

# O Mal e a Metamorfose em Machado de Assis

José Luiz Passos

*It has become commonplace to describe Machado de Assis's characters and narrators as deeper than those of his contemporaries, and his novels as representations more creatively ambiguous than most literary depictions of nineteenth-century Brazil. In this essay I argue that throughout his novels psychological depth is a function of moral imagination; and a troubled moral imagination is a necessary condition for the literary representation of the modern self. Machado's protagonists are able to fashion the public presentation of their selves by imagining alternatives to their origins, desires, and social predicaments. They have in their pasts a burden they need to overcome, and while doing so they find themselves in conditions of freedom and harm. Evil then arises as a consequence of moral dynamism, in so far as it becomes a project for undoing the other. The genesis of a radical conception of free will and evil in Machado's narratives goes back to his translation of Victor Hugo's *The Toilers of the Sea* (1866). His concern with a more meticulous characterization of inwardness deepens between *Iaiá Garcia* (1878) and *Dom Casmurro* (1899), when adopting the structure of a confessional narrative he arrives at a balance between disguised motives (malice), double chronology (nostalgia), and human life as an unfolding, reversible, and self-aware process (metamorphosis). To frame Machado's strategy for depicting moral change, I take from Augustine's *Confessions* the suggestion that retrospection is the only way of restoring the identity of someone whose self is marked by his or her sense of dissimilarity with the past. Finally, from Kant and Paul Ricoeur I draw the elements for a further consideration of evil as an invitation to think differently about seeing, judging, and narrating human life.*

*"Nós inventamos as palavras e nos perdemos dentro delas."*

*Augusto Meyer*

|

Começo pelo espanto de Santo Agostinho diante da vida lembrada e sonhada:

Mas na minha memória, de que longamente falei, vivem ainda as imagens de obscenidades que o hábito inveterado lá fixou. Quando, acordado, me vêm à mente, não têm força. Porém, durante o sono, não só me arrastam ao deleite, mas até à aparência do consentimento e da ação. A ilusão da imagem possui tanto poder na minha alma e na minha carne, que, enquanto durmo, *falsos fantasmas* me persuadem a ações a que, acordado, nem sequer as *realidades* me podem persuadir. Meu Deus e Senhor, não sou eu o mesmo nessas ocasiões? Apesar disso, que diferença tão grande vai de mim a mim mesmo, desde o momento em que ingresso no sono até àquele tempo em que de lá volto! (287)

A cautela que Agostinho mantém frente a seus pesadelos não é simplesmente o puro pavor da imagem, o medo, por exemplo, de no sono ser surpreendido pelo absurdo da imagem ou se deparar com a figura da grande besta, a fera; sua cautela é outra. A comoção de Agostinho vem do sentimento súbito de total convicção pelo oposto; de se ver entregue a um projeto ou a um eu diferente daquele que ele acredita ser o *seu*, porque este, sim, foi por ele próprio escolhido: o eu acordado. Mas se o gérmen de alguma coisa tão diferente palpita ali dentro com tamanha força, a ponto de convencê-lo no espaço sincero que é o do sono—quando todas as precauções do sujeito parecem desarmadas—, então, conclui Agostinho, algo há neste sujeito que significa seu próprio contrário: o contrário dos seus projetos e da sua consciência de si. Essa bomba de suspeição é, em termos agostinianos, ao mesmo tempo uma porta para o mal e também a potência que trazemos contra o resvalo na direção da anulação do sujeito. Porque o mal é a intenção que jaz no processo de aniquilação do sujeito. Não tomemos o tema por menos que isso.

O que pode o romance em meio a águas tão profundas? E como não fazer da sugestão uma ladainha de associações entre cenas de penúria, e de gosto pela penúria, e simples denúncia desse estado de desgraça? A relação entre a literatura e a reflexão filosófica é antiga. Na verdade uma dá origem e engenho à outra, muito embora tal associação ande rareando no seio da crítica machadiana, ocupada que andou buscando a coincidência entre a imaginação do autor e as condições da sua época. Não sem razão, a visibilidade do mal radical passou ao largo dos grandes debates sobre os romances de Machado de Assis. No rescaldo do primeiro centenário tentemos, pelo menos uma vez, fazer jus àquela sua alcunha de Bruxo do Cosme Velho.

## II

No romance, a primeira origem visível da atenção de Machado ao tema do mal remonta a Clubin, um dos grandes vilões de Victor Hugo. Há vários elementos presentes na tradução que Machado realizou de *Os trabalhadores do mar* (1866) relacionados à sua subsequente preferência por narrativas que descrevem o desvendamento ou a metamorfose do caráter moral. Em seu romance Hugo buscava, segundo as próprias palavras, concluir uma trilogia sobre os desafios fundamentais ao espírito humano: o credo religioso, a vida em sociedade e os obstáculos da própria matéria bruta, ou seja, a natureza. *O corcunda de Notre Dame* e *Os miseráveis* haviam explorado, respectivamente, os percalços às soluções humanas para os dois primeiros impasses. Este romance abordava, então, o conflito do homem com o universo natural, aquilo que está dado e se nos coloca como um desafio ao entendimento. Do confronto com a matéria bruta surge a primeira centelha de um mundo interior profundo, já que buscamos render através de mitos e histórias o sentimento do inefável ante o poder que os elementos naturais mantêm sobre o que somos. A metafísica de Hugo prevê para o mal uma origem natural, e não sem razão o embate final entre o homem e a morte aqui se dá pela figura de um polvo: o mal plástico, total, profundo e obscuro, que ameaça igualmente o herói e o vilão.

