, muito além de uma figura de projeção nas letras brasileiras, um expoente da literatura universal, que irradiou sua obra por todos os polos intelectuais do mundo.

Machado de Assis viveu por e para sua obra literária. Seus pais eram paupérrimos. O pai, Francisco José de Assis, era pintor e dourador de profissão, filho de pais que nasceram escravos e que, antes de se casarem, tornaram-se forros. A mãe, Maria Leopoldina Machado de Assis, era portuguesa; segundo alguns biógrafos, possivelmente branca, de olhos azuis, como a maioria das mulheres da ilha de São Miguel. Ajudava na cozinha, lavava e engomava na casa da comadre, madrinha de Machado, Dona Maria José de Mendonça Barroso, viúva do Brigadeiro Barroso, casal rico dos quais os pais de Machado eram agregados. Facioli (1982) aventa a possibilidade de Maria Leopoldina ter vindo criança para o Brasil, ter aprendido a ler e escrever no morro do Livramento, podendo, inclusive, ter sido a primeira alfabetizadora de Machado.

Antonio Candido (1977), em seu famoso ensaio “Esquema de Machado de Assis”, observa que a crítica procurou elencar todas as “dificuldades” e preconceitos que Machado enfrentou: a cor da pele, família pobre, epilepsia. Entretanto, tais condições não foram suficientemente fortes para impedir que Assis tivesse boas relações com pessoas de posses nem que fizesse uma carreira de prestígio. Facioli (1982) complementa que a origem proletária de Machado, na época em que viveu, tem um imenso peso, visto que se tratava de uma sociedade rigidamente dividida em classes, quase sem flexibilidade a mudanças. Portanto, sua ascensão, nesse contexto, constitui uma superação das condições inóspitas que eram apresentadas. O bruxo do Cosme Velho soube adaptar-se aos modos de produção e circulação estabelecidos e ultrapassá-los, por meio de uma produção artística irretocável.

Após a morte da esposa, quando Machado ainda era bem pequeno, Francisco casa-se novamente, com uma mulata de nome Maria Inês, que trata o menino com a bondade de uma verdadeira mãe. Machado teve uma infância feliz; ajudou sua madrastra em pequenos trabalhos,

sobretudo após a morte do pai: nunca foi um peso para ela. Destaca-se, entre os perfis femininos que circundam a biografia machadiana, a portuguesa Carolina Xavier de Novais, com quem Assis se casou e viveu 35 anos. Sua vida conjugal é assinalada, pela maioria dos biógrafos, como “perfeita”.

Facioli (1982, p. 15) destaca que, na luta que o jovem Machado travou para ultrapassar as barreiras que lhe eram impostas pela situação social,

deve sobressair o combate que travou para superar o *destino* que era comum aos indivíduos de origem e meio semelhantes. É esse esforço que não pode ser atenuado para não ficar suposto que a migração de classe é um processo *natural* e que bastaria o estímulo de umas poucas circunstâncias gratuitas para que a *igualdade de oportunidades fosse real*. O caminho do arrabalde para a cidade foi uma conquista de Machado de Assis, que precisou vencer os obstáculos implicados nesse processo.

Inicialmente produzindo versos, Machado, a partir de 1858, passou a dedicar-se à prosa, integrando-se aos círculos literários da Corte do Rio de Janeiro, esforçando-se para alcançar uma formação intelectual diferenciada. Sem nunca ter frequentado uma universidade ou ter ido à Europa, Machado tornou-se o maior literato de seu tempo, e hoje é festejado e homenageado pela contribuição ímpar à literatura brasileira e mundial. Compôs uma obra que foi muito além da inspiração: precisou de muita labuta, de muita “transpiração”, indo na contramão da cultura do espontâneo e do improvisado que hoje dominam grande parte da literatura brasileira, pois era um homem que manifestava o gosto pela aprendizagem.

Foi atuante e engajado nas questões políticas, não correspondendo ao perfil “alienado” que havia sido criado em torno de sua personalidade. No fim da década de 1860, iniciou uma carreira paralela num emprego público, suporte econômico que lhe propiciou uma situação econômica mais confortável, alternativa para que pudesse sobreviver dignamente. Sobre a estabilidade que a função burocrática promoveu na vida de Assis, explica Facioli (1982, p. 25):

Escritor consagrado, presidente da Academia Brasileira de Letras, autor de quase vinte livros, sua profissão oficial era *funcionário público*. A fraqueza e o limite de sua condição de escritor estavam dados pelo modo como se realizava a produção, a circulação e o consumo dos bens culturais. Isto não parece ter sofrido alterações qualitativas radicais durante os cinquenta anos de intensa produção intelectual, apesar das transformações por que o país passou.

Trata-se de um autor que não se encaixa na pauta nacionalista, apesar de dar atenção à tradição local, uma vez que sua produção dialoga com grandes nomes da literatura universal,

como Dostoievski, Freud e Jorge Luis Borges, tornando-se, ele também, autor de uma literatura universalizante, totalmente desprovincializada. Sobre o estilo ou “tom machadeano”, Candido (1977) assevera que está entre o academismo e a ironia, mantendo a imparcialidade, outra marca de Assis, o que confere mais intensidade às narrativas.

Foi um escritor precoce, pois com apenas 15 anos publicava pequenos poemas na imprensa, sendo assíduo colaborador de jornais e revistas que receberam sua copiosa contribuição; todavia, ao mesmo tempo foi tardio, pois somente após os 40 anos de idade sua obra realmente ganhou relevância. Machado era um jovem pobre e de grandes ambições intelectuais, com consciência de seu valor, e por isso se esforçava para se afirmar como escritor. Foi profissional honesto, preocupando-se em ser exemplar. Durante o período maduro, e mais profíquo de sua carreira, Machado publicou obras que o imortalizariam: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*. Foi eleito, em 1897, o primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras. Em 1908, vítima de úlcera cancerosa, sai da vida Machado de Assis, aos 69 anos de idade.

Candido (1977) defende que Assis recebeu o reconhecimento maciço de sua obra aos 50 anos de idade, sendo aclamado o melhor escritor brasileiro, desde então; feito inédito e, até hoje, único em nossa literatura. Tal genialidade criadora era ocultada por um comportamento tímido, conforme explicita Candido (1977, p. 18):

Sob o rapaz alegre e mais tarde o burguês comedido que procurava ajustar-se às manifestações exteriores, que passou convencionalmente pela vida, respeitando para ser respeitado, funcionava um escritor poderoso e atormentado, que recobria os seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade. Na razão inversa de sua prosa elegante e discreta, no seu tom humorístico e ao mesmo tempo acadêmico, avultam para o leitor atento as mais desmedidas surpresas. A sua atualidade vem do encanto quase intemporal do seu estilo e desse universo oculto que sugere os abismos prezados pela literatura do século XX.

Encontra-se na ficção machadiana uma profunda dimensão histórica. O estudo deixa claro que o autor não pretendia se alienar ou se omitir dos problemas de seu tempo; fez uma obra coerente com suas posições pessoais, atentando para a responsabilidade individual e para o esquema moral.

Machado de Assis constitui-se como clássico da literatura brasileira por excelência, um clássico sempre distinto pela atualidade. Talvez porque, antes de ser um autor, tenha sido um

grande homem, como sugere um dos críticos literários mais austeros do panorama brasileiro, Eduardo Frieiro:

A obra-prima de Machado de Assis não foi *Dom Casmurro*, nem *Brás Cubas*, nem *Quincas Borba*. A grande obra do mestiço Joaquim Maria, filho do povo, proletário cem por cento, mas de gostos aristocráticos (no melhor sentido), a sua proeza hercúlea foi transformar-se no cidadão bem qualificado, no funcionário modelar, no marido de Carolina, no escritor de nome, no presidente da Academia, na maior figura literária de seu tempo. Grandíssima façanha moral e intelectual. O homem Machado de Assis vale mais, é muito mais interessante como obra de arte, do que os livros admiráveis que deixou. (FRIEIRO, 1937 apud BARBOSA, 1957, p. 56)

Machado de Assis soube ser fiel, no plano da arte, aos princípios que guiavam sua atitude pessoal diante do mundo e de si mesmo, de tal forma que na evolução do escritor se amalgamou o progresso do homem, e de ambas as partes vieram contribuições inigualáveis: o pensamento verdadeiro trazido à cena pela pena criativa do mestre das letras e o exemplo de cidadão, simbolizado pela sua retidão de pensamentos e sentimentos em todos os aspectos da vida.

2.2 A RECEPÇÃO LITERÁRIA DA OBRA MACHADIANA

O texto literário machadiano, em geral, tem um valor radicalmente significativo. Utilizando uma linguagem plurissignificativa, não se perde nem deixa de ter validade no decorrer das diferentes épocas, mantendo a atualidade. A partir de sua bagagem cultural individual o leitor pode ampliar seu horizonte de expectativas a partir do contato com essa obra tão representativa, pois é capaz de encontrar nela emoções e reflexões semelhantes àquelas que já possui em seu recôndito mundo psicológico. Para Iser (1999), tal processo só é possível porque a obra de arte ultrapassa os limites do mundo sócio-histórico-cultural e penetra na psicologia humana, imunizando-se contra as transformações do tempo. É assim que se explica a grandeza da obra machadiana e sua permanência até os dias de hoje.

A leitura literária não se faz por um processo simples: ela é mediada pelos efeitos de temporalidade, pela inserção do não-contemporâneo e pela diferenciação do passado em relação ao presente. Jauss (1994) usa a expressão “horizonte de expectativa” para mostrar o ato de recepção da obra literária pelo público leitor, que já tem internalizadas suas experiências passadas de leitura e previsões de experiências futuras.

Segundo Jauss (1994), a experiência de ler reflete um saber prévio, além de uma certa predisposição da própria obra, que dá “dicas” que antecipam o horizonte de expectativas dos leitores. Três fatores podem determinar esse horizonte de expectativa: 1. normas conhecidas ou poética imanente ao gênero; 2. relação implícita entre obra e contexto histórico-literário; 3. oposição entre ficção e realidade. Por esses fatores se estabelece o valor de uma obra literária: se ela apenas atender ao gosto do público, ao “belo usual”, terá um valor menor; se se distanciar dessas expectativas, contrapondo-se às experiências conhecidas, proporcionando uma mudança de horizonte, terá um valor maior.

Para a Estética da Recepção, há algumas obras que não exigem do receptor qualquer mudança em seu horizonte de expectativas, enquanto outras rompem com o horizonte conhecido, formando um conhecimento novo para o leitor. Dessa maneira, o leitor é levado a reconhecer-se e a reconhecer as coisas do mundo, com criatividade, sem que a obra deixe de se atualizar a cada leitura. Assim, a obra machadiana incute no leitor esse sentimento de similaridade com a vida real, tornando-o mais próximo do seu objeto de leitura. Todavia, percebe-se também que o narrador machadiano é um espectador frio, que poucas vezes é traído pela emoção de um tom profundamente humano, e que não sofre com suas personagens; sua tarefa é o testemunho, bem como a reflexão que extrai dos tormentos vividos pelos seres da ficção.

Na obra de Machado, há vazios a serem preenchidos pelo leitor perspicaz, verdades a serem descobertas, um verdadeiro arsenal de armadilhas que podem conduzir esse leitor a observar com criticidade a sociedade que o rodeia, e, então, questionar e compreender suas personagens. O texto literário não mostra apenas os fatos, mas a complexidade de pensamentos que circundam e permeiam esses fatos, diferenciando o homem de cada época e de cada lugar, envolvido em seus processos histórico-sociais. Portanto, a linguagem literária é capaz de deixar lacunas que são preenchidas quando o leitor interage com o texto, unindo à leitura suas experiências anteriores, “atualizando” o ato de leitura, e aproveitando-se da plurissignificação do texto literário para executar leituras variadas. Sobre a relação leitor/texto/vazios, Flory (1997, p.34) afirma:

É verdade que o leitor nunca poderá retirar do texto a certeza explícita de que a sua interpretação, ou a sua compreensão, seja a mais correta ou verdadeira. A impossibilidade da experiência alheia faz do texto uma experiência plural que, embora possua complexos de controle em seu sistema de combinações, precisa reservar um lugar, dentro desse mesmo sistema, para o **leitor**, a quem cabe atualizar a mensagem ficcional. Este lugar é dado pelos **vazios** (Leerstellen) que se oferecem para a ocupação pelo receptor. Configura-se, assim, a assimetria

fundamental entre o texto e o leitor, possibilitando a comunicação no processo de leitura.

Desse modo, o discurso não é individual, e não tem um fim em si mesmo: ele “percorre”, nunca está pronto, depende dos falantes. Isso significa que a leitura promove maneiras diversas de ver e entender o mundo; o texto, então, é uma potencialidade significativa, mas necessita do leitor para ser potencializado. Sendo assim, o sentido só vem à tona se o leitor for influenciado pelo texto e se se sentir despertado; os aspectos textuais evocam um leitor real para que o horizonte de sentido desenvolvido possa agir sobre o sujeito-leitor. A obra literária abre as portas para um leitor que tem o direito de construir sua visão de mundo, com todo o conjunto de significações que se possa embutir por meio dessa leitura, e a partir disso pode haver uma revisão de conceitos e do papel que esse leitor exerce em sua realidade. Ora, aí está um dos encantos da narrativa de Machado de Assis e que a faz ser modelar para a literatura brasileira de todos os tempos, e ainda sem concorrentes que a possam suplantar.

Entendendo a leitura pelo âmbito da teoria de Jauss (1994) e Iser (1999), pelo viés da recepção, também é pertinente observar a relação entre o texto machadiano e o leitor, verificando a resposta que esse leitor elabora a partir dos pontos indeterminados que são acionados no ato da leitura. O leitor, que é exigido durante esse ato, projeta a si mesmo bem como suas expectativas, mas isso não ocorre independentemente do próprio texto. Tal ação só é possível graças à sua capacidade de imaginação combinada aos demais fatores textuais. Os vazios fazem parte da estrutura do texto, assim como as suas negações, e servem para orientar ou comandar a ação projetiva do leitor.

Reafirmando a teoria de Iser, Flory (1997) reforça que só há equilíbrio no ato de leitura se o leitor preencher tais vazios com suas projeções; caso contrário, há um fracasso na relação interativa entre leitor e texto. A autora explica que os espaços a serem preenchidos pelo leitor podem ser encontrados em diferentes níveis do texto:

Os vazios não estão apenas na construção do sentido, mas aparecem também nas estratégias do repertório: narração fragmentada, multiplicidade de narradores, focalização múltipla, cortes temporais, intertextualidade, pluridiscursividade, dialogismo, entre outras. (FLORY, 1997, p. 36)

Percebe-se na obra machadiana, especialmente no gênero conto, um conjunto de vazios a serem preenchidos, que dependerão do envolvimento do leitor com o texto, da bagagem que traz para a leitura e das expectativas que pretende alcançar durante e após o processo de contato com

o texto. A leitura do texto machadiano é sempre uma aventura, que pode despertar para mais e novas perspectivas que não se supunha fossem surgir.

Cabe ressaltar que a teoria da recepção não anula a importância da criação literária, ou seja, o papel do autor. No caso, as escolhas, as estratégias de construção textual e o uso que o autor faz da linguagem revelam-se no próprio texto, bem como os aspectos culturais, políticos, ideológicos, e os discursos, recursos essenciais para a estruturação do texto e para estimular o leitor à interpretação.

Pode-se afirmar que a obra literária machadiana, como a literatura em geral, só se legitima, segundo essa teoria, diante da ação do leitor, embora não sejam desprivilegiados nem o trabalho artístico do autor nem o próprio texto literário. É a submissão da tirania formalista ante a soberania do leitor, numa clara transformação dos paradigmas literários, pois, sob o viés da estética da recepção, o que mais interessa é o confronto entre a obra construída pelo autor e as reconstruções elaboradas pelo leitor. O texto deixa de ser um objeto estanque, e a leitura passa a ser um processo de reconstrução constante da obra literária, pela intervenção do leitor. Os leitores apresentam suas expectativas, em relação a uma obra, já maculadas por outras leituras realizadas anteriormente, especialmente aquelas que pertencem ao mesmo gênero literário. Porém, Iser (1999) pondera que, embora o texto utilize as experiências individuais de seus leitores, é o próprio texto que estabelece as condições; portanto, a participação subjetiva de cada leitor é também controlada, preenchendo os sentidos do texto com os conhecimentos já sedimentados.

A teoria da recepção privilegia a reconstrução histórica que ambienta a recepção do leitor. A história e a literatura podem estar intimamente ligadas, desde que haja uma relação criativa entre elas:

O abismo entre literatura e história, entre o conhecimento estético e histórico, faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delineia em suas obras, mas quando, no curso da “evolução literária”, ela revela aquela função verdadeiramente *constitutiva da sociedade* que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais. (JAUSS, 1994, p. 57)

Estudos sobre o processo de recepção literária têm discutido o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo, além de reconstruir o caminho histórico que traz o texto a diferentes leitores de épocas diversas. A teoria da recepção despertou um novo interesse para as pesquisas em história da recepção e sociologia da leitura, disciplinas que promoveram uma

mudança de paradigmas no estudo da literatura. O conceito fundamental da teoria de Jauss (1994) é que a obra literária está dirigida ao leitor. Para esse teórico, é necessário estabelecer a comunicação entre texto e leitor para se avaliar sua experiência num determinado momento histórico.

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. (JAUSS, 1994, p. 25)

A Estética da Recepção foi a base teórica norteadora na análise dos textos aqui selecionados, o que demonstra a preocupação em transpor os limites de uma leitura apenas centrada em concepções estilísticas, mas abarcando outros pontos de vista que são chamados à vida quando o leitor participa do enfrentamento com a obra literária.

A seguir será apresentado um estudo da obra machadiana sob os pontos de vista de autores como Pujol, Gledson, Schwarz, entre outros, com o objetivo de verificar a recepção crítica das narrativas do mestre.

2.3 A ESCRITA MACHADIANA

Indubitavelmente, o autor fluminense analisou o ser humano e o mundo que o cercava e retirou dessa experiência o material para preparar seu produto final, um produto que está relacionado às questões humanas de quaisquer épocas. Os estudos que são feitos em várias universidades do mundo acerca da obra machadiana comprovam sua atemporalidade, sua visão de mundo sempre atual. São pesquisas que se convertem em demonstrações concretas de que sua obra deixou um legado de arte valoroso e imensurável para a arte literária posterior.

Correção, clareza e singularidade distinguem a obra de Machado de Assis. Ele constrói, com coerência, os seus pontos de vista por meio de uma narrativa aparentemente simples, de estilo econômico, em que ajusta a linguagem às exigências de suas ideias, expressando suas concepções de homem e de vida. Seus temas, como suas palavras, exaltam o desejo de descobrir as relações entre o indivíduo e o mundo que o cerca. O pensamento científico-filosófico do século XIX está presente em suas narrativas, demonstrando atenção especial às doutrinas em voga no tempo, refletindo-as por intermédio das tramas e, principalmente, das personagens inquietantes que construiu. Para Pujol (2007), a vocação literária de Machado produziu seus

frutos sem qualquer aparato e com tranquilidade, pois a literatura alimentava e alegrava sua alma, e em si mesma tornava-se o honroso pagamento do escritor.

Machado foi um eterno empenhado em produzir o melhor de sua arte, justificando gloriosamente sua presença no mundo das letras. A obra de que foi mentor possui a especificidade de apresentar uma língua literária repleta de suprema elegância, transparência, objetividade, singeleza, apuro formal, embora sem necessitar de vocábulos complicados e pedantismo para demonstrar imponência. Sua simplicidade chega à perfeição, e, contudo, não deixa de manifestar um conteúdo enigmático, enredado por uma escrita inconfundível, o que o torna figura magna da literatura universal.

Foi um polígrafo fecundo, apesar de ser louvado no mundo Ocidental apenas por sua prosa de ficção. Os romances, contos, crônicas, poemas, ensaios e peças teatrais que saíram da copiosa pena machadiana permanecem atuais menos por sua ação do que pela visão irônica e sagaz saída da psicologia do autor. Talvez isso explique como a busca da verdade está marcadamente assinalada na obra machadiana, pela forma de representar como as personagens imaginavam o mundo. É uma verdade que não tem a pretensão de se mostrar absoluta; no entanto, revela personagens capazes de comprovar as fraquezas dos seres reais e, portanto, de servir à experiência de composição e de entendimento de mundo de Machado de Assis. Não apenas o autor revela aspectos da vida; afirma Lúcia Miguel-Pereira que “[...] a vida mostra comumente aspectos machadianos, e esse é o maior elogio do grande escritor, grande artista, grande homem que se chamou Joaquim Maria Machado de Assis.” (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 104)

O fato de Machado de Assis utilizar a narração em primeira pessoa, em muitos de seus textos, pode alertar para sua manobra de agradar ao público, aliciando-o a compartilhar do mesmo ponto de vista que o narrador. As personagens transmitem um conhecimento de mundo que, muitas vezes, faz com que o leitor se identifique com suas atitudes. “Machado foi capaz de iludir o leitor por ter sido capaz de lisonjear seus preconceitos.” (GLEDSON, 1999, p.9)

A fórmula narrativa de Machado se dá em um jogo de perspectivas que vão se alternando e dando formato à sociedade brasileira, ou seja, o gênio inventivo do autor capta e converte para a escrita as estruturas em que o país se insere. Em prol de um Realismo universal e de ampla significação humana é que a obra do autor fluminense abandonou as técnicas românticas, renovando os modos de compor e dando vazão a um estilo mais breve, diferente do “enfeitado”

modo de escrita do Romantismo. Portanto, ler Machado significa entrar em contato com um pouco do complexo contexto sócio-histórico que compõe a situação real da sociedade do século XIX. O mestre fluminense apresenta uma ficção ligada fundamentalmente à época e à sociedade em que viveu, descrevendo com tal senso crítico as dimensões da política e da religião, por exemplo, que beirava, por alguns momentos, a sátira. Em Machado

[...] a ironia é tão generalizada que transforma as verdadeiras intenções em assunto para debate, ou, de modo mais simples, em que a complexidade da obra é tal que uma compreensão nítida dela em seus próprios termos é pré-requisito para estudos e reflexões posteriores. (GLEDSON, 1999, p.15)

Utilizando uma linguagem vigorosa, que por vezes chega a impressionar e emocionar, e caminhando por entre algumas especialidades temáticas como o tédio, a desagregação e a melancolia, Machado ainda reflete toda a complexidade psicológica na formação do caráter humano, espelhada por suas personagens.

Formalmente, Machado mantém um meio-termo entre a escrita dos clássicos e a linguagem familiar, estruturando um estilo em que se destaca a oralidade, mas de uma forma refletida, natural e graciosa. Conforme explicita Facioli (1982, p. 56),

a língua literária da obra machadiana experimentou ao máximo o material da tradição escrita e ao mesmo tempo incorporou o que havia de perene na prática viva das situações atuais de fala. Em Machado de Assis ocorre uma atualização-síntese do passado da língua e de sua situação histórica presente.

Apresenta domínio total da língua portuguesa, sem sacrificar as marcas da brasilidade impostas por seus compatriotas ao idioma camoniano. O texto de Machado revela a leitura daqueles com os quais compartilhava o idioma, como Gil Vicente, Antônio Vieira, Camões, entre outros, como fonte de enriquecimento linguístico e artístico do seu estilo individual (MONTELLO, 1972). Foi um homem que se preparou para ser escritor, distinguindo-se por sua sobriedade vocabular, escolhendo os mestres de quem soube recolher os valores adequados à sua sensibilidade. Para Bosi (1992, p. 203),

a ficção machadiana constitui, pelo equilíbrio formal que atingiu, um dos caminhos permanentes da prosa brasileira na direção da profundidade e da universalidade. Mas não deve ser transformada em ídolo; isso não conviria a um autor que fez da literatura uma recusa assídua de todos os mitos.

