

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

**A especiaria alheia no molho machadiano: Helena, um romance com sabor de
tragédia**

Rafael Lobão Gotti
Magister Scientiae

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2018**

RAFAEL LOBÃO GOTTI

A especiaria alheia no molho machadiano: Helena, um romance com sabor de tragédia

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Edson Ferreira Martins

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2018**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

G686e
2018

Gotti, Rafael Lobão, 1984-

A especiaria alheia no molho machadiano: Helena, um romance com sabor de tragédia / Rafael Lobão Gotti. – Viçosa, MG, 2018.

1 dissertação eletrônica (97 f.): il. (algumas color.).

Orientador: Edson Ferreira Martins.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa, Departamento de Letras, 2018.

Referências bibliográficas: f. 95-97.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2025.476>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Assis, Machado de, 1839-1908. Helena - Crítica e interpretação. 3. Tragédia. I. Martins, Edson Ferreira, 1979-. II. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. B869

RAFAEL LOBÃO GOTTI

A especiaria alheia no molho machadiano: Helena, um romance com sabor de tragédia

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 30 de maio de 2018.

Assentimento:

Rafael Lobão Gotti
Autor

Edson Ferreira Martins
Orientador

Essa dissertação foi assinada digitalmente pelo autor em 24/07/2025 às 22:53:26 e pelo orientador em 08/08/2025 às 06:09:44. As assinaturas têm validade legal, conforme o disposto na Medida Provisória 2.200-2/2001 e na Resolução nº 37/2012 do CONARQ. Para conferir a autenticidade, acesse <https://siadoc.ufv.br/validar-documento>. No campo 'Código de registro', informe o código **B1MR.WSJE.1NHC** e clique no botão 'Validar documento'.

Dedico este trabalho aos que persistem; nunca desistam!

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus e aos meus guias por sempre me manterem no caminho, mesmo que eu tenha me desviado dele inúmeras vezes. À minha família pelo apoio incondicional, sem vocês eu teria me perdido completamente. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa por acreditarem no meu potencial: Adriana Gonçalves, saudosa são-paulina, que sempre com a sua simpatia e solicitude me ajudou a encurtar os caminhos da entediante burocracia; à coordenadora Joelma Santana Siqueira que muito me ajudou em momentos difíceis, motivando e participando, sendo uma verdadeira amiga; aos professores que tive a felicidade de ter aula, que muito me ensinaram e contribuíram durante essa jornada. Também aos que não pude ser aluno, mas que me deram muita força, como o digníssimo Adécio de Souza Cruz, o qual muito me inspirou e me mostrou um caminho em meio às tantas encruzilhadas pelas quais percorri até o final desse trabalho. Ao meu orientador, Edson Ferreira Martins, que desde os tempos de graduação me conduz por essa estrada acadêmica com paciência, compreensão e, sobretudo, conhecimento, e que me auxiliou de forma determinante para que eu aprendesse valiosas lições e pudesse me tornar um pesquisador. Aos debatedores da banca por terem aceitado o convite de contribuírem com esse trabalho. Aos amigos que sempre estiveram presentes mando aquele salve. E a todos os meus amores, que de alguma forma ajudaram a moldar a forma como sinto o mundo e me relaciono com ele.

Este trabalho foi realizado com o apoio das seguintes agências de pesquisa brasileiras: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

O que ele não podia prometer era conjurar o drama que se lhes preparava, drama que ia enfim desenvolver-se, intenso, funesto e irremediável.
Machado de Assis (In: Helena)

RESUMO

GOTTI, Rafael Lobão, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, maio de 2018. **A especiaria alheia no molho machadiano: Helena, um romance com sabor de tragédia.** Orientador: Edson Ferreira Martins.

A tragédia clássica instituiu a experiência trágica no repertório humano, de modo que esse pensamento atravessou séculos e transcendeu seu gênero de origem, encontrando meios de se manifestar através do romance, como afirma Eagleton (2013). O caráter polifônico dos romances permite que esse contato seja mais íntimo, pois através das relações dialógicas fragmentos de textos se incorporam ao outro, permitindo leituras plurais, como afirma Bakhtin (2012). Nos romances de Machado de Assis, essa questão se faz presente através do método composicional do autor brasileiro, definido como poética da emulação por Rocha (2013), que é baseado num anacronismo deliberado de técnicas clássicas de composição que se orientam pela imitação de um modelo da tradição. Essas questões são importantes para análise de Helena (1876), pois Machado atualiza e reescreve o mito grego antigo de Helena em novo contexto. O confronto dessa personagem com as novas forças que determinam o destino humano dentro da era burguesa estabelece uma tensão onde o único desfecho possível para a Helena machadiana é a sua trágica destruição, onde a morte do corpo físico é uma alegoria para a destruição de sua persona social incômoda para a aristocracia local. Este estudo analisa o terceiro romance do autor brasileiro onde observaremos as relações dialógicas que Machado estabelece com temas da cultura clássica greco-romana que se fazem presentes na obra. Como se verá, a inserção desses fragmentos da tradição clássica, dentre os quais selecionamos para análise neste estudo os ligados à tragédia e à sua recepção clássica por Machado, atuam como elementos estruturantes para a construção da narrativa do romance. Do que resulta a complexidade da obra, que vai além da definição de simples retrato de costumes, pois através dela, em boa medida, o autor antecipa o seu gênio ao mimetizar em Helena a trágica condição social brasileira.

Palavras-chave: Machado de Assis; Helena; trágico

ABSTRACT

GOTTI, Rafael Lobão, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, May, 2018. **The other's spice in Machado's sauce: Helena, a novel with a taste of tragedy.** Adviser: Edson Ferreira Martins.

Classical tragedy has established the tragic experience in the human repertoire, in such a way that this thought has crossed centuries and transcended its genre of origin, finding ways to manifest itself through the novel, as Eagleton (2013) affirms. The polyphonic nature of novels allows this contact to be more intimate, since through dialogical relationships, fragments of texts are incorporated into one another, allowing for plural readings, as Bakhtin (2012) states. In the novels of Machado de Assis, this issue is present through the Brazilian author's compositional method, defined as the poetics of emulation by Rocha (2013), which is based on a deliberate anachronism of classical compositional techniques that are guided by the imitation of a traditional model. These issues are important for the analysis of "Helena" (1876), as Machado updates and rewrites the ancient Greek myth of Helen in a new context. The confrontation of this character with the new forces that determine human destiny within the bourgeois era establishes a tension where the only possible outcome for Machado's Helena is her tragic destruction, where the death of the physical body is an allegory for the destruction of her social persona, which is inconvenient for the local aristocracy. This study analyzes the author's third novel, where we will observe the dialogical relationships that Machado establishes with themes from Greco-Roman classical culture that are present in the work. As we will see, the insertion of these fragments of the classical tradition, among which we have selected for analysis in this study those linked to tragedy and its classical reception by Machado, act as structuring elements for the construction of the novel's narrative. This results in the complexity of the work, which goes beyond the definition of a simple portrait of customs, because through it, to a large extent, the author anticipates his genius by mimicking in Helena the tragic social condition of Brazil.

Keywords: Machado de Assis; Helena; tragic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
 CAPÍTULO I: OS ESPESSANTES DO MOLHO MACHADIANO: ROMANCE E PERSPECTIVAS DE ANÁLISE.....	16
1.1. A BASE DO MOLHO: ROMANCE, BRASIL E <i>HELENA</i>	16
1.2. CARACTERÍSTICAS DO MOLHO: O PENSAMENTO DIALÓGICO E O ROMANCE POLIFÔNICO	25
1.3. O SEGREDO CULINÁRIO: HORIZONTE DE PROSPECÇÃO DE MACHADO DE ASSIS	30
 CAPÍTULO II: A ESCOLHA DOS INGREDIENTES: TRAGÉDIA, TRÁGICO E ROMANCE TRÁGICO.....	37
2.1. UMA BUSCA PELO TEMPERO GREGO	37
2.1.1. ANTES DO HOMEM TRÁGICO.....	38
2.1.2. O DESPERTAR DA CONSCIÊNCIA TRÁGICA	41
2.1.3. UM BREVE PERCURSO PELA TRAGÉDIA MODERNA.....	48
2.2. A ESPECIARIA TRÁGICA	54
2.3. MISTURANDO SABORES: UMA PERSPECTIVA TRÁGICA PARA O ROMANCE	5960
 CAPÍTULO III: O MOLHO PRONTO: <i>HELENA</i> , UM ROMANCE COM SABOR DE TRAGÉDIA	64
3.1. PREPARANDO OS PRATOS: AS HELENAS DA TRADIÇÃO NA <i>HELENA</i> DE MACHADO DE ASSIS.....	64
3.2. BOM APETITE.....	72
 CONCLUSÃO	93
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	945

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira do século XIX é marcada por uma profunda transformação que acompanha as mudanças políticas, sociais e econômicas do país. Esse período reflete, de maneira intensa, as tensões de uma nação em processo de constituição e afirmação de sua identidade. A independência política do Brasil, em 1822, a abolição da escravidão, em 1888, e a transição de um Império para uma República são eventos centrais que reverberam na produção literária da época, atravessada por diversas correntes estéticas, como o Romantismo, o Realismo e o Naturalismo. Cada uma dessas fases traz consigo diferentes reflexões sobre a sociedade brasileira e sua busca por uma identidade própria.

O Romantismo, que domina a primeira metade do século XIX, é fundamental para a construção da literatura brasileira, uma vez que reflete as urgências do momento histórico. A chegada da família real ao Brasil em 1808 e a independência em 1822 geraram um contexto de nacionalismo e de questionamento sobre o que seria o "ser brasileiro". Os escritores românticos se dedicam, assim, à busca por uma identidade cultural própria, o que se traduz na exaltação da natureza e da figura do índio, símbolos da autenticidade nacional. Ao mesmo tempo, o Romantismo é marcado por um forte subjetivismo, com um foco nas emoções e no individualismo. Essa corrente tem um aspecto idealista, como se os escritores tentassem forjar um Brasil livre de suas contradições sociais e políticas. No entanto, muitos autores não deixam de refletir sobre essas mesmas contradições, seja por meio da idealização ou da crítica velada. José de Alencar, um dos maiores nomes dessa fase, é exemplo de como o Romantismo brasileiro constrói suas bases na busca pela identidade nacional. Obras como *Iracema* (1865) e *O Guarani* (1857) representam o índio como um herói romântico, o protótipo de uma nação brasileira que, ao mesmo tempo, se vê em conflito com a herança colonial e a escravidão. Poetas como Gonçalves Dias e Castro Alves também exercem um papel crucial nesse processo de construção de uma identidade nacional, com suas poesias que enaltecem a natureza brasileira e denunciam, principalmente, a escravidão. A exaltação da liberdade, o tom patriótico e a figura do herói melancólico são marcas de um movimento que buscava construir uma narrativa própria, embora também idealizada, sobre o Brasil.

O Realismo surge na segunda metade do século XIX como uma reação a esse idealismo romântico. A literatura realista reflete as mudanças sociais e políticas do

Brasil pós-independência, abordando as contradições da sociedade de forma mais crua e objetiva. Influenciados pelo positivismo e pelas novas abordagens científicas, os autores realistas buscam descrever a realidade social de maneira impessoal, centrando-se em temas como as desigualdades sociais, as relações de poder e as questões psicológicas dos personagens. Ao contrário do Romantismo, que idealiza o Brasil, o Realismo encara o país com mais lucidez, mostrando suas mazelas e suas limitações. Machado de Assis, o maior expoente dessa fase, é talvez o autor que melhor expressa a complexidade do Realismo brasileiro. Em obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1900), Machado não apenas critica a sociedade carioca, mas também explora a psicologia dos seus personagens, oferecendo uma reflexão profunda sobre as ambiguidades da natureza humana. Através de uma prosa de ironia refinada, ele desmantela os valores burgueses e apresenta uma visão desencantada da realidade. A crítica à hipocrisia social, ao sistema de classes e à moralidade dominante é central em sua obra, que muitas vezes desconfia da veracidade das narrativas e das verdades sociais. Assim, o Realismo de Machado de Assis se coloca como uma resposta ao otimismo e ao romantismo excessivo da época, oferecendo uma visão mais pessimista e realista da sociedade.

Paralelamente, o Naturalismo, que emerge a partir da década de 1880, representa um aprofundamento das análises realistas. Inspirado pelas teorias científicas, como o darwinismo e o positivismo, o Naturalismo adota um olhar ainda mais determinista sobre o comportamento humano. Se os realistas já viam o ser humano como produto do ambiente, os naturalistas levam essa ideia ao extremo, sugerindo que o homem é apenas o resultado de forças biológicas e sociais, algo que o torna incapaz de fugir de sua "natureza" ou de suas circunstâncias. A literatura naturalista é marcada pela exploração de temas como a miséria, a decadência física e moral e a criminalidade. O escritor Aluísio Azevedo é um dos principais nomes do Naturalismo no Brasil, com obras como *O Cortiço* (1890), que descreve a vida de um cortiço no Rio de Janeiro, e *Casa de Pensão* (1884), que expõe as relações de poder e moralidade nas camadas populares. Azevedo retrata o ambiente urbano de forma detalhada, explorando a degradação física e moral dos personagens, sem qualquer romantização. Em seus romances, a miséria social e a influência do meio ambiente na formação do caráter humano são temas centrais. A obra de Azevedo e de outros naturalistas não apenas reflete a realidade brasileira, mas também denuncia suas injustiças e as forças que moldam as vidas dos mais desfavorecidos. No geral, a literatura brasileira do século XIX foi um campo fértil

para as discussões sobre identidade, cultura e a relação entre o indivíduo e a sociedade. Desde a busca romântica por uma nacionalidade idealizada até a análise crua e detalhada das classes sociais e da psicologia humana no Realismo e no Naturalismo, os autores desse período construíram uma literatura que, apesar das diferenças estéticas e ideológicas, compartilhou o desejo de entender o Brasil em sua complexidade.

Reconhecemos que Machado de Assis foi o autor que, junto com os modernistas, posteriormente, soltou as amarras da literatura brasileira do pensamento metropolitano, como afirma Bonnici (2009, p. 268). A busca por essa brasilidade ainda levaria tempo, sendo que, nas palavras de Machado, “esta outra independência não tem sete de setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (2006b, p. 801). Esse processo de amadurecimento da literatura nacional se confunde com a evolução da estética machadiana, que ao atingir a maturidade abandona as molduras prontas, entende sua condição de periférico multicultural e adota uma concepção clássica de composição literária, presente na infância de toda grande literatura nacional, a qual o estudo da tradição e a imitação dos modelos são aspectos que orientam esse pensamento. Aliado a essa perspectiva metodológica, e ao ideal de tornar-se livre da metrópole, intelectualmente falando, a produção de uma literatura que desse conta de captar e transmitir as contradições que a importação de um modelo ideológico europeu era importante para o processo de criação de uma identidade nacional. Desse modo, Machado antecipa o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, e cria uma literatura baseada nessa ideia de se nutrir das outras culturas, que ele diz ser como preparar um molho, segundo Coutinho:

Quando Machado de Assis afirmou que “pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica”, estava gravando num aforismo toda a sua teoria da originalidade em literatura. Noutro passo, condenando os macaqueadores de Vítor Hugo, “que julgam ter entrado na família do poeta, só com lhe reproduzir a antítese e a pompa da versificação”, sentencia ele novamente no mesmo sentido: “o discípulo é outra coisa: embebe-se na lição do mestre, assimila ao seu espírito o espírito do modelo”. Ainda noutra ocasião afirmara: “tiro de cada coisa uma parte e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo”. E, outro lugar, declara “que a evolução natural das coisas modifique as feições, a parte externa, ninguém jamais o negará; mas há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e Lord Byron, alguma coisa inalterável, universal e comum, que fala a todos os homens a todos os tempos” [...] a matéria-prima pode vir de onde for possível, mas ao bom artista cabe transformá-la, transfigurá-la, imprimir-lhe um cunho peculiar, graças ao tempero com o molho de sua fábrica (COUTINHO, 2006, pp. 32-33).

Machado experimenta essa prática de se apropriar do objeto alheio, ou seja, de não ser totalmente fiel a apenas um modelo, pelo contrário, quanto mais referências estruturais se conseguem construir através do diálogo com outros textos, reciclando-os, emulando-os, maior profundidade alcança a obra, como se pode observar, por exemplo, nos estudos de Helen Caldwell¹, que ao identificar a presença de *Otelo*, de Shakespeare, em *Dom Casmurro* como elemento estruturante do texto, deu nova luz à crítica machadiana. Nesse sentido, entendemos que na feitura de seu molho, Machado de Assis vai se debruçar sobre os clássicos a fim de emulá-los e transformá-los em precioso tempero de sua gastronomia, onde aspectos da tragédia, do épico ou até mesmo da comédia surgem dentro de suas narrativas ao deslocar os heróis de outros gêneros para o centro da vida burguesa, tirando-os da condição de poderosos ou privilegiados. Esse afastamento com o modelo tradicional dota o herói do romance de outras características, de modo que nem mesmo possuir qualidades heroicas a personagem precisa ter para ser trágica ou épica dentro desse contexto, a única qualificação necessária é ser membro da espécie (EAGLETON, 2013, p. 143), como vamos observar neste estudo sobre *Helena*. O que pretendemos demonstrar é que esse tipo de abordagem que adotamos nesse estudo é perfeitamente autorizada e difundida. Não estamos descobrindo a pólvora aqui, mas sim ampliando horizontes de análise ao adotarmos uma visão dialógica do texto e dando-lhe liberdade interpretativa, pois entendemos a literatura como processo interativo de construção coletiva do qual participam vários agentes – sendo tradição, autor e leitor a tríade elementar desse sistema –, fato que permite ao crítico literário adotar pontos de vista flexíveis em relação ao seu objeto de estudo, desde que existam limites teóricos e métodos de análise coerentes. Não é apropriado adotar uma perspectiva que dê como encerrada uma obra por considerar os elementos composicionais dela como parte de uma escola literária ou que suas fronteiras circunscrevam-se unicamente no texto. Há de se considerar que existe uma condição além-texto da palavra dialógica que estabelece reciprocidades variadas com formas estéticas e de pensamento, cujo reflexo deixa a obra aberta para o leitor ressignificá-la. Essa condição cria um parâmetro hermenêutico que depende de elementos externos à obra, de modo que o reconhecimento desses aspectos estabelece um elo interpretativo, ou seja, abre-se um diálogo entre textos cujas respostas de um encontram-se no outro. Essa noção dialógica é reforçada pela ideia de emulação, pois desde o início do processo composicional, baseado nessa concepção clássica, a prerrogativa sempre foi a

¹ CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.

reciprocidade, o diálogo, a interação entre elementos em acordo. Desse modo, argumentar que *Helena* tem um sabor trágico não seria nenhum absurdo, pois ao reescrever o mito grego antigo de Helena, colocando-a como protagonista de sua narrativa e encaminhá-la ao suicídio indireto, Machado dá o tom de tragicidade que nos leva à reflexões que somente as tragédias em geral nos proporciona, sejam elas clássicas ou modernas, pois ao utilizar uma figura de tão imponente contorno moral os conflitos são amplificados e assumem dimensões heroicas, fato que é componente indispensável das grandes tragédias. O objeto pelo autor brasileiro é a própria heroína grega e toda a ambiguidade que o mito de Helena incorpora na personagem machadiana. Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho desenvolve em instigante artigo intitulado *Helena, Eurípedes e Machado de Assis* (2002-03) uma análise comparativa entre o romance machadiano e a tragédia de Eurípedes, homônima ao romance machadiano, destacando o fato de Machado de Assis ter conseguido trazer para o século XIX “uma versão singular da lendária e complexa personagem grega”, contribuindo, assim, para a “permanência do mito grego no mundo contemporâneo”. A autora acrescenta que é necessário argumentar em favor da possibilidade de aproximação entre o romance machadiano e a tragédia euripidiana a partir da articulação de elementos “em função do tratamento, em diferentes níveis, do tema da relação entre aparência e realidade, da dificuldade de identificar o que seja verdadeiro ou falso e, no plano ético, certo ou errado, com suas consequências no julgamento”, que nos mostra como “as ações são conduzidas em função de convenções sociais que relegam a verdade ao segundo plano” (2002-03, pp. 37-51). Essa posição defendida pela autora reforça a ideia de reescrita do mito grego, pois, como afirma Coelho, o autor não via problema algum em remodelar personagens da antiguidade, pois, segundo a autora, algumas figuras da tradição clássica podem ser encontradas em suas versões atualizadas em crônicas, contos e romances do autor brasileiro (2002-03, pp. 38-39). Machado, portanto, se apropria do mito transpondo as tensões entre aparência e realidade, culpa e inocência, elementos que vão ser articulados de forma a orientar a construção do romance do autor brasileiro, criando tensões que vão culminar no destino trágico da protagonista.

Helena foi inicialmente publicado em *O Globo*, em 35 folhetins, entre 06 de agosto e 11 de setembro de 1876, para em seguida, no mesmo ano, ser editada pela Garnier, e teve uma crítica muito positiva, sendo considerado de longe o melhor romance de Machado de Assis até àquela data. Em outubro de 1876, a revista *Ilustração Brasileira* deu as seguintes considerações sobre a obra:

Sem dúvida alguma o primeiro é superior ao segundo, mas *Helena*, o terceiro romance de Machado de Assis, é muito superior ao primeiro. Imagine-se um estudo psicológico do melhor quilate, uma delicadíssima analyse do coração humano, sem toques realistas e ao mesmo tempo sem subtilezas fora da verdade; imagine-se uma serie de episódios que promovem a curiosidade sem, entretanto, um único lance da escola inverossímil e das surpresas melodramáticas; imagine-se o mais espirituoso de todos os diálogos e as mais sentidas de todas as cenas apaixonadas, tudo isso brilhante, colorido, crystalino estylo, e ter-se-há ideia do que seja o novo livro que nos dá o poderoso e fecundo engenho a quem já devemos tantas paginas de boa poesia e de exellente proza. Não recomendaremos a bela, a formosa *Helena*, porque ella, como aquella que nos deu a prisca Grecia, saberá seduzir a todos quantos d'ella se aproximem²

Podemos observar que a crítica da época já chamava atenção para essa relação com o mito grego, observando o caráter encantatório que essas personagens possuem em comum. Essa questão nos aponta para uma possibilidade de análise que consideramos produtiva para os estudos machadianos em chave de recepção da Cultura Clássica por formular aproximações importantes para a concepção da obra de Machado de Assis e dar novo fôlego aos estudos clássicos. Os discursos que cercam *Helena* e as relações que o mito estabelece com o romance servem para referendar a ideia de reescrita do mito e como os elementos presentes no contexto social que cercam a protagonista convergem para um aspecto trágico, presente no desfecho da obra. Argumentar em favor de que se trata de um romance trágico apenas com base em relações superficiais seria leviano de nossa parte, mas associar questões sobre a construção da protagonista em molde mítico, o conflito trágico presente nas relações de poder, o modo como esse conceito pode ser aplicado ao romance, a possibilidade de relação entre textos, com o fato do teatro brasileiro representar algumas tragédias shakespearianas na época de Machado, seria plausível admitirmos que há sim um sabor trágico no romance, mesmo que este não esteja em total acordo com romances trágicos mais maduros, como *Os Maias*, de Eça de Queirós. O romance machadiano, pelo tamanho e complexidade das personagens, vai ter como principal elemento uma heroína mítica de elevada envergadura moral, típica das tragédias clássicas, ou seja, o autor brasileiro tem a intenção de emular aspectos da tragédia em seu romance, porém de uma forma diferente, pois, como afirma Machado “qual é o homem de gosto que atura no século XIX uma punhalada insulsa tragicamente administrada, ou os trocadilhos sensaborões da antiga farsa? Não divaguemos mais; a questão está toda neste ponto”

² GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. Campinas, SP: [s.n.], 2001, p. 293.