Depois de ter planejado uma existência aparentemente honrada e respeitável, o capitão Clubin—o hipócrita absoluto—provoca o naufrágio do único barco a vapor, traço incipiente de modernidade em meio a uma população aferrada à superstição. O vilão aparentemente escapa jubiloso com uma pequena fortuna roubada ao patrão. Tal como viriam a ser os principais protagonistas de Machado, Clubin é um artífice da desfaçatez e um beneficiário da vida dupla. O capitão deixou marcas profundas na imaginação machadiana da malícia. Eis um resumo da definição de seu ressentimento, na sugestiva tradução que Machado lhe rendeu:

Causa náuseas beber perpetuamente a impostura. A meiguice com que a astúcia disfarça a malvadez repugna ao malvado, continuamente obrigado a trazer essa mistura na boca, e há momentos de enjôo em que o hipócrita vomita quase seu pensamento. . . . O hipócrita é um titã-anão. . . . Por que motivo condenaram-no assim a essa tortura de adular, de rastejar, de com- prazer, de fazer-se amar e respeitar, e trazer dia e noite no rosto um rosto que não era dele? Dissimular é uma violência imposta. Odeia-se diante de quem se mente. . . . Arrancar a máscara, que livramento! A consciência de Clubin alegrou-se por ver-se hediondamente nua, e por tomar livremente um banho ignóbil no mal. . . . Ser estimado aborrece. Admira-se a franqueza da degradação. Olha-se cobiçosamente a torpeza que se mostra tão a seu

gosto na ignomínia. Os olhos obrigados a baixar-se têm muitas vezes destes olhares oblíquos. . . . Obrigar a multidão a examinar-te é reconhecer a tua força. . . . Estar exposto é ser contemplado. . . . Ser desmascarado é uma derrota, mas desmascarar-se é uma vitória. (181–83)

A passagem guarda indubitavelmente uma chave para os primeiros protagonistas de Machado. Praticamente todas as heroínas da sua primeira fase parecem demonstrar o caráter rotineiro e universal do fingimento. Elas reiteram e corrigem o vilão de Hugo no sentido de tomarem o artifício como única possibilidade de emendar a má-fortuna dos seus nascimentos e superar a vergonha das suas origens. As motivações da vilania de Clubin e da perspicácia dessas primeiras heroínas de Machado são análogas: o desejo de corrigir sua posição na sociedade obriga-os ao disfarce dos motivos; a prática de uma vida marcada pela duplicidade em geral causa agudeza e ressentimento; finalmente, a posição instável dota-os de uma alma mais densa e sutil, que transparece sob a forma de olhares elusivos, uma metáfora que perpassa toda a obra de Machado e se amplia particularmente em *Capitu*.

Tanto em Hugo como em Machado, a humilhação engendra almas profundas. Porém Machado irá revisar tal estratégia de composição elevando o câmbio moral das protagonistas ao status de um motor imóvel; sua “imaginação graduada em consciência” passa a ter um papel mais preponderante que as determinantes da experiência biográfica.

A metafísica hugoana admitia, e até mesmo supunha, a presença do mal natural como par e limite para o humano; uma sensibilidade análoga a esta se faz sentir em Euclides da Cunha, em certo Eça de Queirós e chega até mesmo a alcançar Graciliano Ramos. A metafísica machadiana, no entanto, não a concebe desse modo. O mal passa a ser uma função da interação entre gentes e, sobretudo, de cada qual consigo mesmo. Esta lógica sofre duas revisões radicais: uma em 1878 e outra em 1899. No primeiro caso, o caminho que nos leva à concepção do mal exige a imaginação de um dano *possível* como forma de o sujeito se perscrutar. É a vantagem de Iaiá Garcia. No segundo caso, a visibilidade do mal radical é reencenada pela confissão; e a imaginação, que garantira a autonomia da heroína, agora é usada como aniquilação desta mesma autonomia. É o percalço de *Capitu*. Este é o elo que gostaria de sugerir entre a metamorfose e o mal em Machado de Assis.

### III

Em *Iaiá Garcia* (1878) há um momento em que a assimetria de perspectivas, a imaginação moral e a consideração de possibilidades irrealizadas se articulam de modo particularmente pujante. Essa conjunção anuncia a trans-

formação que o romance machadiano desencadeou na literatura nacional: uma volta simultaneamente para dentro e para trás; um giro ancorado na tentativa de render personalidades mais plausíveis pelo tratamento das intenções dos narradores e dos protagonistas. Vejamos o décimo capítulo deste romance.

Atirando papéis ao lixo em uma tarde de ano-novo—o que é um dos modos preferidos de os personagens de Machado se enfrentarem ao tempo—Luís Garcia encontra uma antiga carta de amor desenganado que lhe fora enviada por Jorge à época da guerra do Paraguai. A carta buscava consolo no homem mais velho, no viúvo amigo da família. Jorge, então, amava Estela, cujo nome nunca menciona na correspondência. No entanto, sensível à sua posição de agregada na família de Jorge, Estela recusara-lhe uma paixão irrefletida e, durante a sua ausência, casara-se com o próprio Luís Garcia. Este, anos depois, naquela tarde de ano-novo, e mesmo a despeito de toda sua acuidade, aparentemente não percebe a ironia da situação e vê na antiga carta um episódio gracioso de corações desenganados. Ao relê-la por sugestão do próprio marido, e sem saber que ambos são observados pela jovem Iaiá, Estela se depara com a vertigem de sua dupla consciência. Seu estupor refreado produz na adolescente uma grave metamorfose:

Estela, sem levantar a cabeça, olhou ainda de esguelha para ele, como a procurar-lhe na frente a intenção escondida, se porventura havia alguma, e esse gesto era tão travado de receio e hesitação, era sobretudo tão dissimulado, que ela própria o sentiu e arrependeu-se. Talvez lutavam nela forças contrárias; ou era o seu passado que emergia da sombra do tempo, com todas as cores vivas ou escuras, com as delícias ocultas e nunca reveladas, e ao mesmo tempo com as amarguras e resistências.