Há uma presença importante das questões políticas na obra machadiana. O autor está atento às posturas políticas, recheando suas personagens com referências a uma suposta harmonia que mascara a verdadeira face de repressão social. Um dos objetivos de Machado era o de criar

tramas que revelassem mensagens políticas, embora em sua primeira fase de escrita esse expediente tivesse uma dimensão bem menor. Tal estratégia era usada com a finalidade de identificar politicamente algumas das personagens machadianas, tornando-as efetivamente inseridas na contextualização histórica. Contudo, o olhar machadiano procurava na sujeição humana, na fragilidade de cada indivíduo diante de sua vida e de seu mundo, o melhor ângulo para sua análise fina e detalhista, não privilegiando tão somente a vertente histórica, mas apropriando-se do próprio interior do homem para suas investigações. Digamos que Machado soube muito bem como unir os dois lados da mesma moeda, a circunstância histórica e o plano individual, procurando, senão uma tese entre ambos, ao menos uma dialogia em sua obra. Enfatiza-se, por exemplo, a energia do autor em comprovar que as normas de dominação da sociedade patriarcal são respeitadas, em detrimento, em grande parte dos casos, do bem-estar dos indivíduos.

Gledson (1999) afirma que Machado de Assis utilizou a sátira como instrumento contra o Positivismo (fazendo a paródia da filosofia com o *Humanitismo*), inicialmente, evoluindo com o passar do tempo para uma crítica generalizada contra todas as doutrinas que de forma torta justificam seus meios para chegarem a um determinado fim. O que interessava a Machado era verificar os resultados práticos das doutrinas e não suas especificidades. “Machado suspeitava de qualquer espécie de monismo, ou redução do universo a uma só substância, pois tal doutrina não respeita os direitos nem as necessidades dos indivíduos.” (GLEDSON, 1999, p.144). A ideologia traduzida pelo movimento romântico também é disseminada pela obra machadiana, embora sua tendência seja preferencialmente realista. Para Gledson (1999, p. 154),

o romantismo é um caso evidente da preferência de Machado por mostrar grandes idéias em contextos humildes. Contudo, por muito que pudesse ter admirado escritores como Goethe, Machado tinha plena consciência de quanto podia ser nocivo o sentimento romântico como uma revolução nos gostos; [...].

O comportamento humano é o cerne da escrita machadiana. Machado de Assis foi sensível às angústias do ser humano e utilizou essa matéria como conteúdo de reflexão literária. Obviamente, trata-se da descrição de um indivíduo inserido num contexto histórico, social, cultural, político e religioso, entre tantos outros; porém, esses valores não devem ser avaliados por si sós, e nem como o principal assunto da obra machadiana, e por isso o autor tem sido chamado de “decifrador da alma humana”. A obra machadiana possui um equilíbrio que enfrenta a natureza e o tempo, fazendo desses elementos aliados para refletir sobre as angústias do

indivíduo. O olhar machadiano dá a oportunidade de uma avaliação ambivalente, que possa justificar ou fazer um juízo atenuante de alguns dos comportamentos de suas personagens. “A originalidade de Machado está em ver por dentro o que o naturalismo veria de fora.” (BOSI, 2007, p.18). Cada homem e cada mulher, em sua singularidade, é objeto desse olhar que perscruta o horizonte que os rodeia, o que caracteriza a construção de uma visão simultaneamente universal e individual.

Ainda segundo Bosi (2007), as personagens machadianas são dotadas do que ele próprio chamava de “alma exterior”⁴, ou seja, uma espécie de máscara, refúgio ou esconderijo, o que faz com que elas se sintam menos suscetíveis ou protegidas contra o que não entendem ou não querem para si. A alma exterior é uma fuga de situações que causam constrangimento, em relação a temores por enigmas indecifráveis. São homens e mulheres que têm medo muito mais da opinião alheia do que das interrogações da própria consciência e que preferem parecer a ser; muitas vezes, representam o ser humano que, apenas por meio do devaneio, pode alcançar sua autorrealização. O narrador não critica tais atitudes, mas se compadece delas, isentando-se do julgamento, e apenas analisando o indivíduo perante as vicissitudes da vida.

A galeria de *tipos* na obra machadiana conta com vários representantes. Poetas, aventurosos, amolantes desfilam pela ficção machadiana, inaugurando uma tipologia diferenciada na literatura brasileira; na verdade, Machado expõe a face da sociedade espelhando-a na variedade de personagens que constrói, revelando os hábitos do seu tempo. Propondo-se a apresentar uma perspectiva universalista da espécie humana e observando suas personagens a uma distância estratégica, fixa-se nos aspectos universais e acaba por fugir à mimese convencional recorrente nos estereótipos realistas e naturalistas, não se subordinando aos princípios estéticos do realismo de modo servil.

A *mimese* concebida por Platão é um fenômeno ligado à metafísica; já para a visão aristotélica, “é uma função da produtividade artística, um procedimento de *poiesis*.” (DOLEŽEL, 1990, p.58) Para Aristóteles (1966), o conceito de *mimese* evolui do ato de imitar, para representar e inventar.

⁴ No conto “Teoria do medalhão”, Machado de Assis desenvolve a ideia da “alma exterior”, analisando o comportamento de alguns membros da sociedade, por meio de uma conversa entre pai e filho. O conselho paterno é que o filho ingresse na “profissão” de medalhão. Para exercer esse ofício deve-se estar sempre bem informado, parecer ser culto e frequentar festas e lugares onde ficará exposto ao público. Todo conhecimento que tiver ou adquirir não deve ter aplicação prática. Mas, principalmente, um medalhão não deve formular nenhuma ideia nova, pois assim existe o risco de discordar de alguém, o que é contra os princípios do ofício em questão.

Refletindo sobre *mimese*, Leibniz, citado por Doležel, apresenta a seguinte consideração: “[...] as ficções são mundos possíveis e como tal não fazem parte da realidade. As personagens ficcionais não existem no mundo real, não são compassíveis com as ‘pessoas reais’.” (LEIBNIZ, 1875 apud DOLEŽEL, 1990, p.67) Entende-se, portanto, que a *mimese* não é a responsável por resolver a relação entre a literatura e a realidade na poética ocidental. A imitação que a arte faz diz respeito a muitos mundos diferentes e possíveis, e não apenas a uma natureza única. Dessa forma, o artista torna-se equipotente à natureza, pois os mundos imaginários entram para o rol da ficção, rejeitando a ideia de que o imaginário é a idealização do real.

Mas a obra machadiana vai além de uma *mimese* criativa; conta com o recurso do *humorismo*, um dos recursos mais utilizados e característicos de Machado, especialmente nos romances da segunda fase, embora também presente em toda a sua profícua obra. De forma humorística e irônica, o autor inquieta o leitor, mas não para diverti-lo; ao contrário, desperta uma melancolia no lugar de alegria, faz parecer aborrecida a vida, incute o pessimismo, misturando a tragédia e a comédia, e provocando perplexidade, apesar de preservar a graça do pensamento e da forma. O efeito cômico vem da análise mimética que o autor faz da realidade, o que constitui uma forma de insulto às atitudes burguesas, pela organização social exposta pela verossimilhança. Em sua segunda conferência, Pujol (2007, p. 61) comenta:

Nos *Contos Fluminenses* acentua-se uma das feições do humorismo de Machado de Assis, que é o jogo dos contrastes e imprevistos das soluções, criando, para usar uma expressão feliz de Alcides Maya, a situação cômica, pela falta de harmonia entre a causa e o efeito.

A atitude humorista gera uma espécie de equilíbrio, pois coloca o narrador ao mesmo tempo perto e distante da personagem, analisando-a tanto com a parcialidade de como ele próprio a concebe quanto com a frieza daqueles que a observam. Essa forma de ver, que parece combinar o que há de dramático no cômico e o que há de cômico no dramático, verificando a vida contrastante de suas personagens é que Machado de Assis soube utilizar com maestria. Para Gomes (1976), o *humorismo* machadiano não tem os aspectos modelares de Swfit e Sterne, nem sua ironia amarga; é mais leve, é benevolente, mostra as faces ridículas da vida, porém com uma graça repleta de ternura, sem exageros. A propósito de seu estudo sobre a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Schwarz (2000, p. 184) faz um comentário, sobre a narrativa do autor, que caberia a grande parte das obras machadianas, e particularmente às da segunda fase:

Longe de introduzirem a irrelevância das opiniões do escritor, combatida no ideal de prosa de Flaubert, os caprichos machadianos deliberadamente reificam

a liberdade narrativa e a subordinam ao sistema de constrangimentos que rebaixa o seu mundo narrado, ao qual aquela pseudoliberalidade se integra como a manifestação mais característica de todas. Analogamente, os jogos com o leitor não se destinam a construir, mas a destruir a hipótese de um entendimento esclarecido com o público, entendimento substituído por uma espécie de cumplicidade agressivamente acanalhada, à maneira de Baudelaire, cujo substrato condicionador está na consciência dolorosa das iniquidades sociais do país.

Em relação à consideração de Schwarz, cabem dois comentários. O primeiro pode ser sintetizado nas palavras de Doležel (1990, p. 261), e atende particularmente ao “substrato condicionador” referido por Schwarz:

Na concepção semiótica, os factores sociais intervenientes na produção de arte são factos empíricos e não categorias abstractas. Mukařovský dedicou muita atenção ao estudo do papel do público na recepção da arte e da literatura, tendo observado que o público serve de *mediador* entre a arte e a sociedade.

O segundo comentário fixa-se na ideia de “jogo” estabelecido com o leitor, e tem a ver com o processo de recepção do texto ou teoria da transdução literária.

A concepção de poética semiótica do texto apregoa que a obra literária é atualizada a cada vez que passa pelo processo de recepção. Entende que a recepção crítica é fundamental para a transdução literária, notando-se que o público leitor é peça basilar para a apreensão estética da obra artística. Dessa forma, a obra de arte é um objeto estético e não um artefato, sendo detentora, portanto, de uma consciência coletiva.

Paralelamente ao papel individual do autor, tradicional e culturalmente as pessoas são levadas a inferir que existe um cânone literário que estabelece um padrão para a análise do que é bom ou ruim em literatura. Costuma-se chamar de *clássica* a obra literária que pertence a esse cânone, que acaba permanecendo, resistindo ao tempo, provocando polémicas, sem perder sua originalidade. É o que acontece com o *clássico* Machado de Assis. Para Calvino (2005), um clássico permite ao leitor definir-se a si mesmo, seja por assemelhar-se, seja por contrastar-se ao ser humano. A obra clássica pode ser lida na maturidade ou na juventude, podendo provocar prazer em qualquer dos casos. De qualquer maneira, um texto considerado clássico é um livro lido e apreciado de forma superior por seu leitor, tornando-se inesquecível e transmitindo encantamento e desejo de ser desfrutado em outras oportunidades.

Pode-se classificar a maior parte da produção machadiana como *clássica* por essa influência particular e constante que ela exerce sobre seus leitores, trazendo uma *mimese* da realidade e não perdendo de vista uma eterna novidade. Como os verdadeiros clássicos, os textos

machadianos caracterizam-se por sempre terem algo mais a dizer, por nunca esgotarem sua interpretação, crescendo e se desenvolvendo em concomitância com as mudanças que os leitores e que a perspectiva histórica sofrem, sendo, portanto, obra que se renova frequentemente. Os *clássicos* machadianos fixaram-se na cultura brasileira e universal, mantendo sempre uma expectativa, tendo sempre algo ainda a dizer, revelando coisas inesperadas a cada nova leitura:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (CALVINO, 2005, p. 11)

Um clássico sempre traz alguma surpresa, embora não precise ensinar algo que seja desconhecido, uma mensagem inédita e original. Mesmo descobrindo que com a leitura de um texto clássico apenas se reforça uma ideia da qual já se comunga, ainda assim o clássico provoca prazer, pois permite estabelecer relações, permite mostrar ter sido talvez aquela obra a primeira a dizer o que já se sabe. A grande valia do clássico está em nunca demonstrar-se completamente compreendido, em sempre oferecer novas dúvidas, novos diálogos, revelações a cada nova leitura; o clássico pode conviver harmoniosamente com o atual sem ser invadido e sem invadir a vida contemporânea, mas, sim, convivendo e renovando-se por ela.

Em tais sentidos, a obra de Machado é, também, clássica. Acima de tudo, assim como os clássicos universais, na obra do bruxo do Cosme Velho há a gratuidade que a literatura e que as obras ditas clássicas carregam: um clássico não precisa ter serventia prática, ele só precisa ser apreciado, no ato de fruição que a verdadeira literatura impõe.

A obra machadiana reflete a presença de um indivíduo integrado ao seu tempo e ao seu espaço, com assuntos universais e atemporais, destituindo o ponto de vista de que o espírito nacional estaria contido apenas em obras que retratam determinada temática local. A classe social, a educação, a cor da pele são alguns dos fatores determinantes que podem marcar o destino do indivíduo. A ficção machadiana, utilizando essas características, faz um inventário criativo de *tipos*.

Machado esteve durante toda a sua vida limitado ao Rio de Janeiro; contudo, isso não impediu que os acontecimentos do mundo passassem pelo crivo de seus comentários, pela sua percepção altamente atualizada, mantendo um forte contato com as mais importantes estéticas artísticas do mundo ocidental. Servindo-se de uma imaginação privilegiada, o autor simula e ultrapassa o particular com vistas a atingir âmbitos universalizantes, retratando muito além do

burguês carioca, alcançando o homem ocidental. A narrativa de Machado, segundo Schwarz (2000), mostra pontos de vista que refletem o funcionamento da sociedade brasileira, apresentando o viés histórico-social com maestria, em detrimento do assunto de primeiro plano. Dessa forma, os textos machadianos apresentam sempre “segundas intenções”, ou seja, a matéria local é base para uma perspectiva universalista que particulariza uma dinâmica histórica, que aparece por intermédio de uma prosa muito detalhista, deixando entrever os contornos da estrutura social vigente.

Autores como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Visconde de Taunay, Bernardo Guimarães e Manuel Antônio de Almeida, entre outros, culminaram no romance brasileiro do século XIX, revelando uma tendência de construção de uma identidade literária nacional, buscando o indivíduo brasileiro em sua mais profunda origem. Contemporâneo deles, Machado de Assis procurou atingir um outro objetivo: fixou-se no homem, reconstituindo, sim, com características peculiares, a sociedade local, mas preocupando-se muito mais em utilizar-se do expediente da ambientação social para completar a análise de suas personagens. As personagens machadianas são tipicamente brasileiras, cariocas representando sua pequena sociedade, os costumes pequeno-burgueses e espelhando o ambiente por meio de comportamentos que simbolizam a universalidade das paixões, dos dramas existenciais que se multiplicam ao seu redor. Tais personagens, entretanto, não são meras deformações do meio em que vivem, pois apresentam uma alma pessoal que se sobrepõe, inclusive, aos contatos com o imprevisível mundo externo, sobre os sofridos indivíduos que, nas palavras de Montello (1972, p. 89), representam “a pintura do coração humano.” Por outro lado, Machado absorve a cultura europeia, sem deformar ou prejudicar a cultura local, mostrando o desenvolvimento da vida urbana no Brasil. Além disso, permitiu-se recusar a construção de personagens genuinamente do bem ou do mal; as suas são universais e atemporais, mas diferentes daquelas que povoam os romances de costumes de além-mar e que não representam o cenário romântico brasileiro.

Machado é constantemente levado pelo impulso de utilizar o recurso da metalinguagem, isto é, dá voz ao seu narrador para que ele comente e analise algumas circunstâncias da organização do texto. Além disso, não fica ligado permanentemente ao esquema determinista louvado pelos realistas; prefere o mistério a explicações que, na verdade, não esclareceriam aspectos fundamentais da vida.

Por outro lado, a obra machadiana inova quando abandona a descrição, só se servindo desse expediente quando provoca reações psicológicas nas suas personagens. Interessa-lhe enfatizar a intimidade dos sentimentos delas e o conhecimento da vida social, relegando a um plano inferior, por vezes obscuro, o espaço, a paisagem. Prefere o sentimento íntimo do coração ao tempo e ao localismo pitoresco. Isso provoca a sugestão da incoerência entre “ser” e “parecer”, ou seja, insinua-se uma diferença entre o que o indivíduo é, no interior, e o que ele aparenta ser diante do mundo externo. Tal expediente torna a narrativa de Machado sempre atual, e pertinente a outras épocas.

Ao captar o mundo de forma contraditória, em situações possivelmente antagônicas, Machado confere um caráter dilemático à sua prosa. Dessa maneira, a vida e o mundo se refletem de forma mais completa e próxima às contradições da sociedade. Trata-se de uma análise de fora para dentro, que desnuda os objetos e as ações, revelando-lhes a aparência por trás da aparência. A tendência realista de Machado configura-se de forma diferente, uma vez que sua obra apresenta as criaturas em condição real, dotando-as da liberdade de agir sem estarem dominadas pelas convenções daquele momento histórico-literário, e apreciando-as com justiça e critérios bem estabelecidos. O autor abstrai seres humanos comuns da vida real e lhes dá significação ampla por meio da arte. Por outro lado, percebe-se no Machado romancista uma certa fuga ao recorte individualista que o Realismo propõe, uma vez que contrasta as dimensões locais a pressupostos de uma literatura não-burguesa. Consoante Lúcia Miguel-Pereira (1973, p. 77),

dentro, porém, do mundo burguês que descreveu, e que foi, afinal, o seu, não se contentou com as aparências; fixadas estas, inconfundivelmente, em poucos traços, ia além, muito além, abismava-se na contemplação das perspectivas inumeráveis da alma humana. Tudo o que o homem da época e da condição de suas criaturas pode pensar, sentir e sonhar, ele o perscrutou. A realidade que via se prolongava na que pressentia, nas reações interiores que acima de tudo o atraíam.

Para Bosi (1992), a filosofia machadiana demonstra que não há verdades absolutas, e que nenhum acontecimento deve ser levado tão a sério a ponto de despertar os mais profundos sentimentos humanos. A dúvida é, pois, marca registrada em grande parte da obra de Machado de Assis, demonstrando quão tênue é a linha que separa o absoluto e o relativo, a verdade e a mentira, o real e a ficção. Gomes (1976) reforça que, para compor suas narrativas, sempre tão originais na forma de expressão, sem em nada se diminuir literariamente utilizou-se de muitos exemplos de composição e de caracterização de personagens, entre outras influências as de

escritores da literatura inglesa, como: o teatro de Shakespeare; a técnica de Fielding de misturar crônica, ensaio, conto e romance num mesmo livro; a manifestação de vida adolescente de Dickens; o senso de *humor* de Sterne; a decepção com a vida na obra de Swift; o estilo tateante de Thackeray; além de várias alusões a personagens do autor francês Victor Hugo. Para Gomes (1976), longe de imitação ou cópia, esses escritores, entre outros não citados neste texto, serviram à obra machadiana de forma singular, deixando-se absorver, de forma expressiva porém econômica, na obra do autor fluminense. As fontes inglesas são evidenciadas pelos traços do *humor* britânico, principalmente. Todavia, todas as grandes vozes da literatura mundial estiveram na mente do escritor, gerando diálogos, por vezes explícitos, e em outros momentos de forma apenas subentendida.

Sabendo perscrutar a realidade em sua mais recôndita intimidade, quis Machado de Assis, muito mais do que se preocupar em seguir regras de escolas literárias ou mesmo de comportamentos literários, desvendar os mistérios do cotidiano carioca do século XIX, por trás do qual se escondiam verdades por vezes amargas; ou, ao menos, aproximar-se desses enigmas, cercá-los para tomá-los como elemento atuante em sua obra. Talvez aí esteja a razão de ser o primeiro autor a configurar marcas bem definidas do que se passou a chamar “ficção moderna”. Servindo-se da dinâmica do jogo, do *humor* e da paródia, o autor fluminense mistura o cômico ao trágico, evitando o engessamento a esse ou aquele estilo de época. Numa atitude surrealista, Machado sobrepõe a realidade pensada à realidade vivida, dando autonomia à imaginação. Interage com diversas artes, usa e abusa da intertextualidade, mostrando, por intermédio do narrador, a preocupação com o próprio discurso; enfim, evidencia, na construção narrativa, as sementes da moderna ficção, numa perfeita assimilação entre o clássico e o realista, o que revela a síntese característica de quem fez uma obra moderna a partir de recursos arcaizantes.

Vê-se, então, que o Realismo, momento de grande produtividade para a literatura brasileira, é construído de maneira bem diferente na escrita de Machado de Assis. Observa-se, nas narrativas, um vínculo com a tradição setecentista, mas imprimindo à linguagem uma atitude clássica. E o olhar universalizante não permitiu que Machado se contentasse em ser apenas um cronista dos costumes locais, mas sim, tornou-o um atento e crítico pesquisador do contexto brasileiro de sua época. Na fala de Bosi (2007, p. 164), “Machado de Assis, fixando atentamente o Brasil urbano do século XIX, mas pensando como um analista moral do século XVIII, pôde ser, para este nosso século XX em agonia, uma voz inquietante que fala baixo, mas provoca sempre.”

2.4 O CONTO MACHADIANO

Cerca de 200 contos, escritos entre 1858 e 1907, formam um conjunto coeso na obra machadiana. Somente no *Jornal das Famílias* o autor publicou 70 contos, entre 1864 e 1878. Para Gledson (1998), vê-se nos contos machadianos que compuseram as revistas femininas *Jornal das Famílias* e *A estação* uma literatura que atraía o interesse das mulheres.

Alguns dos melhores contos do mestre Machado foram publicados no jornal *A gazeta de notícias* (1874), entre eles “Teoria do medalhão”, “O espelho”, “Conto alexandrino” e “Noite de almirante”. Esse jornal apresentava preocupação em publicar literatura de boa qualidade.

O conto “Confissões de uma viúva moça”, publicado no *Jornal das Famílias*, foi atacado pelo *Correio Mercantil*, sob acusação de que a narrativa seria imprópria para a leitura das moças e mulheres da época. Na verdade, especulou-se que o *Correio Mercantil* estivesse angariando leitores por meio dessa polêmica⁵.

O que a crítica comprova é a preocupação de Machado em tematizar o universo feminino, com todas as suas variantes. Mas o autor ainda percorreu outros assuntos como a escravidão e o amor entre pessoas de classes sociais opostas, utilizando, muitas vezes, um “distanciamento irônico” para melhor focalizar as questões narradas.

Na primeira fase, suas personagens possuem características românticas, sendo o amor e os relacionamentos amorosos os principais temas de seus livros. Já na segunda fase da produção artística, passou a mostrar um radicalismo irônico em seus contos. Veja-se, por exemplo, o sarcasmo com que é tratado o tema da loucura em “O alienista”. Para Gledson (1998), a coletânea *Papéis Avulsos* (1882) é a que melhor demonstra a ironia e a narração enigmática do autor, que esculpe, pela ação e pelos comportamentos de suas personagens, o panorama histórico e político do Brasil do século XIX. Além disso, esse conjunto de contos pode ser uma referência exemplar da maturidade literária do escritor.