(ASSIS, 2006b, p. 145) Machado então vai escolher os ingredientes certos para a feitura do molho, um molho com um sabor já apreciado e ingredientes já conhecidos, pois seria ocioso preparar delicioso prato que não seria provado por alguém. Se esse é o ponto, e concordamos com o autor, entendemos que assim como a tragédias clássicas e modernas tinham o propósito de colocar frente ao público estruturas sociais, morais e religiosas para debatê-las e questioná-las, o romance machadiano exerce sentido análogo ao mostrar o quão trágico pode ser a força das estruturas sociais e morais presentes na sociedade brasileira do século XIX, onde Helenas não podem existir.

CAPÍTULO I: OS ESPESSANTES DO MOLHO MACHADIANO: ROMANCE E PERSPECTIVAS DE ANÁLISE

1.1. A BASE DO MOLHO: ROMANCE, BRASIL E *HELENA*

O romance foi o gênero literário que melhor se adequou à modernidade no modo de apreensão dessa nova realidade. Apesar desse caráter moderno suas bases estão na epopeia, pois tanto romance quanto epopeia possuem as mesmas intenções configuradoras, como afirma Lucács, entretanto, sua diferença está primordialmente nos dados histórico-filosóficos dessa configuração. O autor nos diz que “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (2000, p.55). Essa forma do romance, defende o autor, é uma manifestação do desabrigo transcendental: a noção bem definida de história e filosofia da história contribuiu para o estabelecimento de limites para os gêneros artísticos na Grécia antiga, de tal modo que o aparecimento de cada espécie artística só era possível “quando se pudesse aferir no relógio de sol do espírito que sua hora havia chegado, e desaparecesse quando os arquétipos de seu ser não mais se erguessem no horizonte”: (2000, p. 37). Após a época helênica essa noção se perde e os gêneros se cruzam em busca de um objetivo que não é mais dado de forma evidente:

Mas enquanto a imanência do sentido à vida naufraga irremediavelmente ao menor abalo das correlações transcendentais, a essência afastada da vida e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência, de maneira tal que essa consagração, por maiores que sejam as comoções, pode perder o brilho, mas jamais ser totalmente dissipada. Eis por que a tragédia, embora transformada, tranpôs-se incólume em sua essência até nossos dias, ao passo que a epopeia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance (LUCÁKS, 2000, pp. 37-39).

O mundo da epopeia é mais palpável, isto é, ele pode ser apreendido pelos sentidos, além de possuir determinada extensão a qual o homem é perfeitamente representado dentro dessa configuração, desse modo “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma”, enquanto o romance busca descobrir e construir essa totalidade, pois “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporadas à configuração e não podem ser encobertos por meio composicionais”,

como afirma Lucáks (2000, p. 60). Sobre essa relação da epopeia com o romance, Ian Watt nos diz que:

Sendo a epopeia o primeiro exemplo de gênero narrativo extenso e sério, é razoável que emprestasse seu nome à categoria geral que abrange todas as obras do mesmo tipo: e nesse sentido do termo podemos dizer que o romance pertence ao gênero épico. Talvez se possa ir até mais longe, e, como Hegel, considerar o romance uma manifestação do espírito da epopeia sob o impacto de um conceito moderno e prosaico de realidade. Entretanto é evidente que as verdadeiras semelhanças são de natureza tão teórica e abstrata que não podemos valorizá-las muito sem negligenciar a maioria das características literárias específicas das duas formas: afinal a epopeia é um gênero oral e poético que aborda as façanhas públicas e em geral notáveis de figuras históricas ou legendárias envolvidas numa aventura coletiva, e nada disso se aplica ao romance (WATT, 2010, pp. 254-255).

Do surgimento das prosas ficcionais na Grécia antiga, passando por aquelas da Idade Média, até a consolidação da estrutura do romance a partir do século XVIII na Inglaterra, o gênero literário não gozava de prestígio entre leitores e críticos, tendo se desenvolvido mais à margem da história e da retórica. Poderíamos falar do romance como um gênero híbrido, considerando que ele absorveu um pouco de cada uma das artes poéticas: o romance toma emprestado da epopeia sua estrutura narrativa e sua forma; a consciência das situações fictícias e a arte da ilusão da tragédia, além das intrigas da comédia nova para a composição de seus enredos. Segundo Lucáks, épica e drama ditam o padrão segundo o qual se ramificaram os vários gêneros, essa divisão “justifica-se pela capacidade de a literatura desdobrar-se de acordo com seu objeto; cada gênero amolda-se ao seu conteúdo e lhe confere molde em razão desse ajuste prévio” (2000, pp. 197-198). Segundo, Lucáks, o herói da tragédia torna-se herdeiro do homem vivo de Homero, o explica e o transforma pelo fato de “tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado. E o novo homem de Platão, o sábio, com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências, não só desmascara o herói, mas ilumina o perigo sombrio por ele vencido e o transfigura na medida em que o suplanta” (2000, p. 33). Segundo o autor:

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade – tudo isso redundando numa única e mesma coisa, que define os limites produtivos, traçados a partir de dentro, das possibilidades de configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram

em símbolo do essencial que há para dizer (LUCÁKS, 2000, pp. 89-90).

O romance reflete uma reorientação da sociedade baseada no individualismo e na inovação. Todas as formas literárias anteriores retrataram a tendência geral de suas culturas e enquadraram-se a uma prática tradicional que enxerga nos universais a possibilidade de busca pela verdade: nos enredos da epopeia clássica e renascentista a história e a fábula eram os modelos aceitos e escolhidos para o tratamento dos temas, ou seja, nelas estavam contidas o aspecto de real que sustentava essas narrativas; a arte literária era bem sucedida quando conseguia utilizar um modelo consagrado e emulá-lo em outro contexto, ou seja, através da imitação de uma determinada forma, tema, personagem o poeta reconfigura sua referência artística sem se distanciar dela, podendo, inclusive, enriquecer uma tradição – o melhor exemplo disso seria a *Eneida*, de Virgílio, a qual reconhecemos nitidamente as epopeias homéricas como base dos episódios e a criação do mito de fundação de Roma, utilizando-se de uma variante do mito de Enéias o poeta amplia as lendas sobre o herói troiano. Essa noção de emulação orientou o pensamento literário romano, que via na poesia grega a base para suas composições, ideia também seguida pelos escolásticos da Idade Média, para os quais os universais representavam as verdades universais necessárias a toda grande obra literária. Dante, por exemplo, encontra-se na interseção histórico-filosófica de dois mundos, os quais ele consegue aliar os elementos da tradição ao novo pensamento, segundo Lucáks. O autor acrescenta que “Dante contrapõe a hierarquia dos postulados satisfeitos, da mesma maneira que ele, e apenas ele, pode dispensar a superioridade social evidente do herói e seu destino que codetermina o da comunidade”, pois, segundo o autor, “a experiência de seu protagonista é a unidade simbólica do destino humano geral” (2000, pp. 68-69). Segundo Jaeger:

A Divina comédia de Dante é o único poema da Idade Média que desempenhou papel análogo ao de Homero, não só na vida da sua própria nação, mas até de toda a humanidade. E isto por uma razão semelhante. O poema de Dante, embora condicionado pelo tempo, eleva-se, pela profundidade e universalidade da sua concepção do Homem e da existência, a uma altura que o espírito inglês só alcança em Shakespeare, e o alemão em Goethe (JAEGER, 2003, p. 65).

A necessidade de um marco que determinasse a cisão entre a ficção anterior ao século XVIII e o romance surgido a partir do século das Luzes parte de um afastamento da herança clássica e medieval sob a ótica de um “realismo” que nega os universais e busca uma espécie de verdade humana através de uma correspondência entre a obra

literária e a realidade que ela imita – o romancista busca na vida cotidiana os temas de suas obras e não mais comumente na mitologia, história, lendas ou fontes literárias do passado. Segundo Watt, o primeiro desafio enfrentado pelo tradicionalismo partiu do romance, que adota como critério fundamental a fidelidade à experiência humana, que, por ser única, lhe dá a qualidade de também ser nova (2010, p. 15). O repertório da experiência humana, que era definitivo pela herança de enredos e formas já estabelecidas, adota uma nova prática que dá lugar aos enredos não tradicionais ou até mesmo inventados, e via nos acontecimentos do cotidiano rico material para composição literária: as particularidades da realidade aliada às técnicas narrativas dão ao romance uma característica muito particular que diz respeito à caracterização e apresentação dos ambientes, segundo Watt, pois “certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente” (2010, p. 18). O autor defende que a soma das técnicas literárias que o romance se utiliza para imitar a vida tem seus pressupostos provenientes do realismo filosófico, o qual tem como prerrogativa investigar e relatar a verdade das coisas (2010, p. 33). Desse modo, o método utilizado para a construção das narrativas incorpora uma visão circunstancial da vida, isto é, um realismo formal, segundo Watt:

formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas um conjunto de procedimentos narrativos que encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma [...] o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações (WATT, 2010, p. 34).

O romance está associado a esse individualismo criado pelas estruturas da sociedade e por uma epistemologia realista moderna, do mesmo modo que na poesia grega existe essa coerência estrutural através da dimensão moral, cívica e religiosa da tragédia, por exemplo, ou de sua preferência filosófica pelos universais, como afirma Watt (2010, p. 65). A experiência humana individualizada que o romance capta reflete o pensamento de uma sociedade que tinha na sua constituição a ideia de independência de cada indivíduo em relação aos outros, ou seja, uma ideia de liberdade que somente um modelo político e econômico como o capitalismo poderia proporcionar: valores tradicionais como família, igreja, comunidade, passam a ser pautados pelo indivíduo, que agora se torna agente de seu papel social – político, religioso e econômico –, sendo

o próprio homem responsável pela sua escala de valores morais. Essa nova configuração proporcionada pela sociedade capitalista estabelece uma ordem cujas forças que sustentam em lógica cercam o indivíduo por todos os lados – antigos conceitos são reorientados por essa nova estrutura: o Capital torna-se uma espécie de deus para o qual tudo é possível, desse modo, as estruturas políticas se organizam de acordo com interesses pecuniários e as relações sociais passam a ser orientadas pelo dinheiro, ou seja, sobreviver tornara-se uma questão financeira.

A obra *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental* (2021) de Erich Auerbach, publicada em 1946, é uma das mais influentes na teoria literária e no estudo da história da literatura ocidental. No livro, Auerbach propõe uma análise detalhada da representação da realidade na literatura, abordando como a mimesis (imitação ou representação da realidade) se manifesta em diferentes épocas e tradições literárias. A partir de uma análise histórica e comparativa, que percorre mais de dois mil anos de literatura ocidental, desde a Antiguidade até o Renascimento, o autor organiza *Mimesis* de maneira que sua análise se estende por períodos literários e estilos diversos, discutindo como os escritores, de forma distinta, representaram a realidade em suas obras. Trata-se, sem dúvidas, de uma das obras mais importantes dentro da teoria literária e que nos ajuda a entender como diferentes períodos da literatura ocidental representaram o mundo e a experiência humana, observando como essas representações são moldadas por contextos históricos, culturais e sociais, e o modo como as narrativas lidam com a realidade e com a complexidade das experiências humanas. Em um nível mais profundo, Auerbach também busca entender a evolução da própria ideia de realidade e como ela é refletida em textos literários ao longo do tempo. A ideia de mimesis, para ele, não é apenas uma cópia ou imitação da realidade, mas uma construção narrativa que depende de uma série de fatores culturais e estéticos.

Ao longo dos capítulos, Auerbach traça um percurso das literaturas grega e latina até o Renascimento, passando pela Bíblia e pela literatura medieval, destacando como as mudanças sociais, políticas e filosóficas influenciaram a literatura ocidental e sua capacidade de representar o mundo, desde sua forma épica nas origens da literatura até a complexidade psicológica da modernidade. O conceito de mimesis vai ser tratado pelo autor não como uma simples imitação, mas como uma forma de representar a realidade, não é apenas a mera reprodução de eventos ou situações que é importante para a análise de uma obra literária, mas sim a maneira como a literatura reflete e molda a realidade, sendo tal conceito uma questão essencial da literatura ocidental, pois reflete as

diferentes relações do homem com o mundo ao longo da história nos mais variados contextos socioculturais.

Mimesis não apenas investiga a história da literatura, mas também propõe uma nova maneira de pensar a relação entre texto e realidade. O livro é, ao mesmo tempo, uma história da evolução da literatura e uma análise da filosofia da linguagem, uma vez que Auerbach está preocupado com as formas de representação da realidade. A obra também apresenta uma crítica sutil à ideologia de suas próprias contemporaneidades, especialmente ao movimento de totalização da literatura moderna e sua busca por uma verdade ou realidade objetiva, transformando um estudo sobre literatura em uma reflexão profunda sobre a própria natureza humana, sua capacidade de representar o mundo e de construir significados. Nesse panorama que o autor nos dá desde os primórdios da literatura ocidental, ele vai chegar no romance realista e nos mostrará como ele apresenta a profundidade e os dilemas internos de seus personagens, especialmente no que diz respeito à moralidade, ao desejo e à luta entre o dever e a paixão, refletindo as tensões da sociedade aristocrática da época, algo que muito nos interessa para a nossa análise de *Helena*, pois são esses elementos que irão encaminhar a protagonista para seu trágico desfecho.

Auerbach argumenta que o romance realista representa um momento crucial na história da literatura ocidental, pois ela vai além da simples cópia da realidade social para penetrar na psicologia dos personagens e nos dilemas íntimos que marcam suas escolhas e ações, algo muito presente na literatura machadiana. Esse é o cenário em que a mimesis se transforma e se aprofunda. A cena que Auerbach destaca em *Na Mansão de La Mole* ocorre quando a personagem principal, princesa de Clèves, visita a mansão do duque de La Mole, onde ela se vê diante de um cenário de festas e intrigas aristocráticas, mas também de conflitos internos em relação ao seu desejo por La Mole e sua luta com a fidelidade ao marido, o Príncipe de Clèves. Auerbach observa que, ao contrário de muitas representações de eventos sociais na literatura medieval ou renascentista, a descrição da mansão não é apenas uma narrativa de acontecimentos externos. Através de *Madame de La Fayette*, temos uma tensão entre o exterior (a festa) e o interior (os sentimentos da protagonista). O ambiente descrito não é apenas um local físico de alta sociedade, mas um espaço carregado de emoções conflitantes e dilemas morais. Auerbach vê essa cena como um exemplo de como, no século XVII, a literatura começa a representar a realidade psicológica dos personagens, em uma transição do realismo externo da narrativa para uma introspecção subjetiva. O romance francês,

segundo Auerbach, começa a ver os personagens como indivíduos complexos, cujas ações e escolhas não podem ser explicadas apenas por suas circunstâncias sociais ou pela ação direta dos outros (2021, pp. 762-772).

Auerbach dedica bastante atenção à forma como Madame de La Fayette consegue transmitir o conflito moral e psicológico que se passa na mente da Princesa de Clèves. Ele destaca que a autora descreve de forma única o dilema da princesa: ela sente um forte desejo por La Mole, mas está presa a uma moralidade severa e à fidelidade ao marido. Essa tensão é representada com uma profundidade inédita para a época. Auerbach observa que, ao invés de simplesmente apresentar as emoções de maneira superficial, como muitas narrativas anteriores faziam, Madame de La Fayette mergulha no interior da protagonista, descrevendo seus sentimentos contraditórios, suas dúvidas e o sofrimento de um ser dividido entre os deveres sociais e os desejos individuais. Esse conflito interior da Princesa de Clèves pode ser visto como uma antecipação das questões psicológicas que mais tarde seriam exploradas por autores como Flaubert, Dostoiévski e Machado de Assis, mas já se manifestava de maneira sutil e complexa na literatura do século XVII. Ao analisar a maneira como Madame de La Fayette lida com os sentimentos da Princesa, Auerbach observa que o romance está distante das representações convencionais de moralidade e da vida de corte que eram comuns nas obras da época. Embora a obra se passe no contexto da aristocracia francesa, o que Auerbach sublinha é o realismo psicológico que começa a dominar a narrativa. Ao focar nos sentimentos e na interioridade dos personagens, a autora não só descreve um mundo externo de festas e intrigas, mas revela também os mundos internos, as angústias e as hesitações de uma mulher que tenta conciliar seu desejo com as rígidas normas morais e sociais da época. Para Auerbach, essa representação mais complexa e detalhada da realidade faz de *A Princesa de Clèves* uma obra precursora do realismo psicológico que floresceria na literatura moderna. Ao longo da análise da cena na mansão, Auerbach sublinha a forma como Madame de La Fayette usa a mimesis para explorar as relações humanas de forma mais profunda e multifacetada. O que é interessante é que a autora não só representa as ações externas da corte e as interações sociais, mas também nos dá uma visão clara de como as emoções, os valores e os dilemas internos afetam as escolhas dos personagens. Esse tipo de mimesis, mais voltado para a psicologia interna, marca uma mudança significativa em relação às representações anteriores da literatura clássica, onde os personagens muitas vezes eram retratados em termos mais amplos, heroicos e coletivos. Auerbach, então, vê *A Princesa de Clèves* como uma obra que está

à frente de seu tempo, ao explorar com profundidade os sentimentos humanos em toda a sua complexidade (2021, pp. 787-826).

No Brasil, as estruturas de poder se organizam de maneira diferente, fato que traz outras características para o romance machadiano. Para entendermos como isso reflete nessa literatura devemos destacar as particularidades que possibilitam esse traço distintivo. Desde a invasão do país e sua sistemática exploração pelos portugueses a partir do século XV até a independência política na primeira metade do século XIX o país sofreu fortemente com o imperialismo, que, segundo Bonnici, deixou como legado uma estrutura de poder baseada em crenças já existentes e herdadas “com a finalidade de indicar e consolidar os supostos donos do mundo” (2009, p. 258). Desse modo, tem-se na figura do colonizador o ser superior, sendo suas práticas aceitas e assimiladas pela população colonizada, segundo Bonnici, “entre o colonizador e o colonizado estabeleceu-se um sistema de diferença hierárquica fadada a jamais admitir um equilíbrio no relacionamento econômico, social e cultural” (2009, p. 262). Após a saída desse colonizador, a manutenção do pensamento colonizante se faz pela figura do patriarca cuja integração social é feita pela subordinação direta às servidões. Com o enfraquecimento do sistema escravocrata a partir de leis pró-abolição depois da segunda metade do século XIX os grandes donos de terra se veem obrigados a adotar o trabalho assalariado em seus negócios, entretanto existe uma contradição ideológica entre os grandes proprietários de terra e os ideais liberais, pois o princípio da Economia Política é o trabalho livre, no Brasil esse fato não nos parece verdadeiro, considerando que o trabalho escravo dominava o mercado. Existe uma disparidade entre a sociedade escravagista brasileira e as ideias do liberalismo europeu. Essa contradição permanece no trabalho assalariado devido ao fato de muitos escravos libertos viverem praticamente em regime de escravidão ao sempre contrair dívidas com seu antigo dono, sendo impossível sua mobilidade dentro da sociedade. Segundo Schwarz:

Por sua mera presença, a escravidão indicava a impropriedade das ideias liberais; que entretanto é menos que orientar-lhes o movimento. Sendo embora a relação produtiva fundamental, a escravidão não era o nexos efetivo da vida ideológica. A chave desta era diversa. Para descrevê-la é preciso retomar o país como um todo. Esquematizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os dois primeiros a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é sua caricatura. O *favor* é, portanto, o mecanismo do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm (SCHWARZ, 2012, p. 16).

Nesse contexto, a figura do agregado, por exemplo, é um retrato social de uma grande parte da população que vivia de aparências e buscavam sempre ascender através do favor, seja por um casamento arranjado seja com a nomeação para ocupar um posto de prestígio. Essa distorção do liberalismo europeu em terras brasileiras subverte valores de modo a atribuir “independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio, etc”, como afirma Schwarz (2012, p. 19), criando conflitos diferentes daqueles vividos pelos europeus. Todo o quadro político brasileiro era definido pela influência de figurões da sociedade que nomeavam parentes e amigos³, difundindo a prática do favor, enquanto capitalistas, comerciantes, fazendeiros viviam à margem desse processo pelo fato do Capital lhes garantirem os privilégios necessários, segundo Schwarz (2012, p. 135). Belmira Magalhães complementa esse pensamento nos dizendo que “para países subdesenvolvidos basta uma indumentária para transformar um indivíduo aos olhos alheios e ao próprio olhar. O homem passa a se constituir do cargo, como se este fosse mérito seu, gratificação por uma obra” (2002, p. 75). Esse suposto mérito advém do favor, praticamente institucionalizado, criando relações de obediência e submissão através de uma ilusória hierarquia social, perpetuando o ideal colonialista através dessa prática. Schwarz comenta que:

A substituição da referência liberal pelo paternalismo conservador tinha a vantagem de trazer para frente alguns de nossos assuntos decisivos. Sem esquecer também que uma doutrina autoritária, em que a família dá o paradigma à sociedade, se entrelaçava com naturalidade às nossas tradições católicas e patriarcais. Escravidão e regime de prestação não lhe punham dificuldade. Já quanto às convicções, trocava-se o roto pelo esfarrapado, além da antipatia da opção, que na Europa se destinava a confundir trabalhadores (SCHWARZ, 2012, pp. 83-84).