Defronte Iaiá tinha os olhos cravados na madrastra. . . . Viu-a receber a carta, com a mão trêmula; viu-a empalidecer ainda mais; viu-lhe a confusão e o enleio. Por que o enleio e a confusão? Iaiá olhou a princípio com curiosidade, depois com espanto, até que os olhos luziram de sagacidade e penetração. O estilete que eles escondiam desdobrou a ponta aguda e fina, e estendeu-se até ir ao fundo da consciência de Estela. Era um olhar intenso, aquilino, profundo, que palpava o coração da outra, ouvia o sangue correr-lhe nas veias e penetrava no cérebro salteado de pensamentos vagos, turvos, sem ligação. Iaiá adivinhou o passado de Estela; mas adivinhou demais. Galgou a realidade até cair no possível. . . .

Uma hora inteira gastou nesse cogitar solitário, a sós com a suspeita e o remorso. Também remorso, porque de quando em quando aterrada com a vista do caminho andado, a alma recuava e estremecia; tinha horror de si mesma. Mas a figura pálida da madrastra surgia ao pé dela, com a expressão que lhe vira pouco antes, e a consciência fazia as pazes com a malícia.

Vede a consequência. Estela não era culpada; um incidente do passado é que projetava tamanha sombra na vida presente; mas bastou o espetáculo da

comoção para turbar o espírito da enteada e lançar lá dentro os primeiros germens da ciência do mal. Que seria se fosse culpada? (Capítulo 10)

Essa rotação de almas corresponde a uma variação importante dentro do romance brasileiro da década de 1870. O refolho calculado, o fingimento precoce, a ironia cortês são modos de superar seus estigmas. Suas reações são sempre morais no sentido de um auto-exame deflagrado pela suspeita dos motivos alheios. Estela desconfia de que seu marido a esteja examinando e logo se arrepende do seu próprio sentimento de cisma. A carta desabrocha nela sensações passadas e possibilidades não realizadas: a antiga humilhação da sua situação frente à família de Jorge; a paixão de ambos, sufocada pelo seu próprio orgulho; a subserviência calculada e então rompida pela sua entrega resignada ao amor brando e outonal de Luís Garcia; enfim, uma existência agora retirada que apascenta nela a inconformação com a vida anterior, incomodamente submissa. É este confronto com possibilidades não vividas que se transmite à jovem enteada, Iaiá Garcia, que “adivinhou demais. Galgou a realidade até cair no possível”. Pelos olhos de Iaiá, no décimo capítulo do romance, o leitor encontra uma Estela madura, bela, resignada e capaz de fomentar amores escusos, passados ou presentes, mesmo que não o faça ou já tenha feito.

Há aqui um intrincado jogo de perspectivas bastante característico do estilo de Machado. Luís Garcia, prestes a viajar, descarta antigas memórias: ao mesmo tempo cético e bonachão, ele mira o tempo que desbota jornais e afetos. Estela observa o marido e se examina diante de uma centelha de seu próprio passado, a carta de Jorge; enquanto isso, Iaiá, incógnita, e a única ainda quase sem passado moral, examina o espanto da madrastra. De seu amor filial, um dos raros e mais bem desenvolvidos deste escritor, ela intui a possível falsidade de Estela. Neste exercício de imaginação da malícia, Iaiá Garcia expande a sua percepção de si e, por extensão, da pessoa humana em geral. Machado descreve sua metamorfose como um processo análogo ao amadurecimento sexual; Iaiá muda seu modo de ver o trato entre as pessoas e, a partir deste capítulo, sua relação com os demais personagens será animada pela ânsia e pelo prazer do cálculo emocional, cuja principal metáfora são as partidas de xadrez entre ela e Jorge, seu futuro marido e ex-pretendente de Estela.

A triangulação visual, que marca o capítulo de *Iaiá Garcia* também está presente, por exemplo, na primeira vez em que o jovem Bentinho entra em cena em *Dom Casmurro* (1899) e, espreitando a conversa entre José Dias e dona Glória, se dá conta de que ele gosta de Capitu; e de que a famosa promessa de sua mãe condenaria tal benquerer à irrealização afetiva. De modo análogo à situação de Iaiá Garcia, a conversa entre os adultos denuncia o adolescente a si mesmo, emprestando-lhe uma visão mais intrincada e complexa de si. Ambos, Iaiá e Bentinho, amadurecem pelos olhos e pela

boca dos outros, atentos às maquinações alheias. Ora, a metamorfose moral implica a presença espantosa da possibilidade de o sujeito ver a negação de si nos outros, ou articular seu próprio desejo de negação destes, como se dará quando da conversão de Bentinho em Dom Casmurro, onde Machado leva a intuição de Iaiá adiante e desenvolve o tema da visibilidade do mal radical.

Suspeita e remorso, portanto, povoam a estréia da imaginação de Iaiá. O primeiro sentimento é o da avaliação da sua madrasta; o segundo se dirige à sua própria reação, e nisto ela copia mais uma vez o movimento de introspecção de Estela: a mulher que conhece a vergonha, a resignação e o amor de seu pai.

O romance, afinal, é sobre a transmissão de experiências pelo contato entre olhares insinuantes, muito embora às vezes equivocados quanto ao objeto da insinuação. Estela, a madrasta, era fiel e permaneceu assim até o desenlace; o próprio narrador se apressa em afirmar sua inocência diante da desconfiança de Iaiá. A jovem madrasta faz parte da mesma cepa de heroínas vitimadas pelas circunstâncias, cuja dignidade se expressa pela mirada varonil, sem desvios, mesmo quando o espírito vai turbado por sensações vigorosas. Estela compartilha com Lívia, de *Ressurreição* (1872), Guiomar, de *A mão e a luva* (1874), Helena, do romance homônimo (1876), Eugênia, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), e Capitu, de *Dom Casmurro*, entre outras, a retidão do caráter em um mundo marcado pelo viés da iniquidade. São mulheres definidas pela força de vontade em meio a heróis masculinos, cuja inércia ou debilidade moral ameaça arrastá-las à ruína.