⁵ “Confissões de uma viúva moça” estendeu-se por três números da revista; foi, portanto, planejada em sua composição narrativa, tendo sido ampliadas as possibilidades de criação no decorrer dos meses. Nesse ínterim, estabeleceu-se um debate entre “O Caturra” (possivelmente Machado, Garnier ou outros jornalistas do grupo) e J., (pseudônimo de Machado de Assis). Tal discussão acerca da moralidade do conto seria, segundo alguns teóricos, uma colaboração ficcional que trouxe mais credibilidade e mais leitores ao *Jornal das famílias*.

Tomando como exemplo o conto “O alienista”, é importante salientar o ponto de vista avançado de Assis, que, misturando acontecimentos reais (Revolução Francesa, Revolta dos Canjicas) a tempos míticos, ou não-cronológicos, compõe a união entre antigo e novo. Cite-se:

Certamente Machado não incorre em nenhuma contradição factual, mas o ponto fundamental parece-me ser que ele pretende fazer-nos sentir que estamos num mundo que é *ao mesmo tempo* colonial e moderno; o que não deixa de ser uma intuição profundamente verdadeira acerca do Brasil ou até da América Latina como um todo. (GLEDSON, 1998, p. 35)

Enfatizando a admiração pela narrativa machadiana da segunda fase, Gledson (1998, p. 40) elogia a maneira como Machado de Assis estrutura seus contos:

Esses contos estão cheios de momentos assim, muito bem tramados, em que o tom fingidamente desprendido do narrador, pactuando com seus personagens para melhor satirizá-los, consegue dar à prosa um ritmo contínuo, levando a um clímax (ou anticlímax) cuidadosamente calculado, inesperado ao mesmo tempo que bem adequado.

Os recursos utilizados pelo escritor para construir as narrativas são diversos, e têm como meta angariar a atenção dos leitores para a narrativa. Os contos machadianos seguem, em linhas gerais, as características do conto tradicional. São narrativas lineares e condensadas, com um só episódio e poucas digressões, tendo personagens que são marcadas de modo rápido. Para um exame mais detido da contística machadiana é necessário observar, ainda que de forma sintética, que eles obedecem a três categorias ou tipologias, tal como estabelece Gonzaga (1998):

1. Contos clássicos: são os famosos contos à maneira de Maupassant, modelo de narrativa curta estabelecido pelo escritor francês. São narrativas com um só episódio, cuja ação se desenvolve de forma definida, com um desfecho inesperado.
2. Contos modernos: trata-se de narrativas com pouca ação, e que estão centradas numa situação psicológica. Popularizado pelo escritor russo Tchecov, esse estilo desenha um perfil psicológico e traz à tona um problema existencial ou filosófico.
3. Contos alegóricos: são narrativas em que Machado denuncia o comportamento humano pelo uso de situações fantásticas, extravagantes, utilizando a paródia para simbolizar o real. Esse tipo de conto decorre do contato do autor com a sátira menipeia, estilo cultivado por Luciano de Samósata, no período helenístico da cultura grega.

Machado usava o elemento surpresa constantemente: na originalidade das ideias, e na invenção dos inícios ou desfechos inesperados. Segundo Gledson (1999), o leitor da escrita machadiana é conduzido por caminhos inesperados, portanto, fica isento de interpretar o texto de modo imparcial. Sabe-se que o conto se caracteriza por ser uma narrativa curta, concisa, mas cuja brevidade não deve comprometer a qualidade do texto, que deve cumprir a sua tarefa de arte com a mesma competência que textos mais longos. Machado soube utilizar esse gênero como ninguém. A partir da sequência típica dos contos – situação inicial, conflito e resolução –, suas personagens, ao invés de agir, pensam; e esse é o grande diferencial em que palpitam as narrativas do autor. A matéria para seus contos pode partir de uma simples palavra ou gesto de uma personagem, o que denuncia um drama interior, e é milimetricamente flagrado pelo autor, quase que num processo de dissecação da alma. Trata-se de um contador de histórias nato, que, portanto, consegue delinear suas narrativas com os matizes da oralidade, deixando os leitores com a impressão de que estão ouvindo uma história ser contada. As personagens dialogam, e nessa conversa, de forma natural, apresentam-se a si mesmas, pois a obra machadiana fala, e não descreve. Assim, segundo Matos (1985), Machado mescla os gêneros épico e dramático na sua maneira de contar histórias. Sobre tal característica, leia-se:

Na maneira épica, comenta João Ribeiro, a apresentação é feita narrativamente pela indicação de pessoas e cousas, tal como nas epopéias. O processo usual dos épicos. [...] A apresentação dramática entende mais unidamente com a vida. Aparecem os personagens por si mesmos. É o monólogo e o diálogo. Machado gosta de narrar por esse feitio, e era mestre no gênero. (RIBEIRO, 1923 apud MATOS, 1985, p. 13)

O Machado contista aborda temas que compõem o fundamento de sua escrita e que, portanto, são recorrentes em suas narrativas. Fala sobre a loucura, a dúvida, a ideia fixa de perfeição; além disso, apresenta uma certa preferência pela presença de alguns elementos, como o teatro, a música e os cães. Em menor medida, são encontradas na obra machadiana alusões ao mágico, ao fantástico, preferindo o escritor manter-se nas situações possíveis dentro dos espaços e das situações reais. Mostra-se preocupado em revelar as virtudes que ainda fazem parte do ser humano, enfatizando que tais valores não estão ligados à condição econômica, mas podem ser encontrados em diferentes tipos de pessoas: pobres, ricos, senhores e empregados. Com ironia e um certo humor melancólico, Machado opõe-se “ao conformismo da ideologia utilitária” (BOSI, 2007, p.54), opondo personagens típicas de conformismo às atípicas (recusa, rebeldia), traçando um panorama de contradições da assimetria social. Para Bosi (2007), os indivíduos, em certos

momentos vistos como amorais, que povoam o universo ficcional machadiano, são desresponsabilizados perante suas ações, visto que a visão pessimista do autor se encarrega de elegê-los como modelos ou representantes (e tão somente isso) dos seres reais. E o tempo se encarrega de ser artifício que apenas confirma e consolida a posição dos vencedores, embora essa negatividade, dita de maneira sutil e irônica, aparente menos amargura e mais suave resignação diante dos fatos da vida.

Nas palavras de Castro (1977, p. 6), “A obra machadiana suporta com serena imortalidade qualquer perquirição, donde sempre sai engrandecida, continuando sempre cheia de vida, pródiga com todos.” Diz mais sobre a escrita do autor:

Soube Machado tirar das imagens o melhor partido. Não só usando o legado de suas leituras, como rejuvenescendo inúmeras “figuras” pela alteração de seus constituintes formais, pela nova ordem dos termos, pelo jogo habilidoso das palavras. Alongou o campo significativo de muitas outras, já que, penetrando os sombrios escaninhos da alma humana, cultivando com amor a fantasia, pôde empregar, renovando sempre, muitas imagens; pôde fazer comparações que, pelo insólito, despertam no leitor viva admiração, verdadeiro espanto diante do delicioso inusitado. (CASTRO, 1977, p.7)

Brayner (1981) afirma que o Machado contista apresenta uma visão distanciada e abrangente da sociedade do Segundo Império e da Primeira República, destilando seu sarcasmo e partilhando suas observações com o leitor. Essa ironia aparece na reflexão sobre os hábitos socioculturais da sociedade do Rio de Janeiro e também na análise da própria natureza humana, dotada de limitações e vícios. É visível a preferência de Machado pela representação do psiquismo humano e pela exposição dos valores sociais que são promotores de comportamentos equívocos.

Ressalta-se que Machado tinha consciência de que era lido por um público essencialmente feminino. Tal fato se reflete nas próprias personagens femininas do autor: pertencentes a classes sociais mais altas, casadas ou à procura de casamento, assim como as leitoras dos contos.

As mulheres têm papel de fundamental importância nos contos machadianos, como em toda obra do autor. Nelas, o escritor crava seu olhar repleto de sagacidade, analisando a alma feminina amiúde, dando voz às vicissitudes e aos dramas existenciais. Sobre as mulheres machadianas, reflete Pujol (2007, p. 86): “Sem dúvida, as suas heroínas têm mais sangue e mais nervos do que as mulheres que vemos na vida real...”. Desde as primeiras obras, Machado de Assis procurou delinear a psicologia feminina, e as narrativas da obra *Contos Fluminenses* são uma clara exemplificação dessa vertente. A descoberta do ser feminino, numa íntima relação com

o mundo, é preocupação constante do autor; observe-se, a respeito, os contos “Miss Dollar”, “A mulher de preto”, “O segredo de Augusta”, “Confissões de uma viúva moça” e “Linha reta linha curva”, algumas das narrativas que compõem o livro *Contos fluminenses*. As mulheres são presenças fortes, frequentemente retratadas impiedosamente, com traços de volubilidade, futilidade e até mesmo de mau-caratismo e acentuada indiferença moral. Moças simples em busca da ascensão social que somente o casamento poderia proporcionar, envolvidas em tramas conflituosas de amor são uma constante nas narrativas machadianas. Contudo, afirma Pujol (2007) que as heroínas machadianas, mesmo desprovidas de perfeição de caráter, nunca são completamente más, pois o autor as completa com algum traço que desperte pena ou simpatia, acabando por não destiná-las ao escárnio total, e apiedando-se delas. A paixão e o vigor são características fundamentais em grande parte das personagens femininas de Machado, que unem instinto e sagacidade, objetivando ascender dentro do sistema em que estão inseridas; portanto, o casamento e a consideração pública eram as metas dessas personagens. Sendo assim, o adultério, jamais assumido, e repugnado pelo Romantismo, era apresentado pelo Realismo:

O romance burguês do século XIX multiplicou histórias de adultério. Às vezes consumado (Virgília), às vezes negaceado ou fantasiado (Sofia), mas raramente ou nunca introjetado como auto-determinação, escolha, mudança de eixo que ponha em risco a integração social da personagem. (BOSI, 2007, p.26)

No que se refere aos contos, Machado de Assis procura examinar a permanência dos valores hipócritas em detrimento dos valores éticos, identificando o homem acomodado às consequentes perdas morais a que está sujeito nesse estado de coisas. Ainda assim, não há de se negar que o bruxo do Cosme Velho, além de lançar aos leitores a reflexão que faz sobre o mundo e tudo que nele se insere, também apresenta um enigma sobre si mesmo. Reforça essa tese Lúcia Miguel-Pereira (1973, p. 74):

Também Machado de Assis, ocultando as suas investigações sob uma displicente ironia, as suas dissecações sob uma tranquila bonomia, o seu pessimismo sob uma indiferente conformidade, a sua amargura sob um sorriso discreto, a sua sensualidade sob uma distante frieza, a sua lógica sob uma fantasia graciosa, a sua curiosidade sob um bocejo de tédio – queria ser decifrado.

O contexto histórico-político-cultural do século XIX, pano de fundo para a obra de Machado de Assis, é referenciado pela sua obra a partir da incidência do mito. A ficção machadiana demonstra a mentalidade peculiar que dominava o Brasil naquele fim de século XIX: a tentativa de conciliar os valores da modernidade com o meio, ainda marcado pelas relações de

poder patriarcais. Machado resiste ao discurso capitalista, mas também não manifesta desejo pela volta dos tempos passados. Dirige seu olhar crítico para os poderosos procedimentos de exclusão, típicos daquela sociedade, formada de uma restrita elite burguesa, retratando as vivências, características e os conflitos peculiares. Os textos machadianos dialogam com a singularidade do local da cultura brasileira, respeitando as diferenças e criticando os discursos autoritários.

Os conceitos machistas quanto à postura na sociedade patriarcal, sempre se afirmando na submissão feminina e no castigo para o não cumprimento de todas as regras sociais pré-estabelecidas, mais o prazer pela vida na corte, festas, aparência e conquistas volúveis são tópicos que afloram na leitura da obra de Machado de Assis, sobretudo nos contos ora citados, constituindo um exercício de aprendizagem da criatividade que o autor tão bem soube utilizar. Por meio de recursos estilísticos apurados e da singeleza quase despreziosa, Machado desvela em seus contos as misérias do homem de seu tempo, e, mais do que isso, universaliza uma linguagem que está muito acima da realidade.

Na obra de Machado de Assis, o mito metaforiza as relações que o autor estabelece com o psiquismo do homem, trazendo à discussão a alma humana, em toda a sua contraditória constituição. Valendo-se do mito, Machado especula o destino desse homem e sua perene busca por respostas para a existência, além de representar as transgressões aos limites humanos, caracterizando a alienação, os comportamentos subjetivos, as vicissitudes da vida. Na obra machadiana, o encontro com o mito não significa entender como pensavam nossos antepassados, mas, essencialmente, perceber como esse pensamento se manifesta na modernidade⁶. Dessa forma, o mito assume um papel capital na estrutura da escrita de Machado, tanto em relação aos temas quanto em relação à construção de muitas de suas personagens. Machado mostra que o mito ainda vive, no modo de agir, pensar e viver do homem de seu tempo, principalmente nas personagens típicas e características da vida urbana do Rio de Janeiro do século XIX.

Este estudo está concentrado na análise de dois contos machadianos inseridos no livro *Contos fluminenses*, publicado em 1870, classificado como pertencente à primeira fase artística do autor. Para o trabalho com os contos em questão, procurou-se explorar a Estética da Recepção, teoria que serve de base para a recepção da obra literária, evidenciando sobremaneira o papel do leitor como agente no processo de fruição do texto literário.

⁶ O termo “modernidade”, nesse contexto, representa uma postura provocativa, a ruptura com o tradicional e com fixações clássicas que dominaram a arte e a cultura por vários séculos.

“A mulher de preto” e “Confissões de uma viúva moça” foram os textos escolhidos para a apreensão de uma leitura que prima pela verificação da incidência de mitos clássicos nascidos da profícua narrativa grega e do texto bíblico, constantes na escrita machadiana. Análises de textos do autor comprovaram que os mitos foram fonte de leituras e aproveitamento em sua extensa galeria literária; no entanto percebe-se que, no que diz respeito às narrativas selecionadas para este trabalho, não se encontraram produções aprofundadas acerca desse tema. Pode-se falar em ressonâncias do mito na obra de Machado, autor preocupado com as questões existenciais do ser humano e que utilizou personagens e situações míticas para organizar sua narrativa, numa espécie de transfiguração mítica da realidade. O que a consciência lógica e objetiva não foi capaz de explicar, ou resolver, acha na recorrência ao mito a sua solução.

Portanto, entende-se que essa exploração poderia ser interessante para ser acrescentada aos estudos do conto machadiano.

3 A FIGURATIVIZAÇÃO DO MITO NOS CONTOS “A MULHER DE PRETO” E “CONFISSÕES DE UMA VIÚVA MOÇA”

As narrativas analisadas neste capítulo, “A mulher de preto” e “Confissões de uma viúva moça”, pertencentes, como foi dito anteriormente, à primeira fase da produção machadiana, estão ainda moldadas em padrões românticos, embora já demonstrem o estilo inconfundível de Machado. Estabelecendo uma interação com alguns mitos clássicos, é pela intertextualidade que os dois contos “rejuvenescem” histórias e personagens mantidas pela tradição. Essa estratégia, como se comprovará, confere aos contos maior alcance expressivo, ensejando uma proposta de leitura criativa do sentido da universalidade das tramas machadianas.

3.1 “A MULHER DE PRETO”: REMEMORANDO A SAGA DA *ODISSEIA* NA COMPOSIÇÃO DA TRAMA

O conto, publicado em 1870, é estruturado em 11 capítulos, contendo um narrador heterodiegético, o que promove um ponto de vista abrangente, narrando os acontecimentos e delineando as personagens com fidelidade e verossimilhança. A narrativa rememora o velho tema do triângulo amoroso, envolvendo as personagens Estêvão, Madalena e Meneses. Pode-se sintetizar a narrativa da seguinte forma: Dr. Estêvão Soares é um jovem médico que é apresentado a um importante deputado chamado Meneses. Estêvão ouvia as pessoas dizerem que Meneses era um cético, misantropo, mas tais insinuações perdem importância quando os dois começam a se relacionar amistosamente. O médico era descrente do amor até conhecer uma dama, viúva segundo as informações, por quem se apaixona loucamente, e que aparentemente estava cedendo às suas investidas. Qual não foi a surpresa ao saber que o objeto de sua paixão era, na verdade, casada com seu mais novo amigo, e que, devido a um mal-entendido, estava separada dele, nomeando-se viúva. O desfecho consiste na reconciliação do casal, promovida por Estêvão, que não revela os próprios sentimentos e se retira do convívio deles para não sofrer com sua decepção amorosa.

Logo no primeiro capítulo do conto, assim que as personagens de Estêvão e Meneses são apresentadas ao leitor, um diálogo entre os dois novos amigos insinua o mito como a chave do enigma da narrativa:

- Por que acabaremos no primeiro capítulo? Perguntou ele; um amigo não é coisa que se despreze, acolhe-se como um presente dos deuses.
- Dos deuses! Disse Meneses rindo; já vejo que é pagão.
- Alguma coisa, é verdade; mas no bom sentido, respondeu Estêvão rindo também. Minha vida assemelha-se um pouco à de Ulisses...
- Tem ao menos uma Ítaca, sua pátria, e uma Penélope, sua esposa.
- Nem uma nem outra.
- Então entender-nos-emos. (ASSIS, 2005, p. 37)

Entrelaçam-se, desde esse momento, o conto machadiano e a narrativa homérica. A referência às personagens da *Odisseia* (obra composta de 24 livros ou capítulos) vai conferir à narrativa moderna o matiz do clássico, que permanece na arte literária. A saga lendária de *Ulisses, Telêmaco e Penélope* será reinventada, na trama que envolve *Meneses, Estêvão e Madalena*.

A obra machadiana incute no leitor o sentimento de similaridade com a vida real, tornando-o mais próximo do seu objeto de leitura. Ao se referir aos mitos de *Ulisses, Telêmaco e Penélope*, o conto ora analisado oferece uma forma de expansão da interpretação, saindo do senso comum e penetrando a rica história da mitologia grega, que se reconhece na leitura.

Para perceber quão importante é a presença desses mitos clássicos para a composição da trama faz-se necessário relembrar o texto épico e adotar uma análise das suas ações e seus comportamentos. E, assim, haverá um alargamento da potencialidade leitora com a inserção desses mitos, que fazem com que o leitor busque no recurso da intertextualidade algumas explicações que ampliem sua visão interpretativa.

Diz Calvino (2005, p. 11): “Se leio a *Odisseia*, leio o texto de Homero, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos e não posso deixar de perguntar-me se tais significados estavam implícitos no texto ou se são incrustações, deformações ou dilatações.” No dizer de Calvino, Ulisses é uma personagem absolutamente marcante e que dá o tom não apenas para a narrativa da qual é o herói central, mas também para a própria história da civilização. Ulisses (ou Odisseu) é o herói e único sobrevivente da guerra de Troia, onde passou dez anos da vida, distante de sua terra, Ítaca, da esposa Penélope e do filho Telêmaco. Na viagem de volta, levou outros dez anos, entre mares bravios e naufrágios, tendo sua tripulação dizimada no perigoso percurso. Portanto, o ardiloso guerreiro não demonstrou sua bravura e astúcia apenas durante os anos que combateu na sangrenta guerra de Troia, mas pôde acrescentar à galeria dos seus heroísmos fantásticas aventuras na volta à

saudosa Ítaca, enfrentando os mais terríveis perigos e safando-se de todos, graças à intervenção dos deuses do Olimpo, Atena e Zeus, que sempre estiveram a seu favor durante a longa trajetória. Na personagem Ulisses está incrustada a marca da criatura que luta até contra os desígnios dos deuses, tentando manter a supremacia da razão e da consciência humanas.

A inteligência astuta de Ulisses, que se transfigura por meio de disfarces físicos e discursivos, é uma característica que chama a atenção no perfil do herói. Contando com essa perspicácia intuitiva Ulisses passa por acontecimentos fabulosos, mantendo-se sobrevivente e conseguindo chegar ao seu palácio são e salvo, pronto para enfrentar mais uma aventura: dessa vez vem resgatar sua mulher, Penélope, do assédio de vários pretendentes a marido, visto que ela já era considerada viúva. Tais pretendentes apossaram-se da casa de Ulisses, deixando claro que só sairiam de lá quando um deles fosse escolhido como novo marido de Penélope.

Rememorando a aventura narrada na *Odisseia*, achamos possível propor inter-relações entre as personagens machadianas e os modelos míticos de Homero. Apesar de Estêvão afirmar que sua vida se assemelha à do épico Ulisses, é em Meneses que o lendário grego passa a ser revivido. Fazendo uma ponte entre o herói da narrativa homérica e a personagem do conto machadiano, pode-se entender que Meneses se torna um exilado de seu lar assim como Ulisses, embora por motivos bem diferentes. Enquanto Ulisses é obrigado a afastar-se de sua mulher e filho para ir para uma guerra em outro país, Meneses afasta-se de sua Madalena e de seu herdeiro por conta de um mal-entendido que o faz pensar que sua esposa o traiu. Ambos, o herói épico e o deputado Meneses, participam de um processo de separação prolongada de sua família. Por sua parte, Ulisses enfrenta aventuras e perigos impostos pelos deuses até a chegada do dia do regresso ao lar; no que diz respeito a Meneses, ele se ausenta por vontade própria, pela mágoa que inunda seu coração. Todavia, ao ser alertado do erro por Estêvão, dispõe-se a voltar à vida conjugal, cercado novamente da felicidade que só encontrava quando da companhia da mulher amada.

Assim como Ulisses usou de astúcia para livrar-se de seus mais atroz perigos, disfarçando-se para sair ileso em sua trajetória, Meneses também usou do estratagema do mistério, passando-se por cético, fazendo muitos acreditarem que era um homem sem sentimentos, sem amor ao próximo. Por meio dessa máscara que criou para sua imagem, pôde esconder-se da própria dor e não a aparentar perante as pessoas. Em dado momento da narrativa, Estêvão adivinha que o deputado deve esconder algo ou sofrer intimamente: “Não é um

misantropo, pensava então Estêvão; mas este homem tem um drama dentro de si.” (ASSIS, 2005, p. 41). Mais adiante, inquirido por Estêvão a respeito de sua descrença no amor, Meneses confessa, muito embora isentando-se de qualquer detalhe: “-Por que negá-lo? Sim, aconteceu-me um grande infortúnio; amei também, mas não encontrei no amor as doçuras e a dignidade do sentimento; enfim, é um drama íntimo de que não quero falar: limite-se a pateá-lo.” (ASSIS, 2005, p. 46)

Ulisses volta para seu palácio disfarçado de mendigo, conseguindo enganar a todos, e só se revela no momento em que luta contra os pretendentes ao trono. Meneses disfarça seu sofrimento em relação à mulher que amava ostentando a imagem de um homem apenas centrado nas suas tarefas políticas, omitindo sua real condição até o momento em que Madalena vai procurá-lo e ambos se reconciliam. Os disfarces desses dois homens apaixonados fazem-nos lograr êxito em suas trajetórias, pois conseguem estabilizar suas vidas sentimentais.