Esse modelo sócio-político instituído no país tem como base a figura do patriarca, ou seja, o chefe de família, o coronel, o magistrado, o homem em si, que, portador de autoridade absoluta sobre todos aqueles que gravitavam sua atmosfera de poder, é o responsável pela vida de toda família, incluindo os agregados. O reflexo dessa sociedade em *Helena* está já no pano de fundo da narrativa, ou seja, as boas famílias, a riqueza e a influência política que se opõem ao mundo dos pobres. Essa narrativa nos oferece rico material para uma análise que visa observar todo um sistema

³ A fala de Camargo no romance *Helena* exemplifica essa prática: “A política é a melhor carreira para um homem em suas condições; tem instrução, caráter, riqueza; pode subir a posições invejáveis. Vendo isso, determinei metê-lo na Cadeia... Velha. Fala-se em dissolução. Para facilitar-lhe o sucesso, entendi-me com duas influências dominantes. O negócio afigura-se-me em bom caminho” (ASSIS, 2006, p. 300).

de implicações imperialistas regidos pela mão firme do patriarcado, mecanismo de poder que reverbera os valores coloniais e que promovem uma tensão na qual a protagonista é tragada por um turbilhão de obrigações morais e sociais onde sua trágica morte configura o tempero definitivo para explicar a sociedade do Oitocentos brasileiro.

1.2. CARACTERÍSTICAS DO MOLHO: O PENSAMENTO DIALÓGICO E O ROMANCE POLIFÔNICO

A publicação de *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), de Mikhail Bakhtin, iluminou não somente os estudos do gênero romanesco como também da linguagem de uma forma geral ao teorizar sobre o conceito de dialogismo. Através do estudo da obra dostoiévskiana, Bakhtin percebe que o momento histórico-filosófico proporcionado pelo capitalismo industrial em pleno desenvolvimento cria as condições ideais para o surgimento do romance polifônico. O autor entende o discurso como a língua em sua integridade concreta e viva, e não como um objeto da linguística “obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso”, pois essa ciência especializada em estudar a linguagem desconsidera os contextos de enunciação e privilegia apenas aquilo que está na superfície do texto. Segundo o autor, a linguagem não comporta apenas o significado conceitual, mas aspectos da vida estão presentes nela, ou seja, aquilo que é extralinguístico faz parte de sua natureza (2002, pp. 181-183). Toda linguagem, afirma o teórico russo, está impregnada de relações dialógicas, pois ao se tornar um enunciado esse discurso converte-se em posições de diferentes sujeitos, de modo que os juízos de valor presentes nas relações concreto-semânticas passam para o campo da existência, segundo Bakhtin (2002, p. 184). Nesse sentido, a materialização do discurso tem como prerrogativa a ação de algum agente, ou seja, existe uma espécie de autor, mesmo que desconhecido, em praticamente todo o enunciado produzido pela humanidade, pois “apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto”, nos afirma Bakhtin (2002, p. 88). Esse renomado teórico do romance nos diz que:

As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância [...] no interior desse “grande diálogo” ecoam,

iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo se adentra no interior, em cada palavra do romance, tornando-o bivocal, penetrando em cada gesto, em cada movimento mímico da face do herói, tornando-o intermitente e convulso (BAKHTIN, 2002, p. 42).

Desse modo, a palavra isolada também representa um signo da posição semântica de outro, torna-se representante do discurso de outrem, isto é, as vozes de terceiros estão presentes nela, como afirma Bakhtin. A palavra não é um objeto, mas um meio ativo e mutável de comunicação dialógica que nunca basta a uma consciência, a uma voz, como explica Bakhtin: “sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou” (2002, p. 203). O autor complementa esse raciocínio argumentando que:

A relação dialógica personifica toda enunciação à qual ela reage. As relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciados integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição semântica de um outro, como representante do enunciado do outro. Por isso, as relações dialógicas podem penetrar no âmago do enunciado, inclusive no íntimo de uma palavra isolada se nela se chocam duas vozes (BAKHTIN, 2002, p. 184).

Esse caráter dialógico encontrado desde a menor instância discursiva – a palavra – fica mais profundo na medida em que o discurso se torna mais complexo. A palavra mulher, por exemplo, isolada, comporta em si uma infinidade de vozes que a perpassam, sejam elas darwinistas, patriarcais, feministas. O que pensamos e associamos a esse vocábulo quando nos deparamos com ele é fruto de construções ou desconstruções discursivas. O termo mulher provavelmente deve ter sido definido a primeira vez como “aquilo que não é o homem, mas é humano” e gradualmente foi aglutinando outros sentidos a ele, ou diferentes vozes se preferir. Para os gregos antigos ele torna-se sinônimo de virtude, porém uma virtude diferente da dos homens, pois a palavra comumente está associada a predicados heroicos que caracterizariam o gênero feminino, ou seja, qualidades domésticas e beleza essencialmente. Esses valores que o termo adquire a partir de então são reflexos do respeito pelo papel desempenhado pela mulher na sociedade, de modo que o reconhecimento desse valor poder ser atestado em

diversas obras de arte⁴. De outro lado, temos a voz que advém da cultura judaico-cristã que incorpora a culpa, o pecado e uma espécie de caráter demoníaco ao termo mulher, cultuado e transmitido pelo patriarcado. O darwinismo, motivado em desconstruir os paradigmas considerados inverossímeis para o homem positivista do século XIX, contribui com uma visão de inferioridade biológica da mulher em relação ao homem. Por fim, a corrente feminista rejeita todas essas essencialidades relativas ao vocábulo mulher e busca a construção de uma definição que visa à equidade dos seres humanos, colocando todos e todas no mesmo patamar – uma luta que se estenderá por anos, possivelmente até que os conceitos que foram fundidos ao termo através dos séculos tenham sido suplantados pelos novos. Até o momento, exemplificamos o dialogismo presente na palavra isolada demonstrando algumas das possíveis vozes que a perpassam e ressignificam. Seguindo esse raciocínio, a palavra sem ter se tornado um enunciado, segundo a perspectiva bakhtiniana, estaria na concepção mais rasa do dialogismo, enquanto o romance estaria na outra ponta: a partir do momento que a palavra encontra um autor, um contexto no qual ela é exprimida e torna-se um enunciado, as relações dialógicas estabelecidas pelos elementos elencados anteriormente assumem caráter fundamental para o processo interpretativo através das vozes que povoam o romance, tornando-o polifônico – se colocássemos o termo mulher, por exemplo, na boca de uma personagem woolfiana replicaria significados diferentes daqueles pronunciados por uma personagem balzaquiana, e dependeria também do gênero dessa personagem, da idade e de outros fatores sócio-político-econômicos.

Esse aspecto polifônico que o romance assume dentro dessa visão dialógica só pode realizar-se na época capitalista, segundo Bakhtin, pois nessa sociedade existe a multiplicidade de discursos e pontos de vistas que são a ancoragem do pensamento dialógico (2002, p. 19). A essência da polifonia consiste no fato de que as vozes permanecem independentes e combinam-se numa unidade de ordem superior às da homofonia, segundo o teórico russo. O autor complementa dizendo que é na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais – característica marcante do liberalismo, base do pensamento capitalista –, e realiza-se a saída do princípio para além dos limites de uma vontade: “a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (2002, p. 21). No romance polifônico

⁴ Para não nos estendermos demasiadamente nos inúmeros exemplos que poderíamos fornecer em favor desse argumento citaremos uma única obra literária da Antiguidade que elucida significativamente essa questão, a *Odisseia*: Penélope é representação máxima da virtude feminina ao criar o filho, cuidar dos bens de Odisseu sozinha e permanecer fiel ao marido durante os vinte anos em que o herói se manteve fora de casa na ocasião em que foi resgatar Helena em Troia após está ter sido sequestrada por Páris, príncipe troiano.

é possível encontrarmos outras vozes que perpassam o texto, sendo ele um emaranhado de discursos, pontos de vista, valores, que não se encontram expressos na superfície da narrativa, mas sim como camada intertextual que estabelece diálogos com outros textos. Esses diálogos que adentram cada palavra do romance, dotando-as de ambivalência, como afirma Bakhtin, torna-se ponto importante de nossa pesquisa, pois nos permite compreender que as vozes trazidas dos dramas trágicos por Machado estruturam o romance *Helena*: podemos partir de uma relação dialógica que tem no nome da obra o primeiro indicativo de uma aproximação, pois a maioria das tragédias antigas levavam o nome da personagem como título da peça, como afirma Aristóteles no capítulo IX de sua poética ao dizer que na tragédia os poetas podem recorrer a nomes de personagens que existiram, sugerindo que o possível inspiraria confiança.

As personagens principais dostoievskianas, afirma Bakhtin, não são objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso, circunstância esta que faz com que o discurso do herói não se esgote nas características habituais, nem em função do enredo, e tampouco assuma a posição ideológica do autor, ou seja, ele não é a imagem objetivada comum do herói no romance tradicional, mas sim um ser dotado de complexidade e posição independente (2002, pp. 04-05). O material semântico sempre é dado todo de uma vez à consciência do herói. A luta ideológica interior travada pelos heróis é uma luta pela escolha de meios de significação entre os já existentes no romance. O que determina o discurso do herói é a influência dessa nova matéria e dos novos pontos de vista, pois o discurso se encontra a si mesmo e, ao revelar a si em outros discursos, estabelece relações de reciprocidade com esses outros discursos (2002, pp. 184-187).

Em *Helena* a relação de reciprocidade se faz com o mito da espartana Helena, presente inicialmente na tradição oral, nas epopeias homéricas e solidificada no imaginário coletivo ocidental, que transforma a luta ideológica da heroína machadiana em um conflito com contornos trágicos: ao ser forçada a aceitar o reconhecimento de paternidade do Conselheiro Vale e ser elevada a uma classe à qual ela não pertence, Helena é dilacerada pelo moralismo e costumes presentes naquela sociedade e deve sucumbir tragicamente a fim de mostrar ao leitor que nosso país não permite privilégios aos que não nasceram para os ter; de modo análogo, a mítica Helena verá Troia queimar por aceitá-la no seio daquela cidade, algo que feria moralmente a ordem estabelecida daquele mundo. Esse contraste ideológico está devidamente marcado nos diálogos das personagens, corroborando para a tensão que gradativamente é ampliada ganhando

contornos trágicos no romance machadiano, conforme analisaremos no terceiro capítulo. Outro ponto de destaque do estudo bakhtiniano são os fenômenos metalinguísticos expressos pelo discurso-arte: a estilização, a paródia, o *skaz* e o diálogo. Apesar de diferentes, possuem a mesma particularidade de ter na palavra um duplo sentido voltado para o objeto do discurso enquanto palavra comum. Essa dupla orientação da palavra é menos clara no *skaz* e no discurso. Na estilização e na paródia, por sua vez, a palavra é tomada de empréstimo de outro discurso o qual se orienta através do outro, ou seja, trata-se de um discurso bivocal, que consiste na transferência das palavras de uma boca para outra, conservando o mesmo conteúdo, porém mudando de tom no seu último sentido. A paródia e, sobretudo, a estilização são os recursos metalinguísticos mais utilizados por Machado em *Helena* ao se reportar ao universo da cultura greco-romana, com pudemos observar em *Reminiscências da cultura clássica em Helena, de Machado de Assis*⁵: de dezessete relações dialógicas que o autor estabelece com a Antiguidade apenas quatro são em tom parodístico, as demais são todas estilizações. Enquanto na paródia a voz que perpassa o texto tem seu sentido subvertido pela narrativa machadiana, a estilização se faz consonante, permitindo uma aproximação entre discursos. O discurso do herói e o discurso do narrador se constroem como um rosário de réplicas vivas.

Essa instância polifônica dos romances nos permite transpor os limites do texto literário de modo que a relação estabelecida com outras vozes complementa, até certo ponto, a composição de dada obra literária. Segundo Bakhtin, trata-se de um modelo artístico de mundo incomparavelmente mais rico e complexo do que aqueles monológicos:

Consideramos a criação do romance polifônico um imenso avanço não só na evolução da prosa ficcional do romance, ou seja, de todos os gêneros que se desenvolvem na órbita do romance, mas, generalizando, também na evolução do pensamento artístico da humanidade. Parece-nos que se pode falar francamente de um pensamento artístico polifônico de tipo especial, que ultrapassa os limites do gênero romanesco. Este pensamento atinge facetas do homem e, acima de tudo, a consciência pensante do homem e o campo dialógico do ser, que não se prestam ao domínio artístico se enfocados de posições monológicas (BAKHTIN, 2002, pp. 273-275).

⁵ *Reminiscências da cultura clássica em Helena, de Machado de Assis*. Projeto de iniciação científica financiado pelo programa PROBIC/FAPEMIG da Universidade Federal de Viçosa no período entre março 2014 e fevereiro 2015 sob orientação do professor Dr. Edson Ferreira Martins do Departamento de Letras.

Novas formas de visão artística precisam ser criadas de acordo com as necessidades de cada tempo, sendo elas preparadas lentamente pelos séculos. Segundo Bakhtin, “a posição da qual se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deve ser orientada em termos novos face ao novo mundo, a esse mundo de sujeitos investidos de plenos direitos e não a um mundo de objetos” (2002, p. 05). O autor acrescenta que “uma época cria as condições ideais para o amadurecimento definitivo e a realização de uma nova forma” literária (2002, p. 37). Na Grécia do período clássico os dramas apreendiam as necessidades estéticas daquele momento, no caso do século XIX o romance polifônico assume esse papel e consegue trazer para dentro de si tanto os universos possíveis nas outras formas literárias quanto as novidades que ele mesmo colhia em sua contemporaneidade.

1.3. O SEGREDO CULINÁRIO: HORIZONTE DE PROSPECÇÃO DE MACHADO DE ASSIS

Ao olharmos para século XIX contemplamos uma rica atividade literária em praticamente todo o mundo ocidental, sendo a Europa – França, Alemanha e Inglaterra principalmente – o grande centro. As constantes revoluções que eclodiram em todas as direções esculpiam uma nova sociedade orientada pelo liberalismo, cujas ideologias eram alimentadas pelo capitalismo industrial. O individualismo gerado por essa nova diretriz social faz do romance o modelo de expressão artística mais consumida nessa época. A busca por um método que melhor se adequasse ao gênero romanesco cria variadas correntes de pensamento cujo propósito era dar valor estético aos acontecimentos cotidianos. Para termos uma pequena dimensão dessa “corrida estética” que o romance protagoniza a partir da procura de uma metodologia, podemos citar as três principais correntes literárias desse século – o romantismo, o realismo e o naturalismo: o primeiro desponta na primeira metade do século como uma espécie de fuga ao racionalismo fortemente cultuado pelos iluministas ao valorizar a emoção, a subjetividade e a liberdade criativa e explorar temas como a natureza, o amor, o nacionalismo e o misticismo; visão depois refutada pelos realistas que pretendiam uma literatura que reproduzisse a realidade exatamente como era; ideia esta que foi venerada pelos naturalistas e, de certo modo, desenvolvida através da adoção de métodos investigativos semelhantes ao das ciências naturais para que tal objetivo fosse alcançado. Machado de Assis, porém, parece ignorar, até certo ponto, essas estéticas e

cria seu próprio método composicional partindo de uma concepção de arte semelhante à dos antigos, cuja imitação de modelos da tradição é a tônica desse processo. Considerado como “um grego dos tempos de ouro” por José Veríssimo, Machado adota o método composicional clássico de ser valer de modelos e emula diversos autores em suas obras, como podemos observar as constantes alusões e citações de outros textos literários em sua obra⁶. O autor de *Helena* possui uma vasta carreira literária na qual produziu obras em praticamente todos os gêneros, sendo seu primeiro texto poético, *A palmeira* (1855), publicado aos dezessete anos e seu último, *Memorial de Aires* (1908), aos sessenta e nove, ano de sua morte – ao todo foram nove romances, mais de duzentos contos, ao menos quatro volumes reunindo seus poemas, dez peças de teatro, inúmeras crônicas, traduções, e uma fecunda crítica na qual o autor estabelece parâmetros para o fortalecimento da literatura nacional, além de expor ideias que orientam a sua estética, com bem observa João Cezar de Castro Rocha em seu instigante estudo sobre a obra machadiana⁷. O autor observa que o método composicional de Machado, chamado por ele de *poética da emulação*, “equivale ao resgate moderno de práticas retóricas progressivamente abandonadas depois do advento do romantismo”. Rocha nos diz diferenciar “*aemulatio* – técnica definidora do sistema literário e artístico – e a *poética da emulação* – esforço deliberadamente anacrônico, marca-d’água da literatura machadiana” é fundamental para o entendimento dessa poética machadiana.

A emulação tem sido uma prática fundamental na literatura universal, desde a Antiguidade Clássica até os tempos modernos. O termo designa o ato de imitar, reinterpretar ou superar modelos anteriores, frequentemente estabelecendo um diálogo criativo e competitivo com tradições e autores passados. Platão, em *A República* e *Íon*, abordou a mimesis como um processo de imitação que podia distorcer a verdade, sugerindo que a arte imitativa era inferior ao conhecimento filosófico. Por outro lado, Aristóteles, em *Poética*, valorizou a imitação como um mecanismo essencial à criação artística, considerando-a uma forma de aprendizado e uma expressão natural do ser

⁶ No que se refere aos estudos machadianos dedicados a reconhecer a presença de outras literaturas/autores: Eugênio Gomes (1958) enfocou a influência inglesa, além de Helen Caldwell (2002), que analisa pormenorizadamente a maneira pela qual o romancista brasileiro constrói a narrativa de *Dom Casmurro*, tendo como horizonte de retrospecto o *Otelo*, de Shakespeare; Anita Novinsky (1990) chama a atenção para “o olhar judaico em Machado de Assis”. Antônio Candido (1995), por sua vez, estuda as aproximações de estilo entre o autor e dois nomes: Sterne e Voltaire. Também sobre a presença de autores franceses em Machado, Gilberto Passos dedica uma série de estudos (PASSOS 1992, 1996a, 1996b, 2000 e 2003). Já Marcelo Sandmann (2004) levanta o questionamento sobre a presença portuguesa nos escritos do autor, chegando à constatação de que, em suas obras, Machado se vale da citação de inúmeros autores portugueses, com destaque para Almeida Garrett e Luís de Camões.

⁷ ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

humano. Cícero, em *De Oratore*, e Quintiliano, em *Institutio Oratoria*, enfatizaram a emulação como instrumento de aperfeiçoamento retórico. Ambos advogaram a imitação dos grandes mestres do passado como caminho para desenvolver a eloquência e a originalidade, destacando a necessidade de superar os modelos anteriores. Horácio, em sua *Ars Poetica*, destacou a importância da imitação dos clássicos, mas também enfatizou a necessidade de inovação e adaptação. Para ele, o escritor deve aprender com os antigos, mas também adicionar originalidade para se destacar. Na era moderna, Dante Alighieri, em *A Divina Comédia*, exemplifica a emulação ao colocar Virgílio como guia espiritual, reafirmando sua conexão e superação da tradição clássica. Petrarca, por sua vez, buscou reviver o ideal clássico por meio da imitação estilística e filosófica, especialmente inspirando-se em Cícero. Em *De Copia*, Erasmo enfatizou a emulação como um método de aprimoramento linguístico e estilístico, incentivando o uso de variedade e abundância na expressão. Michel de Montaigne, em seus *Ensaio*s, propôs uma abordagem dialógica com os clássicos, utilizando a emulação como ferramenta para reflexão pessoal e crítica. Boileau, em *A Arte Poética*, reafirmou o valor dos clássicos como modelo de perfeição, defendendo a imitação como forma de atingir a excelência literária. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche analisou a emulação no contexto da arte grega, destacando a tensão entre Apolo e Dioniso como forças criativas e inspiradoras. Por fim, Harold Bloom, em *A Angústia da Influência*, reformulou o conceito de emulação ao discutir como os autores modernos criam em resposta a predecessores, frequentemente por meio de uma luta psicológica para se libertarem da sombra das grandes obras anteriores. A emulação atravessa a história da literatura como um elemento essencial para o diálogo criativo entre os autores e suas tradições, pois a prática de imitar e superar modelos anteriores reflete a dinâmica entre continuidade e inovação na produção artística, justamente por haver um processo constante de reinvenção e diálogo com o passado.

A emulação parte da imitação consciente de um modelo tradicional para criar uma obra diferente, adicionando possibilidades novas de leitura. Esta, por sua vez, é considerada um “gesto iminentemente inventivo” dentro do sistema literário cuja emulação determina o método de composição (2013, pp. 11-12). Essa concepção metodológica perde prestígio com o advento do romantismo e seus ideais de originalidade, contrariando postulados da Antiguidade que se orientava a partir da imitação de elementos contidos em um repertório comum – a tradição – para a criação de novas obras, estabelecendo um diálogo contínuo entre gerações, pois “sua prática

demanda a adoção prévia de um modelo e, ao mesmo tempo, a crítica posterior do modelo adotado; somente assim a *imitatio* deixa de ser resultado final – mera cópia –, convertendo-se em ponto de partida de um processo de *invenção* – meta de todo artista –, ou seja, a transfiguração da imitação em emulação depende do domínio da primeira para o êxito da segunda, como afirma Rocha (2013, p. 161). O estabelecimento de um anacronismo deliberado, na visão do estudioso da obra machadiana, determina novas relações no plano da história literária através de uma relativização dos postulados da hierarquia tradicional consonantes também à prática da escrita ao tornar consciente a apropriação de modelos consagrados, ensejando “outro tipo de temporalidade, negando a linearidade e recusando superações irreversíveis; não se trata de promover rupturas traumáticas, mas de contribuir para o enriquecimento do repertório comum, na promessa de sincronia entre épocas e tradições diversas (2013, pp. 208-259).