Mas em *Iaiá Garcia*, Machado opta por uma variante fundamental. A cisma é o sentimento que marca ambas as mulheres, Iaiá e Estela: a cisma como separação da coletividade, divagação perquiridora, prevenção contra o outro e receio da má-fé. A grande diferença entre este romance e praticamente todos os de José de Alencar, ou mesmo os anteriores do próprio Machado, jaz no fato de que a percepção de Iaiá não é condicionada pelo dado vivido, como no caso da madrasta. Iaiá pode prescindir da experiência vergonhosa que marcara a vida de Estela. Ela é a primeira protagonista de Machado a desenvolver agudeza moral e capacidade de fingimento—e, portanto, de multiplicação do eu—apenas observando a possibilidade da malícia alheia.

Tal como os heróis dos romances que se seguirão a este, Iaiá é uma intérprete de si e dos outros. Julga antes de ser julgada e, como eles próprios, ela não ouve. Apenas vê, imagina e, revolvendo-se, conclui. Iaiá Garcia dispensa a experiência.

#### IV

Até aqui parecia haver uma conexão íntima entre situações vividas e o potencial de metamorfose das heroínas. A partir de 1880, talvez com a exceção

de *Quincas Borba* (1891), os protagonistas passam a ser autores das próprias histórias; e as narrativas se dedicam a sujeitos ruinosos, obcecados pela restauração. Narradores de si, eles mesclam passado e presente, e insinuem versões de seu desenvolvimento que invariavelmente acabam implicando o outro. A perspectiva da narração se torna mais idiossincrática. A história do sujeito é tomada como modo de invocar o passado e reparar o eu. Assim, a nostalgia desloca o sentido de projeto para o futuro e a questão de como a vida foi vivida vem à tona, assumindo proeminência. Os romances machadianos da retidão feminina cedem espaço às narrativas de protagonistas masculinos cujas percepções da conduta própria e alheia seguem juízos ambivalentes. Mas como essa nova conjuntura narrativa aduz o leitor a entrever outra relação entre a metamorfose e o mal?

O capítulo em que Bento Santiago arremata suas memórias é sugestivamente intitulado “E bem, e o resto?” Trata-se, na verdade, de uma volta às origens do problema:

Agora, porque é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. 1: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti”. Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, há de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.

E bem, qualquer que seja a solução, uma cousa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me . . . A terra lhes seja leve! Vamos à *História dos subúrbios*. (Capítulo 148)

Para o narrador, a culpa de Capitu torna-se inteligível—mesmo que visível apenas indiretamente—quando tomada como a história da *pessoa* de Capitu, de seu potencial de transformação. Capitu é uma síntese de todas aquelas moças capazes de escamotear suas intenções e motivos. Neste sentido, Bento supõe encontrar na esposa aquela plena liberdade de consciência característica da maturidade de Iaiá. A constância de Capitu (se a “da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos” etc.) é tomada pelo marido, com terror, como sendo a afirmação da possibilidade de que na sua multiplicidade haja uma faceta invisível para ele, e dirigida contra ele. Curiosamente, Bento toma a capacidade de fingir como evidência do engano; optando, assim, pela solução mais negativa possível para descrever o que seria

aquele traço mais estável na esposa. A única maneira de tornar visível a falta de Capitu é apanhá-la na imaginação da relação entre os quatro envolvidos: o casal, o filho e o amigo; e tomar esta relação, ampliada pela conjectura, como prova da transgressão. A imposição da imaginação por sobre o real; o sonho calando o concreto; o devaneio por cima do presente, tudo isso traduz precisamente o processo em que a autonomia de um se impõe sobre a do outro. E aquele potencial para a metamorfose, cuidadosamente trabalhado pelo autor ao longo dos seus seis romances anteriores, subitamente mostra o lado inverso—ou a ampliação de seu escopo—quando, então, a plena autonomia se converte em dano, e o dano do objeto amado é vivido como danação do próprio eu.

Porque ele não pode prescindir da intenção, o mal radical é um projeto. Ele pressupõe como ponto de partida uma condição de liberdade. É nesta condição que a escolha é feita no sentido da transgressão de um pacto entre iguais e, principalmente, entre fortes e fracos. Quando pensado radicalmente, o mal implica a indiferença frente a uma visão afirmativa do humano e à reiteração deste pacto. Em *Dom Casmurro* a imputação do dolo—ou seja, a passagem da falibilidade à falta—vem casada biblicamente com a figuração adâmica da fruta-mulher. E o versículo apontado pelo narrador nos leva, ainda mais sugestivamente, na direção contrária: na direção da origem masculina da malícia, ou da sua inerente condição de partilha.

Isso importa porque mostra que até o último instante a visão da responsabilidade permanece relacional, modal, admitindo sempre a possibilidade do avesso das situações. Que Bento Santiago considere a esposa infiel, está bem. É justo. É saudável, pois garante a ela um espaço, aliás, verossímil para o seu interesse por Escobar, um homem social e moralmente mais próximo a ela do que seu próprio marido. Sua tentativa de aniquilação do caráter da esposa—daquela aniquilação do sujeito que aqui se esboça com o rigor da minúcia e as tintas da nostalgia—reitera até o penúltimo instante a condição de liberdade que subsiste no reconhecimento da individualidade do outro antes da queda. É o que nos aponta Alfredo Bosi: “A intuição do caráter singular da pessoa amada resiste até mesmo à conversão do amor em ódio que a suspeita da traição instilou no parceiro que se crê enganado. Bento, no auge dramático do romance (capítulo ‘Capitu que entra’), abriga em si, ao mesmo tempo, o *personagem* tomado de ciúme feroz, que já o levava à beira do assassinio, e o *narrador* fenomenológico sensível às mínimas expressões de Capitu” (33–34). A metamorfose se radica nesta mudança de atitude do sujeito consigo e com os demais, inclusive e principalmente com relação àqueles que permaneceram os mesmos. Mas é na organização do caso sob a forma de uma confissão que Bento leva a tese a mudar de natureza, quando então o narrador destacado pelo crítico interfere intencional e levemente na exposição da personagem-alvo, imputando-a o dolo e a malícia da queda do casal.