O fantástico périplo de Ulisses conta o retorno de um esposo amantíssimo à sua querida esposa e ao seu lar. Ulisses torna-se nostálgico, lembrando sua Penélope, seus amigos, aumentando a cada dia a vontade de tornar ao seu convívio. Finalmente, depois de viver refém da deusa Calipso por sete anos, tem Ulisses a chance de voltar para casa, pela intervenção de Zeus, que envia seu mensageiro Hermes para convencê-la: “Ora, Zeus ordena-te que o deixes partir, o mais depressa possível, pois não é seu destino morrer aqui, longe dos que lhe são caros, mas que reveja os amigos e volte ao palácio de alto tecto e à terra pátria.” (HOMERO, 1972, p. 68)

Cronologicamente, o tempo que Ulisses passa fora do convívio familiar é infinitamente maior do que o tempo de separação entre Meneses e Madalena. A retirada do primeiro dura vinte anos, dez deles gastos na guerra de Troia e outros dez utilizados na sua volta para casa, em meio a aventuras fantásticas. Não há dados exatos que comprovem quanto tempo Meneses viveu separado de Madalena, pois a narrativa não expõe tais elementos. O que se pode assegurar é que o tempo cronológico da trama não deve ultrapassar dois anos, distribuídos desde a separação e a vinda de Madalena para o Rio de Janeiro, a chegada de Meneses à mesma cidade, o estabelecimento de uma amizade entre Estêvão e Meneses, a paixão de Estêvão por Madalena, a volta de Meneses para Madalena. Ao modo romântico, o texto machadiano desenvolve também uma saga de sofrimento que envolve os desencontros amorosos de Meneses e Madalena e, tal como na épica homérica, o Meneses de Machado é possuído por uma dor interior que tem por motivo o afastamento da mulher e do filho. O tempo para ambos, Ulisses e Meneses, faz sofrer e

desacreditar na felicidade plena, mas proporciona também o restabelecimento da relação amorosa e a linearidade da vida passada.

Nas duas narrativas há frutos do casamento, representados por Telêmaco, na história grega, e por um menino cujo nome não é revelado, no conto ora analisado. Os filhos varões permaneceram junto a suas mães durante a ausência dos pais, e ficaram órfãos do carinho paterno na primeira infância; Telêmaco chegou até a idade adulta antes de rever o pai, que fora à guerra quando ele tinha apenas um mês, enquanto o filho de Madalena pôde recuperar a presença paterna ainda na idade infantil. Expressões como “criança”, “pequeno”, “filhinho”, “inocente” fazem deduzir que o fruto do casamento de Meneses e Madalena era um menino na tenra idade, talvez entre 4 e 7 anos.

É importante adiantar que quem assume o papel de filho de Meneses na narrativa, incumbido, assim como Telêmaco, de procurar o pai perdido, é Estêvão. Mas isso será deslindado mais à frente, nesta explanação.

Meneses, desde o início da narrativa, procura travar sincera amizade com Estêvão, desmentindo a imagem de homem avesso ao convívio social. De alguma forma, Meneses oferece a Estêvão o seu convívio como se soubesse (se fosse possível saber) que haveria entre ambos uma ligação bastante forte, num futuro próximo: “Houve sincero prazer em ambos encontrando-se pela segunda vez; e Meneses arrancou de Estêvão a promessa de que iria à casa dele daí a poucos dias.” (ASSIS, 2005, p. 36) Vê-se que a expressão “arrancou” sinaliza um comportamento de Meneses de extrema simpatia pelo médico e até por necessidade de sua companhia. Mais à frente, na ocasião em que Meneses oferece uma carona a Estêvão, em virtude de forte chuva que caía, ao invés de levá-lo diretamente para seu endereço o deputado manda o cocheiro ir à sua casa, causando estranhamento ao convidado:

Mas em vez de mandar o cocheiro para a rua da Misericórdia, o deputado gritou:

-João, para casa!

E entrou.

Estêvão olhou para ele admirado.

-Já sei, disse-lhe Meneses; admira-se de ver que faltei à minha palavra; mas eu desejo apenas que fique conhecendo a minha casa a fim de lá voltar quanto antes. (ASSIS, 2005, p. 36)

A insistência de Meneses, com seus modos solícitos, impressionam Estêvão, e rapidamente afastam do jovem médico qualquer reserva em relação ao político. Observa-se o dom de domínio que Meneses exerce sobre Estêvão, e como ele pode ser ardiloso, fingidor em

relação às outras pessoas, fazendo-as acreditar que tem um caráter totalmente diferente de sua personalidade verdadeira. Ao fim de um mês de contato, era essa a impressão que Estêvão tinha sobre o deputado: “Pela sua parte o médico via em Meneses um homem que sabia ligar a austeridade dos anos à amabilidade de cavalheiro, modesto nas suas maneiras, instruído, sentimental. Da misantropia anunciada não encontrou vestígios.” (ASSIS, 2005, p. 41)

Esse poder de ludibriar, no momento e a quem fosse de seu interesse, Ulisses também o tem, e muitos ardis utilizou em sua trajetória, ora para poder manter-se vivo, ora para voltar a sua casa sem ser percebido e poder expulsar os invasores. No famoso episódio do gigante Polifemo, Ulisses diz chamar-se *Ninguém* para poder enganar o monstro, sem que os outros ciclopes possam vir ajudar seu companheiro, quando este é ferido. Para fugirem da caverna de Polifemo sem serem notados, Ulisses arquitetou um outro disfarce: amarrarem-se aos carneiros que saíam da caverna, para que o gigante não pudesse atinar que fugiam:

Havia ali uns gordos e lanzudos carneiros, belos, grandes e de lã preta. Sem ruído, liguei-os três a três, com as varas bem entrelaçadas, sobre as quais dormia o Ciclope monstruoso, de pensamentos iníquos. O carneiro do meio levava um homem e os outros, um de cada lado, protegiam-no. Portanto, três carneiros para um homem. Quanto a mim, como visse outro, a melhor de todas as reses, tomei-o pelo dorso e pus-me debaixo dele, cosido com seu ventre lanzudo; e, de ânimo paciente, mantive-me nesta postura, agarrado com as mãos à sua lã muito espessa. Assim, esperávamos, suspirando, que viesse a Aurora divina. (HOMERO, 1972, p. 128)

Diante de uma situação extremamente perigosa, quase fatal, Ulisses se vê obrigado a lançar mão de um estratagema inteligente para preservar não só sua vida como também as funções vitais dos companheiros que ainda resistiam. Sabe-se que a saga de Ulisses conta a história de um herói cujo destino está traçado pelos deuses do Olimpo, e que, portanto, tem o sofrimento e a glória na exata medida para a satisfação dos planos sobrenaturais.

O herói épico representa um mundo que evolui homoganeamente, e coloca-se à disposição da coletividade extirpando quaisquer sentimentos ou aspirações pessoais. Desenvolve seu papel de acordo com uma previsão imposta pelos deuses, que também intervêm quanto aos procedimentos que os sujeitos devem executar, quanto às batalhas em que devem lutar, quanto às vitórias ou derrotas que devem obter. Para Lukács (2000, p. 87), “o herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade”. Trata-se de um herói que não se apresenta

dividido, pois ele apenas cumpre os planos que lhe cabem. Lukács (2000, p. 26) expõe o herói épico como um ser grandioso nas ações exigidas por aquele modo de pensar e viver:

Não é a falta de sofrimento ou a segurança do ser que revestem aqui homens e ações em contornos jovialmente rígidos (o absurdo e a desolação das vicissitudes do mundo não aumentaram desde o início dos tempos, apenas os cantos de consolação ressoam mais claros ou mais abafados), mas sim a adequação das ações às exigências da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude.

Quanto a Meneses, sua vida representa a trajetória do homem que escolhe o próprio destino e que, por esse motivo, tem chances de acertar ou errar em suas opções. Ainda assim, pode-se inferir que o nobre deputado age por influência de uma sociedade machista, que prega que um marido supostamente traído tem sua honra e seu orgulho degradados, e não pode viver mais em companhia da mulher infiel. A atitude de Meneses, afastando-se de Madalena, não é planejada pelos deuses, mas ele a toma, em parte, pela pressão que a sociedade patriarcal gera desde os mais remotos tempos, em relação à fidelidade conjugal feminina. Segundo Bourdieu (2005), a honra feminina é estabelecida em relação à virtude, primeiro com a virgindade e segundo com a fidelidade absoluta em relação ao marido. Tanto na épica quanto no conto moderno, o homem aparece como o ser dominante, que exige da mulher um procedimento adequado ao pensamento de sua sociedade, historicamente machista.

Pode-se entrever dois homens, Meneses e Ulisses, agindo por influência de fatores externos à sua vontade; o primeiro pressionado pelo pensamento machista do século XIX, e o segundo submetendo-se à concretização de planos das divindades, mesmo que pareçam, ambos, totalmente certos de que seus atos são plenas realizações de desejos individuais.

Para Fehér (1972), a epopeia representa sociedades nas quais os indivíduos estavam plenamente inseridos. É um gênero cuja homogeneidade e universalidade humanas são perfeitas, diferentemente do romance e das formas narrativas modernas, nas quais a totalidade espontânea do ser já não é mais possível. O Destino, divindade cega e inexorável, submete os heróis épicos e a regulamentação das instituições épicas à imposição dos deuses do Olimpo, que determinam atitudes e consequências das personagens. Na epopeia, as divindades regulamentam o sentido de justiça e estabelecem o comportamento das personagens, onde quer que estejam; há uma clara hierarquia de valores que determina quais são escolhidas para serem os heróis fortes e sábios, uma hierarquia que é mantida, respeitada e cumprida. Além disso, hereditariedade e

ancestralidade constituem valores de suma importância e que vão demarcar a posição de cada uma das personagens na ação épica.

Retornando à narrativa machadiana, constata-se que Meneses é um homem maduro, de 47 anos, conforme ele mesmo conta a Estêvão. Pela idade, poderia ser pai de Estêvão, e essa é a relação que vão manter até o final da narrativa, mesmo quando o médico acaba por se envolver emocionalmente com a esposa desse pai-amigo, sem, contudo, agir propositalmente. Aos olhos de Estêvão, Meneses é assim caracterizado fisicamente:

Era uma cabeça severa, cheia de cabelos já grisalhos, que lhe caíam em gracioso desalinho. Tinha os olhos negros e um pouco amortecidos; adivinha-se porém que deviam ter sido vivos e ardentes. As suíças também grisalhas eram como as de lord Palmerston, segundo dizem as gravuras. Não tinha rugas de velhice; tinha uma ruga na testa, entre as sobrancelhas, indício de concentração de espírito, e não vestígio do tempo. A testa era alta, o queixo e as maçãs do rosto um pouco salientes. Adivinhava-se que devia ter sido formoso no tempo da primeira mocidade; e antevia-se já uma velhice imponente e augusta. (ASSIS, 2005, p. 40)

Observe-se a altivez com que Meneses é descrito; impressiona a discrição austera que o deputado impõe. Meneses é um homem com experiência de vida, que os anos e as situações lhe trouxeram, mas que apesar disso mantém uma aparência regular, sem marcas de expressão em demasia. O que se pode afirmar com certeza sobre o mito de Ulisses é que o grego era extremamente forte fisicamente, tendo habilidade e destreza dignas de um semi-deus, apesar da baixa estatura que a história lendária lhe confere. No episódio em que, disfarçado de mendigo, luta contra Iro, é notável a admiração de todos os pretendentes à mão de Penélope ao verem-no desnudar-se para a luta, expondo o corpo musculoso de um lutador em potencial:

Ulisses, em seguida, cingiu os rins com seus andrajos e desnudou as coxas belas e volumosas; descobriu também os ombros largos, o peito e os braços fortes. Atena acorreu, por fim, e fez parecer mais desenvolvidos os membros do pastor de povos. (HOMERO, 1972, p. 260)

A imagem de um velho e maltrapilho mendigo, maltratado pelas adversidades da vida, dissipa-se completamente quando Ulisses se apresenta seminu para combater o outro mendigo, Iro. A fortaleza humana não se desfez com a idade, mesmo que ele aparentasse no rosto as marcas e cicatrizes das atroz aventuras vivenciadas, a ponto de não ser reconhecido pela própria esposa quando teve com ela a primeira entrevista após sua volta. Ambos, Ulisses e Meneses, trazem consigo a experiência que os anos e as situações mundanas lhes proporcionaram; são homens maduros, sábios e com objetivos claros.

O grego Ulisses foi ensinado desde o berço a buscar a imortalidade por meio de feitos guerreiros grandiosos, e sua figura representa o ideal grego de perfeição humana. As epopeias não descrevem, no geral, as características físicas de suas personagens, mas sim apresentam ao leitor os feitos desses arquétipos, o que promove, na imaginação, um modelo ideal que se encaixe naquele tipo de ação. Para Iser (1999), secundando uma ideia comum à teoria literária, nos textos ficcionais os sentidos vão além do denotativo: os signos trazem à luz e desvendam muito mais do que a simples designação de algo dado. A linguagem do texto literário revela mais do que diz, e essa revelação é o seu verdadeiro sentido. Dessa forma, o texto literário *diz*, mas esse fato está intrinsecamente relacionado ao ato de representação do leitor. É que a criação de sentidos, para Iser, é um ato criativo; espera-se que o leitor imagine, ou melhor, que faça sua representação, a respeito do texto, a partir de uma sequência de aspectos que o próprio texto oferece.

Quando Madalena é vista por Estêvão pela primeira vez, no teatro, o jovem nota que ela e Meneses trocam olhares por duas vezes, apesar de o deputado afirmar que não a conhece. Meneses é um fingidor, que esconde seu real sentimento, que não expõe o drama de sua vida e muito menos revela a identidade da mulher de preto, sua esposa. A aparente traição que sofrera e que o fez pôr um fim ao casamento com Madalena é o motivo que o leva a fingir que não conhece aquela mulher, que nunca vira. Na epopeia homérica, a hipótese de traição também sonda Ulisses, que primeiro se certifica de que Penélope realmente lhe foi absolutamente fiel durante os 20 anos de exílio, e só depois, totalmente certo da sinceridade da esposa, programa sua aparição triunfal. Na conversa que o aqueu tem com sua esposa, sem que ela saiba a verdadeira identidade do mendigo, Ulisses consegue ter certeza da devoção de Penélope pelo marido, do sofrimento causado pela falta do companheiro, além das artimanhas para a rainha não se casar com os pretendentes. Observe-se este trecho:

-Meu hóspede, os imortais despojaram-me da formosura, no dia em que os Argivos embarcaram para Ílion e entre eles foi Ulisses, o meu esposo. Se este voltasse e cuidasse da minha existência, a minha glória seria, então, maior e mais bela. Assim, angustio-me, oprimida por tantos males, que um deus me enviou. Os próceres que dominam nas ilhas, em Dulíquio e Sama e na nemorosa Zacinto, bem como os que habitam na própria Ítaca, visível ao longe, todos eles me pretendem, mau grado meu, e consomem minha fazenda. Por causa destes males, não cuido dos hóspedes e dos suplicantes nem dos arautos, que servem o povo. Só as saudades de Ulisses me consomem o coração; e com ardis vou defendendo-me dos pretendentes, que instam pelas minhas núpcias. (HOMERO, 1972, p. 275)

Meneses só confia na fidelidade de Madalena em decorrência da intercessão diplomática de Estêvão e de uma certa carta que a mulher recebe de uma amiga, a qual confirma sua inocência. Ulisses tem contato direto com Penélope, e pode, sem ser reconhecido, comprovar a pureza de espírito da esposa, que se mantém firme no propósito de afastar os pretendentes o máximo possível. A traição, ou melhor, a suposição de traição leva o deputado a uma atitude errônea e extremada, enquanto o herói grego passou a examinar muito bem a situação para prosseguir no seu projeto de reconquista de sua família.

Há um trecho no conto machadiano que dá ao leitor um indício a respeito da suposta traição que Estêvão poderia cometer. O médico pensava em perguntar a um amigo de seu pai onde Madalena morava, e a partir daí a narração ganha um dado importante:

Estêvão tinha pensado nele; mas imediatamente tirou dali o pensamento, porque ir perguntar-lhe onde morava a viúva era uma coisa que podia traí-lo. Estêvão já empregava o verbo *trair*. (ASSIS, 2005, p. 42)

A situação social de Meneses demonstra que ele pertence a um privilegiado círculo social, desfrutando uma posição de destaque que lhe foi concedida por arranjos de natureza política. Encontrando um ponto de semelhança com a personagem Ulisses, percebe-se que ele, assim como a personagem de Machado, fazia parte de uma elite: era um rei, e com toda a sua sabedoria e coragem sempre foi um líder nato e demonstrou isso enquanto guerreou em Tróia, e após, quando de sua volta para casa; ao fim da Odisseia, pôde retomar seu cetro e seu lugar em Ítaca, como era de direito. Meneses, após meses de ausência de sua Madalena, também retornou, assumindo sua antiga vida, ou seja, a paz conjugal. Quanto a esse último comentário, a narrativa machadiana deixa claro que a vida de Meneses só teria sentido pleno se fosse ao lado da família, da mulher amada, pois a carreira política não o satisfaria nunca por completo:

Meneses não foi à câmara durante muitos dias, e no primeiro pacote seguiu para o Norte. A ausência transtornou algumas votações, e sua partida logrou muitos cálculos. Mas o homem tem o direito de procurar a sua felicidade, e a felicidade de Meneses era independente da política. (ASSIS, 2005, p. 55)

Ulisses partilha do mesmo espírito de preservação da família que Meneses; toda a glória adquirida pela vitória da guerra não o desviou do eterno desejo, e, porque não dizer, da sua íntima necessidade de estar junto dos seus entes queridos. O poder e o *status* conferidos ao seu heroísmo, a vaidade de que gozou sendo louvado, chegando até a ser amante (e refém do amor)

da deusa Calipso, nada disso conseguiu afastar de Ulisses a meta de recuperar seu verdadeiro lar, sua verdadeira família.

A guerra de Troia revelou heróis de inconfundível valor. Ulisses figurativiza um dos heróis mais completos, durante a guerra descrita na *Ilíada*; mas cresce, essencialmente, como personagem principal na *Odisseia*. A grande glória de Ulisses está representada menos em vencer a guerra para os aqueus do que em conseguir voltar são e salvo para casa, recompondo a vida familiar. Meneses também vence barreiras quando recupera Madalena, embora sejam obstáculos íntimos, e não eventos sobrenaturais, o que o conservou longe da mulher amada.

A história do mito de Penélope conta que ela foi uma mulher amorosa e fiel ao seu marido, durante os 20 longos anos em que ele se ausentou de seu convívio. Dias, meses e anos se passaram, e a esposa de Ulisses não se demoveu da esperança de revê-lo e, portanto, manteve-se leal ao seu amado. Cuidando do filho Telêmaco, Penélope foi astuta quando se viu, após muitos anos de solitária vida, obrigada a escolher um dos pretendentes que a assediavam para se casar. Ela diz (mente) que aceitará um desses homens que invadiram o seu palácio assim que terminasse de tecer uma mortalha para o seu sogro, Laertes. O que os pretendentes demoraram a descobrir é que ela tecia durante o dia e desmanchava o trabalho durante a noite, de tal maneira que jamais terminaria aquela costura. Quando o plano, porém, foi descoberto, os pretendentes se enfureceram contra Telêmaco e contra a rainha:

-Telêmaco, de falar altivo e de ânimo indomável, disseste isso, para nos cobrir de vergonha, desejoso de macular-nos a reputação? A culpa não a imputes aos pretendentes aqueus, mas a tua mãe que, mais que outrem, é hábil em ardis. Há já três anos, e em breve chegará o quarto, que ela anda a enganar o coração que bate no peito dos Aqueus. A todos dá esperanças e envia a cada um mensagens com promessas; mas outros são os planos que maquina o seu espírito. Eis um novo ardil que ela cogitou na sua mente. Como tivesse levantado no palácio um grande tear, pôs-se a tecer um véu fino e imenso; depois veio dizer-nos: *Jovens, meus pretendentes, já que o divino Ulisses morreu, não apresseis as minhas bodas, até que eu termine a mortalha para o herói Laertes, - temo que se inutilizem os meus fios – para o tempo em que o fatal destino da dolorosa morte o fizer sucumbir, não suceda que alguma das Aqueias por esta terra me censure de ser enterrado sem mortalha quem possuía tantos bens*. Assim disse ela e o nosso intrépido coração deixou-se convencer. Então, durante o dia, trabalhava numa grande teia; desfazia-a, porém, de noite, depois de ao seu lado ter acendido as tedas. Deste modo, conseguiu, durante três anos, esconder o ardil e que os Aqueus acreditassem nela; mas, quando entrou no quarto, nesta última Primavera, uma das suas mulheres, que conhecia bem o caso, contou-o a nós, que fomos surpreendê-la a desmanchar a esplêndida teia. Foi assim que ela, mau grado seu, se viu obrigada a concluí-la. (HOMERO, 1972, p. 16 -17)

Quanto à Madalena, ela se disfarça de viúva, e dessa forma angaria a confiança e o amor de Estêvão até o ponto de convencê-lo a trazer Meneses de volta para ela. Madalena mostra sagacidade, pois aparentemente não aceita a corte de Estêvão mas o faz sentir-se preso a uma teia de sedução da qual é o centro, fazendo-o amá-la tanto a ponto de abrir mão dessa conquista para dar a ela a realização matrimonial com Meneses. Pode-se ver em Madalena uma Penélope moderna, que busca de todas as formas manter-se fiel ao seu amor, mesmo quando isso já parece um contrassenso. O caso de Penélope, sob certo viés, é mais grave, uma vez que o tempo em que o marido se mantém ausente é de 20 anos, tempo suficiente para que ela seja praticamente obrigada pela sociedade em que vivia, a desvincular-se da fidelidade conjugal e aceitar um novo marido. Já com Madalena o tempo de separação é menor, mas, sob outro viés, não é menos dolorido, uma vez que foi afastada da relação conjugal por um sentimento de desconfiança do marido que ela amava; e não podendo se explicar a contento a respeito de certa carta e certo retrato que guardava, acabou abandonada pelo pai de seu filho, carregando como culpa algo que não havia feito, mas que precisava omitir em favor de uma amiga:

Todavia Madalena não era criminosa; o seu crime era uma aparência; estava condenada por fidelidade de honra. A carta e o retrato não lhe pertenciam; eram apenas um depósito imprudente e fatal. Madalena podia dizer tudo, mas era trair uma promessa; não quis; preferiu que a tempestade doméstica caísse unicamente sobre ela. (ASSIS, 2005, p. 52)

Madalena foi vista, de longe, pela primeira vez, durante um espetáculo no teatro, chamando a atenção de Estêvão. Perguntando ao amigo Meneses sobre a identidade da mulher, este afirmou não saber quem era: “Não conheço.” (ASSIS, 2005, p. 41) Mas o verdadeiro interesse de Estêvão pela bela Madalena surgiu num baile em que ambos travaram conhecimento. Sobre esse episódio, o narrador descreve o que se passou com o jovem médico: “Mas ao entrar levava o coração livre; ao sair trouxe nele uma flecha, para falar a linguagem dos poetas da Arcádia; era a flecha do amor.” (ASSIS, 2005, p. 42)

A paixão suscitada por Madalena em Estêvão é avassaladora e totalmente articulada por ela. Com sua beleza ela ganha a total confiança do médico, até o ponto de expor o drama de sua intimidade e pedir-lhe ajuda para reatar seu casamento. A imagem de Madalena causa encantamento e, na sedução, ela e a grega Penélope têm muito em comum, pois ambas aparecem como mulheres fantásticamente maravilhosas:

[...] uma mulher que lá estava produzira nele a impressão que as fadas produziam nos príncipes errantes ou nas princesas perseguidas, segundo nos rezam os contos das velhas.