Investigar fontes em busca de um elemento passível de ser imitado faz parte do processo de criação, o qual a apropriação do alheio é a tônica da técnica da emulação, ou seja, no repertório da tradição o autor encontra o modelo que será particularizado por ele, tornando-o novo, próprio. Nesse processo, a memória desempenha papel determinante, pois esta recorre livremente à tradição “em busca da palavra, frase ou imagem adequada à circunstância, gesto que supõe a adaptação da fonte”, como afirma Rocha (2013, p. 309). Segundo o autor:

No caso da literatura machadiana é preciso ir, mas, sobretudo voltar, no vaivém ininterrupto entre épocas, marca principal do delírio inaugurado pelas *Memórias póstumas*. Tal poética é deliberadamente anacrônica, imitando assim de um modo moderno a técnica clássica da *aemulatio*. O ponto é decisivo: refiro-me a um anacronismo às avessas, produtivo pela inversão da cronologia usual da história literária. Não se trata de projetar valores atuais à tradição, mas, pelo contrário, repensar esses mesmos valores com base naquela tradição (ROCHA, 2013, p. 191).

Esse ato anacrônico de resgate da *aemulatio*, segundo Rocha, pode ser melhor vislumbrado a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O autor acredita que o romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, tenha sido o gatilho para o estabelecimento dessa poética machadiana, pois Machado reconhece na obra do autor português traços marcantes da literatura francesa, a qual, através da imitação no sentido clássico do termo, Eça emulou Flaubert e não fez “mera cópia” (2013, pp. 123-136).

A ideia de emulação segue exatamente essa lógica da adoção de um modelo como referência e o estudo das técnicas. Apesar de Machado afirmar que ainda não estava pronta sua poética ao pedir conselhos à crítica, ele já acena para esse modelo

estético que vai sendo lapidado nas obras posteriores à publicação de seu primeiro romance em 1872, e que encontra sua forma definida a partir do defunto autor Brás Cubas. Esse processo de evolução do método composicional de Machado fica marcado por suas palavras na também advertência de *A mão e a luva*, lançado dois anos depois de *Ressureição*, onde o autor nos alerta que seu objetivo permanece sendo o de dominar o gênero: “convém dizer que o desenho de tais caracteres, — o de Guiomar, sobretudo, — foi o meu objeto principal, senão exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis. Incompletos embora, terão eles saído naturais e verdadeiros?”. Em *Helena* e *Iaiá Garcia* o autor não faz nenhuma advertência na primeira edição, somente nas reedições dessas obras. Nossa hipótese é de que nessas obras o autor já havia alcançado certa maturidade, domínio da técnica e prestígio que lhe credenciara confiar no trabalho feito, sem ter que fazer comentário prévio sobre seus objetivos. Essas duas obras possuem diversos traços da estética machadiana que posteriormente o definem como gênio, sobretudo *Helena*, foco desse estudo, que nas palavras do autor, “dos que então fiz, este me era particularmente prezado. Agora mesmo, que há tanto me fui a outras e diferentes páginas, ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo”. Seguindo esse raciocínio, a partir da crítica publicada em 1878, ano de publicação de *Iaiá Garcia*, sobre o romance queirosiano Machado teria *acentuado* o uso da técnica da emulação em suas produções literárias após esse ano. Nossa hipótese é de que ele teria perdido aquela “fé ingênua” que fazia sua literatura seguir um modelo tipicamente romântico, de gosto popular, ele reconhece em Eça o que faltava para aperfeiçoar sua técnica literária. Destacamos o termo “acentuado” anteriormente porque acreditamos que é exatamente uma acentuação que ocorre e não o surgimento dessa poética a partir de então. Acreditamos nesse gatilho disparado pelo lançamento de *O primo Basílio* observado por João Cezar, contudo parte do processo de formação do gênio machadiano pode ser analisado por essa perspectiva da *poética da emulação*, pois existe no autor, desde os primeiros escritos, esse esforço deliberadamente anacrônico que determina essa estética machadiana proposta por Castro, pois como afirma o autor, “o jovem de 20 anos seria o pai do autor de 40” (2013, p. 161). Em *Helena* podemos observar como essa técnica está em processo de desenvolvimento, basta traçarmos paralelos entre Estácio e Bentinho que veremos a dúvida e o ciúme otelianos como elementos constitutivos de suas personalidades.

Outro ponto importante destacado por Castro sobre o método composicional de Machado tem relação com um modo de escrita e leitura da obra machadiana em um processo de colagem, no qual encontramos recortes e fragmentos de outros textos citados expressamente na obra ou aludidos, seja por uma citação indireta, seja por uma referência que o leitor tenha que buscar em seu repertório. O autor compara esse processo com o sampler, no qual é utilizado deliberadamente trechos, recortes de outras músicas na composição de um novo *beat* a partir de variações daquelas. A arte de samplear, portanto, não seria uma ideia moderna, mas sim um dos processos mais antigos de criação, pois na concepção de emulação o artista tem a possibilidade de restaurar significantes importantes de maneira livre, a fim de atender seus propósitos estéticos (2013, pp. 289-313). Esse método composicional está em total consonância com o dialogismo que pressupõe diálogos entre textos, pois ao produzir uma obra através da colagem de temas, personagens, episódios de outras obras, surge a necessidade de estabelecer essas relações e provocar o confronto dessas outras vozes que se cruzam e produzem novas possibilidades de leitura. Nossa hipótese de análise do romance *Helena* parte do reconhecimento de diferentes episódios recortados de obras clássicas que estão colados no romance, estruturando-o, como veremos no capítulo seguinte. Machado não emula uma obra em si, mas apenas partes dela, desse modo, ele estaria mais sampleando e/ou estabelecendo uma relação dialógica do que emulando propriamente um único modelo. Dentro do ato de samplear há tanto o esforço deliberadamente anacrônico quanto o diálogo em sua forma. Esses três conceitos – samplear, dialogismo e poética da emulação – estão dentro de uma mesma instância comunicativa apesar de possuírem suas diferenças: enquanto o primeiro e o último estão ligados a processos criativos de apropriação de elementos presentes em outras obras através de um processo de reciclagem de temas, personagens, episódios, etc, o segundo refere-se a um aspecto da linguagem que torna essas interações entre obras mais coerentes, sendo, desse modo, importante ferramenta para análise literária.

Nesse capítulo nos dedicamos a discutir a estrutura do romance, seus antepassados, aspectos histórico-filosóficos que o cerca, seus desdobramentos como romance polifônico, além de apontarmos para uma perspectiva de análise do romance machadiano que se coaduna com o pensamento dialógico. *Helena* possui uma dimensão trágica até então pouco observada, mas admitida pelo autor na narrativa: “são irmãos e amam-se. A poesia trágica pode fazer do assunto uma ação teatral⁸”. Considerando a

⁸ ASSIS, 2006, p.150.

situação inexistente do teatro no Brasil fica a ironia machadiana de fazer um trágico em romance. A poética que Machado desenvolvia, chamada por Castro de *poética da emulação* após estar plenamente solidificada após *Memórias póstumas de Brás Cubas*, já mostra seu potencial nesse romance. A escolha de Helena tem claras motivações ideológicas, o autor atualiza uma personagem que possui ambiguidades em sua constituição discursiva, trazendo essa dúvida para o seu texto, ou seja, ao emular, ou samplear se preferir – considero, inclusive, mais adequado esse termo – uma personagem os discursos que acompanham essa figura podem ser lidos como válidos dentro do novo contexto, permitindo uma interação entre romance e tragédia. Desse modo, discutiremos no próximo capítulo os elementos que a estruturam a tragédia a fim analisá-los no romance *Helena*.

CAPÍTULO II: A ESCOLHA DOS INGREDIENTES: TRAGÉDIA, TRÁGICO E ROMANCE TRÁGICO

2.1. UMA BUSCA PELO TEMPERO GREGO

O despertar para um mundo trágico o qual a existência se mostra extremamente vulnerável perante o inexorável destino trouxeram reflexões que transformaram o pensamento do homem da Antiguidade. Essa consciência trágica nasce com a tragédia ática, palco no qual a melhor expressão do trágico foi representada, e atravessa o tempo até chegar ao homem moderno. Um longo caminho foi percorrido desde os primórdios desse pensamento até o século de Machado de Assis, portanto, se se pretende analisar o romance *Helena* sob um viés trágico é necessário discutirmos acerca do surgimento desse conceito, sua aplicação e o modo como ele é incorporado ao romance.

A partir do sopro inspirador da musa nasce o homem ocidental para o mundo. Pode parecer exagerada essa afirmação que considera o surgimento da ocidentalidade somente após a aparição dos antigos aedos⁹, entretanto, os mantenedores da glória¹⁰ foram responsáveis pela construção do homem como ser social: o homem como indivíduo surge do confronto com o Outro, sua identidade é baseada em um arranjo cultural o qual o sujeito se afirma como parte de um todo social. Foi a partir do seu reconhecimento como unidade cultural – cujos valores são compartilhados por um vasto território de maneira homogênea, e que não dispõe da mesma unidade governamental – que surge o sentimento de pertencimento a um grupo social que posteriormente seriam enquadrados dentro de uma mesma nação. A partir desse momento, enxerga-se o heleno em oposição ao bárbaro, reforçando ainda mais suas crenças e modo de pensar. Werner Jaeger, afirma que “por mais elevadas que julguemos as realizações artísticas, religiosas e políticas dos povos anteriores, a história daquilo a que podemos com plena consciência chamar de cultura só começa com os Gregos”. O povo grego legou à posteridade, de forma imorredoura, um tesouro de conhecimentos imperecíveis. O autor nos diz que “sem a concepção grega da cultura não teria existido a ‘Antiguidade’ como unidade histórica, nem o ‘mundo da cultura’ ocidental” (2003, p. 05-15). Segundo Jaeger, “os mitos e lendas heroicas constituem um tesouro inesgotável de exemplos e

⁹ Recitadores ambulantes que atravessavam o país (BURKERT, 1991, p. 57).

¹⁰ JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 68.

modelos da nação, que neles bebe o seu pensamento, ideias e normas para a vida”, constituindo, portanto, a base cultural do povo grego, pois no âmago dos mitos antigos existe algo que tem validade universal. O autor acrescenta que ele “não tem caráter meramente fictício, embora originalmente seja, sem dúvida alguma, o sedimento de acontecimentos históricos que alcançaram a imortalidade através de uma longa tradição e da interpretação enaltecida da fantasia criadora da posteridade” (2003, p. 68).

2.1.1. ANTES DO HOMEM TRÁGICO

O surgimento de uma poesia baseada em narrativas míticas tradicionais ricamente perpassadas por regras religiosas e sociais, aventuras heroicas e mitos diversos, cantada por recitadores em toda península balcânica, contribuiu, assim, para criação dessa unidade cultural entre aqueles povos. O que nos impressiona é qualidade quase única desses mitos entoados por todo território grego, como afirma Burkert, pois eles “dominam a poesia e artes figurativas, mesmo a religião se exprime de preferência por meio deles, e a filosofia nunca se emancipou deles completamente” (1991, p. 16). Os mitos de deuses e heróis povoaram a imaginário coletivo do grego antigo moldando sua maneira de pensar, agir e se relacionar com o mundo espiritual. Segundo Burkert:

Provavelmente a tradição mítica é tão antiga quanto a linguagem da humanidade e está enraizada em modelos de comportamento e de experiência ainda mais antigos. Contudo seria falsa a suposição de que, por esse motivo, ela seja imutável e fixa. Pode-se, em geral, avaliar o caráter estático e a mutabilidade de modo análogo ao da linguagem. Uma fixação durável, só a escrita oferece, a qual, no entanto, empreende simultaneamente a tarefa de suplantar a comunicação mítica por meio de novas formas do saber (BURKERT, 1991, p. 20).

Essas narrativas míticas são provenientes de uma antiga tradição oral e foram a principal fonte a qual os poetas da Antiguidade recorreram. O mais notável deles, Homero, reúne na *Ilíada* e *Odisseia* diversos temas dessa tradição e torna-se o ponto de referência de toda a cultura grega a partir do século VIII a.C. O autor dessas obras serviu de modelo “a todos os poetas subsequentes, e os gregos viram nele, desde então, a base de sua educação e o ponto de partida de todas as suas reflexões”, como afirma Romilly (1984, p. 17). Ao cantar a ira de Aquiles e as errâncias de Odisseu em suas epopeias, o poeta acomoda mitos antigos em sua poesia de modo que valores morais e religiosos continuam a ser transmitidos através desses cantos. Tratam-se, portanto, de textos que contribuíram para a criação de uma identidade compartilhada entre diversos

povos que já haviam absorvido, através da tradição oral, as bases fundamentais de suas culturas. O processo de unificação desses povos, por exemplo, é descrito na *Ilíada* de Homero¹¹. Essa obra trata principalmente das qualidades bélicas e colonizacionais de um povo que expandia seus horizontes para além do mar Egeu; já na *Odisseia*, nos é narrado uma sociedade diferente cujo ideal expansionista havia sofrido mudanças, sendo a vida social das cidades o ponto a ser destacado: desde os primeiros cantos temos relatos de assembleias, de valores culturais que moldam essa sociedade, como a hospitalidade entre os heróis, por exemplo, que criam laços indestrutíveis e que são passados de uma geração para outra, como afirma Romilly. Segundo a autora francesa, “a *Ilíada* e a *Odisseia* reproduzem, então, às vezes livremente mesclados, momentos da história e da vida gregas que jamais coexistiram em parte alguma”. Essas obras são, portanto, “a imagem de uma civilização que nada tem de primitiva, na qual os usos e o ideal humano atingem realmente um apogeu” (1984, p. 23-38).

Além das balizas civilizacionais e da poesia épica legadas por Homero, alguns críticos antigos o chamavam de pai da tragédia, como afirma Lesky, por considerarem “principalmente os elementos miméticos da epopeia” e o diálogo, como as bases da arte trágica (2010, p. 26). A dramaticidade dinâmica das narrativas homéricas criam figuras que transmitem perfeitamente o ideal trágico, como Heitor, por exemplo: o modo como o poeta articula a queda do virtuoso príncipe troiano não nos deixa margem para duvidar dessa questão – na tentativa de defender sua cidade comanda o ataque contra o exército aqueu; nesse ínterim assassina Pátroclo pensando ser Aquiles, provocando a ira do mais temido herói grego; por mais que as ações de Heitor fossem moralmente irrepreensíveis, o filho de Príamo tem seu destino pesado pela balança da justiça divina e é obrigado a sucumbir para que a vontade dos deuses seja feita, para que cerca ordem cósmica não fosse alterada. Notadamente trata-se de um herói trágico, porém não é o mito do troiano que caracteriza essa tragicidade, o mito heroico não é trágico por si só, o que lhe confere tal qualidade está diretamente relacionado ao caráter que o poeta lhe imprime (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, p. 271). Apesar da poesia homérica conseguir exprimir o trágico, a alcunha de pai da tragédia dada pelos críticos antigos a Homero seria um pouco exagerada. Considerando a dimensão cívica e religiosa do drama trágico, como veremos no tópico seguinte, e poesia homérica em si observamos que o

¹¹ Na perspectiva da obra, este é o evento responsável pela união de todo povo grego – se observarmos o Canto II, conhecido como o *Catálogo dos navios*, vemos que praticamente todos os reinos mais importantes desse período estavam unidos em prol de um objetivo.

título dado ao poeta se deve mais ao fato dele ser o ponto de referência comum a toda arte poética do que propriamente ter criado a poesia trágica: a poesia de Homero nunca teve a pretensão de fazer parte de culto religioso ou de ser representada nas cidades, sendo, inclusive, promovida pela administração pública e assistida por todos os cidadãos¹², sua mestria está em utilizar narrativas tradicionais, ou seja, mitos, na construção de suas obras. Esse método composicional serve de modelo aos poetas trágicos, talvez venha daí a ideia de um Homero “trágico”, pois se formos considerar o gênero textual de ambas as produções artísticas – poesia épica e poesia trágica – a diferença torna-se patente, da métrica à dimensão narrativa o contraste é notável.

Entre a poesia homérica e o nascimento da tragédia tivemos o período arcaico grego no qual a poesia elegíaca, o lirismo individual e o surgimento da filosofia despontam como as principais produções intelectuais da época. Autores como Hesíodo, Sólon, Safo, Píndaro, Tales de Mileto, Parmênides e Empédocles produziram as principais obras. Atenas tornara-se reconhecidamente o centro da vida grega cuja moral e a política, orientada pela medida do homem, é a base do pensamento que se desenvolveu na cidade a partir do século V a.C., século do apogeu da arte trágica. A descentralização do pensamento antigo provoca a crise da qual emerge a tragédia ática. Segundo Burkert, “é um paradoxo memorável que tenha sido precisamente da crise do pensamento mítico que brotou a mais poderosa forma poética do mito: a tragédia ática”. O autor acrescenta que “o mito podia, mais uma vez, fornecer o quadro de referência comum” (1991, pp. 63-64):

As tragédias, bem entendido, não são mitos. Pode-se afirmar, ao contrário, que o gênero surgiu no fim do século VI quando a linguagem do mito deixa de apreender a realidade política da cidade. O universo trágico situa-se entre dois mundos e essa dupla referência ao mito, concebido a partir de então – como pertencente a um tempo já decorrido, mas ainda presente nas consciências, e aos novos valores desenvolvidos tão rapidamente pela cidade (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, p. 21).

O mito não mais apreende a realidade política da cidade, porém a sua manipulação pelos poetas permite sua inserção nessa nova realidade: os heróis do passado agora podem ser colocados frente ao povo da cidade e suas vozes podem ser ouvidas e confrontadas pela população através das representações dramáticas das

¹² GRIMAL, 2005, pp. 28-29.

Dionísias¹³. O modo como essa nova configuração se desenvolve é o tema do tópico seguinte.

2.1.2. O DESPERTAR DA CONSCIÊNCIA TRÁGICA

Em sua *Poética* Aristóteles sugere que a tragédia teve sua origem nos cantores do ditirambo¹⁴ e nas peças satíricas. O autor defende uma superioridade da tragédia sobre a epopeia, pois considera que o fato da imitação desta possuir menor unidade do que daquela faz com que a objetividade do arranjo das ações circunscritas em apenas um dia seja dotado de maior valor estético. Esse conceito de imitação é o que orienta o pensamento aristotélico, uma vez que imitar torna-se um modo de aquisição de conhecimento que diferencia o homem como espécie superior das demais, sendo essa ação imitativa prazerosa e essencial aos indivíduos (2014, pp. 21-22). Essa obra aristotélica em questão se propõe a filtrar elementos que o filósofo julgava composicionais do drama trágico, como a imitação de uma ação grave, a verossimilhança, o caráter das personagens – que define seus respectivos sucessos e insucessos –, a disposição das ações pela fábula, as ambiguidades proporcionadas pelos diálogos, o reconhecimento da condição trágica, a peripécia, que, normalmente, transforma em catástrofe o destino virtuoso do herói. Lesky defende que Aristóteles “fez ele uso do direito do erudito, de preencher com hipóteses as lacunas de seu conhecimento dos fatos” (2010, p. 62) ao teorizar sobre a poética clássica. Posição que também é defendida por Vernant e Vidal-Naquet ao afirmarem que o filósofo grego “não mais compreende o homem trágico, que, por assim dizer, se tornara estranho para ele” (2011, p. 08). Portanto, dizer que peças satíricas inspiraram as trágicas ou o contrário seria desaconselhável, até mesmo para Aristóteles: a proximidade histórica com o mundo o qual a tragédia nasceu, teoricamente, lhe daria acesso a registros os quais o pesquisador da atualidade não dispõe, entretanto esse fato não garante a fidelidade necessária para determinar com precisão o ponto no qual surge a tragédia –

¹³ Festas celebradas em honras ao deus duas vezes ao ano: as dionísias rurais animavam o inverno, no mês de dezembro, das aldeias e vilarejos dos campos áticos com torneios de canto e dança, coros, cortejos; as dionísias urbanas – Grandes Dionísas – eram celebradas na encosta da Acrópole no começo da primavera, final de março (VERNANT & VIDAL-NAQUET, p.158).

¹⁴ “Nascida, pois, de improvisações a princípio – tanto ela quanto a comédia, uma por obra dos que regiam o ditirambo, a outra por obra dos que regiam cantos fálicos, costume ainda hoje conservado em muitas cidades – a pouco e pouco a tragédia cresceu desenvolvendo os elementos que se revelavam próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria” (ARISTÓTELES, 2014, p. 25).

não pretendemos questionar a autoridade de Aristóteles ao inquirir sobre seu conhecimento acerca dos primórdios da tragédia, porém vale a ressalva de que seu estudo sobre o tema também encontra limites no que se refere às fontes, além de fronteiras teóricas, como o fato do autor não discutir o conceito de trágico. A fim de chegarmos a um consenso sobre os ancestrais do drama trágico, adotaremos como norte o que alguns classicistas modernos consideram. Desse modo, o ditirambo seria uma fase preliminar da tragédia, como afirma Lesky quando nos diz que “dois elementos básicos, que já encontramos nos primórdios, sempre conferiram à tragédia grega seu cunho especial: Dionísio e o mito” (2010, p. 73). O autor ainda acrescenta que:

O espírito reformador penetra através do acontecer caótico, e a configuração artística, que de modo algum é puramente técnico-formal, eleva o representado à esfera do sensível e torna visíveis as forças espirituais que se encontram por trás dos acontecimentos. Dionísio e o Mito, o fascínio do êxtase e a força do Logos a penetrar a essência das coisas, concentram na tragédia um pacto reiterável (LESKY, 2010, p. 81).

Dionísio não se satisfaz com sacrifícios e orações, como os deuses olímpicos cultuados durante o período homérico. Com esse deus não existe a relação de dar e receber, pois “ele quer o homem inteiro, arrasta-o para o horror do seu culto e, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo”, como afirma Lesky (2010, p. 74). Através desse arrebatamento do homem promovido pelo culto dionisíaco, o paradoxo memorável da existência humana, ou seja, sua finitude é colocada em evidência. Desse modo, o significado religioso da celebração dionisíaca era expurgar a cidade de todas as suas impurezas e libertá-la de suas falhas:

Dionísio encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca de uma loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa, quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, p. 158).