Levanto, enfim, uma última hipótese a modo de conclusão; uma que irá me conduzir para dentro e imediatamente para fora do romance, para além dele, em direção a uma reflexão sobre a visibilidade do mal. Aqui tomo o romance como uma sugestão de como seguir adiante e o que buscar no esclarecimento da relação entre ver e julgar; entre imaginar a falta e cometê-la.

Em seu arremate, Bento Santiago—desejoso de entender a suposta traição—levanta a possibilidade de que ele esteja na origem do dano e de que a responsabilidade pela ruína, afinal, também seja sua; ou então ela é inverossímil e, portanto, incompreensível. Aqui o narrador confessional intui o viés da sua litanía e mascara o terror de tal percepção. O fechamento desta porta é o último sopro daquela condição de liberdade que é o instante antes da incursão intencional no dolo; esse sopro vem da perspicácia da confissão como forma narrativa. Aqui o narrador Dom Casmurro repete aquela intuição kantiana sobre o aspecto reflexivo e contraditório da imputação do mal radical a terceiros, ou seja: o dedo que aponta, ele mesmo se acusa, pois na denúncia da potencialidade do outro para o mal, o objeto da acusação é a própria espécie. Diz Kant:

“He is evil *by nature*” simply means that being evil applies to him considered in his species; not that this quality may be inferred from the concept of his species ([i.e.] from the concept of a human being in general, for then the quality would be necessary), but rather that, according to the cognition we have of the human being through experience, he cannot be judged otherwise, in other words, we may presuppose evil as subjectively necessary in every human being, even the best. Now, since this propensity must itself be considered morally evil, hence not a natural predisposition but something that human beings can be held accountable for, consequently must consist in maxims of the power of choice contrary to the law and yet, because of freedom, such maxims must be viewed as accidental, a circumstance that would not square with the universality of the evil at issue unless their supreme subjective ground were not in all cases somehow entwined with humanity itself and, as it were, rooted in it: so we can call this ground a natural propensity to evil, and, since it must nevertheless always come about through one’s own fault, we can further even call it a *radical* innate *evil* in human nature (not the less brought upon us by ourselves). (80)

A naturalidade do mal—e, portanto, sua condição radical—provém da universalidade presente em nossa capacidade de quebrar um pacto, mover-se contra os outros, negar-lhes espaço. Levando os termos de Kant ao texto machadiano, está claro que Bento enxerga em Capitu o exercício dessa potência comum a ambos, condição que o marido insiste em tomar como qualidade exclusiva da esposa. Eis sua auto-acusação. A intuição kantiana leva o raciocínio de Dom Casmurro a uma tautologia suspeitosa. Porém o giro do narrador é tão vigoroso que chegou a levar consigo a opinião de al-

guns dos seus comentadores mais delicados; Augusto Meyer, por exemplo, acaba convencido de que, “[e]m Capitu, há um fundo vertiginoso de amoralidade que atinge as raízes da inocência animal.” E aquela “fruta dentro da casca” de que nos fala o marido ao fim da narrativa confirma mais uma vez, aos olhos do crítico, a metamorfose da mulher em criatura “de energia livre, sem desfalecimentos morais, [que] não sabe o que seja o senso da culpa ou do pecado” (121). Ora, o efeito buscado é grave. E a história é longa e já foi comentada por críticos atentos a cada detalhe dessa operação. A praticamente todos eles, no entanto, não lhes interessou a regressão ao tema tratado aqui.

O mal se torna projeto de aniquilação do outro quando se converte em um ciclo de negação da autonomia alheia. Na recusa ao direito de resposta à esposa; no isolamento dela e do filho; na denegação iracunda mas silenciosa da filiação; no ressentimento dirigido a um amigo morto; na preferência por soluções fantasiosas para dilemas reais e coletivos; na rotina do rancor; na compulsão à dúvida dos motivos do outro; na imposição irrestrita e unilateral dos desejos do eu; em todos esses casos, verificados conjuntamente apenas em *Dom Casmurro*, um projeto está em vigor: o da assimetria contínua nas relações que caracterizam a vida afetiva e moral do narrador. Esse interesse tão meticuloso na denegação da autonomia de terceiros—como uma criança que mantém o foco da lupa com muito empenho, aguardando o momento em que o inseto se encrespa para a morte—, tal interesse levado a cabo como ruína da vida, e travestido em nostalgia da vida ativa, é talvez a única forma de se tornar o mal radical visível a olho nu. E isso, no entanto, não se faz sem aquela dose certa de humor machadiano.

## V

Comentando as linhas de força e a genealogia da reflexão filosófica nas narrativas de Machado, Benedito Nunes aponta três momentos em que a burla do autor duvida ao mesmo tempo em que leva adiante o legado que ele tomara de empréstimo. No tocante à relação entre literatura e vida, o crítico aponta sintomaticamente para *Dom Casmurro*:

Finalmente, [há] o paralelo da vida com uma ópera proposto pelo velho tenor aposentado, Marcolini, a Bentinho: a partitura fora escrita por Satanás . . . e o libreto, por Deus. A obra, como sabemos, é executada fora do céu. Pode-se ver nesse paralelo, sem dúvida, uma ramificação da ancestral polaridade do bem e do mal, da ordem e da desordem, do equilíbrio e do desequilíbrio, da harmonia e da desarmonia, disseminada nos escritos de Machado, às vezes de forma aguda, como na parábola da “A igreja do Diabo”. Do ponto de vista intertextual, a cena é uma fusão do “Prólogo no céu”, do *Fausto* de Goethe, com o ato bíblico da rebelião dos anjos. Modificam-se, contudo, grande-

mente, as circunstâncias: o desafio do Diabo é musical, e a contenda, em vez de produzir revolta e exclusão, transforma-se em comparsaria. (142)

A presença do mal, com uma constante na trama machadiana, resolve-se particularmente aqui por uma colaboração entre opostos, tornando o espetáculo da vida projeto de uma espécie inerentemente dual, radicando a história na charada intertextual e deslocando a constituição do sujeito, literariamente, em direção ao mito da perda da inocência.