A mulher em questão não era uma virgem; era uma viúva de trinta e quatro anos, bela como o dia, graciosa e terna. Estêvão via-a pela primeira vez; pelo menos não se lembrava daquelas feições. Conversou com ela durante meia hora, e tão encantado ficou com as maneiras, a voz, a beleza de Madalena, que ao chegar a casa não pôde dormir. (ASSIS, 2005, p. 42)

Ao verem Penélope, seus pretendentes também se sentiam perturbados ante sua beleza, incitados pela esperança de a terem como esposa:

Quando a mulher preclara chegou junto dos pretendentes, o rosto velado por um véu precioso, deteve-se ao pé de um pilar do tecto sólido, assistida por uma escrava diligente de cada lado, enquanto àqueles tremiam os joelhos e desejavam, em transportes de amor, tê-la por esposa. (HOMERO, 1972, p. 264)

Madalena e Penélope são falsas viúvas, encantadoras, jovens e sagazes, e têm estratégias diferentes para alcançarem, ambas, iguais objetivos: pretendem unicamente manter a intacta célula familiar. A personagem de Machado de Assis finge ser viúva, embora o marido esteja vivo e bem, usando esse estratagem para se aproximar do amigo do esposo e seduzi-lo até o ponto em que ele a auxiliasse a executar o seu plano de reconciliação conjugal. A grega Penélope jamais teve certeza de que seu marido houvesse morrido na guerra e por isso se manteve fiel ao seu amor e ao casamento, fingindo aceitar a alcunha de viúva que os pretendentes lhe impingiam. O estado de viuvez é para Madalena um disfarce, e para Penélope, um martírio, visto que a coloca em posição de obrigar-se a aceitar a corte de funestos candidatos a marido. Apesar disso, a personagem de Homero soube armar esquemas inteligentemente articulados para adiar ao máximo a escolha de um novo companheiro.

Enquanto Penélope tenta se afastar ao máximo dos pretendentes que destroem seu patrimônio, Madalena mostra-se solícita e até mesmo ousada, pois arquiteta uma aproximação “perigosa” com Estêvão, deixando-o apaixonado. É dela a iniciativa de convidar o rapaz para ir à sua casa, o que o faz aproximar-se mais e pensar que poderia ser amado pela suposta viúva.

Aos olhos de Estêvão, Madalena é simplesmente “lindíssima”. É uma mulher cativante, que desperta fantasias, sonhos de amor por parte do jovem rapaz. Tanto que após o primeiro encontro a sós que teve em casa de Madalena, o médico sai fazendo planos apaixonados: “Caminhando para casa ia ele formando projetos: via-se casado com ela, amado e amante, causando inveja a todos, e mais que tudo feliz no seu interior.” (ASSIS, 1972, p. 45)

Tal como Penélope, reconhece-se em Madalena, além de uma beleza sedutora, também as marcas de amarguras que a vida lhe deixou: “Madalena era excessivamente bela, embora mostrasse no rosto sinais de longo sofrimento. Era alta, cheia, tinha um belíssimo colo, magníficos braços, olhos castanhos e grandes, boca feita para ninho de amores.” (ASSIS, 2005, p. 45) Observa-se uma exacerbação dos dotes físicos da mulher, pré-requisito fundamental para que um homem se apaixonasse, ou se interessasse por ela. A sociedade patriarcal e machista destaca essa necessidade de que a mulher seja bela e que encontre no casamento a finalidade para a própria vida. Uma mulher mais velha, mas que seja bonita, mesmo que já tenha tido um marido, ainda encontraria a possibilidade de um novo casamento, não seria fadada a viver sozinha. Segundo Bourdieu (2005), trata-se de uma tradição cultural que confere à “feminilidade frágil” o destino irremediável da busca da legitimação da própria existência na figura do sujeito hegemônico masculino. Por seu lado, a Penélope homérica, além da beleza, teria também a oferecer bens materiais, um reino, e por isso era inadmissível concordar com sua vida celibatária, pois o celibato, ainda que involuntário, implica exclusão, vergonha e, sobretudo, infelicidade. Há um claro jogo de interesses, tanto na narrativa machadiana quanto na homérica: no primeiro caso, o prazer masculino pela beleza feminina e, no segundo caso, o desejo de poder econômico e *status* social que a união estável poderia proporcionar.

Madalena é o protótipo de mulher desejada, uma mulher de 34 anos cuja beleza hipnotiza e apaixona ao mesmo tempo, mas que nem por isso deixa de demonstrar que já passou por situações difíceis. Esse é um ponto entre ambas as personagens que pode torná-las ainda mais sedutoras: se sofreram na vida por golpes amorosos, se são carentes e fragilizadas, se estão sozinhas e desprotegidas, são um alvo ainda mais marcado para o ato de sedução masculina. São mulheres maduras que, apesar da aparência jovial, não são mais meninas inocentes, puras, virgens, mas sim mulheres experimentadas, cujas agruras da vida as tornaram mais sábias e, também, mais interessantes diante do olhar masculino.

Para que Estêvão esteja totalmente à mercê de seus caprichos, Madalena, sem jamais ser clara em seus sentimentos, deixa-se cortejar, mostrando-se muito afeita às intenções (também não claramente demonstradas) do jovem: “A viúva usava para com ele de tanta solicitude que não era possível duvidar do sentimento que a dirigia. Pelo menos Estêvão assim o pensava. Achava-a quase sempre só, e deliciava-se em ouvi-la. A intimidade começou a estabelecer-se.” (ASSIS, 2005, p. 46) O estratagema de Madalena era fazer-se de desentendida, mas, simultaneamente, não

permitir que Estêvão se afastasse dela; muito ao contrário, mantinha-o atado a ela e disponível para o momento em que ela desejasse usá-lo em seu plano. Em acréscimo, a atitude dissimulada de Madalena também se revela em outra situação: o médico insiste em apresentar-lhe seu melhor amigo, Meneses, e ela, de forma muito discreta, não o encoraja. Astuciosamente, ela prevê que ainda não é o momento de dizer-lhe a verdade sobre sua relação com o deputado.

Duas mães presentes e extremosas podem ser reveladas, pelas trajetórias de Madalena e Penélope. São mulheres que, mesmo sem os maridos por perto, trazem consigo os filhos, educando-os, cuidando deles, aparentando carinho e desvelo para com eles como é revelado em alguns trechos: “Madalena sorriu; e como estava brincando com os cabelos do filho deu-lhe um beijo na testa.” (ASSIS, 2005, p. 46) Na *Odisseia* também veem-se exemplos desse amor materno incondicional da rainha Penélope em relação ao filho Telêmaco; no trecho que segue, a mãe revela sua extrema preocupação com a segurança do filho, que pode ser morto pelos seus pretendentes:

Entretanto, a sensata Penélope estava deitada no andar superior da casa, sem nada ter comido ou bebido, a pensar se o filho irrepreensível escaparia à morte ou se seria vítima dos orgulhosos pretendentes. Quantos cuidados afligem o leão, no meio de um grupo de caçadores, quando estes lhe apertam o cerco insidioso, outros tantos a agitavam também a ela, até que lhe sobreveio um doce sono. (HOMERO, 1972, p. 63)

Mais à frente, Penélope queixa-se, em sonho, com a irmã Iftima, sobre seus desalentos e aflições causados pela partida do marido e, posteriormente, pelo medo de perder o único filho:

-Por que vieste aqui, irmã? Antes não costumavas visitar-me, por ser muito distante o teu palácio. Tu exortas-me a deixar a tristeza e as muitas dores, que conturbam o meu espírito e o meu coração, a mim que perdi, primeiro, um esposo ousado, de ânimo de leão, que sobressaía entre os Dánaos em todo o gênero de prerrogativas – homem valente, cuja cama enche toda a Hélade e chega até ao centro de Argos; e agora o meu filho amado, esse pobre rapaz, sem experiência dos trabalhos da guerra e da arte de falar nas assembléias, partiu numa bojuda nau. Por causa deste aflijo-me mais do que por amor do outro; e estou em cuidados e com medo de que lhe aconteça algum mal, já entre os homens, lá para onde se ausentou, já no mar; porque há muitos malvados que se conjuram contra ele e pretendem tirar-lhe a vida, antes do seu regresso à terra pátria. (HOMERO, 1972, p. 63 - 64)

Penélope, numa sociedade antiga, é a mulher que deve viver para o marido, para os filhos, para a manutenção do casamento. Madalena, mulher da sociedade do século XIX, tem as mesmas atribuições da personagem grega. Ambas sofrem com o que poderá acontecer a seus filhos; ambas lutam para resgatar o amor do marido e, com isso, voltar a ter um lar completo e um pai

presente para os filhos, mesmo se considerando que Penélope sofre pelo destino do filho, já homem, que pode ser vítima nas mãos vis dos pretendentes à coroa.

Em “A mulher de preto”, o jovem doutor só vem saber da verdade que Madalena omite no momento em que ela julga oportuno se abrir; ela quase o obriga a falar com Meneses em prol da reconciliação do casal. Madalena é calculista, sabe muito bem sobre os sentimentos de amor que despertou no médico durante o pouco tempo em que travaram conhecimento. Não obstante isso, prossegue com seu plano de reconquista do marido. Após contar todo o engano que causou sua separação e conscientizar Estêvão sobre sua fidelidade ao marido e sua inocência no caso, a bela mulher lança a cartada final, uma chantagem sentimental ou mesmo o golpe de misericórdia para que o doutor se sinta na obrigação de ajudá-la: “-Se não por mim, disse ela, ao menos por esta criança inocente!” (ASSIS, 2005, p. 51)

Por sua vez, Penélope, depois de ser descoberta em seu engodo de tecer e destecer a mortalha para o sogro Laertes, lança um golpe também final, o desafio do arco, que só Ulisses sabia muito bem manejar, cujo vencedor teria como prêmio a tão sonhada rainha de Ítaca; é a última tentativa desesperada da rainha Penélope para retardar o casamento com um dos candidatos à sua mão e preservar a vida, ameaçada, de seu filho Telêmaco.

Nesse ponto é importante demonstrar que, tanto na narrativa machadiana quanto no texto homérico, a mulher usa as armas que lhe são possíveis para resgatar seu amor, e preservá-lo. Madalena astutamente conquista a amizade de Estêvão, para assim poder chegar de forma branda ao entendimento e ao sentimento de seu marido. Já Penélope, usa de suas artimanhas para enganar seus inescrupulosos pretendentes e manter-se intacta o maior tempo que for possível, chegando a pedir aos deuses que lhe deem a morte caso seja obrigada a casar-se com um daqueles que dilapidam o patrimônio que Ulisses lhe deixou:

-Ó Ártemis, deusa veneranda, filha de Zeus, oxalá me ferisses no peito com uma seta e me tirasses a vida, nesse instante; ou a procela me arrebatasse e me levasse pelos caminhos da bruma, para me deixar cair na desembocadura do Oceano refluente, como arrebatou, um dia, as filhas de Pandareu! Os deuses tinham-lhes matado os pais e ficaram órfãs no palácio. [...]

Assim me fizessem desaparecer os que habitam nas moradas olímpicas, ou Ártemis de belas tranças me ferisse, para que fosse rever a Ulisses no seio horroroso do mundo subterrâneo e não alegrasse a um homem inferior a ele! (HOMERO, 1972, p. 290)

Madalena tem como ato final de sua tentativa de reconciliação surpreender o marido com uma visita inesperada, antes que ele mesmo a procure. Por intermédio de boas estratégias, Penélope e Madalena ganham tempo e vão conseguindo atingir seus objetivos: a primeira retarda ao máximo casar-se com outro, pois pretende manter-se intacta para a volta do marido; a segunda usa de toda a sua sedução com o melhor amigo do marido para torná-lo seu principal aliado, e, assim, recuperar o casamento. São duas mulheres soberanas e fortes, que lutam ferrenhamente pela sua integridade moral e por seu direito à sobrevivência e ao amor, numa sociedade hostil e machista.

Todavia, em ambas as narrativas o que se vê é a luta pela família e pelo amor do esposo. Tanto o casal homérico quanto o casal machadiano encarnam o desejo de manter – por amor – a instituição do casamento forte e viva, mesmo tendo sido abalada diante de condições inóspitas que se lhe apresentaram.

Paradoxalmente, Machado trabalha a personagem Estêvão sob uma dupla perspectiva. Por um lado, o jovem médico Estêvão Soares é um rapaz de 24 anos, um romântico que se posiciona no conto como uma das pontas do triângulo amoroso, uma tríade que apenas ele, mesmo em sua absoluta ignorância da realidade dos fatos, foi o único que realmente viveu. Por outro lado, seu papel lembra Telêmaco, o filho de Ulisses e Penélope, que sai em busca de notícias do pai, na história da *Odisseia*. Estêvão é tratado por Meneses como se fosse mais que um amigo, um filho; e em certo ponto da narrativa o deputado chega a dizer isso claramente: “Olhe lá; podia ser meu filho. Tem pais vivos?” (ASSIS, 2005, p. 40). Pela idade, Meneses julga que estaria apto a ser pai do médico. É possível buscar nos textos algumas aproximações. E a afinidade entre os dois chega ao ponto de Estêvão confessar ao deputado que está amando uma certa mulher. Que ironia: o amante confessando ao marido que sente amor pela mulher dele!

Com o mito de Telêmaco tem-se um filho que, incitado pela deusa Atena, busca informações sobre o valoroso pai. Telêmaco quer o pai de volta, para, com isso, restabelecer a unidade de Ítaca e a alegria à vida de sua mãe. Estêvão também vai em busca de Meneses, resgatando a confiança que o deputado tinha na esposa, exortando-o a perdoá-la e a voltar para a vida conjugal. Embora por motivos e caminhos diferentes, o filho de Penélope e o jovem médico têm a missão de reconstituir o lar; para Telêmaco isso trouxe a felicidade de ver sua família recomposta e, para Estêvão, trouxe a tristeza de ter que abrir mão de seu primeiro amor. Os dois

rapazes são caracterizados pela nobreza e bondade de coração e por um desprendimento em prol da satisfação do desejo dos que amam.

A narrativa ainda justifica o comportamento do médico, expondo a singularidade do amor que ele presenciou entre seus pais, cuja mãe era um modelo de virtude, numa relação conjugal de carinho e respeito entre ambos. Esse modelo de amor é o que o jovem busca para sua vida e acha praticamente impossível realizar, até o dia em que conhece e se apaixona por Madalena.

O protótipo de mulher almejada por Estêvão é o exemplo de obediência e submissão que a sociedade patriarcal do século XIX exige: uma mulher inteligente, que não seja volúvel ou afeita a futilidades, que seja madura, consciente, dedicada ao marido. É esse o padrão que ele procura. Mas quando conhece Madalena, basta apenas o que o coração passa a sentir, não há tempo para uma avaliação completa das qualidades, pois ela destrói todos os conceitos que o moço tanto asseverou para opor-se ao casamento. Bastou “Uma coisa pequeníssima: um sorriso e dois olhos.” (ASSIS, 2005, p. 39)

Voltando a um possível diálogo entre a personagem machadiana e o mito grego, pode-se constatar que as idades de Estêvão e Telêmaco são muito parecidas: o médico com 24 anos e o filho de Ulisses com 20, exatamente o tempo de distanciamento de seu pai. São jovens na idade, todavia com vivências muito significativas. A história de amor vivida pelos pais de Estêvão é modelar para que ele procure para si uma relação de igual estrutura. Quanto a Telêmaco, percebe-se que ele louva seu pai pela experiência repassada pela mãe, que atribui ao marido o mais alto conceito e a maior consideração, ensinando ao filho o intenso valor do referencial paterno, reverenciando Ulisses com admiração por seus feitos e seu caráter, além de demonstrar toda a tristeza que a ausência de um marido tão especial acarreta.

A relação estabelecida entre Estêvão e Meneses traz à tona o elo entre Telêmaco e Ulisses; embora não sejam pai e filho de verdade, o médico exerce sobre o deputado um papel de tentativa de resgate, lembrando o gesto de Telêmaco quando viaja para procurar informações sobre o pai. Estêvão tenta restituir a vida afetiva de Meneses, buscando reuni-lo novamente à esposa. Telêmaco busca pistas que possam comprovar que o pai esteja vivo, para resgatá-lo e trazê-lo de volta ao lar, podendo expulsar todos os homens que acamparam em sua casa à espera da decisão de Penélope. Os filhos, Estêvão e Telêmaco, desejam a volta da paz ao lar e ao coração das mulheres que amam e respeitam, Madalena e Penélope.

Há uma referência, no texto, à obra *As aventuras de Telêmaco*, narrativa de François Fénelon⁷ que retoma a trajetória do filho de Penélope à procura do pai, indo à ilha de Ogígia, onde a deusa Calipso também o cerca e tenta retê-lo, assim como fez com Ulisses; Telêmaco acaba resistindo à tentação com a ajuda de Atena, que o acompanha em forma de Mentor. Observe-se: “Além disso, Estêvão tinha idéias singulares. Havia um padre, amigo dele, rapaz de trinta anos, da escola de Fénelon, que entrava com Telêmaco na ilha de Calipso. Ora, o padre dizia muitas vezes a Estêvão que só uma coisa lhe faltava para ser completo: era casar-se.” (ASSIS, 2005, p. 38)

Pode-se inferir que a comparação feita com o personagem Telêmaco nesse trecho demonstra a veemência do padre em prender o jovem médico aos santos laços do matrimônio, de forma que ele se sentisse apaixonado por uma mulher, assim como o herói de Fénelon também provara dessa armadilha sedutora. Estêvão despreza e até ironiza as ideias do amigo padre, a quem denomina “Platão de sotaina” (ASSIS, 2005, p. 39) referenciando o pensador grego, para quem a filosofia tinha o poder de resolver os problemas da vida. Leia-se: “-Padre Luís, respondia Estêvão, faça-me então o serviço completo: traga-me a mulher e a bênção.” (ASSIS, 2005, p. 38)

O Telêmaco da *Odisseia* é um jovem corajoso, destemido, que parte em busca de seu pai, enfrentando a ira dos pretendentes à mão de sua mãe, além de outros perigos que a viagem lhe reserva. Sua altivez e seu espírito prudente não o deixam desistir; ao contrário, fazem-no criar mais e mais forças e esperanças para o reencontro com Ulisses. Aliás, a deusa Atena, incentivando o rapaz a viajar para saber notícias do pai, deixa claro que o caráter de Telêmaco preserva boas qualidades, tanto de seu pai quanto de sua mãe, o que garantirá sucesso em sua empreitada:

Telêmaco, tu não deves ser, no futuro, pusilânime nem leviano, se em ti já se radicou o ânimo valente que o teu pai tinha para levar a cabo empresas e promessas. Sendo como ele, a tua viagem não será, certamente, um vão projecto. Eu não espero, porém, que chegues a realizar o que pretendes, se não te mostrares ser filho de Ulisses e de Penélope. (HOMERO, 1972, p. 21)

Segundo Brandão (1997), a *Odisseia* evoca a visão de um mundo ideal, uma realidade irreal. Portanto, personagens como Telêmaco, Penélope e Ulisses reforçam a simbologia do herói, encarnam o vigor e a coragem, além de encantar o público com sua firmeza de propósito, seus

⁷ François Fénelon (1651-1715) foi um prelado francês, arcebispo de Cambrai, escritor e orador, célebre por seu estilo suave e elegante, cheio de reminiscências clássicas; passou à posteridade graças a "As Aventuras de Telêmaco", que, sob a aparência de uma novela passada na antiga Grécia, propõe uma série de ideias políticas e morais para a educação dos príncipes.

sofrimentos e glórias. Assim como o conjunto dos mitos gregos, esses três arquétipos homéricos contam sobre o comportamento humano, circunscrevendo os acontecimentos e as emoções inerentes aos seres humanos. Telêmaco e Estêvão, o médico apaixonado pela mulher de seu mais novo amigo, transmitem um modo de significação do mundo por meio da narrativa em que são proferidos; assemelham-se, nas imagens que os representam, a homens valorosos, de coração aberto às relações permanentes da vida.

Quanto ao amor que o jovem Estêvão sentiu, à primeira vista, por Madalena, percebe-se que, ao menos nos primeiros momentos, tenta afastar-se ou simplesmente não se entregar a tão insinuante paixão, pois primava por ser um homem racional, equilibrado e avesso a manifestações sentimentais exageradas. Três trechos do texto comprovam significativamente essas tentativas de distanciamento do médico em relação aos pensamentos amorosos:

Não se infira daqui que Estêvão fosse puramente um positivista. Pelo contrário, a alma dele possuía ainda em toda a plenitude da graça e da força, as duas asas que a natureza lhe dera. Não raras vezes rompia ela do cárcere da carne para ir correr os espaços do céu, em busca de não sei que ideal mal definido, obscuro, incerto. Quando voltava desses êxtases, Estêvão curava-se deles enterrando-se nos volumes à cata de uma verdade científica. Newton era-lhe o antídoto de Goethe. (ASSIS, 2005, p. 38)

Como verdadeiro médico que era, sentia em si os sintomas dessa hipertrofia do coração que se chama amor e procurou combater a enfermidade nascente. Leu algumas páginas de matemática, isto é, percorreu-as com os olhos; porque apenas começava a ler o espírito alheava do livro onde apenas ficavam os olhos: o espírito ia ter com a viúva. O cansaço foi mais feliz que Euclides: sobre a madrugada Estêvão Soares adormeceu. (ASSIS, 2005, p. 42)

Estêvão era um pouco fatalista.

-Se eu não fosse àquele baile não conhecia esta mulher, não andava agora com estes cuidados, eu tinha conjurado uma desgraça ou uma felicidade, porque ambas as coisas podem nascer deste encontro fortuito. Que será? Eis-me na dúvida de Hamleto. Devo ir à casa dela? A cortesia pede que vá. Devo ir; mas irei encorajado contra tudo. É preciso romper com estas idéias, e continuar a vida tranquila que tenho tido. (ASSIS, 2005, p. 43)

Os trechos comprovam o temor do jovem de se envolver amorosamente; apesar disso, não foi capaz de fugir aos encantos da viúva Madalena. Ora mergulhando na ciência física de Isaac Newton para se afastar da fantasia romântica de Wolfgang Goethe, ora indo procurar nas páginas de Euclides um refúgio matemático para suas apreensões sentimentais, ou ainda, cravado pela dúvida como o personagem shakesperiano, Estêvão, por fim, não consegue fugir ao seu “destino”: apaixonar-se perdidamente pela mulher de seu amigo Meneses e ainda ter que omitir

esse amor para reconciliar o casal. Antes disso, porém, avistando um casal que passa pela rua, Estêvão percebe que está irremediavelmente preso à Madalena e resolve declarar-se:

Estêvão parou diante da janela que dava para a rua, no momento em que passava um antigo colega dele, com a mulher de braço, a mulher que era bonita, e com quem se casara um mês antes.

Os dois iam alegres e felizes.

Estêvão contemplou aquele quadro com adoração e tristeza. O casamento já não era para ele aquele impossível de que falava quando apenas tinha idéias e não sentimentos. Agora era uma ventura realizável. (ASSIS, 2005, p. 50)

Não se tem aqui a pretensão de afirmar que os acontecimentos da narrativa machadiana que envolvem a trajetória da personagem do médico Estêvão sejam constatações de um destino planejado pelas divindades, assim como ocorre no texto épico; isso seria, no mínimo, uma versão leviana. Porém, é preciso considerar que, na proposta de verificar a incidência da figura mitológica de Telêmaco por meio de uma atualização de dados compostos pelo autor na personagem de Estêvão, torna-se impossível não pensar que o médico não tenha conseguido ser dono do próprio querer, não evitando assim uma paixão que só lhe trouxe decepção. Ele parece fadado a passar por todos os acontecimentos que o envolvem e buscar a felicidade para outros, enquanto a amargura segue como sua companheira.