As transformações provocadas pelo êxtase dionisíaco tiveram marcas profundas naquele homem que cada vez mais tomava consciência de sua condição trágica ao se confrontar com os antigos mitos agora renovados por uma nova concepção de mundo. O fato de Dionísio não ser um “aristocrata olímpico” faz com que ele represente um deus mais democrático e seu culto tem certo valor político. O religioso não era separado do social e do político para o grego antigo e todos os eventos mais marcantes – de tratados

de paz até nascimentos – assumiam aspecto de festa religiosa tanto na esfera pública quanto na privada. A expansão da religião dionisíaca foi fundamental para o surgimento da tragédia, pois o arrebatamento produzido pelo culto ao deus transfigura-se na essência representativa da arte dramática: a transformação do homem através do êxtase é o princípio que orienta a encenação do ator nos palcos, ou seja, é preciso se tornar outro para dar vida ao personagem. A incorporação das lendas heroicas aos cantos ditirâmicos, como afirma Lesky, foi extremamente importante para a tragédia dionisíaca, que “se fundiu ao tesouro de mitos heroicos do povo helênico e nele encontrou seu verdadeiro conteúdo” (2010, p. 79). Esses heróis que lutaram para salvar países, que sofreram desgraças e sucumbiram a forças superiores, através de seu sacrifício abrem caminho para um futuro melhor. Esses mitos já eram conhecidos e faziam parte do imaginário coletivo do povo grego antigo, fato esse que auxilia não só na assimilação dos temas discutidos pelas peças como no interesse do público, pois “todos estavam tão próximos de seu sentir, como do sentir do poeta, que os alçava a uma nova vida! Decerto, o poeta não tinha as mãos de tal modo atadas que fosse obrigado a relatar meramente os fatos transmitidos pela tradição, sua liberdade frente ao mito não era pequena” (LESKY, 2010, p. 80). Desse modo, aquele herói, modelo de virtudes, valores morais e feitos heroicos, que era retratado pela epopeia passa a ser questionado nos palcos do drama através do confronto com o coro, das inversões de situações, tornando-se objeto de debate. Segundo Vernant e Vidal-Naquet, “quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que, nesse século V ateniense, no e através do espetáculo trágico, descobre-se ele próprio problemático” (2011, p. 161). Há um aspecto que devemos ressaltar sobre as lendas heroicas: na perspectiva do grego dessa época, essas personagens cantadas pelos poetas existiram realmente no passado, ou seja, eram figuras históricas, pessoas de outrora que existiram efetivamente em um período da História. A tragédia dá vida a essas figuras, as colocam para falar e agir na frente dos espectadores, promovendo uma afirmação da existência humana a partir do fictício. Segundo Vernant e Vidal-Naquet, o poeta consciente de ser um imitador cria mundos de reflexos, de simulacros, fábulas, aparências enganosas, para discutir problemas reais sobre a existência, o poder, a prática de virtudes nobres, as guerras (2011, p. 215).

As representações dramáticas durante o período clássico grego em Atenas aconteciam três vezes por ano, contavam com a presença de todo o povo da cidade e sua organização era promovida pela administração pública durante as Grandes Festas

Dionisiacas: dionísias urbanas ou grandes dionísias, leneanas e dionísias rurais. As duas últimas têm um caráter mais local e sua celebração se dava mais à moda antiga, duravam cerca de quatro dias e sua realização acontecia no inverno, final de janeiro e dezembro respectivamente. As primeiras, entretanto, eram celebradas na primavera e duravam seis dias: no primeiro dia havia uma procissão solene com a estátua de Dionísio, que era transportada de seu templo até a Acrópole, de lá era levada até o teatro e deixada em um altar, *tímele*. No segundo e terceiro dias realizavam-se os concursos de cantos ditirâmicos (dez cantos eram entoados por cerca de cinquenta executantes). Os últimos três dias eram destinados aos concursos dramáticos: nesses concursos a cidade premiava os vencedores, além de financiar o coro e atores para as peças. Neles, cada autor apresentava três tragédias e finalizava com um drama satírico. Todo o conjunto das quatro peças constituía a tetralogia. Algumas trilogias, ou seja, as três peças trágicas encenadas, por princípio, apresentavam certa unidade temática¹⁵, costume que já não era comum nos tempos de Sófocles e Eurípedes¹⁶. O primeiro poeta nomeadamente trágico é Téspis, que aperfeiçoou a inovação de Aríon¹⁷ ao incorporar o costume das máscaras aos atores¹⁸. Os elementos fundamentais do drama grego, seja tragédia ou comédia, são os atores e o coro – este também é uma personagem da peça, considerando que ele interage com os atores e representam alguma entidade coletiva da cidade, seja para atuar como testemunha, confidente, juiz, conselheiro, espectador ideal, associado na dor, intérprete lírico do poeta, eco da sabedoria popular, traço de união entre público e ator, porta-voz do poeta, intensificador das impressões do momento, como afirma Brandão (1980, pp. 51-52). O coro era em geral constituído por doze ou quinze pessoas que cantavam e dançavam, sendo o corifeu uma espécie de porta-voz do coro, pois em dados momentos somente ele fala ao protagonista ou ao público – o número de quinze fixou-se como ideal. Os atores eram em número máximo de três. Tanto os participantes do coro como os atores eram sempre do sexo masculino. O teatro normalmente era construído nas encostas, para proporcionar melhor acústica. Seu formato era semicircular, nele havia uma área de terra batida ou de pedras na parte mais baixa chamada de *orkhestra*, local onde o coro fazia sua apresentação. No centro da *orkhestra*

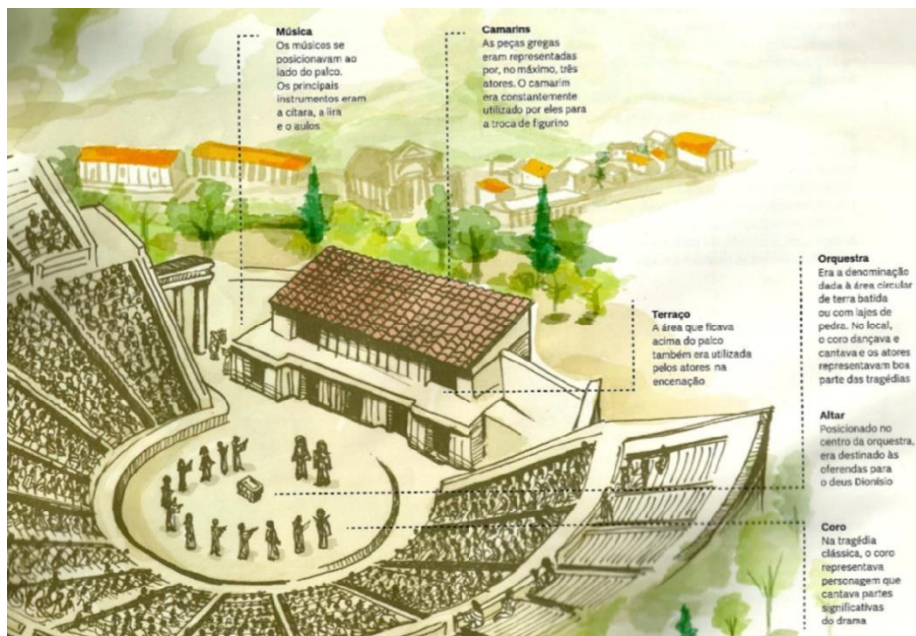
¹⁵ Apenas uma trilogia temática chegou até nós, a *Orestia*, de Ésquilo.

¹⁶ De centenas de tragédias que foram representadas em Atenas, conservam-se ao todo 32; sete de Ésquilo, sete de Sófocles e 18 de Eurípedes (ROMILLY, 1984, p. 75).

¹⁷ “O inventor do estilo trágico, o primeiro a organizar um coro, a fazê-lo cantar um ditirambo, a denominar o que o coro cantava e a introduzir sátiros que falavam em versos” (LESKY, 2010, p. 65).

¹⁸ Segundo Grimal, estabeleceu-se “uma conexão entre a tragédia primitiva e o ritual dionisiaco que, efetivamente, favorecia o êxtase e o esquecimento de si próprio, através do arrebatamento da música e da dança” (2005, pp. 28-29).

ficava o altar em honra de Dionísio, *tímele*, que servia tanto para oferecer sacrifícios quanto como elemento composicional na peça. Atrás da *orkhestra* ficava a *skênê* que tinha como função primordial a troca de roupas dos atores, com o aperfeiçoamento das técnicas teatrais ela se tornou parte da peça e representava normalmente a fachada de um palácio ou de um templo. (BRANDÃO, 1980, pp. 51-54). Abaixo uma ilustração do espaço:



(Imagem 01: disponível em <<https://www.pinterest.pt/pin/67835538115427140/>>, acesso em 18 de abril de 2018, 19:20).

Na prática, as ações se davam da seguinte forma: o coro entrava na *orkhestra* em fileiras de três por cinco ou de cinco por três entoando o *párodo*¹⁹, precedidos por um flautista; algumas partes são cantadas e outras recitadas, segundo Brandão, coro e atores “são formas diferentes de expressão humana: o coro representa o que é da ordem dos sentimentos e os atores se ocupam do desenvolvimento e do exame do que é temático. Assim, o dionisiaco-ditirâmico e o *logos* se aglutinam para formar o *corpus*” (1980, p. 51). Nos *estásimos*²⁰ o coro evoluía de maneira diferente: ao cantar a estrofe ele se movimentava da esquerda para direita, da direita para a esquerda ao entoar a antístrofe e permanecia parado no epodo. O acompanhamento musical era feito de forma discreta para que o som da flauta não abafasse as vozes do coro e dos atores. As danças eram uma sucessão de passos ritmados com propósitos mímicos, pois o fato de haver uso de máscaras o corpo assume o papel representativo, sendo as mãos o órgão mais expressivo nesse quesito. Aos atores ficam as partes recitadas e dialogadas: o início se

¹⁹ Canto do coro ao entrar na *orkhestra* (BRANDÃO, 1980, p. 52).

²⁰ Canto executado pelo coro entre os diversos episódios da peça (BRANDÃO, 1980, p. 52).

dá com o *prólogo*, o qual um problema é apresentado; em seguida temos os episódios, normalmente três; e por fim o *êxodo*, ou seja, aquilo que se segue após a saída do coro, segundo Brandão (1980, p. 54). Tomando como exemplo *Édipo rei*, de Sófocles²¹, observamos que o coro é composto por anciãos de Tebas que estão junto dos altares orando quando Édipo aparece pela porta central da *skenê* e nos apresenta o *prólogo* da peça, sendo este um problema a ser solucionado – a punição do assassino de Laio, que habita a cidade do antigo rei: sabe-se que o povo sofre calamidades por pragas e doenças e que o oráculo de Apolo revelou a Creonte que os deuses punem a cidade por conta do crime não solucionado. Nesse primeiro episódio, Édipo se coloca disposto a resolver a situação e livrar a cidade dos problemas que ela enfrenta, considerando que ele uma vez já havia realizado tal feito após resolver o enigma da esfinge que apavorava aquela terra. O rei então roga uma maldição ao assassino e, aconselhado por Creonte, resolve chamar o adivinho Tirésias para que revele quem era o assassino. No segundo episódio, o adivinho afirma que o assassino de Laio seria Édipo, que se recusa a acreditar. Ele ainda diz que a pessoa que cometeu tal crime mataria o próprio pai, desposaria a mãe e teria uma prole de irmãos-filhos. A situação trágica, portanto, é colocada em cena nesse momento, pois após ter condenado tal assassino ele torna-se obrigado a cumprir as ordens promulgadas por ele mesmo. O desenrolar dessa situação vai culminar em catástrofe no terceiro episódio, pois Édipo não concorda com a afirmação de Tirésias e decide investigar o problema. Em conversa com Jocasta, sua esposa, Édipo colhe informações suficientes para saber que ele poderia ser o possível assassino de Laio, mas faltava a evidência final. Ao remexer esse passado o rei então se descobre filho do antigo rei. Tomado pela vergonha Jocasta se mata e Édipo arranca os próprios olhos para que não pudesse mais encarar qualquer pessoa e pede para ser exilado da cidade, cumprindo assim o seu próprio decreto e a vontade dos deuses. No final da peça, na última fala, o corifeu parece alertar o povo sobre como uma situação aparentemente boa pode rapidamente se tornar uma desgraça ao dizer que ninguém pode se julgar feliz até que sua vida tenha terminado, ou seja, vivemos todos sob uma condição trágica.

Retomando a *Poética* de Aristóteles a fim de uma definição mais sucinta de tragédia, encontramos nas palavras do filósofo grego que se trata da “representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte

²¹ Representada em Atenas por volta de 420 a.C.

com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções”. Segundo Aristóteles:

A mais importante dessas partes é a disposição das ações; a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que importa (ARISTÓTELES, 2014, p. 24).

Sob essa perspectiva, a representação de uma ação envolvendo pessoas melhores do que nós (p. 35) tem como finalidade expurgar os sentimentos de terror e pena que nos advém do infortúnio imerecido dessas figuras que protagonizam as tragédias – esses sentimentos são dolorosos, e libertá-los é prazeroso para o indivíduo, segundo Eagleton (2013, p. 221). Há uma relação de reciprocidade do espectador com o herói trágico, estabelecida através de uma imitação apreendida pelo contexto daquele momento: os poetas trágicos buscavam seus temas nos mitos antigos, em figuras já conhecidas²² pelos gregos, e se mantinham, até certo ponto, fiéis a algumas variantes daquele mito; contudo, o modo como as situações políticas eram colocadas dentro do enredo, os pontos de vista das personagens sobre determinado crime e seus posicionamentos, faziam parte da nova visão de mundo do homem daquele momento. Dizendo de outra forma, seria como costumam fazer os autores de romances históricos: pega-se um acontecimento do qual se tem a dimensão completa e preenche as lacunas, que a história dificilmente teria acesso, com a mais pura ficção. Esse limite estabelecido pela tradição mítica faz com que o poeta organize o encadeamento das ações, isto é, a fábula, de modo que haja a verossimilhança tanto com o mito quanto com a realidade circundante. Segundo Aristóteles:

Às vezes, os sentimentos de temor e pena procedem do espetáculo; às vezes, também, do próprio arranjo das ações, como é preferível e próprio de melhor poeta. É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos; é o que experimenta quem ouviu a estória de Édipo. Obter esse efeito por meio do espetáculo é menos artístico e requer apenas recursos cênicos (ARISTÓTELES, 2014, p. 33).

²² “Razão é que o possível é crível [...] o que não aconteceu não cremos de imediato que seja possível, mas o que aconteceu é evidentemente; se impossível, não teria acontecido” (ARISTÓTELES, 2014, p. 29).

Uma fábula concisa permite ao poeta demonstrar o caráter do herói através de suas atitudes e palavras, indo além do universo da representação, assumindo contornos trágicos que se tornam mais definidos na medida em que a trama se desenvolve: o encadeamento das situações dentro de uma dinâmica dramática leva o herói, inevitavelmente, ao reconhecimento de sua condição trágica, pois o modo como as ações desenvolvem-se parte de uma organização da narrativa na qual as contradições que estabelecem a situação trágica são colocadas numa sequência que privilegia a peripécia como efeito catalizador do trágico – o herói é levado diretamente para o ponto onde se realiza a cisão entre vida venturosa e a catástrofe, após a viravolta da fortuna do herói a certeza de que toda vida é perene torna-se cada vez mais uma verdade absoluta. Essa sequência dramática é o ponto forte do teatro trágico, segundo Aristóteles, que nos diz que é “nas peripécias e nas ações singelas que os poetas acertam admiravelmente no alvo, que é obter a emoção trágica e os sentimentos de humanidade”. Essas mudanças de fortuna aparentemente bruscas reforçam as emoções, pois “é verossímil que aconteçam muitas coisas inverossímeis” (2014, p. 39). A fábula do Édipo sofocliano, por exemplo – citada por Aristóteles –, tem um arranjo tão bem elaborado que praticamente todas as falas do herói o cercam em uma estrutura trágica da qual é impossível sair sem que seja violada alguma regra. Desse modo, ao herói só resta sucumbir para que a ordem seja mantida. A tragédia promove o reconhecimento da cidade e seu questionamento através das inversões, deslocamento e silenciamentos da ordem política (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, p. 233).

2.1.3. UM BREVE PERCURSO PELA TRAGÉDIA MODERNA

O momento da tragédia analisada por Aristóteles, e do qual vimos tratando até agora, compreende o apogeu da tragédia grega antiga, que teve duração de aproximadamente um século, entre os séculos V e IV a.C. A produção de novas tragédias parece entrar em colapso após o período clássico devido às constantes reapresentações de peças já consagradas em cortes de soberanos estrangeiros, fato que contribui, de certo modo, para o desaparecimento da essência ática que outrora constituía a base dessa arte:

A representação de uma velha tragédia, dos tempos áureos, nos é atestada, pela primeira vez, em 386, e algumas inscrições nos informam que, logo após a metade do século, isto se tornou prática firmada. Assim, já então, a tragédia do século V era encarada como

clássica, no sentido de modelo não mais atingível (LESKY, 2010, p. 273).

Aos poucos ela perde sua significação com o público que já não mais apreende seus valores religiosos e morais. A tragédia por jamais ter se dissociado do culto e do mito perdeu sua capacidade de desenvolver-se e adaptar-se ao novo homem que a filosofia construía. Segundo Nietzsche, foi Sócrates quem matou a tragédia ática com sua filosofia (2006, p. 120). Porém convém pontuarmos que no período helenístico existiram tragédias que juntamente com aquelas do período clássico fecundaram as letras romanas e através do drama trágico de Sêneca influenciou todas as épocas posteriores. Durante muito tempo o autor romano foi o único representante dessa arte até a descoberta dos originais gregos que deram uma nova luz sobre o estudo desse tema, segundo Lesky. Além dessas relações com as obras da posteridade é importante destacarmos a estreita ligação da tragédia do século V a.C. com a *polis*, sendo, desse modo, um fenômeno histórico singular que persistiu ao tempo, e que influenciou a reflexão do homem sobre a sua existência (2010, pp. 278-279).

Após um longo período afastado do centro das principais correntes do pensamento humano, a cultura greco-romana é novamente colocada em evidência. Desde então, esse olhar para Antiguidade nunca mais cessou. Segundo Lucács, Dante é o grande exemplo dessa transição histórico-filosófica da epopeia para o romance, pois ele contrapõe a hierarquia de alguns postulados ao não dotar seus personagens de superioridade social, como o eram nas epopeias, e seu destino, apesar de ser uma metáfora do destino humano em geral, assume um caráter individualizado, como afirma Lucács (2000, pp. 68-69). Não estamos aqui a considerar que o pensamento trágico tenha desaparecido do período pontuado anteriormente até a modernidade, pelo contrário, acreditamos que ele se expressou em todas as épocas, inclusive no medievo: a dramaturgia, representada pelos grandes ciclos dos mistérios e pelas moralidades, e a ficção, que se concentrava em narrar as histórias das quedas dos grandes homens. Segundo Santos, *De Casibus Virorum Illustrium* (*Das quedas de homens ilustres*) torna-se o livro referência sobre a tragédia na era medieval (2008, p. 195). O salto dado entre o que consideramos como o declínio da tragédia e seu “retorno” no Renascimento tem valor mais qualitativo em relação às obras trágicas, pois o período que intercala esses dois momentos não houve grandes movimentos relativos ao drama trágico cuja discussão merecesse pormenorizações.

Digno de nota, entretanto, é pontuarmos como o cristianismo transportou os valores míticos durante esse “hiato” entre o homem moderno com a Antiguidade. Ao compreender o poder dos mitos, os cristãos tentam eliminar essa tradição impregnada de deuses e lendas do paganismo, segundo a sua perspectiva religiosa, porém sem sucesso. A solução encontrada foi suplantá-lo, construindo assim seus heróis e sua visão sobre a origem do mundo baseada nos mitos greco-romanos, como afirma Romilly (1984, p. 285). Desse modo, o catolicismo transmitiu por milênios o ideal mítico, seja por meio da ritualização do culto religioso, seja pela imortalização de figuras que fazem referência a outras culturas mais antigas:

Se, até hoje, muitos estranham e se espantam com as “múltiplas semelhanças” do culto cristão com “fatos mitológicos”, isto se deve não apenas à prudente cristianização de significantes da mitologia grega, oriental e romana, mas sobretudo ao Espírito de Deus, que sopra onde lhe agrada [...] uma fonte da Gália, sagrada desde a pré-história, por causa da presença de uma figura divina local ou regional, torna-se santa para toda cristandade, após ser consagrada à Virgem Maria. Os matadores de dragões são assimilados à São Jorge ou a outro herói cristão; os deuses das tempestades o são a Elias. De regional e provincial, a mitologia tornou-se universal’ (BRANDÃO, 2012a, p. 34).

Na religião dionisiaca os heróis mitológicos eram colocados em situação trágica cujo próprio sacrifício era o único meio para que a ordem fosse mantida. Desse mesmo modo, a religião cristã propagou um herói trágico pelos séculos através da “tragédia da cruz”²³. Essa manutenção do valor do mito na religião majoritária da Europa, e também resgatado por Dante, criam as condições ideais para o estabelecimento de um diálogo entre o homem moderno com a tragédia clássica. Desse modo, temos a primeira representação de uma tragédia clássica na modernidade em 1585, com a peça de Sófocles, *Édipo Tirano*²⁴, no Teatro Olímpico de Palladio, em Vicência, na Itália. Segundo Vernant e Vidal-Naquet, o drama teve a duração de três horas e meia, sendo que o público começou a entrar no teatro nove horas e meia antes do espetáculo para poderem prestigiar a “ressurreição” da tragédia (2011, p. 320). O momento de reaparecimento do drama trágico coincide, tomadas as devidas proporções, com aquele de sua fundação se considerarmos que quando ele surge na Antiguidade o homem passava por uma reconstrução do pensamento e da sociedade. Essa mudança de

²³ Poderíamos inclusive levar a hipótese de que as representações teatrais da crucificação de Jesus, nas festas da Paixão de Cristo, são equivalentes modernas do teatro dionisiaco, tomadas às devidas proporções: temos o culto ao deus em grande celebração, a representação dramática, o sacrifício, a purgação dos pecados, são algumas características que os aproximam.

²⁴ Na tradução do grego para o italiano preferiu-se o termo *tirano* em detrimento de *rei*, considerando que ambas as palavras são possíveis (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, pp. 317-321).

concepções joga o homem inevitavelmente para o confronto de si mesmo, sendo a arte dramática excelente ferramenta de alteridade nesse processo. O homem do Renascimento já não se enquadra no modelo de organização social vigente e passa a questioná-lo. Surgem, então, inúmeras traduções das tragédias clássicas que passam por ressignificações e adaptações, as quais a indagação sobre as relações de poder e a existência humana são novamente colocadas em pauta. O contato com a cultura greco-romana alimenta o pensamento europeu renascentista e impulsiona o homem na busca incessante pelas respostas às perguntas deixadas através do tempo. Segundo Eagleton:

Há uma situação em que importantes grupos de tragédia surgem em tempos cruciais de formação sociopolítica, como ocorreu no nascimento da antiga pólis ou do Estado-nação no Renascimento. [...] uma ordem tradicional ainda está ativa, mas cada vez mais em desacordo com valores, relações e estruturas de sentimento emergentes. Esse pode também ser o caso do modernismo, que, segundo Perry Anderson, tende a prosperar em sociedades ainda ligadas à tradição, as quais, não obstante, estão vivenciando pela primeira vez o impacto ao mesmo tempo alarmante e estimulante da modernização. De fato, o modernismo produz um volume distinto de arte trágica, embora não necessariamente centrada no palco (EAGLETON, 2013, p. 205).