Paul Dixon coloca muito bem a questão: o romance de Machado evita optar exclusivamente por qualquer plano de constituição, seja o da organização mítica, seja o da dissolução pela dúvida contumaz. “The status of the novel’s narrator is the key to this impasse. Bento Santiago is a mythical thinker and a searcher for the System . . . , he cast his narration, with all its domesticity, in the mold of a heroic adventure with himself as the mythic hero. Through numerous rhetorical techniques, he gives the story epic dimensions, so that he comes to represent all the human race, on a quest for Truth, Meaning, Communion—a quest for a system holding the keys to the fullness of life” (11).

A frustração de Bento Santiago, que jamais chega a alcançar o grau que as maiúsculas acima sugerem, é a de um ator trágico ciente de sua falha trágica, para quem a vida encenada se concentra naquele instante imediatamente anterior à consciência—ou à admissão—da responsabilidade. Neste sentido, Bento novamente copia aquele último minuto de auto-engano que dá ao derradeiro solilóquio de Otelo sua dimensão patética maior:

I pray you, in your letters,  
When you shall these unlucky deeds relate,  
Speak of me as I am. Nothing extenuate,  
Nor set down aught in malice. Then must you speak  
Of one that loved not wisely, but too well;  
Of one not easily jealous, but, being wrought,  
Perplexed in the extreme; of one whose hand,  
Like the base Indian, threw a pearl away  
Richer than all his tribe; of one whose subdued eyes,  
Albeit unused to the melting mood,  
Drop tears as fast as the Arabian trees  
Their medicinable gum. (5.2.338–49)

Otelo se consola considerando sua perda quase como resultante de um ato involuntário, como excesso de amor tornado fúria; o que, segundo ele próprio, não condizia com a sua índole. Assim, a admoestação se converte em conagração; e o marido, motor da queda, se apresenta como vítima de circunstâncias ou forças maiores que sua vontade de harmonia.

É claro que a conseqüência mais palpável desse ato, já belamente apontado por Pedro Meira Monteiro na sua discussão do último narrador machadiano, é que a suavidade da queda, tornada retraimento, se traduz em perda do futuro. Tal como sugere Kant—e, a seu modo, também Iaiá Garcia—apontar o mal radical, vê-lo no outro, é enxergar-se capaz dele, pois o eu e o outro são frutas de uma mesma espécie. E a tentativa de disjunção metafísica, e unilateral, entre marido e esposa, no caso de *Dom Casmurro*, esbarra no paradoxo da universalidade do sujeito: uma universalidade talvez rechaçada por Bento, mas certamente reiterada pela própria obra de Machado. É assim que toda mitologia da queda, contada como tentativa de resgate do passado, resvala naquela abolição do futuro. A tragédia, afinal, é a passagem do cosmos ao caos. E nisto o legado machadiano não inspirou muitos continuadores, já que o *ethos* otimista de grande parte da narrativa nacional—no Romantismo, no Modernismo, no Regionalismo e depois—tomou mais especificamente a direção contrária. Destacando o fato, diz Pedro Meira Monteiro:

Passados cem anos da morte de Machado de Assis, a crítica especializada já nos dá elementos bastantes para aprofundar a investigação desse *futuro abolido*, a que se ligam a desaceleração do tempo e a sensação de que tudo segue governado pela infidelidade. No refreamento está também, salvo engano, o elemento “classicizante” de Machado de Assis, o qual, significativamente, incomodaria sobremaneira à crítica modernista, de tom francamente nacionalista, de um Mário de Andrade. Mário amava e desamava Machado, porque não podia suportar, afinal, uma mensagem tão rarefeita em relação ao futuro. (16)

Toda tragédia encena a morte do futuro. E numa sociedade em que a redenção sempre é possível—pelo favor, pela harmonização dos contrários, pela comunhão com a nacionalidade—a tragédia não tem lugar. Por isso, pensar o mal radicalmente é pensar os limites de qualquer cosmogonia; é também pensar a finalidade dos projetos que uma comunidade, ou um narrador, arma para si.

## VI

A confissão é a re-encenação, em nossa consciência, da passagem da falibilidade à falta; da possibilidade à execução. E toda confissão, como aponta Paul Ricoeur, tomada como discurso do sujeito sobre a sua própria condição nos leva à filosofia; tomada como consciência da singularidade desse sujeito, nos leva à ética; tomada como expressão particular da sua linguagem, finalmente nos leva à poesia. O sublime doce-amargo da confissão de Bento vem

da meticulosa articulação entre estes três níveis, bem como do tom sutil de evocação de um amor perdido, amor que deveria espelhar aquele dos seus próprios pais. Ora, o sintoma mais característico do mal é o estado de crise e eventual ruptura da ligação que há entre o sujeito e aquilo que ele ou ela considera mais sagrado (*The Symbolism* 5–6). E dessa queda, algo da sintomatologia de nossa experiência com o mal resulta sempre em uma via de mão-dupla, pois o sujeito que promove a ruptura e pratica o gesto nocivo—ciente do gesto nocivo—sente-se ele mesmo vítima de algo maior: o transe, a possessão, o rapto vingativo, a cegueira da paixão, entre outros, são modos de articularmos um ponto de origem para atitudes que nos levam a muito além da razoável reciprocidade.