Já quanto ao filho de Penélope e Ulisses, sabe-se que é um ser que vem do mundo homogêneo que a epopeia descreve, e que não pode fugir ao destino traçado pelos deuses do Olimpo. Na épica, a ligação entre o que se faz e o que se é está muito próxima. Isso se justifica porque, nesse tipo de narrativa, almeja-se a perfeição, a solução, e não os enigmas. O herói épico segue a homogeneidade da cultura fechada, vivendo num mundo palpável cuja consciência consegue abarcar em sua plenitude. Sobre a totalidade da epopeia, explica Lukács (2000, p. 31):

Pois totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo.

A ideia de totalidade traz uma certa legitimidade à ação das personagens e acaba por camuflar a real situação do sujeito épico: um ser totalmente dominado pelos desígnios divinos. Trata-se de um sujeito empírico em sua vivência, ou seja, seu conhecimento pauta-se em sua

experiência de vida. Esse esquema tão equilibrado, segundo Lukács (2000, p.29), é possível porque “O mundo do sentido é palpável e abarcável com a vista, basta encontrar nele o *locus* destinado ao individual”.

Nessa perspectiva, as figuras de Telêmaco, Penélope e Ulisses reforçam a ideia de que, na epopeia, “ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos.” (LUKÁCS, 2000, p. 26 e 27).

O mundo épico, e com ele os mitos que carrega, traz em si a ideologia da “perfeição”, segundo Lukács (2000, p. 31), “[...] porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; [...] perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo.”

O heroísmo de Ulisses, sua forma de se destacar pela condução de seus compatriotas, a liderança que o tornou reconhecido já não são mais o padrão do homem moderno da narrativa machadiana, preocupado com as glórias públicas. Ainda assim, nas palavras de Lukács (2000), pelo “dever-ser”, ou seja, pela morte de sua espontaneidade, o herói épico é obrigado a ser exatamente o que aparenta, pois essência e aparência devem seguir lado a lado na epopeia grega. Encontra-se aí um ponto de equilíbrio entre Estêvão e Telêmaco, Madalena e Penélope, Meneses e Ulisses: as personagens machadianas também são impelidas a executar ações, ainda que não seja pela intervenção dos deuses, mas cada um, a sua maneira, tem motivações que a provocam, que a incitam, e tem destinos dos quais elas não conseguem se safar no percurso de suas vidas.

Finalmente, o diálogo que se estabelece entre os mitos da epopeia homérica e as personagens do conto “A mulher de preto” favorece uma apreensão diferenciada e, mais que isso, uma fruição singular do texto machadiano. Do confronto entre a obra construída pelo autor e as reconstruções elaboradas pelo leitor avulta um prazer estético igualmente diferenciado e singular. À luz das modernas concepções, o texto não é um objeto estanque, e a leitura é um processo de reconstrução constante da obra literária, pela intervenção do leitor. Obviamente, a participação do sujeito leitor é monitorada por um certo controle que o próprio texto estabelece. Concebendo o texto literário pelo viés da recepção, e entendendo a obra literária como um objeto histórico, tem-se a possibilidade de trabalhar com variadas interpretações, inclusive inferindo sobre as relações estabelecidas intertextualmente.

Segundo Jauss (1994), o valor estético do texto está na possibilidade de ele estabelecer relações nos vazios, naquilo que não é captável, e quanto mais houver um distanciamento entre o

já conhecido e a mudança do horizonte de expectativas exigida pela obra lida, maior será o caráter artístico de uma obra literária. Mediante o grande potencial interpretativo que se encontra no texto de Machado e nas suas inter-relações com mitos épicos, existe a possibilidade de se ampliar a competência leitora, ultrapassando a concepção de obra como unidade autossuficiente, como sistema fechado e de existência independente do leitor.

3.2 MITO BÍBLICO E MITO PAGÃO EM “CONFISSÕES DE UMA VIÚVA MOÇA”

Em abril de 1865, publicou-se no *Jornal das famílias*⁸ o conto que viria a fazer parte, posteriormente, de *Contos fluminenses*: “Confissões de uma viúva moça”. Causou polêmica imediatamente⁹, uma vez que suscitou nos leitores questões relacionadas à moralidade. Por outro lado, chamou a atenção do público para a face contista de Machado de Assis, que a partir daí se aprimorou cada vez mais, chegando à proeminência invejável de que passou a gozar até os nossos dias.

Nesse conto machadiano encontra-se a recorrência à figura da viúva, tipo que aparece em vários outros contos e romances do autor, sugerindo uma preferência por esse estereótipo¹⁰.

Na narrativa ora analisada tem-se a história de Eugênia, uma jovem senhora que conta à amiga Carlota, interlocutora de suas cartas, angústias que sofreu antes e após a morte do marido, por sentir-se irremediavelmente atraída por outro homem. Aparentemente, Eugênia era uma mulher acostumada ao casamento, tinha uma vida social ativa, mas sem muitas novidades. Numa noite, de forma ocasional, sente-se observada por um desconhecido quando está com o marido num teatro. Dias depois, encontra uma carta de amor desse admirador, Emílio, sentindo-se atraída e ao mesmo tempo culpada. A grande surpresa ocorre quando o marido traz o admirador, que começa a frequentar a casa como amigo do casal. Ele se declara a ela, depois de algum tempo,

⁸ O *Jornal das famílias* circulou durante 15 anos, de 1863 a 1878, sendo principalmente destinado ao público leitor feminino. Trata-se de um periódico lembrado por veicular grande quantidade de textos literários, impulsionando o desenvolvimento da literatura brasileira. Dentre os diversos renomados autores que participaram de suas edições, está Machado de Assis, o mais assíduo colaborador, além de amigo pessoal do editor da revista, o francês Baptiste Louis Garnier.

⁹ A publicação de “Confissões de uma viúva moça” causou certo alarido na crítica da época, pois se tratava de um conto em que a protagonista, sendo casada, era seduzida por um aproveitador.

¹⁰ A preferência pela figura da “viúva”, galeria bastante explorada na obra machadiana, pode representar elementos ficcionais de liberação de atitudes, de sentimentos, contrapondo-se às rígidas regras morais que organizavam a sociedade da época. As viúvas herdavam o poder e o dinheiro de seus falecidos maridos, o que lhes proporcionava situação privilegiada em comparação às outras mulheres.

assumindo sua paixão e o desejo de tê-la; ela, então, assustada com o próprio sentimento, afasta-se do admirador. Subitamente o marido adoece, falecendo em poucos dias. Passado mais um tempo, Eugênia sabe que Emílio está de partida e lhe escreve, abrindo seu coração já apaixonado, mas é rechaçada por ele, que deixa entrever que a teria desejado apenas para uma aventura, e não a queria para o casamento.

O conto é estruturado em sete partes ou capítulos, com narrador autodiegético e tempo ulterior. A narração se dá por meio da reconstrução do enunciado, ou seja, Eugênia conta a história de seu passado, promovendo um entrelaçamento entre as visões passadas e as do presente, o que estabelece ambiguidade. Já na primeira parte da narrativa, se encontram referências à mitologia clássica, nas citações a Édipo e à Esfinge, quando Eugênia comenta com a amiga que seu comportamento enigmático assemelhava-se à forma de ser da figura mitológica e ao drama vivido pela personagem da tragédia grega:

Logo no verão seguinte vieste com teu marido para cá, disposta a não voltar para a corte sem levar o segredo que eu teimava em não revelar. A palavra não fez mais do que a carta. Fui discreta como um túmulo, indecifrável como a Esfinge. Depuseste as armas e partiste. Desde então não me trataste senão por tua Esfinge. Era Esfinge, era. E se, como Édipo, tivesses respondido ao meu enigma a palavra “homem”, descobririas o meu segredo, e desfarias o meu encanto. (ASSIS, 2005, p. 74)

Segundo a lenda, Édipo era o filho de Laio e Jocasta, reis de Tebas, e foi abandonado ao nascer, pois ao consultar o oráculo antes do nascimento de seu filho Laio descobre que ele mataria o pai e desposaria a mãe. Édipo é abandonado na floresta e resgatado por um casal, que o cria até a idade adulta. Ele descobre sua verdadeira origem, sai em busca de seu reino, e, no caminho, a profecia começa a ser cumprida: após um desentendimento banal, acaba matando um homem, sem saber que é seu pai verdadeiro. Ao chegar a Tebas, tenta livrar a cidade da maldição que se instalara desde a morte do rei Laio. Descobre o enigma da Esfinge que devorava a todos que tentavam decifrá-la, sem sucesso. A Esfinge é destruída, a cidade é salva da peste e Édipo casa-se com Jocasta, como prêmio por sua coragem e sabedoria. A profecia se cumpre mais uma vez: Édipo não pôde fugir ao seu destino trágico.

Pode-se inferir que a figura da Esfinge representa o segredo guardado por Eugênia a sete chaves. Trazendo à narrativa o mito da Esfinge, remonta-se à mitologia clássica, lembrando o enigma apresentado a Édipo. Eugênia encarna um espírito enigmático, o que a aproxima da

Esfinge de Tebas, recorrendo a uma postura indecifrável e sigilosa. A Esfinge representa um poder quase indestrutível; sua força está em sua esperteza e sapiência, que instigou o desafio e causou insucesso a todos os que tentaram decifrá-la, antes de Édipo. Aos que não tiveram a sorte de desvendar-lhe o segredo, a Esfinge devorou com sede sanguinária. Eugênia, protótipo de Esfinge, não tinha as características monstruosas inerentes ao mito; entretanto, assemelha-se a ela por se fechar e não permitir que nem sua amiga confidente saiba o segredo que ela omite, durante mais de dois anos.

Édipo venceu a Esfinge e salvou Tebas do flagelo respondendo com perspicácia à seguinte proposição: qual é o animal que pela manhã anda com quatro pés, à tarde com dois e à noite com três? A resposta de Édipo é conhecida e amplamente divulgada pelo discurso mitológico: o animal ao qual a Esfinge se referia é o homem, que na infância engatinha, na idade adulta anda ereto e na velhice apoia-se numa bengala.

Referindo-se ao enigma pessoal, o narrador concorda que seu comportamento era tal qual o da Esfinge, e que se a amiga tivesse dito a palavra que representava o seu sofrimento teria descoberto seu desengano. Ou seja, nessa primeira epístola encaminhada à interlocutora a viúva moça oferece a chave para o segredo que envolve sua vida e que, só após um recolhimento calculadamente planejado, ela resolve contar. Enquanto a Esfinge não prevê o momento em que será desvendada e, quando isso acontece, perde suas forças, autodestruindo-se ao ter seu mistério revelado, Eugênia escolhe o momento certo para abordar sua intimidade secreta, portando-se de maneira consciente, em forma de desabafo, além de demonstrar uma finalidade didático-moralizante para suas cartas. O narrador refere-se aos seus escritos como sendo textos literários escritos despreziosamente em relação à qualidade estética, porém constituindo páginas que retêm a veracidade de seu drama, o que é dividido com a amiga em quem deposita irrestrita confiança:

Devo terminar esta. É o prefácio de meu romance, estudo, conto, o que quiseres. Não questiono sobre a designação, nem consulto para isso os mestres d'arte.

Estudo ou romance, isto é simplesmente um livro de verdades, um episódio singelamente contado, na confabulação íntima dos espíritos, na plena confiança de dois corações que se estimam e merecem.

Adeus. (ASSIS, 2005, p. 75)

Enquanto isso, Édipo vem figurativizar o elemento desestruturador, que altera a ordem instalada na vida que Eugênia levava: Emílio. Enquanto Édipo, pela força do destino que os

deuses reservaram à sua existência, é atraído para a família que o abandonara, cumprindo a trágica profecia que lhe fora imposta ainda no ventre de sua mãe e destruindo sua família natural, Emílio, um conquistador esperto e sedutor, desestabiliza completamente a vida de Eugênia, despertando nela o desejo de traição conjugal, embora tudo permaneça no plano dos pensamentos, sem que haja a concretização dos fatos.

Pensando em como esse mito se estabelece na construção do conto, vale recorrer ao texto de Iser (1989 apud LIMA, 2002), que afirma que quando o texto diz tudo claramente ou se torna disperso deixa de instigar a curiosidade, e conseqüentemente a produtividade, por parte do leitor. Analisando o conto machadiano “Confissões de uma viúva moça” é possível compreender a reflexão do teórico da recepção, pois sua afirmação incide sobre a importância do sujeito e de sua experiência no momento da leitura-interpretação. O texto utiliza as experiências individuais de seus leitores, mas é o próprio texto que estabelece as condições. Se o leitor não conhece algum ou alguns esquemas evocados num texto (os mitos de Édipo e Eva, para exemplificar o conto escolhido para análise), não conseguirá dar plena significância ao tema, pois não será capaz de acionar todos os elementos do repertório que são evocados.

Voltando às personagens do conto, lá se encontra Emílio, um homem indigno, que seduz uma mulher casada e depois friamente se afasta dela, não se dignando, nem mesmo, a criar uma desculpa que disfarce seu caráter conquistador e volúvel. É inegável que a atitude de Emílio pode ser analisada como altamente machista, tratando a mulher como objeto de seu desejo e prazer, e descartando-a quando deixa de desejá-la.

As trajetórias de Emílio e de Édipo são pautadas pela dor e pela morte. O passamento do marido de Eugênia é providencial para que ela possa dar encaminhamento a seus sonhos amorosos; já a morte de Laio, marido de Jocasta e pai de Édipo, vem concretizar a profecia que o oráculo de Delfos havia feito muitos anos antes. O conquistador Emílio, apesar de não ser agente direto da morte do marido de Eugênia, pode ter contribuído para que ele ficasse doente e chegasse a falecer. O narrador enfatiza que o marido estava abalado pela melancolia que via na esposa: “Meu marido sobretudo parecia sofrer com as minhas tristezas.” (ASSIS, 2005, p. 87) Depois que Emílio passou a frequentar a vida do casal, a desgraça se abateu sobre eles: primeiro a morte do marido, depois a decepção amorosa de Eugênia. Semelhantemente, o percurso de Édipo trouxe sofrimento e dor à sua família e a ele próprio: primeiro a morte do pai, de que ele próprio foi agente; depois o casamento incestuoso com sua mãe; em seguida, o suicídio de

Jocasta, inconformada com a descoberta aterradora de ter sido desposada pelo próprio filho; e por fim, a cegueira de Édipo e o destino final de vagar sem rumo até encontrar a própria morte.

No mundo épico os deuses conduzem as ações, independentemente da vontade das personagens. Quanto aos acontecimentos do conto, não se pode atribuir às divindades o comportamento de Emílio, tampouco o de Eugênia, mas pode-se entrever que, desde o início, ela de alguma forma buscava uma espécie de fuga da própria vida, e atribui que o acontecimento que a fez sair da rotina do casal se devia a efeitos sobrenaturais. Observe-se:

Um dia meu marido pediu-me como obséquio especial que eu não fosse à noite ao teatro Lírico. Dizia ele que não podia acompanhar-me por ser véspera de saída de paquete.

Era razoável o pedido.

Não sei, porém, que espírito mau sussurrou-me ao ouvido e eu respondi peremptoriamente que havia de ir ao teatro, e com ele. Insistiu no pedido, insisti na recusa. Pouco bastou para que eu julgasse a minha honra empenhada naquilo. Hoje vejo que era a minha vaidade ou o meu destino. (ASSIS, 2005, p. 75)

A constatação de Eugênia, refletindo sobre a atitude de querer ir ao teatro justamente na noite em que o marido lhe pedia para ficarem em casa, é de que nessa noite fatídica é que ela se sentira atraída para lá justamente para se deixar observar por Emílio pela primeira vez. A viúva sente-se compelida a não poder fugir à trajetória que o destino lhe impõe. Assim como diante da fatalidade mítica, Eugênia coloca-se em condição de passividade, isentando-se de ser agente da própria desgraça; e confere a causas externas a ação que pratica, fugindo da lógica da racionalidade.

É sabido que o mito não pode ser lógico, pois caracteriza o pensamento irracional, mesmo apresentando a complexidade do real, e por isso passível de interpretações diversas. E acaba por assumir uma significação que é definida pela maneira como é propagada ou dita. Para Brandão (1997, p. 37) o mito é

uma verdade que esconde outra verdade. Talvez fosse mais exato defini-lo como uma verdade profunda de nossa mente. É que poucos se dão ao trabalho de verificar a verdade que existe no mito, buscando apenas a ilusão que o mesmo contém.

Ora, se o mito é uma verdade em cuja estrutura se pode entrever uma outra representação, fiel à determinada realidade, quando se recorre a ele num texto literário tende-se a abrir o leque para conferir as possibilidades que as referências mitológicas podem abarcar. Situando o conto “Confissões de uma viúva moça” sob o aspecto do estudo comparativo com o mito clássico,

emerge a condição de se buscarem significados que vão além das aparências, aprofundando os níveis interpretativos e abstraindo as formas sob as quais o inconsciente se manifesta. O modelo exemplar que o mito aponta une a modernidade com o sagrado, repetindo o arquétipo, ou a situação mítica.

O conto inicia com o relato de Eugênia, que abre seu coração à melhor amiga, após dois anos de reclusão. Os acontecimentos narrados não excedem três anos, tempo suficiente para revelar que a personagem central foi casada, teve uma paixão não concretizada, perdeu o marido, foi desprezada pelo alvo de sua paixão, retirou-se da vida na corte e, finalmente, confessou à amiga as angústias vividas durante todo esse período. Ela rememora: “Há dois anos tomei uma resolução singular: fui residir em Petrópolis em pleno mês de junho.” (ASSIS, 2005, p. 74) A ida de Eugênia para Petrópolis representa uma fuga, um afastamento estratégico e necessário para que ela se restabeleça da embaraçosa situação que viveu com Emílio. Eugênia, espertamente, deixa que pensem que seu distanciamento da corte do Rio de Janeiro se dá em virtude da viuvez e de seu estado emocional em decorrência de tal fato. A verdade é que ela se distancia para poder digerir melhor a rejeição que sofrera e que não poderia vir à tona, sob pena de ela deixar de ser considerada uma mulher virtuosa, para ser taxada de leviana. A atitude de ausentar-se em época de inverno rigoroso aparenta insensatez da viúva; mas ela explica as motivações reais que a conduziram a tal ação considerada esdrúxula:

É tempo de contar-te este episódio da minha vida.
Quero fazê-lo por cartas e não por boca. Talvez corasse de ti. Deste modo o coração abre-se melhor e a vergonha não vem tolher a palavra nos lábios. Repara que eu não falo em lágrimas, o que é um sintoma de que a paz voltou ao meu espírito. (ASSIS, 2005, p. 74)

O cenário e o ambiente demonstram que a personagem de Eugênia vive numa sociedade tipicamente burguesa, com os hábitos que uma mulher de classe alta do século XIX deveria ter. A narração, feita em primeira pessoa, apresenta uma visão unilateral, ou seja, fixa somente no ponto de vista da personagem-narradora. Os acontecimentos vão surgindo por meio da ótica de uma mulher que aparenta ser a vítima em potencial das ocorrências contadas, embora, numa leitura mais aprofundada, possa se chegar à conclusão de que Eugênia é uma grande manipuladora.

Depois do fatídico encontro ocasional entre Eugênia e Emílio pela primeira vez, ela encontra a carta apaixonada que o admirador lhe enviou. Nesse momento, uma outra referência, dessa vez a um mito bíblico, rememora o clássico na narrativa: Eugênia cita Eva, segundo a tradição judaico-cristã a primeira mulher a viver sobre a Terra. Com ares de orgulho e

prepotência Eugênia compara-se a Eva, julgando-se superior por ter amassado a carta do desconhecido que a cortejava, enquanto Eva não teria conseguido fugir à tentação que a serpente lhe apresentara: “Se Eva tivesse feito outro tanto à cabeça da serpente que a tentava não houvera pecado.” (ASSIS, 2005, p. 78)

Eugênia julga-se vitoriosa quando sentencia que, diferentemente de Eva, não cedeu à tentação. O impulso de queimar a carta é a maneira que encontra de apagar, materialmente ao menos, qualquer resquício de um suposto pensamento de infidelidade. Mas, embora pareça uma atitude segura, Eugênia já contradiz a própria retórica, dizendo-se incerta diante daquela tentação, uma vez que a serpente que lhe incitava os maus pensamentos podia ter várias cabeças, como a Hidra de Lerna. A mitologia conta que Hidra de Lerna era uma serpente monstruosa, com sete cabeças, e a cada vez que lhe cortavam as cabeças outras renasciam no lugar. Tal lembrança pode conduzir à interpretação de que Eugênia se sentia fadada a ocorrências que não poderia controlar ou mesmo impedir. A mistura da citação cristã (Eva) com a pagã (Hidra de Lerna) confronta a moral religiosa que determina o matrimônio e a tentação pelo amor proibido, representando a angústia da protagonista, que se encontra entre pensamentos destoantes do perfil de mulher que ela deveria exercer.