Essa semente trágica, que ficara germinando exatamente no mesmo solo onde seu último fruto havia sido colhido por Sêneca, nasce por todo o território europeu, formando uma tradição também local a partir daquela universal deixada pela Antiguidade, e que havia sido reambientada na Itália renascentista. A civilização grega era mais uma vez o ponto de referência para a construção dos valores artísticos, filosóficos e literários. Na França, o contato com esse renascimento cultural aconteceu a partir de expedições militares no território norte italiano no qual os franceses estiveram pela primeira vez diante dessa cultura florescente, que viam em Roma e Grécia seus modelos supremos. Dentro de uma civilização que desejava desfrutar de liberdade, desenvolvendo certo individualismo, a tirania escolástica guiava a aceitação cega da autoridade da Igreja, sendo a incorporação do pensamento greco-romano à cultura francesa a mola propulsora do desenvolvimento intelectual do país. Nesse século, que foi marcado pela Reforma e pela descoberta da imprensa por Guttenberg, notamos reflexos da Antiguidade na literatura de Rabelais, que se apropria do universo fantástico da *Odisseia* na composição de *Pantagruel*, e na filosofia de Montaigne. Esse processo de assimilação da cultura clássica ficou mais evidente no século XVII, mais conhecido como século do classicismo pelos franceses. O pensamento que orientava a França nesse período era o racional, baseado na inteligência humana, na disciplina e respeito às

regras e, sobretudo, o culto da antiguidade, ou seja, a imitação das literaturas gregas e latinas pela arte literária da época. Os autores de maior destaque na arte dramática são Pierre Corneille e Jean Racine com suas tragédias e Molière na comédia. No século XVIII podemos citar Voltaire como um dos poucos herdeiros da arte trágica, pois a partir desse século o romance ganha vulto como preferência literária da população e o rompimento com os modelos da tradição é uma das prerrogativas desse gênero literário (DENOEU, 1967, pp. 37-161).

Apesar do teatro trágico ter se desenvolvido significativamente em solo francês, sua melhor expressão na era moderna encontra-se em solo inglês, do qual o principal expoente dessa arte é William Shakespeare. Para se ter uma ideia de quão fértil era o solo teatral na era elisabetana e jamesca, entre 1576 e 1613, como afirma Santos, “foram registrados mais de oitocentos títulos de peças” (2008, p.169), dentre os autores estavam Ben Jonson, Christopher Marlowe, John Webster, Robert Greene, o próprio Shakespeare, além de diversos outros nomes consagrados. O fato da língua inglesa ainda não possuir certa rigidez linguística imposta por uma gramática normativa influente, os escritores tinham mais flexibilidade para manipulá-la, criar e importar palavras de outros idiomas. A estrutura do drama elisabetano estava estruturada a partir das palavras, sendo a poesia uma das formas mais dominantes, principalmente na linguagem shakespeariana: as personagens trágicas se expressavam normalmente em verso, enquanto as cômicas em prosa; para os heróis trágicos, segundo Santos, o mesmo critério de origem nobre é adotado pelo Bardo, sendo a variação da linguagem a marcação de uma mudança violenta de personalidade, como “a loucura de Ofélia, o desvario de Otelo e o sonambulismo de Lady Macbeth” (2008, p. 172). As grandes influências da tragédia elisabetana, sobretudo a shakespeariana, são a clássica, filtrada pela latinidade de Sêneca, e a local, envolvendo grandes figuras bíblicas e fatos históricos:

Adaptando a influência clássica a seu modo – dispensando as unidades de ação, lugar e tempo, permitindo a presença da comicidade no enredo trágico – e se valendo das heranças teatral e ficcional do medievo, mas enfatizando uma responsabilidade maior do protagonista em termos de personalidade e ações em relação ao seu destino, Shakespeare criou uma nova concepção de tragédia (SANTOS, 2008, p. 195).

Das tragédias shakespearianas *Hamlet* é, sem dúvida, uma das peças mais encenadas e adaptadas na história do teatro e cinema ocidentais, podemos considerá-la como um dos textos que inaugura a modernidade ao discutir questões como a repressão patriarcal

à sexualidade feminina, luta de classes, dentre outros temas, além de englobar, como afirma Solange Ribeiro de Oliveira, “primorosa ourivesaria verbal e requintes de construção dramática, passando pela investigação psicológica – o mergulho nas profundezas do eu – sem descartar substratos históricos, sociais e metafísicos” (2008, p. 14). A peça é a primeira grande tragédia do autor inglês e foi encenada em 1603 sendo sucesso de público imediato. Segundo Solange Oliveira, “a obra encontra o dramaturgo no ápice de seu gênio”. A peça abrange temas relativos à moral, ao poder, à existência humana, e possui a “dupla capacidade, própria do texto clássico, de remeter ao universal, e, ao mesmo tempo, manter-se compatível com diferentes visões de mundo trazidas pelas revoluções culturais” (2008, pp. 13-14). Essa tragédia shakespeariana, contada em cinco atos, tem a vingança como mola propulsora da ação: a partir do aparecimento do fantasma do falecido rei, que revela a seu melancólico filho Hamlet ter sido assassinado pelo próprio irmão, as ações do príncipe são movidas pela busca da verdade através de uma simulada loucura. Seu tio Cláudio, que se casara com sua mãe, Gertrudes, e herdara o trono da Dinamarca, é o alvo da vingança hamletiana. Após a confirmação de suas suspeitas, Hamlet assassina equivocadamente o conselheiro de seu tio e pai de sua amada Ofélia, Polônio, pensando ser Cláudio. Esse evento determina toda a catástrofe, pois vai culminar no suicídio da jovem, no eventual plano do rei em assassinar o príncipe, aproveitando-se da raiva de Laertes, irmão de Ofélia e filho de Polônio. Na cena final, após uma sucessão de peripécias, todos acabam morrendo e o reino fica nas mãos do estrangeiro Fortinbrás – o enredo da peça comentado *en passant* tem como objetivo criar um parâmetro comparativo para observarmos movimentos importantes entre a versão clássica e moderna da tragédia: em comparação com a peça *Édipo rei*, comentada anteriormente, e *Hamlet* fica patente as heranças e evoluções da arte trágica entre um período e outro: não há mais o culto ao deus Dionísio ou a qualquer deus, a ação não fica restrita ao aspecto temporal, não há separação por atos e cenas no drama antigo, além de questões técnicas que evoluíram; em contrapartida, a situação trágica envolvendo grau de parentesco, o sacrifício do herói para que a ordem seja reestabelecida, o trato de problemas políticos-sociais-religiosos, são algumas das características da tragédia clássica que permanecem na tragédia shakespeariana. Esta se torna referência para posteridade: no século das Luzes ela passa a ser impressa em grandes edições e seu interesse entre os grandes escritores cresce exponencialmente. Os poetas do romantismo no século XIX consolidam a reputação do Bardo pela grande admiração demonstrada em suas obras, mas sua fama mundial se dá somente após o

reconhecimento de estrangeiros como os alemães Goethe, Schlegel, e os franceses Dumas e Victor Hugo. Se podemos considerar as obras de Racine e Shakespeare como tragédias é devido às mudanças de perspectivas de contexto histórico causadas pelos deslocamentos das relações de poder, que permitem que essas obras se insiram na tradição do teatro antigo, onde, segundo Vernant e Vidal-Naquet, “encontram, já traçado, o quadro humano e estético próprio do tipo de dramaturgia que instaurou a consciência trágica, dando-lhe sua plena forma expressiva” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2011, p. 215).

2.2. A ESPECIARIA TRÁGICA

O saber-se trágico convida à vida. O homem que se vê frente a uma catástrofe entende a brevidade de sua existência e passa a refletir sobre si, pois, como afirma Eagleton, “somente quando compreendemos as restrições com que nos defrontamos que podemos agir de forma construtiva”. O autor acrescenta que a experiência relativa ao sofrimento tem uma linguagem poderosa, pois a dor – psicológica ou física –, algo tão comumente vivido pelos seres humanos, torna-se uma espécie de universal, o qual serve de material para os poetas trágicos explorarem essa temática de forma sublime (2013, p. 20). A perda irreparável de alguém seria o pior dos tormentos, a morte, então, é a instância máxima do sofrimento. Por mais que o mundo tenha se modificado muito no passar dos séculos, determinados sentimentos em relação ao corpo são os mesmos. Os sentidos pouco se modificaram, portanto o modo como a dor física é sentida não difere muito de um sujeito para o outro apesar de suas nuances no modo de senti-la. Essa característica é um laço identitário que liga os homens através da evolução da espécie. Como ser biológico, o humano não mudou absolutamente nada dos tempos áureos do drama trágico até a atualidade, porém a organização político-social do mundo sofreu inúmeras transformações – a Grécia clássica e o século XXI são dois mundos completamente diferentes, não apenas pelo avanço tecnológico, mas principalmente na sensibilidade estética que cada um tem do seu respectivo mundo. Seria impossível para nós termos as mesmas impressões ou os mesmos sentimentos em relação a nossa percepção de mundo, pois para nós entendermos o quão absurdo é queimar uma pessoa na fogueira, motivado por razões religiosas, nos mostra o quanto evoluímos em determinadas questões morais. O contexto de recepção que determina a visão sobre o objeto.

Ao tratarmos de termos como tragédia e trágico, segundo Eagleton, temos um problema de ordem primária que se refere ao significado dessas palavras, pois ambas são usadas na linguagem do dia a dia e encontram-se distantes do seu uso estético, sendo para a maioria das pessoas a tragédia um evento ocorrido na vida real e não uma obra de arte. O autor comenta que o *Oxford English Dictionary* define tragédia como “agonia” ou “sofrimento profundo”, “piedade”, “evento infeliz ou fatal ou série de eventos na vida real; calamidade ou desastre terrível”, mas faz questão de pontuar que esse emprego é fictício e que surgiu a partir do século XVI. Desse modo, “a tragédia na vida real é uma derivação metafórica da coisa artística verdadeira, uma visão que converte um desdobramento histórico em uma prioridade ontológica”, como afirma Eagleton (2013, pp. 40-41). Algo muito triste não é o mesmo que trágico, considerando que, de certo modo, a tristeza está relacionada a um determinado senso de valor humano, pois, na visão clássica, “o sofrimento precisa ser filosoficamente interessante” para que possamos qualificar de trágico, acrescenta Eagleton (2013, pp. 23-28). É a afirmação do sofrimento extremo que garante a não existência dele, é somente com a perda de alguém que notamos a sua importância: é uma busca pela verdade através do erro. Esse pensamento, de certo modo paradoxal, de que a verdade surge de seu oposto está relacionado ao olhar retrospectivo sobre si, de modo que todos os pequenos acontecimentos se organizam em uma estrutura trágica na qual o homem se reconhece, descobrindo toda a verdade, como Édipo se descobriu (2013, p. 76). É só quando notamos o quão terrível é a nossa condição que temos a capacidade de tentar repará-la. Desse modo, a tragédia é afirmativa, pois ela “é o mais puro modelo operacional que temos de como o Espírito, uma vez lançado na disputa consigo mesmo, restaura sua própria unidade pela negação”. Eagleton complementa esse raciocínio dizendo que:

Quando os poderes, que não são nada senão unilaterais, se separam do universal, promovendo-se como absolutos e autônomos, a tragédia está à mão para anular suas reivindicações presunçosas e solucioná-las, trazendo de volta ao todo. A substância ética, como propõe Hegel, é restaurada na ruína do indivíduo que perturba o repouso dessa ética. Uma vez cindido ao ponto de uma trágica oposição, o *Geist* agora recupera sua autoidentidade e segue seu caminho. A satisfação que colhemos da arte trágica é a profunda recompensa de testemunharmos essa transcendência. (EAGLETON, 2013, p. 77).

Esse sujeito que merece ser castigado em prol de uma ética, ou seja, o herói trágico representa o conjunto de uma humanidade corrompida. As contradições encontradas por ele são aquelas presentes na sociedade, logo, a punição é dirigida simbolicamente para o todo através do herói. “Ele renuncia à sua particularidade para expressar o universal,

transportando-se para essa augusta esfera”, como afirma Eagleton (2013, p. 80). Como ele se torna representante da sociedade, através de uma perspectiva ampliada pelo mito heroico, os conflitos morais, políticos e religiosos são debatidos pela cidade: na *Antígona*, de Sófocles, por exemplo, a heroína questiona o poder para ter o direito de enterrar o irmão; essa situação coloca em debate desde a crença nos deuses ao papel do governante, a estrutura política quando coloca em cena as instabilidades que o modelo atual proporcionava – Creonte assume o poder após os dois irmãos, Éteocles e Polinices, se matarem na disputa pelo trono de seu incestuoso pai, Édipo –; o coro – representando o povo – tem papel político importante na peça ao intervir em favor de Antígona pedindo sua libertação. Ao observarmos mais de perto essa situação podemos notar que a personagem se encontra em um conflito sem solução, considerando que a lei puniria com a morte quem prestasse homenagens fúnebres a Polinices, e o fato de que não enterrar o irmão seria condená-lo à vergonha eterna e lhe negar o descanso na mansão de Hades, Antígona decide por preservar valores elevados e tenta sepultar o irmão: a heroína aceita seu sacrifício para que uma lição moral, política e religiosa fosse passada – de tal modo que o coro fica do lado da heroína. Trata-se, desse modo, de uma contradição insuperável, um conflito sem solução, ou seja, o trágico propriamente dito: essa incapacidade do herói frente às forças que se chocam contra ele que determina a propriedade trágica; o indivíduo responsável por desestabilizar aquilo que Hegel chamou de ética é dilacerado pelo poder em prol de um equilíbrio – no caso de Antígona o equilíbrio era não deturpar os valores religiosos presentes no sepultamento dos mortos em prol do egoísmo tirânico de Creonte.

Em sua trajetória o herói trágico se depara com essa contradição insuperável na qual ele não tem como recuar – é o caso de Édipo que ao amaldiçoar o assassino de Laio estava condenando a si próprio sem o saber, e o de Antígona que ao ignorar as ordens do rei para seguir os deveres religiosos condena a si. O reconhecimento dessa condição desperta nesses sujeitos a consciência trágica, cujo conflito instaurado é impossível de ser solucionado. O herói se vê obrigado a seguir adiante sabendo que a catástrofe é inevitável, ou seja, ele se sacrifica em defesa de uma ética que não pode ser violada. Para que o efeito trágico aconteça é necessário que haja dignidade na queda e considerável altura dessa queda, de modo que possamos sentir o desabar de um mundo ilusório de segurança e felicidade no qual estávamos inseridos. Esse efeito nos afeta em maior ou menor proporção de acordo com a possibilidade de relação com o nosso mundo, pois quanto mais nos identificamos com o objeto, mais somos atingidos nas

profundas camadas do nosso ser, e, conseqüentemente, mais experimentamos o trágico na medida em que tomamos consciência da vulnerabilidade da existência humana, isto é, de sua tragicidade. O herói sofre conscientemente e tenta lutar contra seu destino, mas não lhe restam alternativas a não ser a de manifestar-se, dizer o que precisa ser dito, mesmo sabendo que isso não é capaz de solucionar o conflito trágico do qual participa. Ele exprime suas ações, as dificuldades de suas decisões e as forças que as cercam, mas essa contradição inconciliável que não admite solução o conduz, através de uma dinâmica dramática, à catástrofe – que não precisa necessariamente ser alguma morte violenta ou uma morte propriamente em si (LESKY, 2010, pp. 32-37).

A concepção de um mundo inexplicavelmente aniquilável, cujas forças e valores se contrapõem não permitindo uma solução, provoca uma visão cerradamente trágica da existência, dentro da qual o herói se vê em um conflito trágico cerrado que, do mesmo modo, não encontra saída para a transcendência que não passe pela obliteração – a ordem cósmica precisa ser restaurada não importa o preço da agonia humana. Essa noção é o que configura a situação trágica, pois, como afirma Lesky, “há forças contrárias, que se levantam para lutar umas com as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição” (2010, p. 38). Eagleton argumenta que o abandono também é uma das características marcantes do herói trágico, mas ela não é determinante: o autor considera, no caso do Cristo, por exemplo, o abandono como o elemento estruturante do trágico, uma vez que se vê sozinho, Jesus toma consciência de que se encontra em um conflito sem solução na qual a fé desesperada em um Pai que também o deixou é seu único caminho – “foi precisamente essa privação, saboreada até a última e amarga gota, que em um ritmo classicamente trágico pôde, então, se tornar fonte de uma vida renovada. É o significado político desse ritmo que importa” (2013, p. 70). Esse significado político do acontecer trágico produzido por um conflito de contrários válidos “nos eleva até à consciência de que tudo isso acontece sob o signo de um mundo de normas e valores absolutos, um mundo que permite ao homem conservar o que não pode ser perdido, nem mesmo em meio às trágicas tempestades”, segundo Lesky (2010, p. 55). Esse acontecer renova a esperança no homem pelo fato dele ter sido testemunha da catástrofe e ter saído ileso da situação, segundo Eagleton:

A tragédia não é questão de felicidade, mas das condições que poderiam ser necessárias para seu florescimento. Enquanto isso, nós, leitores ou espectadores, continuamos a viver, depois de sermos agraciados, de forma vicária, com nosso próprio encontro indiferente, astuciosamente modulado, com o Real através do ambiente da ação

trágica, obtendo alguns poucos recursos dessas mortes para a nossa própria vida. Afinal de contas, tragédia é apenas ficção e, portanto, uma forma tolerável para gente como nós, receosa de viver com o reconhecimento de que a boa vida envolve mover-se à sombra da morte. Do contrário, temerosamente traumatizados pela Coisa Real, mal seríamos capazes de sobreviver (EAGLETON, 2013, p. 96).

O acontecer catastrófico, proveniente de uma situação trágica, carrega consigo não só a dor do herói, mas a nossa dor, aquela que tememos sentir. Na concepção heroica a morte em si não chega a ser desesperadora, pois o indivíduo já aceitou o seu destino e segue calmamente para ele, pois o “destino é apenas a vestimenta exterior da liberdade, os traços inexpressivos que ele apresenta ao mundo”, segundo Eagleton. O autor acrescenta que “o herói submete-se à morte, o que pode parecer uma vitória do destino; mas já que faz isso livremente, sabendo que a morte é seu próprio portão para infinitude, ele transcende o destino nesse mesmo ato”. O que dá sentido à vida não é o amor nem a amizade, mas a morte, segundo Eagleton (2013, pp.173-177).

A impossibilidade de reconciliação frente a uma situação determinada, na qual após o reconhecimento nada pode ser feito para mudar o destino do herói, é o que, segundo Szondi, caracteriza o trágico, pois se a personagem buscar reequilibrar a ordem tal efeito se perde juntamente com seu caráter, ou seja, ela perde a sua essência e torna-se incoerente perante suas próprias ações, torna-se inverossímil. Nietzsche defende essa dialética ao discorrer sobre a tragédia: enquanto Apolo representa o princípio da individuação ligado à bela aparência, à ilusão do sonho, Dionísio é a falência desse estado, podendo ser comparado com a embriaguez, pois as pulsões dionisíacas intensificam o elemento subjetivo presente nos homens, levando-os ao esquecimento de si próprio, sendo a fusão desses dois estados o que proporciona o trágico, ou seja, o conflito entre duas forças opostas (2006, pp. 63-68). O aspecto dialético do trágico pode ser encontrado no mito através de sua aplicação, estabelecendo um novo confronto com a experiência humana. Segundo Nietzsche, “foi graças à tragédia que o mito atingiu o seu conteúdo mais profundo e a sua forma mais expressiva” (2006, p. 112), pois a tragédia incorporou o mito em sua estrutura e o ressignificou dentro das condições histórico-filosófica de seu tempo, assim como o romance machadiano o faz ao trazer para o século XIX a mítica Helena. O mito heroico age sobre o sujeito engrandecendo-o, atribuindo-lhe qualidades acima da média comum, amplificando suas ações e consequências, torna-o sublime, fato que o eleva a uma posição cuja queda causaria dor. Entretanto essa condição não é suficiente para que possamos considerar esse aspecto mito como trágico, pois fosse apenas o declínio do sublime o responsável pelo efeito

trágico, seria sempre trágico o desaparecimento do sublime, segundo Peter Szondi, que defende uma posição na qual o trágico não está relacionado ao mito, mas que é:

um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável (SZONDI, 2004, p. 84-85).

A partir dessa dialética, cujo declínio do herói é proveniente da unidade de seus opostos, temos o conflito sem solução o qual se baseia o trágico. A incapacidade de lutar contra as forças superiores, chamadas pela tragédia de destino, e que na modernidade elas podem ser vistas nas estruturas de poder criadas pelo capitalismo, é o que leva à catástrofe. Em *Helena*, por exemplo, a heroína nos diz que é “uma pobre alma lançada em um turbilhão²⁵” quando percebe sua vulnerabilidade frente à ordem social que orienta as relações interpessoais as quais ela participa, ou seja, as forças superiores que controlam o seu destino: em um mundo onde os deuses estão mortos, o capital e suas formas assumem o Olimpo e estabelecem novos conflitos sem solução para o herói dos tempos modernos. Essa discussão, buscaremos esclarecer quando formos tratar do modo o trágico se manifesta no romance machadiano, antes, porém, faz-se necessário tecermos alguns comentários sobre a tragédia na modernidade.