Dessa forma, pode-se entender como e por que o capitão Clubin, aquele grande hipócrita de Victor Hugo, e a figura astuta do marido machadiano que se vê ludibriado compartilham entre si o vezo de se tomarem, eles próprios, como vítimas de um processo anterior, mais amplo, total. Talvez por isso Ricoeur nos remeta de volta àquela máxima agostiniana, segundo a qual a pergunta sobre a origem do mal—*unde malum?*—deveria na verdade ser tomada, mais radicalmente, como uma pergunta sobre como escolhemos agir mal, pois “every evil committed by someone is evil endured by another. To do evil is to make someone suffer. Violence never ceases to restore the unity between moral evil and suffering. Hence every action, whether ethical or political, which diminishes the quantity of violence exercised by someone against others diminishes the level of suffering in the world” (*Evil* 66). O mal, tomado como objeto que nos leva a pensar de modo diferente, exige um roteiro de pensamento, ação e sentido. Ele cobra da literatura a mesma aposta na cautela com que as relações humanas e a liberdade são articuladas por meio de imagens, encadeamento e enredo. A visão de narradores e personagens sobre a mudança própria e alheia é condição de possibilidade para que o mal radical se converta em matéria de ficção e reflexão literária.

No romance, então, a metamorfose segundo Machado de Assis está marcada pela presença da assimetria, por uma dissimilaridade que habita o próprio protagonista. A dissimilaridade é a raiz do seu conceito de pessoa moral: aquele aspecto do sujeito que diz respeito ao que ele deve aos demais e, por isso, também envolve a possibilidade da falta para com o outro. Essa noção é expressa, nas narrativas, pela aptidão do herói ou do narrador para imaginar-se desigual a si mesmo e examinar-se pelo recurso à fantasia, freqüentemente comparando sua vida com outras, ficcionais e históricas. Tamanha liberdade na construção da identidade íntima e social do sujeito, comumente associada à modernidade, imprime à narrativa machadiana seu tom ao mesmo tempo atual e historicamente situado. Porém, como ressalta Dain Borges, a exaustão das referências e dos temas históricos—ou seja, a

localização ideológica específica do discurso machadiano—não esgota nem retira do texto preocupações que alcançam outros contextos e situações humanas recorrentes.

Comentando o conto “O espelho” (1882), como modo de avaliar as principais interpretações sobre a singularidade da ficção do autor, Dain Borges aponta que “one of his [Machado’s] great themes [is] the end of innocence through the initiation of a young Brazilian into the deceptions and corruptions of adulthood,” e sugere ademais que tal metamorfose geracional encontra um paralelo sócio-histórico na passagem da pastoral escravocrata do Império brasileiro à especulação moral e financeira da crescente burguesia durante a iminência da Abolição e da República. Há aqui uma sugestão fecunda sobre a atenção machadiana à “alma” tomada a partir de um complexo contraponto entre o nacional e o cosmopolita, sem desacreditar nenhum dos termos. Pois o confronto entre a minudência da matéria histórica contemporânea e o alcance mais geral dos temas literários, segundo o próprio historiador, deve ser resolvido sem que o privilégio de um possa ser levado a termo de síntese total para a obra de Machado. Em “O espelho,” por exemplo, na comparação intertextual com Barba Azul, o conto de fadas de Charles Perrault, “Jacobina’s (and Machado’s) joke is that the horror is looking into oneself—and realizing that the locked casket of fairy tales is perfectly vacant. The alternative to nothingness is to do what Jacobina did, to put on the silly uniform that is one’s social ‘exterior soul,’ and grow up.” Dessa forma, buscando as ligações entre os contos e os romances, entre a história, o diálogo intertextual e a reflexão filosófica, torna-se mais evidente que a pugna do eu consigo é pugna com o tempo e com a *presença* incômoda dos outros; e isso até o fim: “Counselor Aires [for example] attempts living away from social routines for a while, but is shortly overcome by the need to be among others. Machado’s argument about the soul of Brazilians seems to be that the alternative to an identity shaped by trivial social interactions is a vacuum” (237, 245–46). Ora, tal vácuo—aquela região de destituição, *regio egestatis*, de que nos fala Agostinho—é precisamente o enfado tão machadiano daquele sujeito fendido, nosso igual de espécie, cujo futuro aboliu-se e que se busca pela retrospectiva; um sujeito para quem o mal surge pela rota da metamorfose—por incrível que pareça—como tentadora possibilidade de reparação. Isso não exclui, de maneira alguma, a localização historicamente específica dos dilemas e dos projetos desses protagonistas. Claro está.

Mas a perda da inocência de Iaiá Garcia e de Bentinho—na sua passagem a Dom Casmurro—nos leva a pensar sobre qual seria o objeto do conhecimento envolvido neste processo de *perda*. Pois em ambos os casos há, segundo os próprios narradores, uma perda. E se a passagem da inocência à queda está associada ao conhecimento de algo nos outros, ou em si mesmo, por que então essa perda narrada sempre se coloca como uma porta para a

astúcia? É curioso que um traço comum às narrativas sobre o caminho da falibilidade à falta seja o fato de que a aquisição do novo conhecimento, ou a consciência do talento inato, não vem necessariamente acompanhada de qualquer ganho cognitivo; não é uma informação aprendida e que se possa esquecer. A metáfora epistemológica da perda da inocência, frequentemente travestida em figuração sexual, na verdade traduz um sentimento moral clássico: o velho auto-exame. Neste sentido, a perda da inocência—ou o conhecimento do mal—aponta para uma metamorfose bastante específica; o objeto desse novo eu é ao mesmo tempo uma visão sobre o outro e um *projeto* para este eu: “while knowledge of a certain kind is commonly associated with losing one’s innocence, loss of it really consists in nothing more than a different way of feeling about what has been before one all along. Nothing new is learned; something new is felt about what is already known” (Morris 143).