Depois de queimar a carta que Emílio lhe enviara, a moça continua sentindo-se culpada, chegando a indicar ao leitor uma conclusão dos futuros acontecimentos: “Senti uma lágrima rolar-me pela face. Não era a primeira lágrima de amargura. Seria a primeira advertência do pecado?” (ASSIS, 2005, p. 78)

Na fuga da viúva à tentação encontra-se o diálogo com a bíblica Eva. A primeira mulher feita por Deus, para ser a companheira de Adão, resiste enquanto pode à investida da serpente: “Nós comemos dos frutos das árvores, que há no paraíso. Mas do fruto da árvore, que está no meio do paraíso, Deus mandou que não comêssemos, nem a tocássemos, sob pena de morrermos.” (Gn 3, 2-3)

A serpente enleia Eva e a convence de que o fruto da árvore proibida não lhe fará mal algum, ao contrário, trará a ela lucidez ampla sobre a realidade: “Bem podeis estar seguros que não haveis de morrer: porque Deus sabe que tanto que vós comerdes desse fruto, se abrirão vossos olhos; e vós sereis como uns deuses conhecendo o bem e o mal.” (Gn 3, 4-6)

Assim como Eva, também a viúva moça não consegue ludibriar seu destino. Ela não concretiza o amor com Emílio; todavia, fica clara a relação apaixonada e de cumplicidade que se

estabelece entre eles no decorrer da narrativa. Eles não chegam a ter, propriamente, um caso, já que o envolvimento não excede as juras de amor, mas sem qualquer contato físico. Mesmo assim, é patente que Eugênia ama seu enamorado, em detrimento da figura de seu marido, e que foi vítima da própria curiosidade, do mesmo modo que Eva ao provar do fruto proibido que lhe tirou a inocência. A pureza e ingenuidade de Eugênia, se é que havia nela tais atributos, foram extintos quando se declara irremediavelmente apaixonada por Emílio, após receber dele uma carta em que afirmava recobrar a vontade de viver por amor à jovem: “Li esta carta, reli, e ... dir-to-ei, Carlota? Beijei-a. beijei-a repetidas vezes com alma, com paixão, com delírio. Eu amava! Eu amava!” (ASSIS, 2005, p. 87) Estabelece-se entre os dois um silencioso pacto: ele frequenta a casa dela como se fossem apenas amigos, mas ela confessa seu delito e a dissimulação de ambos: “Éramos dois namorados discretos ao último ponto.” (ASSIS, 2005, p. 87)

Eugênia vivencia ora sentimento de culpa, ora momentos em que se sente acima do bem e do mal, validando o ato infiel como uma tentativa de felicidade para a qual o perdão era como que uma obrigação. E quanto ao marido? O marido, por sua postura perigosamente desinteressada, torna-se tão ausente (o marido é relegado a segundo plano na fala da narradora, nem mesmo seu nome é enunciado na narrativa) a ponto de não perceber o que se passa com sua esposa e o amigo dentro da própria casa; e passa, ao longo de toda a história, figurativizado num ser vazio, nulo, sem voz ativa. A narradora esclarece que sua personalidade era forte e que isso a fazia se sobrepor ao marido. No capítulo II, quando ele pede a Eugênia para que não fossem ao teatro em determinada noite, pois ele haveria de levantar cedo no dia seguinte, ela prova como sua voz de comando cala o marido e, se não o convence, ainda assim o faz obedecer: “Eu tinha certa superioridade sobre o espírito de meu marido. O meu tom imperioso não admitia recusa; meu marido cedeu, a despeito de tudo, e à noite fomos ao teatro Lírico.” (ASSIS, 2005, p. 75)

Essa mesma audácia e esse senso de mando se veem refletidos na bíblica Eva. Ela desobedece a voz de comando do marido e de Deus, para executar a ação que considera a mais acertada. A proibição sobre provar do fruto da árvore proibida já tinha sido feita por Deus a Adão, mesmo antes de Eva existir: “E deu-lhe esta ordem, e lhe disse: Come de todos os frutos das árvores do paraíso. Mas não comas do fruto da árvore da ciência do bem e do mal. Porque em qualquer momento que comeres dele, certissimamente morrerás.” (Gn 2, 16-17) Eva desobedece a Deus, ainda que tema represálias e castigos. Ela se impõe e age de acordo com a própria vontade. Questionada por Deus sobre sua desobediência, responde: “A serpente me enganou e eu

comi.” (Gn 3, 13) A primeira mulher apresenta uma explicação, mas não uma justificativa, pois seu dever era a obediência, e nada poderia isentá-la do cumprimento de sua submissão.

A teimosia de Eugênia, não aceitando a recusa do marido para ir ao Teatro Lírico, lembra a situação de Eva, que, mesmo ciente de que comer do fruto de determinada árvore era ilícito, insistiu em cometer o erro. Ambas são mulheres que praticam ações não condizentes com uma postura submissa, de subserviência ao marido, burlando sua condição historicamente retratada de seres servis. A personagem atribui sua insistência a um “espírito mau” (ASSIS, 2005, p. 75) que a incitou a enfrentar a recusa do marido, e mais tarde a levava a ver pela primeira vez aquele que desagregaria totalmente o seu vínculo conjugal. Enquanto isso, Eva é incentivada pela serpente, que afirma não haver perigo algum em provar do fruto proibido. Cada uma, a seu modo, cede a impulsos instintivos, irracionais, que as conduzirão a situações irreversíveis.

Ora, Eugênia também tinha um dever e igualmente o ignorou para viver a aventura amorosa com Emílio. O dever da moça era o de viver harmonicamente com o marido que os pais haviam escolhido, por conveniência. Sabe-se que era extremamente comum a ocorrência de casamentos arranjados no período oitocentista. Tais contratos eram baseados em questões de natureza econômica e social; tratava-se, propriamente, de negócios rentáveis para ambas as famílias. Eugênia, portanto, não configura uma exceção; bastava-lhe aceitar a imposição da família e cumprir com as obrigações de esposa, agindo como toda mulher casada “virtuosa” e “considerada”, tal qual ela se denomina. Para o marido, ela representaria uma propriedade, com obrigação de obediência e de fertilidade. No entanto, a personagem não encontrou no marido um porto seguro para suas elocubrações de jovem romântica; ela se queixa de que ele em nada colaborou para que fosse uma mulher feliz e realizada no amor:

Eu podia, apesar de tudo, encontrar no marido que me davam um objeto de felicidade para todos os meus dias. Bastava para isso que meu marido visse em mim uma alma companheira da sua alma, um coração sócio do seu coração. Não se dava isto; meu marido entendia o casamento ao modo da maior parte da gente; via nele a obediência às palavras do Senhor no *Gênesis*. Fora disso, fazia-me cercar de certa consideração e dormia tranqüilo na convicção de que havia cumprido o seu dever. (ASSIS, 2005, p. 81)

Observa-se que o marido de Eugênia seguia as normas que a cristandade e a sociedade impunham: o casamento consiste em submissão da mulher na vida em comum. Diz o livro do Gênesis (3,16): “(...) Tu parirás teus filhos em dor, e estarás debaixo do poder de teu marido, e ele te dominará.” Embora o marido pertencesse a uma sociedade machista, que prevê a

invisibilidade da mulher, e tampouco se importasse com as vicissitudes de sua esposa, não se pode dizer que ele pudesse comandar a vida de Eugênia, e nem mesmo submetê-la a lhe obedecer, pois a narrativa mostra que ela dispôs de seu desejo como bem quis, desrespeitando os votos do matrimônio. Desobedecer às regras, não se conformar com uma vida de felicidade apenas aparente traz à Eugênia a possibilidade de viver um amor real, um amor à moda romântica, que a faz se sentir melancólica, distraída, longe da vida real, assim como as heroínas dos folhetins romanescos. A insubordinação aos preceitos do casamento torna Eugênia uma conhecedora das verdadeiras alegrias do amor, mas em pouco tempo causam-lhe a maior decepção. A desobediência de Eva abre-lhe o horizonte para a sapiência dos deuses, para a malícia que envolve a conceituação de homem e mulher, do bem e do mal; todavia, ela é expulsa do paraíso e amaldiçoada por Deus.

Eugênia, mulher vaidosa como a maioria, explica, ou melhor, justifica que foi admirada e que, como toda mulher desejável, não estaria isenta da observação dos homens. É uma forma de ela tentar se livrar do peso da culpa de ter-se apaixonado:

Somos todas vaidosas de nossa beleza e desejamos que o mundo inteiro nos admire. É por isso que muitas vezes temos a indiscrição de admirar a corte mais ou menos arriscada de um homem. Há, porém, uma maneira de fazê-la que nos irrita e nos assusta; irrita-nos por impertinente, assusta-nos por perigosa. É o que se dava naquele caso. (ASSIS, 2005, p. 76)

A viúva do conto apresenta-se, inicialmente, como uma mulher curiosa e que gosta de se sentir admirada; até aí ainda se mantém no plano dos valores morais aceitos. Mas, após receber a ardente carta anônima do seu admirador, sente-se culpada por incitar a paixão de um homem estranho. A imoralidade insinuada no texto, na verdade, não encontra comprovação nos atos de Eugênia, uma vez que a personagem busca incessantemente demonstrar que é uma esposa dedicada e virtuosa e que guarda quaisquer fatos que possam macular sua postura fiel e digna para contar apenas à amiga confidente.

No episódio anteriormente aqui citado, quando Eugênia queima a carta que recebeu do admirador, é percebida uma manifestação de moralidade que ainda mais enfatiza o desejo da mulher de manter-se impassível ante a inquietação provocada pelo recebimento de uma carta de amor de outro homem. Nesse momento, Eugênia sente-se abandonada pelo marido, que não demonstra qualquer interesse pela cena que presencia: restos de papel queimado e um efusivo abraço da mulher sem motivo aparente. Ele não se mostra nem ao menos curioso quanto a qualquer fato que ela, em seu temor de estar caminhando de encontro ao pecado, pretende ocultar

e apagar. De modo que a moça culpa o marido por não ser mais atento a ela e não a livrar da tentação que pode afastá-la do cumprimento de seus deveres de esposa e mulher de brio: “Entristeceu-me ver aquele homem, que podia e devia salvar-me, não compreender, por instinto ao menos, que se eu o abraçava tão estreitamente era como se me agarrasse à idéia do dever.” (ASSIS, 2005, p. 78)

O sentimento de Eugênia, de estar atada ao casamento de forma irremediável, porém sem amor, vai ser realimentado a partir do aparecimento de Emílio. Para a sociedade da época, a exposição de tais ideias femininas sobre o casamento seria, no mínimo, polêmica, pois apresentava a dialogia aparência X essência, isto é, muitas mulheres casadas aparentavam uma felicidade conjugal que, na realidade, não passava de fachada. No limite, Eugênia transparece essa relação dicotômica, revelando o que ocorria nos bastidores das famílias tradicionais do patriarcado.

Apesar de Eugênia não cometer nenhum ato que a desabone, permanece alerta ao seu procedimento o tempo todo para não incorrer numa atitude mais comprometedora, mantendo sua paixão apenas no campo das ideias. Assim, é impossível que não se adivinhe uma infidelidade, que não está descrita no conto, mas que pode ser delineada no plano da imaginação. Eugênia não teve envolvimento carnal com Emílio, sequer trocou com ele um beijo de amor; contudo, passou meses com seus mais secretos pensamentos e desejos centrados nesse homem, enquanto continuava a ser esposa e a fingir que nada acontecia. A traição ocorre, portanto, no âmbito da imaginação, não chegando a concretizar-se pelo medo que a moça tinha de perder a imagem de mulher virtuosa. Por tal motivo, não aceita fugir com o possível amante quando ele lhe propõe ficarem juntos:

-Fugir?

-Sim!

-Oh! Isso nunca!

-Não me amas.

-Amo, sim; é já um crime, não quero ir além.

-Recusas a felicidade?

-Recuso a desonra.

-Não me amas.

-Oh! Meu Deus, como respondê-lo? Amo, sim; mas desejo ficar a seus olhos a mesma mulher, amorosa é verdade, mas até certo ponto... pura.

-O amor que calcula, não é amor. (ASSIS, 2005, p. 88)

Aplicar punição exemplar a uma mulher infiel a seu marido seria uma atitude compatível com o pensamento vigente em meados do século XIX, época em que os costumes estavam ainda

mais presos à moralidade do que na época contemporânea? Eugênia recebe uma “lição”, que serve também para todas as mulheres de seu tempo: cometer *erros* no casamento (leia-se trair, seja concretamente ou apenas no plano das ideias) faz com que uma história acabe sempre mal, para a mulher. Pode-se entrever aí uma moral da história, didaticamente descrita, e que faz pensar que a mulher que não respeita as atribuições do casamento, e não mantém uma postura absolutamente impecável perante o marido, acabará como Eugênia: sozinha, isolada de todos, ferida em seus sentimentos, humilhada. O narrador, no último capítulo do texto, informa que os deslizes de uma mulher casada não haveriam de passar impunes, pois representavam um ato “criminoso”, que, por meio da justiça, deveria receber castigo: “Em troca do meu amor, do meu primeiro amor, recebia deste modo a ingratidão e o desprezo. Era justo: aquele amor culpado não podia ter bom fim; eu fui castigada pelas consequências mesmo do meu crime.” (ASSIS, 2005, p. 90)

Por outro lado, a viúva também representa uma forma de autonomia feminina na sociedade oitocentista. Ela ousa amar outro homem, obviamente em segredo, mas não abre mão desse sentimento. Além disso, meses após a morte do marido, e assaltada por informações que contavam de uma breve partida de Emílio, corajosamente escreve ao seu amante uma carta, exigindo que ele se justificasse quanto aos seus procedimentos e deixando clara a confissão de seu amor incondicional:

“Emílio. -Constou-me que ias partir. Será possível? Eu mesma não posso acreditar nos meus ouvidos! Bem sabes que eu te amo. Não é tempo de coroar nossos votos; mas não faltará muito para que o mundo nos revele uma união que o amor nos impõe. Vem tu mesmo responder-me por boca. Tua
Eugênia.” (ASSIS, 2005, p. 90)

Pode-se julgar Eugênia, portanto, como uma mulher que tanto padece com as amarras que a prendem ao casamento por obrigação e às leis rígidas que o regem quanto, por outro lado, demonstra certa liberdade íntima, por se manter ligada amorosamente a um outro homem, declarando-se a ele, embora aja sempre de forma clandestina. A viúva Eugênia caracteriza-se por todas essas contradições.

O texto de Machado reconstrói uma proximidade com os padrões míticos, revelando em sua trama a rememoração de lendas que muito bem se adaptam e se enquadram às angústias humanas vividas pela personagem. Gradualmente, a narrativa de Machado se relaciona com os episódios descritos na trajetória de Édipo e de Eva, transpondo, com leveza e despreziosamente, os limites temporais e espaciais que se interpõem entre os textos.

Legitimando o protótipo bíblico de Eva como uma pecadora em potencial, o autor apela para a virtude das mulheres, reinventando em Eugênia a figurativização do mito da mulher tentada, da mulher infiel aos preceitos pré-determinados para sua existência. Nas citações bíblicas que ocorrem no texto, o amor é representado como obrigação, dever, sobretudo da mulher. Já em relação às referências mitológicas, pode-se sinalizar para conceitos que enunciam um amor de veneração, a conquista como parte da sedução amorosa, e o destino que faz pares impensáveis se aproximarem. A relação entre Eugênia e seu marido baseia-se nos dogmas religiosos do Cristianismo, fundamentada no poder do homem e na subserviência da mulher, não havendo nessa construção o fenômeno amoroso. O sentimento legitimamente amoroso só acontece na aproximação de Eugênia com Emílio, união baseada na impossibilidade, assim como os mitos pagãos contam; nessa relação observa-se, além da tradução do fenômeno romântico inspirado nos dramas literários da época, a reiteração de que amar é um desafio, geralmente um fato problemático que envolve a perda da racionalidade em prol de uma emotividade cega.

Após a morte do marido, Eugênia continuou participando da vida social da corte do Rio de Janeiro. Aparentemente há uma normalidade, uma naturalidade no fato de uma recente viúva continuar a fazer parte dos eventos sociais. Pode-se inferir que, para a sociedade do patriarcado, quando uma mulher, ainda jovem, detentora de certa beleza e *status* social fica viúva, é “natural” que ela continue participando da vida social, incluindo festas e apresentações culturais; por trás desse *habitus* é provável que esteja incutida a noção de que a mulher viúva não deve continuar sozinha, pois estar sozinha significa, de certa maneira, uma exclusão do ser feminino, sempre denominado como mais frágil e como impossibilitado de viver plenamente feliz e realizado sem se reconhecer no par masculino.

A narrativa trata de uma mulher preparada para o casamento, mas que não encontra na vida conjugal a salvação para sua infelicidade interior. A ilusão de um possível relacionamento extraconjugal abre a possibilidade conflituosa de sair do círculo bem articulado da relação de conveniência e passar a viver uma paixão verdadeiramente sonhada pela mente romântica feminina do século XIX. O casamento é um *status* necessário para que uma moça bem nascida e bem criada esteja totalmente adaptada à sociedade, além de ser considerado, na sociedade ocidental, a única relação válida entre homens e mulheres, especialmente no período em que se passam os fatos da narrativa.

Eugênia encarna uma feminilidade frágil, que busca no outro (na figura masculina) o complemento de sua identificação. O papel do homem como dominador, nessa sociedade, vem tirar as angústias de mulheres que foram doutrinadas para uma vida caseira, para serem esposas e para servirem ao marido depois de casadas. A naturalização dessa forma de vida vem sendo repassada desde o início dos tempos, e por isso chega a dar segurança às mulheres saberem que têm um namorado, um noivo ou um marido que as ampare e proteja, que não as deixe peregrinar sem norte pela vida, sozinhas. O homem é visto como provedor, é o destinatário ao qual elas (as mulheres) devem chegar e serem recebidas para executar suas funções. Para Bourdieu, o dominado se deixa nas mãos do dominante, naturalizando as relações em que a submissão impera como forma de violência simbólica:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural. (BOURDIEU, 2005, p. 47)

Segundo Bourdieu (2005), o *habitus* naturaliza as relações, e a mulher acomoda-se à situação que se lhe impõe, mesmo que seja de um casamento sem amor, por demonstrar, assim, a toda a sociedade sua plena adaptação aos costumes vigentes. Mas Eugênia, mesmo fingindo uma vida totalmente normal, como ela própria descreve, “Se eu não era feliz, vivia alegre.” (ASSIS, 2005, p. 75), acaba por achar uma brecha para alentar seu espírito ávido por paixão, sem, contudo, negar que seja uma mulher virtuosa, fiel e cumpridora de seus deveres de esposa.

Aplicando o conceito de distância estética apresentado por Jauss (1977 apud LIMA, 2002), infere-se que o conto ora analisado proporciona ao leitor um ponto de vista de irrealização, ou seja, o leitor é acometido de estranhamento quando, no contato com a narrativa, é solicitado a apreender outros sentidos imanentes em textos em que se extrapola apenas a decodificação. Esclarecendo melhor, percebe-se que o conto apresenta dados que obrigam o leitor a suscitar outros conhecimentos e experiências do mundo exterior, no que diz respeito às referências mitológica e bíblica. Sendo assim, o leitor se irrealiza na indeterminação do texto, ampliando seu horizonte de expectativas no momento de ruptura dos conhecimentos que já havia trazido para a leitura em combate com as novas pistas que a narração oferece e desnuda.

Ao empreender o trabalho com o texto machadiano que serve de análise nesta dissertação, pôde-se estabelecer um diálogo com o moderno e o antigo, fazendo a recepção, no presente, de uma obra do século XIX, e de quebra penetrando no denso mundo dos mitos, o que remonta a um passado ainda mais distante. O modelo proposto por Jauss (1977 apud LIMA, 2002) liberta a literatura do confinamento das obras de um determinado período, pois possibilita distintas interpretações entre a recepção do passado e a atualização do presente (com diferentes respostas a novas perguntas, em épocas diferentes). Dessa forma, efeito e recepção formam o juízo estético, comparando-se o efeito atual da obra artística com seu desenvolvimento histórico.

Para Iser (1989 apud LIMA, 2002), o texto literário tem como primeiro efeito causar estranhamento, como já mencionado. “Confissões de uma viúva moça” causou estranhamento pela temática, na época em que foi lançado, século XIX, época de uma sociedade totalmente vinculada a padrões rígidos de moral e bons costumes. Causa estranhamento ainda hoje, se se levar em conta que a obra literária se atualiza a cada nova leitura e que, portanto, ela permanece com vazios a serem preenchidos, que exigem a participação ativa do leitor. Aliás, para o leitor contemporâneo deste conto machadiano, a curiosidade maior incide mais sobre a forma de construção da narrativa do que especificamente sobre os fatos expostos durante o desenvolvimento da trama. Isso equivale a afirmar, portanto, que hoje o conto é visto muito menos pelo âmbito de uma provável imoralidade, de uma afronta aos costumes tradicionais da sociedade e mais como um jogo comercial para prender o leitor de o *Jornal das Famílias*¹¹.

Faz-se necessário destacar o título da narrativa, pois além de causar o primeiro ponto de interesse para com o texto, explicita uma breve descrição da personagem central: trata-se de uma viúva, ainda jovem na idade e também no vigor físico, que “confessa”, expõe seus recônditos segredos numa carta que funciona como um prólogo à narrativa que será delineada. Tal título é extremamente atraente, se for especialmente observado no seu contexto de produção, pois não era incomum haver viúvas jovens numa época em que a expectativa de vida da população era bem

¹¹ Os jornais da época competiam entre si, na busca do maior número de assinantes. A polêmica criada pela publicação de “Confissões de uma viúva moça”, e principalmente o debate entre “Caturra” e “J.”, apresenta a situação da circulação dos textos naqueles periódicos do século XIX. No entender de Magalhães Jr., a polêmica não passou de uma peça publicitária para atrair leitores. Ler: MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. v. 1, p. 321.

menor que a de hoje, e, como é sabido, os homens, em sua maioria, morriam mais cedo que as mulheres. Tal situação feminina, a viuvez, fazia com que a mulher tivesse uma certa “liberdade”, com que pudesse dispor de sua vida como melhor lhe aprouvesse, diferentemente das casadas e das solteiras. É uma espécie de compensação de que gozavam as mulheres que perdiam seus maridos na época oitocentista.

As confissões que uma viúva pode fazer são, indubitavelmente, relatos que as pessoas gostariam de saber, inclusive por despertar pensamentos relativos às questões amorosas. Se se pensar na receptividade desse título nos dias atuais, pode-se inferir que ele continua arrancando o leitor de sua passividade, causando estranhamento, propondo um lugar vazio que mais tarde poderá ser preenchido (ou não) pelo leitor, indo muito além de uma simples decodificação. Nas palavras de Iser (1989 apud LIMA, 2002), a obra literária tem um caráter pendular, ou seja, ela oscila entre o objeto literário real e a experiência do leitor; sendo assim, percebe-se que o título do conto em questão, ao ser lido nos dias atuais, contará com uma interpretação baseada em toda a carga semântica inserida pelas palavras em si, em contato com o arsenal de vivências que o leitor experimentado, ou nem tanto, possui. Não se trata de impor uma interpretação correta, seja para o título, seja para o texto em si, pois isso mataria a peculiaridade do texto literário; mas se trata de uma projeção objetiva do leitor que tenta preencher os vazios do texto.

Nessa narrativa, essencialmente epistolar, o leitor é colocado diante de uma personagem que apresenta características diferentes e contraditórias: trata-se de uma mulher que parte para um afastamento da sociedade, mostrando decisão irreversível, mesmo sendo manifestamente avessa ao bom senso (viajando durante período climático hostil, para uma cidade serrana de clima rigoroso). Em contrapartida, encontra-se na viúva Eugênia uma mulher fragilizada, castigada por si mesma, pelo seu remorso e pelo orgulho ferido, precisando da interlocução da melhor amiga para que possa desabafar as agonias de sua vida, incitando-a a ler o registro das recentes amarguras que fizeram parte de sua trajetória.

A epístola é a estratégia de que Eugênia lança mão para poder confessar seu segredo a Carlota. Nas cartas que ela cita ter escrito, e em especial nessas em que ela desabafa sua confissão até então desconhecida de todos, a viúva revela as ações que a colocaram em má situação perante o próprio e arrogante senso de fidelidade. As cartas desvelam apenas o que é de foro íntimo da protagonista; nelas Eugênia apresenta à amiga sua experiência como assídua leitora, demonstrando que faz parte do grupo feminino burguês que gastava seu tempo ocioso

com leituras dos folhetins românticos. Prova-se essa afirmação com a citação do trecho em que Eugênia explica à confidente sobre a periodicidade de suas epístolas: “As minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te o efeito de um folhetim periódico semanal.” (ASSIS, 2005, p. 74) E em seguida demonstra, quase ironicamente, uma lição pedagógica, como se fosse uma mestra: “Dou-te a minha palavra de que hás de gostar e aprender.” (ASSIS, 2005, p.74)

Esse espírito didático-pedagógico destaca-se mais à frente, ainda no primeiro capítulo do texto, quando Eugênia informa que as epístolas são um roteiro que ela possivelmente venha a publicar; o conteúdo das cartas, visto pelo próprio prisma da protagonista, é um conjunto de acontecimentos que irão dar “formação” às mulheres, ensinando-as a se portar em suas relações conjugais, sob pena de sofrerem consequências desastrosas, assim como aconteceu com a jovem viúva: “(...) e a lição que há de servir-me, como a ti, como às nossas amigas inexperientes. Mostra-lhes estas cartas; são folhas de um roteiro que se eu tivera antes, talvez não houvesse perdido uma ilusão e dois anos de vida.” (ASSIS, 2005, p. 74)

A viúva moça deseja que sua história sirva como experiência para outras mulheres, para que não caiam em tentação, não se envolvam com quem não devem, não acreditem em tudo que ouvem, para que prezem seus maridos e obedeçam às regras de sua sociedade. Eugênia e Eva quebraram convenções, desobedeceram a regras, acreditaram demais no que ouviram, envolveram-se em situações que lhes causaram embaraço por toda a existência. Pode-se dizer que a tentação de Eva atingiu não só a ela, mas, segundo diz a Bíblia, ela condenou as mulheres a serem culpadas pelo pecado, por ter-se desvirtuado e acreditado no que a serpente dizia. Como mito, Eva envolve a coletividade, e o seu pecado não fica guardado, mas espalha-se, pois ela representa a mulher, e não uma mulher em especial. Já com Eugênia, o drama passa a ser individual, caracterizando uma mulher única, suas angústias e contradições em relação aos seus sentimentos e à obediência ao sistema social. Mesmo assim, a viúva não deixa de expor uma trajetória que poderia ter sido vivida por quaisquer mulheres e, portanto, de alguma forma também abrange uma coletividade.