2.3. MISTURANDO SABORES: UMA PERSPECTIVA TRÁGICA PARA O ROMANCE

Mesmo que o romance tivesse tentando se afastar da tradição, ele não o consegue plenamente: no aspecto composicional podemos afirmar que houve de fato uma ruptura tanto nas formas quanto nos temas, porém a tradição existe não porque um grupo de intelectuais assim o quisera, mas precisamente pelo fato dela ter conseguido apreender princípios constitutivos da humanidade que podem ser reconhecidos pelo homem de qualquer época. Esses elementos fazem parte de um repertório não apenas de modelos artísticos, mas de experiências humanas concretas – que não ficaram completamente distantes de nós. Conforme discutíamos anteriormente, o homem como espécie biológica pouco evoluiu, mas como ser social sim, desse modo, a noção dos limites do corpo físico permanece inalterada no que diz respeito aos sentidos propriamente ditos. Dizendo de outra forma, todo homem é perecível, não importa se ao tempo, ao fogo ou

²⁵ ASSIS, 2006, p. 299.

à lança, essa é a única verdade absoluta que atravessa imaculada os séculos ligando os homens através do tempo. Ora, a tragédia nasceu precisamente sob esse propósito de nos mostrar exatamente isso, a impotência humana frente ao destino, e, conseqüentemente ao o fazer, associa um valor à vida ao despir a dor e demonstrar todo sofrimento que o homem pode enfrentar. Talvez o sentido pleno desse sentimento que compartilhamos com os antigos só tenha sido alcançado a partir da tragédia.

A causa do sofrimento na tragédia provém daquilo que chamamos de trágico, ou seja, de uma contradição insuperável que envolve forças contrárias que dilaceram o herói. Essas forças são configuradas de acordo com as condições histórico-filosóficas de cada época, permitindo o surgimento de conflitos que são trágicos em sua essência. Desse modo, o trágico, noção que nasceu com a tragédia ática, já não mais pertence somente ao gênero dramático e torna-se uma questão filosófica que pode ser encontrada nos mais variados gêneros literários, inclusive no romance. Essas mudanças ocorridas em determinados momentos históricos proporcionaram diferentes pontos de vista sobre a arte de uma forma geral, segundo Eagleton:

A crença de que o gênero romanesco é *ipso facto* não trágico origina-se principalmente da generalização dessa sua privilegiada linha realista em relação ao gênero como um todo, assim como de um exagerado respeito pela doutrina clássica de que a tragédia é sempre uma questão de crise [...] ela pode, sem dúvida, ser tanto uma condição quanto um evento, o que leva a servir muitíssimo bem para a criação de romances. (EAGLETON, 2013, pp. 277-278).

Seguindo esse raciocínio, o autor nos fala que seria fácil criar uma lista totalmente arbitrária de romances com fundo trágico, pois mesmo que o gênero tivesse lutado para evitar a tragédia “em nome do moralmente inspirador sucumbe a ela em uma escala surpreendente, quando a ordem da classe média que gerou transpõe seu zênite histórico” (2013, p. 278). Muitos autores da ficção incorporaram o trágico em suas obras e o resultado é uma tradição romanesca repleta de personagens trágicas: do jovem Werther aos operários das minas de carvão em *Germinal* os conflitos trágicos estão presentes. A modernidade tornou mais complexo esses conflitos, pois as possibilidades de uma contradição insuperável, na qual existem forças que orientam essa disputa, torna-se infinitamente mais ampla do que nas épocas precedentes: se em um primeiro momento os conflitos eram limitados aos códigos de honra, religião ou política essencialmente, na era moderna outras forças desencadeiam a situação trágica – as tensões entre casamento e amor, paternalismo e liberdade, realidade e aparência, o conflito de classe provocado pelo dinheiro, dentre outras, representam essa nova configuração. Segundo Eagleton:

Heróis e heroínas trágicos podem agora ser encontrados flinando em qualquer esquina, pois o destino de cada indivíduo torna-se, em princípio, tão precioso quanto o de todos os outros, e a sua crise histórico-global ameaça abalar a minha também. Para a modernidade, sem dúvida, alguma coisa mais do que isso pode ser necessária. Para alquimizar os metais básicos da vida diária no ouro puro da tragédia, talvez seja necessário pegar esses homens e essas mulheres e empurrá-los ao extremo limite de suas capacidades. A tragédia, entretanto, esse território privilegiado de deuses e gigantes espirituais, foi agora decididamente democratizada – o que, para os devotos dos deuses e gigantes, significa abolida; por isso, surge a tese da morte da tragédia. A tragédia, no entanto, não desapareceu porque não mais existiam grandes homens. Ela não exalou seu último suspiro com o último monarca absolutista; pelo contrário, ela tem se multiplicado para muito além da imaginação dos antigos, uma vez que, sob a democracia, cada um de nós deve ser infinitamente acarinhado (EAGLETON, 2013, p. 142).

Essa democratização da tragédia que aproxima o trágico da vida cotidiana através do romance pode ser visto, por exemplo, no romance *O pai Goriot*, de Balzac: como não considerarmos o senhor Goriot uma personagem trágica, um homem que gradativamente sucumbe à miséria absoluta por amar demais as filhas? Balzac consegue expressar na sua *Comédia Humana*²⁶ uma variedade considerável de personagens trágicas. O que torna trágico Goriot são os conflitos das novas forças: nesse novo mundo moderno as particularidades do dia a dia são colocadas em evidência e o resultado não poderia ser outro do que o aparecimento de novas situações trágicas. Para citarmos apenas um exemplo dessas forças que combatem entre si e arrastam o sujeito para a catástrofe, poderíamos observar um conflito trágico que surge na modernidade, a questão de classes: no romance balzaquiano, enquanto Goriot ostentava certo prestígio social associado aos bens materiais que possuía e morava nos melhores quartos da pensão Vauquer era respeitado por todos da casa, mas após sua queda pecuniária a rejeição é tamanha que ele chega a ser hostilizado. Esse desapareço não era proveniente

²⁶ O projeto da *Comédia Humana* consistia em 137 obras que buscavam fazer um retrato da sociedade francesa, segundo Balzac no prefácio da obra, sobre a sociedade francesa : « Je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. Avec beaucoup de patience et de courage, je réaliserais, sur la France au dix-neuvième siècle, ce livre que nous regrettons tous, que Rome, Athènes, Tyr, Memphis, la Perse, l'Inde ne nous ont malheureusement pas laissé sur leurs civilisations » [Eu deveria ser somente o secretário. Elaborando o inventário dos vícios e das virtudes, juntando os principais fatos das paixões, pintando os caracteres, escolhendo os eventos principais da Sociedade, compondo tipos a partir da reunião de traços de diversos caracteres homogêneos, talvez eu poderia chegar a escrever a história esquecida por tantos historiadores, esta dos costumes. Com muita paciência e coragem, eu realizarei, sobre a França do século XIX, o livro que nos lamentamos todos, que Roma, Atenas, Tyr, Memphis, a Pérsia, a Índia infelizmente não nos deixaram nada sobre suas civilizações](BALZAC, L'avant-propos de *La comédie humaine*, p. 13-14, tradução nossa)

apenas das classes mais baixas da sociedade, como a dos moradores da paupérrima estalagem, mas principalmente das mais altas, como a dos maridos de Anastácia e Delphine – que são um conde e um bancário respectivamente –, e das próprias filhas: o capitalismo associa o conceito de virtude ao dinheiro, desse modo, a queda de patamar econômico de um homem que já galgou posições mais elevadas no corpo social de sua época expõe sua falha trágica; o herói que comete o erro deve pagar por ele, a miséria seria um modo de tornar trágica a existência – o herói reconhece sua condição trágica e sabe que vai perecer. A queda gradativa de Goriot representa a tentativa de manutenção do equilíbrio entre as forças, que acabam por vencê-lo completamente: se não bastasse a humilhação de anos de miséria, Goriot tem uma morte agonizante em um quarto sujo de pensão esperando que suas filhas viessem o ver. Os valores da nova moral social e as virtudes criadas pelo capital criaram regras de uma conduta pautada pelo distanciamento das classes, fazendo com que os pertencentes ao grupo privilegiado tenham aversão aos menos favorecidos; a vinculação em caráter afetivo de um poderoso a um miserável representaria sua morte social.

Ao acompanharmos a queda de Goriot identificamos um elemento trágico que estrutura parte do romance, pelo menos aquela relativa à vida do desafortunado pai, o que nos leva a argumentar em favor da flexibilidade do gênero romanesco, no sentido de que enquanto na tragédia existe uma temporalidade que exige a resolução imediata do conflito trágico, no romance o embate pode se estender de acordo com o modo que o autor manipula o tempo da narrativa. Além dessa questão temporal presente nas fábulas trágica e romântica, devemos considerar o modo como elas são recepcionadas por seu espectador e/ou leitor. Desse modo, “a tragédia é, desse ponto de vista, uma forma extrema, uma estrutura cristalina de forças e contraforças, em oposição”, enquanto “o romance é, de qualquer forma, mais democrático do que o teatro, porque nos permite controlar nossa participação” segundo Eagleton. O autor acrescenta que:

Desse ponto de vista, a arte trágica tem a ver com simetria, nêmesis, desforra rápida, ações subitamente desviadas na direção dos seus opostos, toda uma lógica cruelmente inexorável que exige uma rigorosa unidade de ação e que só pode ser diluída pelo discursivo. O romance, além disso, presta-se muito mais do que o teatro para mapear formação e desenvolvimento, temas importantes no repertório cultural da burguesia (EAGLETON, 2013, p. 262).

Nesse sentido de mapear os conflitos, *Helena* discute a questão de classes no Brasil oitocentista e a força do paternalismo ao nos colocar no seio de uma família rica do Segundo Reinado, cuja palavra do finado Conselheiro Vale tem o poder de estabelecer a

ordem cósmica daquele universo, isto é, possui valor divino. Esse poder orienta a ética social naquele meio de modo que a principal herança deixada pelo Conselheiro ao seu filho Estácio era mais as rédeas das vidas daqueles que estão sob sua “proteção” do que os cavalos em si. Considerando o que já foi dito sobre o modo como o romance se desenvolve absorvendo aspectos de outros gêneros ancestrais e como o trágico foi ambientado dentro de narrativas que tomam essa perspectiva composicional, devemos acrescentar ainda o caráter polifônico do romance, isto é, ele incorpora vozes de outros textos e estabelece um diálogo com ele. Nesse capítulo nos concentramos em entender importantes movimentos relativos à tragédia para alcançarmos a dimensão do trágico: vimos que cada momento histórico-filosófico diferente cria forças que determinam a situação trágica do herói em dado contexto, desse modo, esse conceito é ressignificado de acordo com as novas estruturas que as sociedades desenvolvem. Essa consciência trágica transpõe o modelo artístico do drama e consegue se manifestar também através do romance. Entendida essa relação, podemos seguir para o próximo capítulo no qual analisaremos o modo como Machado, através de seus métodos composicionais, constrói sua Helena à imagem e semelhança do modelo colhido na tradição; por fim analisaremos trechos da obra que comprovam nossa tese de que *Helena* não é um romance trágico propriamente dito, porém um romance cuja tragicidade presente na obra dota-a desse tempero trágico, pois é possível sofrermos de catarse semelhante aos encontrados nas tragédias ao nos debruçarmos sobre essa obra machadiana.

CAPÍTULO III: O MOLHO PRONTO: *HELENA*, UM ROMANCE COM SABOR DE TRAGÉDIA

3.1. PREPARANDO OS PRATOS: AS HELENAS DA TRADIÇÃO NA *HELENA* DE MACHADO DE ASSIS

Para os leitores dos clássicos bastaria dizermos o nome da mítica espartana, homônima da personagem machadiana, para evocar em suas mentes a imagem de gregos e troianos se destroçando em batalha épica que durou uma década. Helena, entre outras fontes e citada também por Homero, era filha de Zeus e Leda, mas seu pai humano era Tíndaro. Ela teria sido o principal motivo de uma das maiores batalhas narradas que aconteceram na Antiguidade, a guerra de Troia, que, segundo o classicista Junito Brandão, teve sua gênese no Julgamento de Páris: durante o casamento de Peleu e Tétis, Éris, que não tinha sido convidada para a cerimônia no Monte Ida, lança um pomo dourado destinado à mais bela das deusas do Olimpo; tal iniciativa gera discórdia entre Hera, Atena e Afrodite, que se julgavam merecedoras desse prêmio; estabelecido o concurso de beleza faz-se necessário um juiz que desse o veredicto, e Páris, escolhido para dar a sentença, elege Afrodite vencedora após ela ter lhe prometido o amor da mais bela mulher do mundo, Helena. Desde então, o príncipe troiano estava destinado ao amor da heroína espartana. “Em companhia de Eneias, partiu Alexandre [Páris] para Esparta, em busca de Helena” e é recebido por Menelau com todas as honras que a situação exigia, entretanto o rei de Esparta precisou viajar a fim de prestar homenagens a um parente falecido e entregou os hóspedes à solitudine da esposa. Páris rapta Helena e a leva para Troia. Menelau pede auxílio a seu irmão Agamêmnon, o poderoso rei de Micenas, para resgatar sua esposa, baseado em um juramento feito entre os pretendentes de Helena garantia a defesa da honra do escolhido pela moça: “quando uma verdadeira multidão de pretendentes à mão de Helena assediava a princesa, Tíndaro, a conselho do solerte Ulisses, ligou-os por dois juramentos, que garantiram desfecho tranquilo para a situação do casamento e o empreendimento do resgate da espartana em Troia: respeitar a decisão de Helena na escolha do noivo, sem contestar a posse da jovem esposa e se o escolhido fosse, de qualquer forma, atacado, os demais deviam socorrê-lo” (2012, p. 90). Helena possui alto valor simbólico, por ser objeto de disputa, prenda de guerra e dádiva dos deuses como afirma Crepaldi. Segundo a autora:

Na *Ilíada* e *Odisseia*, Helena é um personagem complexo, que, além de possuir esse valor simbólico, também aparece como um sujeito com vida interior própria e poderes incomuns não só a outras mulheres em condições semelhantes, mas também a todos os outros personagens humanos das epopeias homéricas. Especialmente na situação de guerra da *Ilíada*, Helena demonstra ter consciência de si e de suas responsabilidades e é até mesmo capaz de vislumbrar o alcance de sua história nas futuras canções dos aedos [...] Helena tem em si mesma sua maior acusadora (CREPALDI, 2013, pp. 16-17).

Machado toma emprestados alguns traços presentes não só dessa variante mais conhecida do mito para construção de sua personagem, como da Helena de Eurípedes, a qual jamais esteve em Troia, pois os deuses mandaram um simulacro da espartana com Páris e a original foi levada por Hermes ao Egito e ficou sob os cuidados do rei Proteu, sendo ela dedicada e inocente esposa que se mantinha convicta de que os deuses lhe restituíam a felicidade: após a morte de Proteu, seu filho Teoclímeno passa a assediá-la Helena, que não deseja macular seu leito com a vergonha, pois seu nome já havia se tornado infame em toda Hélade, considerando que todos pensavam que ela era a causa da guerra; abandonada pelos deuses em terra distante a heroína se mantém fiel durante os dez anos da guerra mais os sete em que Menelau, à semelhança de Odisseu, errava pelos mares; após a chegada do esposo, também como naufrago, ao Egito Helena elabora o plano de fuga para voltar para casa: finge o luto do marido e pede para prestar homenagens fúnebres para o falecido no mar, local de sua suposta morte; o rei prepara barco e oferendas para que o ritual seja feito, porém Menelau e seus companheiros tomam o barco e fogem com Helena. Segundo Crepaldi:

Para além da heroína que se acusa e se lamenta pelos sofrimentos causados pela guerra, a *Odisseia* põe em relevo alguns poderosos dons de Helena, que amplificam uma ambiguidade de caráter da personagem presente nas mais diversas narrativas. É, pois, de modo análogo que, na segunda metade da tragédia *Helena*, a concepção, direção e atuação num sangrento plano de fuga parecem de certo modo se opor à passividade e ao clima de lamentação em que a personagem principal iniciou o drama. Contudo, não é apenas no comportamento ambíguo de suas Helenas que residem as semelhanças entre a *Odisseia* e a *Helena*. De fato, a esposa fiel da tragédia de Eurípedes pode parecer, à primeira vista, mais próxima de Penélope do que da Helena (CREPALDI, 2013, p. 33).

Essa aproximação também é feita por Machado em trecho que compara o trabalho exercido por sua Helena “um pouco parecido com o de Penélope”, esta, segundo Maria Helena da Rocha Pereira, é “o modelo de perseverança, de fidelidade, eternizada através do mito da teia, mas não menos astuciosa do que o marido” (2006, p. 95): o episódio em questão coloca Helena ajudando Estácio a organizar alguns livros na

estante, segundo nos conta o narrador, a jovem “ajudava-o nesse trabalho, — um pouco parecido com o de Penélope, — porque a ordem estabelecida ao meio-dia era às vezes alterada às duas horas, e restaurada na seguinte manhã²⁷”. Esse trecho nos remete à estratégia que a esposa do ardiloso herói grego lançou mão na tentativa de retardar o máximo possível seu casamento com os pretendentes que a assediavam diariamente em seu palácio: Penélope diz consentir se casar com algum dos pretendentes somente após terminar de tecer uma mortalha para seu sogro Laertes, todo o trabalho que ela fazia de dia, aos olhos de todos, era desfeito a noite exatamente para poder evitar um no matrimônio²⁸. Esse aspecto ardiloso de Penélope foi incorporado a partir da reescrita do mito na tragédia de Eurípedes, onde a estratégia de Helena é passar os dias frente ao túmulo de Proteu para evitar Teoclímeno, considerando que o filho não profanaria o mausoléu paterno com o estupro da heroína, ganhando tempo. Desse modo, ela mantém-se fiel ao esposo, de modo análogo à Penélope: nas duas Helenas que absorveram essa característica da esposa de Odisseu o objetivo de prolongar uma situação e não se distanciar de quem se ama é a tônica do artil – no caso de Penélope um matrimônio cavaria um abismo intransponível entre ela e Odisseu; no da Helena do Egito seria macular sua honra, pois, nas palavras da heroína, “se pela Hélade carregou nome infame,/ que, pelo menos meu corpo aqui não incorra em vergonha²⁹”; na Helena de Machado o que orienta o artil é o prazer da presença, não a angústia da ausência, portanto “um pouco parecido com o de Penélope”. Esse aspecto ambíguo atribuído à Helena vem desde sua origem: a heroína tem dois pais, Salvador e o conselheiro Vale³⁰, e uma mãe, Ângela – análogo ao mito de Helena, o qual a espartana tem Tíndaro e Zeus

²⁷ ASSIS, 2006, p. 305.

²⁸ [...] Recorro a truques. Primeiro/ um gênio botou-me na cabeça tecer um manto,/ amplo, longo. Instalei no meu aposento um/ grande tear. Comuniquei-lhes o projeto:/ ‘cavalheiros, pretendentes meus, Odisseu está/ morto. Calma! Não desejo casar forçada. Quero/ antes concluir este manto. O fio poderia estragar-se. Laertes poderia morrer por golpe da Sorte./ É uma mortalha. A morte cruel não poupa ninguém./ Quero evitar insinuações de línguas maldosas/ pela cidade: um homem rico jaz sem mortalha’ O tear me ocupava o dia todo, mas à noite, à luz de tochas,/ eu desfazia o que tinha produzido durante o dia./ por três anos consegui enganar os pretendentes/ com meu segredo [...] (HOMERO, Odisseia, XIX, 137-152).

²⁹ EURÍPDES, *Helena*, 66-67.

³⁰ Ao que tudo indica Machado chama atenção para essa ambiguidade já nos dois parágrafos iniciais do romance. A constante repetição do número “dois” parece nos sugerir que existe algo encoberto, isto é, um duplo sentido, como podemos observar nesse trecho: “Seu pai fora magistrado no tempo colonial, e figura de certa influência na corte do último vice-rei. Pelo lado materno descendia de uma das mais distintas famílias paulistas. Ele próprio exercera *dois empregos*, havendo-se com habilidade e decoro, do que lhe adveio a carta de conselho e a estima dos homens públicos. Sem embargo do ardor político do tempo, não estava ligado a nenhum dos *dois partidos*, conservando em ambos preciosas amizades, que ali se acharam na ocasião de o dar à sepultura. Tinha, entretanto, tais ou quais idéias políticas, colhidas nas fronteiras *conservadoras e liberais*, justamente no ponto em que os *dois domínios* podem confundir-se. [...] A família do conselheiro compunha-se de *duas pessoas*: um filho, o Dr. Estácio, e uma irmã, D. Úrsula. [...] Também a dor tem suas volúpias; tia e sobrinho queriam nutri-la com a presença dos objetos pessoais do morto, no lugar de suas predileções quotidianas. *Duas tristes luzes* alumiam aquela pequena sala” (ASSIS, 2006, p. 273, grifo nosso).

como seus possíveis pais e Leda como mãe. A mulher que gerou a protagonista machadiana, nas palavras de Salvador, era “metade freira e metade bailarina³¹”, ou seja, também possuía essa qualidade dúbia que parece perseguir todos os personagens do romance, como a padre Melchior que cultivava a ciência e a filosofia³², ou Carlos Barreto que a comédia e a medicina eram suas dualidades³³ – uma questão interessante sobre Ângela é que aspectos do mito de Helena também se estendem a ela, pois segundo nos conta Machado, essa mulher, “cuja beleza foi a causa, a um tempo, da sua má e boa fortuna³⁴” também fora raptada por Salvador³⁵, que depois se vê impotente frente às muralhas da sociedade que o separavam de sua amada. Segundo nos conta o narrador sobre as origens de Helena:

Por uma natural curiosidade, cada um procurava em suas reminiscências um fio biográfico da moça; mas do inventário retrospectivo ninguém tirava elementos que pudessem construir a verdade ou uma só parcela que fosse. A origem da moça continuava misteriosa; vantagem grande, porque o obscuro favorecia a lenda, e cada qual podia atribuir o nascimento de Helena a um amor ilustre ou romanesco, — hipóteses admissíveis, e em todo o caso agradáveis a ambas as partes (ASSIS, 2006, p. 288).

Além dessas semelhanças estabelecidas por uma visão dialógica, esse caráter da personagem fica mais evidente em suas atitudes, que reforçam ainda mais essa ideia: em seu primeiro dia com a nova família, Estácio apresenta a casa para a jovem, eles vão até o gabinete do pai e Helena se mostra melancólica e triste enquanto conversavam, mas “depois de alguns segundos de silêncio, Helena enfiou o braço no do irmão e desceram à chácara. Fosse influência do lugar ou simples mobilidade de espírito, Helena tornou-se logo outra do que se revelara no gabinete do pai³⁶”, mudança que chegou a causar espanto ao rapaz, impressão que foi dispersada rapidamente pelos encantos da jovem; em outra ocasião Estácio observa novamente esse comportamento da irmã, pois “Helena mudou totalmente de ar e maneiras. Alguns segundos antes era sincera a melancolia que lhe ensombrava o rosto. Agora regressara à jovialidade de costume³⁷”. Cada Helena que segue a tradição assimila características das antecessoras através dessas relações

³¹ *idem, ibidem*, p. 375.