É neste sentido que o mal radical supõe a metamorfose em direção a uma ruptura; a uma reavaliação do que já está posto, não podendo por isso prescindir da liberdade da mirada e da escolha de um caminho a seguir. E a metamorfose, por sua vez, pressupõe haver latente no eu uma ou mais possíveis divisões, que são atualizadas como parte da radicalização na mudança de papéis frente aos demais; a divisão do eu é um salto entre os diferentes planos que fazem parte da relação entre os projetos que o sujeito faz para si e as possibilidades de sua plena realização (Velho 11–30). Lembremos, finalmente, que toda metamorfose nos leva a uma mudança de forma e a uma atitude que traduz a paisagem mental e cultural em redor, já que a transformação apenas se coloca como possibilidade para o sujeito dentro de sua relação consigo mesmo, com os demais e com o grupo. Com muita acuidade, Francisco Vaz da Silva aponta, justamente, que no interior dessa tríade se dá a dinâmica de trajetórias de mudança radical: “Metamorphosis, being a reversible transition between contrasted aspects of the same being, entails opposites as alternating aspects of unitary entities. . . . [It] entails unraveling, beyond fairy tales proper, a wide mental landscape” (6). Ora, a malícia, a dissimulação e a máscara são formas de reversibilidade às quais o sujeito recorre para passar a ser, ou parecer, o que era antes. A transformação individual é parte da economia simbólica da coletividade, por isso a queda ou o amadurecimento do indivíduo é sempre parte de um rito coletivo. Tal vontade ou capacidade de voltar a assumir as formas de antes está profundamente enraizada na caracterização das personagens e dos narradores machadianos; vem daí a impressão de seu dinamismo moral e do seu apego a vidas e eventos passados.

Chama-se nostalgia nossa vontade de tomar ambas as partes desse eu fendido como semelhantes. É por isso que o recurso à simetria é o gesto mais característico do sentimento nostálgico; como, por exemplo, querer refazer

a casa da infância na maturidade: é o caso de Bento Santiago. Esse esforço de anulação do aspecto afirmativo da vida se torna ainda mais radical quando a simetria é buscada não entre as duas bandas da vida vivida pelo eu, mas entre uma vida vivida e outra imaginada. Por exemplo, é o caso de Rubião em *Quincas Borba*. Mas entre as variantes machadianas para o tema há uma grande diferença. O mal entra em cena apenas quando o impulso simétrico é tomado também, e principalmente, na falta de reciprocidade para com o outro, como intenção de apagamento daquele espaço de liberdade que há entre os sujeitos e que é, ele próprio, precondição da escolha *contra* o outro. O mal explora essa disjunção; é um impulso ao mesmo tempo simétrico e desigual.

Por isso o mal é um convite a se pensar de modo diferente. E eis a contradição, entre tantas, a mais provocativa: o mal é uma prática cuja mera concepção significa o mergulho no ato, pois concebê-lo é partilhar desse fel; é encontrá-lo como possibilidade do sujeito inocente. A graça daquele pesadelo picante de Santo Agostinho é que seu dilema nos leva a ver que o sonho é e não é parte do sujeito; e que o passado reconstituído pela nostalgia é e não é parte do sujeito; e que nossa intuição da malícia alheia *não é* e também *já é* malícia em nós mesmos. O circuito é estreito, mas precisa ser desvendado com cuidado. O romance machadiano se arriscou nessas profundidades. Para falar dele é preciso que pulemos no poço.

## Trabalhos citados

- Agostinho. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.
- Borges, Dain. "The Relevance of Machado de Assis." *Imagining Brazil*. Ed. Jessé Souza and Valter Sinder. Oxford: Lexington Books, 2005. 235–50.
- Bosi, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- Dixon, Paul. *Retired Dreams: Dom Casmurro, Myth and Modernity*. West Lafayette: Purdue University Press, 1989.
- Hugo, Victor. *Os trabalhadores do mar*. Trad. Machado de Assis. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1971.
- Kant, Immanuel. "Religion within the Boundaries of Mere Reason." *Religion and Rational Theology*. The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant. Ed. Allen W. Wood and George Di Giovanni. New York: Cambridge University Press, 1996. 39–216.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. Edições críticas de obras de Machado de Assis. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Instituto Nacional do Livro, 1977.

- . *Iaiá Garcia*. Edições críticas de obras de Machado de Assis. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Instituto Nacional do Livro, 1977.
- Meyer, Augusto. *Machado de Assis, 1935–1958*. 4 ed. Pref. Alberto da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Academia Brasileira de Letras, 2008.
- Monteiro, Pedro Meira. “O futuro abolido: anotações sobre o tempo no *Memorial de Aires*.” *Machado de Assis em linha* 1 (2008): 17pp., Jun. 2008 <[http://www.machadodeassis.net/download/O\\_futuro\\_abolido.pdf/](http://www.machadodeassis.net/download/O_futuro_abolido.pdf/)>.
- Morris, Herbert. *On Guilt and Innocence: Essays in Legal Philosophy and Moral Psychology*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Nunes, Benedito. “Machado de Assis e a filosofia.” *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1993. 129–44.
- Ricoeur, Paul. *Evil: A Challenge to Philosophy and Theology*. Trans. John Bowden. London: Continuum, 2007.
- . *The Symbolism of Evil*. Trans. Emerson Buchanan. Boston: Beacon Press, 1969.
- Shakespeare, William. *Othello*. Ed. E.A.J. Honigmann. The Arden Shakespeare. 3 ed. London: Thomas Nelson & Sons Ltd, 1997.
- Silva, Francisco Vaz da. *Metamorphosis: The Dynamics of Symbolism in European Fairy Tales*. New York: Peter Lang, 2002.
- Velho, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.