Em alguns momentos o narrador utiliza o vocábulo “crime”, demonstrando que sua ação e os fatos do texto têm uma proporção própria de algo que deve ser punido exemplarmente. A partir desse vocábulo pode-se ainda dialogar com os mitos grego e bíblico que se procurou atualizar nesta explanação. Quais são os crimes rememorados no conto? Além do crime de

infidelidade que pode ser atribuído a Eugênia, dialoga-se com o mito de Édipo e seus crimes predestinados: Édipo é criminoso, embora seus atos façam parte de um bem articulado plano divino. O herói mítico mata seu pai, casa-se com a própria mãe e, embora esses fatos ocorram sem que ele tenha consciência, não se pode isentá-lo da culpa, diante da grande tragédia que promove em sua família. O parricídio e o incesto são os dois crimes que produziam maior terror nos gregos de outrora. Édipo desestrutura a vida de seus pais, ainda no ventre materno, quando já se conhece o destino fatal que envolverá sua existência. Não foi por amor que o herói Édipo causou tais tragédias, mas pelo dever do cumprimento aos desejos dos deuses, que o tornaram um valoroso porém desgraçado homem. Todo o fatalismo dessa lenda grega foi exposto na tragédia de Sófocles¹², *Rei Édipo*, que conta a tenebrosa história mantendo-se fiel à tradição.

No que concerne à trajetória de Eva, a primeira mulher, seu crime trouxe consequências desastrosas à humanidade: por causa de sua desobediência à lei de Deus, a criminosa marcou toda a sua descendência com o “pecado original”, segundo a Bíblia, condenando eternamente as mulheres às dores do parto e à submissão ao homem.

Trata-se, portanto, de crimes que se realizam tanto no plano do texto quanto no âmbito da intertextualidade, em diferentes dimensões: o crime da viúva moça foi desencaminhar-se dos dogmas instituídos pelo casamento, pecando contra Deus muito mais do que contra o próprio marido; já o crime de Emílio é ludibriar uma mulher casada, seduzi-la, motivando-a a trilhar o caminho do pecado contra o matrimônio; Eva peca e torna-se criminosa também por não respeitar a lei divina, já que conhece os mistérios guardados por Deus; já Édipo é um pecador justamente por não conseguir fugir ao destino que as divindades lhe atribuíram, uma vez que é apenas um instrumento nas mãos dos deuses do Olimpo.

A viúva tem consciência de que seu crime contra Deus é muito maior do que contra seu matrimônio, tanto que, mesmo afirmando que após dois anos de reclusão sente-se tranquila, eximida de sua culpa, ela ainda se angustia com o que o plano divino poderia lhe reservar. Leia-se:

O amor ofendido e o remorso de haver de algum modo traído a confiança de meu esposo fizeram-me doer muito. Mas eu creio que caro paguei o meu crime e acho-me reabilitada perante a minha consciência.
Achar-me-ei perante Deus? (ASSIS, 2005, p.90)

¹² Sófocles (496 a 406 a. C. aproximadamente) foi o autor de *Rei Édipo*.

O embate entre o desejo por viver o amor e a obrigação do casamento formam a mais importante dialogia desse conto; Eugênia divide-se entre o dever de esposa e a paixão que abrasa seu coração. Ainda que ao final de sua narração se sinta em paz consigo mesma, sem remorsos pelo que ocorreu com seu marido, ela ainda permanece em dúvida quanto à remissão de seu pecado no plano divino.

A situação final de Eugênia nessa narrativa, sem marido, sem o possível amado, ultrajada e sentindo-se enganada, faz lembrar, de certa maneira, a trajetória da rainha Jocasta, que também, por força da maldição a que fora acometida, perdeu o marido, acabou sendo iludida e casando-se com o filho que julgava morto. As duas sofreram grandes decepções, foram ao fundo do poço, guardadas as devidas proporções de tragicidade para cada um dos casos.

Eugênia precisou peregrinar pelo caminho da dor e da expiação durante dois anos, até readquirir sua tranquilidade interior:

(...) Estes dois anos são nulos na conta da minha vida: foram dois anos de tédio, de desespero íntimo, de orgulho abatido, de amor abafado.

Lia é verdade. Mas só o tempo, a ausência, a ideia do meu coração enganado, da minha dignidade ofendida, puderam trazer-me a calma necessária, a calma de hoje. (ASSIS, 2005, p. 74)

O sofrimento impingido à protagonista é por ela aceito como um mal necessário, como um purgatório pelo qual ela precisa passar para novamente integrar-se à sociedade e à vida que levava antes. Ela não compreende, portanto, que tenha sofrido em vão. Seu martírio íntimo a fez crescer e superar o próprio sentimento de culpa, trazendo-lhe paz de espírito e forças para retomar sua vida.

Entendendo a leitura literária como interação dinâmica, percebe-se que o texto ora analisado não é resultado, mas sim parte de um processo. Não é possível terminar a leitura e muito menos a análise deste conto fechando todas as arestas e definindo todas as interpretações. A recorrência a mitos clássicos contribui para que não haja respostas absolutas, pois quanto mais se procuram as inter-relações presentes na interação entre mito e texto moderno, mais se penetra na complexidade que essa interação suscita, sendo impossível uma leitura que apresente todas as respostas que o leitor deseja. Segundo Iser (1989 apud LIMA, 2002), autor e leitor são participantes de um jogo de fantasia, e o texto não é mais do que uma regra desse jogo. O texto oferece as possibilidades e o leitor exercita suas capacidades em contato com a leitura. As possibilidades de “Confissões de uma viúva moça” são amplas, visto que o texto, pela representação da realidade, habilita o leitor a ocupar uma posição diante do mundo real. Não

importa se esse texto irá ou não causar transformação no leitor; o fundamental é que suscita no leitor a possibilidade de ver o mundo como realidade passível de observação. Tal observação gera a experiência estética do texto literário, oscilando entre o eu (leitor) e o objeto (texto), criando um outro ser no sujeito, alguém que se distancia do seu cotidiano e que pode ver a si mesmo e, assim, aproximar-se mais de si.

A dimensão histórica profunda da ficção machadiana pode ser sentida, ou para os céticos ao menos enunciada, por intermédio do conto analisado neste capítulo. A postura da mulher na sociedade patriarcal, sua submissão e as angústias que sofria por não ter voz ativa, e os casamentos arranjados são pontos que se destacam para a percepção de uma obra em que não se encontra conformismo nem omissão perante a realidade vivida. O espírito emancipador do homem Machado de Assis pode ser sentido na vasta obra do nosso mais célebre escritor, demonstrando que, mesmo sabendo que não poderia romper uma série de limites sociais aos quais estava também subordinado, ele poderia, pelo menos, revelar em seus textos essas fronteiras, expô-las ao domínio público, causando reflexão.

Para Gledson (1999), a obra machadiana é coerente com seu liberalismo convicto; pode-se concluir, pois, que na construção da personagem Eugênia, de “Confissões de uma viúva moça”, o que alguns poderiam enxergar como uma visão pejorativa de mulher é, na verdade, a tentativa de representar o pensamento de um autor moderno e avançado para sua época, que cria um protótipo de mulher para quem as regras sociais nem sempre são plenamente aceitas. Nem por isso a personagem é descrita como vítima; pelo contrário, o autor dota Eugênia de uma responsabilidade individual, pré-requisito recorrente no esquema moral da ficção machadiana. Eugênia, apesar de todo o sofrimento pelo qual passou, apresenta poder de manobra das situações, não se isentando de fazer suas escolhas; portanto, não se pode vitimizá-la, retirar qualquer culpa que lhe possa ser inculcada, sem antes verificar como os fatos realmente se operaram.

Muito se diz sobre as obras clássicas. Machado de Assis está situado entre os maiores autores clássicos, como já mencionado no primeiro capítulo. Sendo assim, pode-se colocar as “Confissões” entre este seleto grupo de obras que constituem o melhor do cânone literário? Segundo os estudos aqui apresentados, sim. Se um clássico pode ser medido por sua atualidade, é possível afirmar que o conto tem uma percepção que continua atualíssima. Com um estilo suave e fluente, e recuperando os mitos de Édipo e de Eva, permanentes modelos para a literatura de

todos os tempos, o conto aborda assuntos que não perdem sua importância, mesmo no século XXI. Os embates entre a aparência e a essência, o bem e o mal, o certo e o errado, o emocional e o racional estão presentes na narrativa, exibindo e questionando o comportamento humano, numa reflexão que não tem a pretensão de moralizar, mas de ocupar o leitor com os pensamentos que se acercam do autor.

Quando se lê, cria-se uma personagem própria para o ato de leitura, distanciando-se de si mesmo e enxergando por meio desse outro eu, estabelecendo relações entre o tema e o próprio horizonte de experiência. Isso dá um caráter de transformação durante o ato de leitura, como se o leitor pudesse viver outra vida. Tal condição também representa que o sujeito foi afetado pelo texto, numa provocação das espontaneidades do leitor, as quais se moldam de maneira a ligarem a experiência nova ao repertório já experienciado.

O mito de Édipo é um meio expressivo de trazer à tona um protótipo de homem afeito a uma determinada sociedade no seio da qual se observam e discutem as angústias e os desejos humanos. Trata-se de um modelo que se solidificou ao longo dos tempos. Apesar de veiculada por uma lenda, e de evocar um estilo de vida e um de pensamento vigente em épocas remotas, ainda se afirma como válida e se reatualiza por meio da expressão do homem contemporâneo.

A dicotomia “antigo e moderno” já é lugar comum na literatura. Não se pode afastar por inteiro das ideias e dos ideais dos homens e mulheres do passado, embora a vida moderna não possua as mesmas limitações daqueles tempos, nem os seres humanos se sintam absolutamente subordinados às bênçãos ou à ira dos deuses imortais. Os homens comuns não são deuses, nem tampouco heróis, por isso mesmo continuam a ter limites a serem superados, dúvidas a serem esclarecidas, pecados a serem castigados; o homem real, e sua representação por meio das personagens literárias, enfrenta barreiras, não tem poderes sobre o bem e o mal; e, o que pode se constituir na sua grandeza e na sua desgraça é capaz de transgredir as razões da natureza e dos deuses.

A rememoração, ainda que apenas insinuada, das figuras clássicas de Édipo e da bíblica Eva, leva a narrativa machadiana ao delineamento das personagens Eugênia e Emílio, demonstrando, em suas trajetórias dramáticas, as marcas dos mitos que sobrevivem ao tempo. Procurou-se pontuar a intrínseca ligação das personagens de “Confissões de uma viúva moça” e suas correspondências à narrativa grega e bíblica, buscando o reavivamento de modelos clássicos que a literatura, especialmente a machadiana, criativamente atualiza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou retratar como na obra machadiana foram inseridos, com propriedade, mitos clássicos que povoam o imaginário popular.

A apropriação que o autor faz de referências mitológicas, tanto das lendas gregas quanto da Bíblia, ocorre de maneira natural, enunciando a história mítica que a tradição fez prevalecer desde os mais remotos tempos.

Observar de que forma interagem tradição e modernidade, verificar a ação conservadora no processo de criação do novo e perceber a tradição como fonte que dá água a cada nova geração são processos que perpassam a leitura do mito na obra machadiana. A modernidade se relaciona com a tradição como se esta fosse um solo fértil em que aquela enraíza. Perrone-Moisés (1998) afirma que a tradição, a imitação dos clássicos, seria a maior fonte de ensinamentos. Fazendo um apanhado teórico a partir de autores como Nietzsche, Eliot, Pound, Jorge Luis Borges e Michel Butor, Perrone-Moisés entende que o presente explica os grandes acontecimentos do passado, expressando a importância de uma concepção que abarque todos os seus momentos, a partir do que formula uma “poética sincrônica”. A tradição não é feita para aprisionar, mas deve ser preservada para que se possam analisar seus efeitos. Sendo assim, o leitor decide sobre o valor do passado, o que demonstra que a literatura do presente não é consequência da antiga, mas sim uma condição para a leitura de fatores anteriormente não observados. Dessa maneira, o mito reafirma que todas as sociedades e as literaturas de todos os tempos convivem concomitantemente.

O mito é um dispositivo usado na antiguidade para narrar os acontecimentos cotidianos, utilizando-se uma linguagem simbólica. É uma forma de conhecimento, de consciência da existência humana, e que tanto descreve quanto relembra as origens, as forças naturais e sobrenaturais, dando significado a tudo que há no mundo. Ele nasce da experiência que o homem acumula durante sua existência, e pode ser revivido e representado em diferentes épocas e situações.

Para Eliade (2000), o mito é o “herói civilizador”, é aquele que interpreta e que preserva os paradigmas sociais que embasam a natureza humana. Já Cassirer (1972) afirma que ele penetra na linguagem para falar de todas as coisas que existem, conferindo-lhes eternidade. Sejam quais

forem as interpretações, é responsável pela indagação que o ser humano faz acerca de si mesmo, de sua existência.

Compensando as dificuldades e os problemas insolúveis com simbolismos e imaginação, o mito é capaz de manter a organização da sociedade, a ordem natural do mundo, contando histórias que perpetuam as ideologias e governam a civilização.

Nos contos machadianos, os mitos, referidos com estratégica singeleza, revivem situações do mundo antigo, da épica, do conhecimento religioso numa ambientação nova, situados no interior de um esquema de modernidade que os recupera em suas peculiaridades. Pelas menções feitas a esses protótipos são rememoradas ações e situações que se entrelaçam com as personagens das narrativas observadas; de um lado e de outro, ou mais precisamente nas histórias clássicas e nos contos machadianos, mesclam-se atitudes e comportamentos que denotam as angústias do ser humano.

O mito está mais presente do que nunca, tanto na ficção moderna quanto na contemporânea, atualizando-se em face da caracterização de personagens e da recorrência a temáticas pertencentes ao mundo antigo. Ainda que com o advento da era Moderna a experiência mítica tenha sofrido alterações, chegando, em alguns momentos históricos, a ser negada, não se pôde retirar do ser humano os elementos lendários que a tradição clássica nunca deixou de propagar.

Assim ocorre com a Bíblia e também com as referências mitológicas gregas. Em relação ao legado grego, sabe-se que esse mitos da antiguidade grega são uma herança eterna para o homem do mundo ocidental. Até os dias atuais, as histórias contadas pelos antigos continuam demonstrando o íntimo relacionamento entre o homem e a explicação mítica para a vida. A literatura, portanto, não mede esforços para confrontar os mitos milenares e as angústias do homem moderno; e a partir da releitura dos mitos de *Ulisses*, *Penélope*, *Telêmaco*, *Édipo* e *Eva*, neste trabalho, pode-se inferir o quanto tais arquétipos ainda influenciam na composição da moderna arte literária.

As narrativas de Machado de Assis escolhidas para representar a permanência dos mitos na literatura, a saber, “A mulher de preto” e “Confissões de uma viúva moça” trazem, em seu bojo, uma linguagem artisticamente trabalhada, aludindo a mitos com discreta expressividade; entretanto, compõe tramas nas quais, eles mesmos, os mitos, destacam-se como pistas para uma interpretação mais densa das obras.

Com a habilidade que foi característica em toda a sua bibliografia, Machado de Assis cria personagens absolutamente comuns e ao mesmo tempo únicas: por um lado, são retratos fiéis da sociedade carioca do século XIX, expondo suas fraquezas e detalhando as “verdades” daquele pensamento pequeno-burguês; por outro, são a representação de imagens antigas que infundem valores e apresentam as deformações que o ser humano é passível de recriar. Refletindo sobre as personagens machadianas, é interessante lembrar o que diz Faoro (2006, p. 526):

A corte imaginária das personagens não se compõe de outro tecido, apesar de expressas no papel, que os da legião dos homens que freqüentam as ruas. Todos são filhos de igual teatro, comprometidos na mesma existência, quer suscitada pelo historiador, quer evocada pelo romancista. Quem os veste, arrancando-os do anonimato e do caos, será o olho organizador, classificador, o olho do biógrafo ou do ficcionista. No fundo, a situação histórica e social lhes dá a densidade, retratando as idiosincrasias de grupo: o homem que vê não está isolado, mas imerso no grupo, preformado pela conduta e pelo pensamento dos outros. O boneco de tinta cumpre um papel social como o boneco de carne e sangue, representando ambos suas frustrações, na fantasmagoria de um mundo criado coletivamente.

É, por conseguinte, por meio das personagens que imortalizaram sua literatura que Machado realiza um minucioso estudo do ser humano em sua gênese, buscando, inclusive no mito, incontáveis relações para que o leitor crie interpretações que traduzam a configuração da própria cultura.

Os contos ora analisados refletem a relação conturbada entre religioso e profano, coerente e insano, aparência e essência, convencional e absurdo. As respostas exatas para os conflitos obedecem a todo um conjunto de valores que a época de produção e a imaginação do autor exigem; no entanto, as personagens são apresentadas com toda sua complexa contraditoriedade, buscando caminhos que as levem à concretização de seus desejos, e representando, acima de tudo, uma verossimilhança criativa com os padrões humanos reais.

A meta que se pretendeu alcançar era a de demonstrar como, em textos do mestre Machado de Assis, o mito clássico continua vivo. De forma peculiar, enredados pela típica ironia do autor, os contos selecionados serviram-se do mito para reproduzir o enlace do homem moderno com a história e a tradição. O conjunto da composição restaura o destino das personagens, unindo-o à perspectiva mítica e construindo um modelo social de homem. É inevitável que se formule uma visão ambígua do mundo diante de tantas vicissitudes que se enfrentam na composição das personagens; e nisso se pode encontrar a beleza e a genialidade da

obra machadiana, que revela e explica o homem, afeito a paixões e aos sentimentos que sempre constituíram sua face irracional, tanto na arte quanto na vida.

É possível concluir que o objetivo delineado nas primeiras páginas deste trabalho, o de que seria possível comprovar a atualidade do mito nos contos “A mulher de preto” e “Confissões de uma viúva moça”, foi plenamente realizado. É importante ressaltar que o mito continua falando aos homens e mulheres do nosso tempo, e que seu estudo na obra machadiana é uma fonte inesgotável de possibilidades, um assunto que está longe de encontrar um termo, visto que a cada leitura são suscitados mais e mais elementos que podem referenciar mais mitos e mais inter-relações literárias.

Espera-se ter fomentado ainda mais os estudos acerca do tema e oferecido uma efetiva contribuição para aqueles que se interessarem pela presença do mito nas narrativas do mestre das letras. Não se buscou a originalidade, mas o empreendimento de um estudo que valorizasse a obra machadiana em sua constante relação com as fontes lendárias.

REFERÊNCIAS

Obras citadas:

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ASSIS, Machado de. *Contos fluminenses*. São Paulo: Difusão cultural do livro, 2005. (Grandes nomes da Literatura)

BARBOSA, Francisco de Assis. *Machado de Assis em miniatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1957.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. 2 v.

BRAYNER, Sônia (Org.). *O conto de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários Escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A, 1977.

DOLEŽEL, Lubomir. *A poética ocidental: tradição e inovação*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2006.

- FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre. In: BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mário; FACILI, Valentim (Orgs.). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo* (Contribuição à Teoria do Romance). Rio de Janeiro: Paz e Terra S/A. 1972.
- FLORY, Suely Fadul Villibor. Percurso Teórico – a Estética da Recepção. In: _____. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 20 v.
- FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade*. Estudos de mitologia poética. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GÊNESIS. In: *Bíblia Sagrada*. Erechim: Edelbra, 1979.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e Realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999.
- _____. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: _____. *Machado de Assis – Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 1 v.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas S.A., 1976.
- GONZAGA, Sergius. *Machado de Assis: contos definitivos*. Porto Alegre: Novo Século, 1998.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Padres E. Dias Palmeira e M. Alves Correia. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1972.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. 2 v.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. v. 1, p. 321.
- MATOS, Mário. Machado de Assis, contador de histórias. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Machado de Assis: Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. 2 v.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa e ficção – de 1870 a 1920*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. (Documentos Brasileiros, 63 v.)

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1987.

MONTELLO, Josué. *Machado de Assis*. Lisboa: Verbo, 1972. (Gigantes da literatura universal).

MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A reescritura da história literária. In: _____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 19 – 60.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: Curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2007.

ROCHA, Everardo P. G. *O que é mito*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 261 a 293.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4.ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: Estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

_____. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

Obras consultadas:

COUTINHO, Afrânio (Org.). *Machado de Assis: Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. 2 v.

CURTY, M. G. et al. *Apresentação de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses: segundo NBR 14724/2002*. 2. ed. Maringá: Dental Press, 2006.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. 9. ed. Porto Alegre: Newtec Editores, 2007.

GENEST, Émile; FÈRON, José; DESMURGER, Marguerite. *As mais belas lendas da mitologia*. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. 5. ed. Lisboa: Ática de Lisboa, 1952.

RAMOS, M.C.T. *A transgressão do cânone literário por meio das referências mitológicas em Memórias Póstumas de Brás Cubas e Papéis Avulsos*. 2008, 113p. Pesquisa de Pós-doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo.

ZAFALON, Míriam; CARVALHO, Aécio Flávio de. O mito do triângulo amoroso: da épica ao conto machadiano. In: *EILA* (I Encontro Internacional de Linguística de Assis: Comunicação, Cultura e Educação) e *VI SIPO* (Ciclo de Palestras: O Signo Poético), 1, 2008, Assis. *Anais...* Assis: UNESP, 2008. 1 CD-ROM.

_____. Páris e Bacharel Duarte: a recorrência do mito na obra machadiana. In: *II Conali*: Congresso Nacional de Linguagens em Interação, 2, 2008, Maringá. *Anais...* Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2008, 1 CD-ROM.

Sites consultados:

CITAÇÕES E ALUSÕES NA FICÇÃO DE MACHADO DE ASSIS. Disponível em: <http://machadodeassis.net/index.htm>. Acesso em: setembro de 2009.

MACHADO DE ASSIS: OBRA COMPLETA. Disponível em: http://machado.mec.gov.br/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1 . Acesso em: julho de 2009.

Encontro Regional da Abralic 2007: Literaturas, Artes, Saberes. Disponível em: http://74.125.155.132/scholar?q=cache:TosSzO0nYGkJ:scholar.google.com/+a+presen%C3%A7a+do+mito+na+obra+machadiana&hl=pt-BR&as_sdt=2000.