³² *idem, ibidem*, p. 345.

³³ *idem, ibidem*, p. 372.

³⁴ *idem, ibidem*, p. 372.

³⁵ “Apaixonamos-nos um pelo outro. Meu pai opôs-se ao casamento; tinha alguns bens, mandara-me estudar, queria minha carreira, dizia ele. Opôs-se, e eu resisti; raptei-a; fomos viver na campanha oriental, donde passamos a Montevidéu, e mais tarde ao Rio de Janeiro” (*idem, ibidem*, p. 372).

³⁶ *idem, ibidem*, p. 285.

³⁷ *idem, ibidem*, p. 299.

dialógicas, basta observarmos que a esposa inocente da tragédia euripídiana, para a qual as consequências da guerra eram reversíveis, na execução do seu sanguinário plano de fuga, assume aspectos da antiga Helena que têm seu fundamento na responsabilidade dela pela funesta batalha nas planícies troianas, a qual incontáveis heróis desceram à mansão de Hades, como afirma Crepaldi. A autora acrescenta que “o drama de Eurípedes não apenas mantém a ambiguidade tradicional da personagem, como a realça, valorizando sua complexidade” (2013, pp. 40-42). A Helena de Machado possui também o mesmo poder destrutivo, porém essa força é aplicada em si mesma – ao se jogar no lago na tentativa de se matar, semelhante à Ofélia shakespeariana, a jovem percebe que era raso demais e desiste, mas em seguida espera cair a chuva que os céus e os ventos prometiam, de modo que seu corpo frágil, que sofria pelas longas vigílias após a fuga de seu pai biológico, ao receber “grossos pingos de chuva”³⁸ cedeu à doença que em sete dias vence-a definitivamente.

Essas relações que vimos observando reforça nosso argumento de que determinadas ações encontram maior coerência e amplitude hermenêutica através de uma visão dialógica dos textos, observando colagens, silenciamentos, estruturas, relações e os movimentos de aproximação e distanciamento entre obras literárias. O método composicional machadiano permite essa abordagem, pois o autor brasileiro tem conscientemente como modelo preestabelecido as Helenas da Antiguidade, exatamente pelo valor simbólico que ela possui e pelo seu caráter ambíguo. Outras questões o autor brasileiro também incorpora à sua personagem: o fato das Helenas se encontrarem deslocadas socialmente em seus contextos – Helena de Tróia não tinha sido bem aceita na cidade de Príamo, a Helena do Egito sofria em terras distantes as constantes investidas de Teoclímeno, e a Helena de Machado enfrenta também dificuldades nas relações sociais ao ser colocada no seio da família Vale, sendo contestada por alguns membros que gravitam nesse ambiente³⁹; outro ponto comum diz respeito à beleza física inigualável dessas personagens, além dos dotes sociais que elas possuíam, sendo as Helenas de Troia e Egito “então a mulher mais bela do mundo e exemplo de todas as

³⁸ *idem, ibidem*, p. 387.

³⁹ Respectivamente, em: “assim que viram Helena a avançar em direção à muralha,/ sussurraram uns aos outros palavras apetrechadas de asas:/ ‘Não é ignomínia que Troianos e Aqueus de belas cnémides/ sofram durante tanto tempo dores por causa de uma mulher destas!/ Maravilhosamente se assemelha às deusas imortais./ Mas apesar de ela ser quem é, que regresse nas naus;/ que aqui não fique como flagelo para nós e nossos filhos” (HOMERO, *Iliada*, III, 154-160); “As pessoas da intimidade da casa acolheram Helena com a mesma hesitação de D. Úrsula. Helena sentiu-lhes a polidez fria e parcimoniosa. Longe de abater-se ou vituperar os sentimentos sociais, explicava-os e tratava de os torcer em seu favor, - tarefa em que se esmerou superando os obstáculos na família; o resto viria de si mesmo” (ASSIS, 2006, p.286-287).

virtudes domésticas” (GRIMAL, 2005, p. 118), trejeitos devidamente imitados na Helena de Machado⁴⁰; o pacto selado entre os pretendentes à mão da mais bela mulher da Hélade garantia a segurança do escolhido por Helena, o testamento deixado pelo Conselheiro Vale tinha o mesmo efeito dentro da narrativa machadiana – respeitado o desejo último do finado, as credenciais do nome Vale protegeriam Helena e também um futuro escolhido; podemos incluir ainda a questão do rapto de Helena, que é aludido diversas vezes no romance, particularmente nos capítulos XIX e XXV⁴¹.

Adentrando nessa análise, a ideia de que estruturalmente a personagem machadiana reencarna as Helenas antecessoras fica cada vez mais verdadeira quando observamos os traços mais marcantes de sua personalidade. A capacidade de entender, articular, de tentar escrever a própria história através de engenho e inteligência, fazem parte desse legado comum entre heroínas, as marcas que lhe dão esse status são reconhecidas pela sensatez das palavras, pelo modo de se acomodar às situações – assim como sua antecessora euripidiana, Helena esconde a verdade sobre o pai biológico, enquanto a outra o faz com o marido, que permanece vivo – as três Helenas preferem a morte que sua atual condição, contudo a única a executar tal ação foi a terceira. O aspecto mais relevante talvez seja o orgulho, que não suporta a vergonha, e faz da reputação um bem sagrado para essas personagens, aspecto determinante para a narrativa machadiana, pois ao assumir essa característica das predecessoras a protagonista do romance em questão leva a cabo a ideia de preferir a morte a que ter infame seu nome. Elas têm consciência e vergonha de suas situações, duas pelos sofrimentos da guerra e uma por ter assumido uma herança que não era sua por direito – quando Camargo revela que sabe sobre o passado e o presente da jovem, ou seja, da existência de seu pai biológico, os olhos de Helena “pareciam falar-lhe ao mesmo tempo

⁴⁰ Era dócil, afável, inteligente. Não eram estes, contudo, nem ainda a beleza, os seus dotes por excelência eficazes. O que a tornava superior e lhe dava probabilidade de triunfo, era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda a casta de espíritos, arte preciosa, que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres. Helena praticava de livros ou de alfinetes, de bailes ou de arranjos de casa, com igual interesse e gosto, frívola com os frívolos, graves com os que o eram, atenciosa e ouvida, sem entono nem vulgaridade (*idem, ibidem*, p. 286).

⁴¹ No primeiro deles, Mendonça, que estava enamorado da moça, considera que “dever a esposa à evocação do nome do conselheiro equivalia a um rapto”; mais adiante na narrativa, Estácio, em conversa com Helena sobre a escolha da jovem de casar-se com Mendonça, diz que “a tua felicidade exige que esse homem venha cá, que te cases com ele, que nos fujas?”; o mesmo acontece com a tentativa de Salvador, que estava “disposto a empregar a violência” se preciso fosse para raptar a própria filha, como confessa à Estácio e ao padre Melchior que tentara tal empreendimento em duas ocasiões: “Meu plano era arrebatar-lhe Helena; ela parece que o previu, recebendo-me sozinha, no jardim, às nove horas da noite. [...] Meu fim, declarei eu, é só um: levar Helena; Helena é minha filha, não quero deixa-la entregue a seus maus exemplos [...] Cedi aparentemente. Minha resolução estava assentada [...] — Segundo rapto, observou o padre. O senhor condenava-se a só adquirir vislumbre de felicidade por meios violentos” (*idem, ibidem*, p.375).

o terror, a cólera e a vergonha⁴²”. Vale apenas observar que na má fama da Helena homérica, já havia “prevista a tragédia de uma outra Helena, a de Eurípedes, que sofre por males causados unicamente à sua reputação”, como observa Crepaldi (2013, p. 28), o que nos leva a refletir que essa previsão pode se estender à Helena de Machado. As Helenas possuem uma qualidade acima da média, típica do herói trágico, mas essa qualidade sozinha não garante tragicidade, mas sim o modo como o poeta manipula as ações dentro da fábula, como sugere Aristóteles. Essas características que vimos pontuando até aqui se mostram bem articuladas entre as Helenas, traços estes que marcam um caráter comum entre elas, sendo esses aspectos, portanto, estruturantes para constituição da personagem, permitindo que contemplemos uma atualização do mito de Helena no romance de Machado de Assis.

Buscar as relações dialógicas nos ajuda a entender esses movimentos de sobreposições, colagens, aproximação e distanciamento que o romance machadiano faz com elementos de um universo o qual o mito está presente. Anteriormente vimos que as tragédias na Antiguidade eram baseadas em narrativas tradicionais aplicadas, cuja profundidade transcende as experiências individuais, isto é, o mito, como afirma Burkert (1991, pp. 16-29). Ele quando aplicado em dado contexto exprime reflexões sobre a existência humana que atingem o ser em sua individualidade e desperta a coletividade nele ao mesmo tempo, por isso os mitos possuem esse caráter universal, pois são capazes de estabelecerem amplos diálogos com as mais variadas culturas. Desse ponto de vista o “mito é narrativa aplicada”:

O mito neste sentido nunca existe ‘puro’ em si, mas tem por alvo a realidade; o mito é simultaneamente uma metáfora ao nível da narração. A seriedade e dignidade do mito procedem desta ‘aplicação’: um complexo de narrativas tradicionais proporciona o meio primário de concatenar experiência e projecto da realidade e de o exprimir em palavras, de o comunicar e dominar, de ligar o presente ao passado e simultaneamente de canalizar as expectativas do futuro. Mito é ‘saber por histórias’ (BURKERT, 1991, p. 18).

Essa capacidade do mito em unir os homens, nesse caso Helenas, através do tempo talvez seja o caráter mais fascinante que ele possui para o nosso propósito. Alcançar um paralelo comum da experiência humana com o mito proporciona esse horizonte de reflexões, considerando que ele sempre nos tem algo a ensinar relativo à realidade, mesmo que seja preciso adotá-lo como metáfora. A aplicação do mito se faz na medida em que se consegue dominar o alcance que ele possui, como, por exemplo, o

⁴² *idem, ibidem*, p. 322.

mito da justiça divina: Homero na *Ilíada* transmite esse mito ao narrar a cena de Zeus, no Olimpo, pesando o destino de Heitor e Aquiles; mais adiante esse mito também é transmitido pela cultura católica sob o aspecto do Julgamento Final, no qual os vícios e virtudes também serão pesados pela balança divina. O mito antigo é frequentemente apropriado por outras culturas que conseguem perceber o poder evocativo que eles possuem. Eles são constantemente ressignificados, adequando-se de acordo ao momento histórico-filosófico, como, por exemplo, o mito de Helena: Crepaldi destaca um aspecto divino atribuído à heroína, o qual, a partir do texto épico, Calder (1976) investigou as origens de Helena e concluiu que “a personagem, tal como aparece em Homero, é uma síntese de duas antigas divindades: uma deusa indoeuropeia, relacionada ao Sol e aos Dióscuros, e uma deusa da vegetação de origem mediterrânea” (2013, p. 28). Esse aspecto divino pode ser atribuído à Helena de Machado pelo fato dela, mediante seus recursos, conseguir “polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis⁴³”, além de seu olhar parecer possuir poder encantatórios, como sugere o narrador:

D. Úrsula sorriu também; desta vez, porém, com expressão melhor. Ao mesmo tempo, fitou-a; e era a primeira vez que o fazia. O olhar, a princípio indiferente, manifestou logo depois a impressão que lhe causava a beleza da moça. D. Úrsula retirou os olhos; porventura receou que o influxo das graças de Helena lhe torcessem o coração, e ela queria ficar independente e inconciliável (ASSIS, 2006, p. 285).

Conta a tradição que a divina filha de Zeus foi raptada por Teseu e resgatada por seus irmãos, os Dióscuros. Na *Ilíada*, porém, a jovem é raptada por Páris e resgatada pelos irmãos Agamêmnon e Menelau (BURKERT, 1991, p. 38). Homero produz uma variante do mito de Helena, que aparentemente também é uma variante de outros mitos; Eurípedes uma variante da variante, cuja versão inocenta a mítica heroína de ser a causadora de tantos males⁴⁴. Segundo Crepaldi:

Profundamente original, a tragédia de Eurípedes reelabora e ressignifica motivos tradicionais, modificando alguns traços, mas cultivando outros. Entre eles, a ambivalência fundamental de Helena. Similarmente, a *Odisseia* e a *Helena* têm heróis náufragos em terras semimágicas, heróis importantes que precisam assumir papéis suplicantes e mendigos. Mas ainda que semelhantes, esses heróis também são muito diferentes. Em matéria de dotes intelectuais, por exemplo, Menelau está muito aquém de Odisseu, e é Helena quem tem que assumir a função de estrategista para o bom desenrolar da trama. É a criação pessoal da esposa o plano que engana Teoclímeno e possibilita a fuga do casal. Mais ou menos, como se a tragédia de

⁴³ *idem, ibidem*, p. 286.

⁴⁴ Na *Helena* de Eurípedes, Helena sequer chega em Troia, os deuses mandam um espectro da heroína, que estava no Egito.

Eurípedes começasse com uma Helena-Penélope e terminasse como uma Helena-Odisseu (CREPALDI, 2013, p. 34).

No trecho supracitado poderíamos acrescentar à Helena de Machado em praticamente todas as situações: o autor brasileiro reelabora e ressignifica Helena mantendo sua ambivalência; Salvador, faz o duplo com as figuras do heróis gregos, sendo essa criatura errante em estado de penúria. Essas nuances que aproximam e distanciam-se de personagens míticas ou trágicas não excluem a incorporação de aspectos de outras figuras ao modelo adotado. Machado reúne as duas Helenas anteriores e também faz sua versão desse mesmo mito, atualizando-o para o contexto do Brasil oitocentista. Os mitos são, portanto, “estruturas de sentido”, eles podem ser interpretados de maneiras diferentes, como afirma Burkert, a maior parte das histórias antigas são de qualquer forma ambivalentes, susceptíveis de interpretações diversas. É através dessa compreensão de mito, que buscamos esclarecer nesse tópico o modo como Machado reescreve o mito de Helena em seu romance e cria tensões sociais e morais que agem como os deuses presentes na literatura da Antiguidade, determinando o destino da protagonista ao mesmo tempo em que dota sua obra de uma tragicidade análoga aos grandes dramas do passado.

3.2. BOM APETITE

Após esse percurso que traçamos até aqui, no qual pudemos observar que o romance é o veículo literário mais apreciado pelas sociedades modernas e que seu surgimento se deve a fatores histórico-filosóficos criados pela sociedade capitalista. Trata-se de um gênero extremamente produtivo no que se refere à flexibilidade em acomodar temas das mais variadas esferas do conhecimento humano, como são os romances de Sarte, Nietzsche, Zola, Saramago, Verne, os quais ciência, história e filosofia se entrelaçam na narrativa. Em *Helena* poderemos presenciar uma análise profunda dessa personagem e diversas questões relativas às estruturas sociais que dirigem os destinos humanos, de modo que questões trágicas não se farão ausentes, mesmo que de forma análoga e não de forma direta, podemos vislumbrar em seus diálogos a tensão provocada pelos elementos imutáveis daquele contexto que não permitem outras alternativas que se não caminhar para o trágico destino, algo que sustenta a ordem moral e social vigente. Aristóteles nos diz que a disposição das ações é a parte mais importante de uma obra, pois ela é a imitação de uma ação da vida, não de

peessoas, isto é, a fábula em si que contém todos os elementos necessários para que se tenha ou não o trágico. Desse modo, não é exclusividade do teatro representar o trágico, basta um bom arranjo narrativo para conseguir atingir essa dimensão, o contrário, por exemplo, não seria possível – bons atores não dariam conta de tornar um texto desarranjado em boa obra. Na perspectiva aristotélica, o poeta alcançaria um efeito trágico mais contundente se a narrativa associasse o reconhecimento à peripécia, ou seja, a partir do segredo revelado tem-se a mudança de fortuna do herói. Alguns filósofos acreditam que esse efeito é dado devido à essência dialética do trágico, ou seja, existe uma oposição irreconciliável da qual o herói se vê sem saída, sendo a única solução possível aceitar seu catastrófico destino.

Partindo da ideia de uma concepção trágica “sampleada” das tragédias, ou seja, o resgate anacrônico de um conflito onde forças opostas ao herói determinam seu destino, sendo sua luta na tentativa de se afastar dessa condição pré-estabelecida ociosa para os fins do herói, contudo, fundamental para dar os contornos dramáticos que proporcionam o trágico na perspectiva do leitor/plateia, encontramos em *Helena* seu equivalente no confronto entre liberdade e paternalismo que acomete a protagonista. Os desdobramentos dessas relações, segundo Schwarz, trazem uma noção de paternalismo a qual uma característica própria dele:

é a falta de fronteira clara, no polo forte da relação, entre a autoridade social e a vontade pessoal, e se esta última é um conjunto mais ou menos contraditório de desejos inadmissíveis, de cegueira e de justificações infundadas, a situação do inferior ganha outra dimensão. A integração social deste se faz pela subordinação direta às servidões e confusões afetivas – que fazem autoridade e seria ingratidão não respeitar da parte do superior (SCHWARZ, 2012, p. 142).

Quando nos detemos em observar o modo como essa relação se desenvolve dentro da narrativa, vemos que desde o início da obra, quando temos a notícia da morte do Conselheiro Vale, fica claro o modo como as relações seriam pautadas, sendo esse personagem em particular a materialização do patriarcado, pois a sua vontade vai prevalecer mesmo após a sua morte. Segundo o narrador, o conselheiro “ocupava elevado lugar na sociedade, pelas relações adquiridas, cabedais, educação e tradições de família. Seu pai fora magistrado no tempo colonial, e figura de certa influência na corte do último vice-rei. Pelo lado materno descendia de uma das mais distintas famílias paulistas⁴⁵”. Desse modo, a dita “tradições de família” é o meio pelo qual o

⁴⁵ ASSIS, 2006, p. 273.

paternalismo se desenvolve e se distribui na sociedade, de modo que o desejo final do finado conselheiro em testamento foi assumir uma filha ilegítima e colocá-la no seio de sua família – até então fato desconhecido de quase todos, pois acreditavam que Helena era filha legítima do patriarca. Estácio que assumira então o papel paternal na morada dos Vale diz que “uma vez que seu pai assim o ordenara [...] ele aceitava tal qual, sem pesar nem remoço”, sendo “a estrita justiça” a vontade de seu pai⁴⁶. Mesmo após todos os infortúnios causados pela decisão unilateral do conselheiro, seu retrato na parede ainda mantém autoridade perante os vivos, como afirma o narrador: “o retrato do conselheiro que, na penumbra que ficava, parecia olhar para o filho e interrogá-lo⁴⁷”. A decisão final tomada pela família em aceitar Helena como herdeira legítima mesmo após a revelação de sua verdadeira origem teve como prerrogativa a autoridade do defunto: “sobre todas as cousas, prevalecia a vontade derradeira de seu pai⁴⁸”, comunicou Estácio aos envolvidos na trama. Portanto, para a família do conselheiro, pouco importava o desejo individual de cada um, pois mesmo comprovado que Helena não era filha biológica do patriarca, “a vontade do conselheiro estatuíra uma lei na família, segundo a qual ela continuava a ser parenta como dantes, e tão amada como era⁴⁹”. Até mesmo a religião está sujeita à força dessa instituição paternalista, pois o padre Melchior tenta dissuadir Estácio da ideia de cancelar o compromisso entre Helena e Mendonça sem sucesso algum, pois o caráter autoritário do filho do Conselheiro o oprimiu de tentar manter o acordo entre noivos e padre, sendo essa situação o exemplo cabal de como esse mecanismo é dominador e rege o destino das pessoas, que em *Helena* assume uma dimensão trágica se considerarmos que não há uma forma de se desvencilhar dele, que ele equivale ao julgamento feito pelos deuses antigos em suas balanças.

O romance começa com a morte do conselheiro Vale e termina com a de Helena, não tendo dado nem um ano de intervalo entre as duas mortes. Os vinte e oito capítulos podem ser organizados a partir dos três beijos que o funesto Camargo dá em sua filha Eugênia: o primeiro é dado ao final do primeiro capítulo, o qual se assemelha a um prólogo, abrindo a primeira parte, onde surgem acontecimentos que serão peças chave do conflito trágico; o segundo beijo dá início ao episódio final, o qual os conflitos ideológicos dão a dinâmica dramática da narrativa; o terceiro beijo é o último

⁴⁶ *idem, ibidem*, p. 278.

⁴⁷ *idem, ibidem*, p. 365.

⁴⁸ *idem, ibidem*, p. 382.

⁴⁹ *idem, ibidem*, p. 384.

acontecimento do romance, encerra a segunda parte. A primeira começa no segundo capítulo e vai até o décimo quarto, o qual, além do segundo beijo, o narrador profere emblemática frase que aponta para um divisor de águas dentro da narrativa quando nos diz que Estácio pode prometer não demorar, mas “o que ele não podia prometer era conjurar o drama que se lhes preparava, drama que ia enfim desenvolver-se, intenso, funesto e irremediável – do qual não consolariam jamais nem as doçuras da paz doméstica, nem as glórias da vida pública⁵⁰”. Essa primeira parte que tem como objetivo apresentar personagens, estabelecer o contexto social e relatar episódios que possuem significados importantes no conflito trágico, como o cálculo “profundo, hediondo, diabólico” que Helena havia elaborado⁵¹: aparentemente a jovem não sabe montar a cavalo e pede ao irmão que lhe ensine, entretanto quando ele chega para ensiná-la ela já se mostra exímia montadora:

— Não me dirá você, perguntou ele, por que motivo, sabendo montar, pedia-me ontem lições?

— A razão é clara, disse ela; foi uma simples travessura, um capricho... ou antes um cálculo.

— Um cálculo?

— Profundo, hediondo, diabólico, continuou a moça sorrindo. Eu queria passear algumas vezes a cavalo; não era possível sair só, e nesse caso...

— Bastava pedir-me que a acompanhasse.

— Não bastava. Havia um meio de lhe dar mais gosto em sair comigo; era fingir que não sabia montar. A idéia momentânea de sua superioridade neste assunto era bastante para lhe inspirar uma dedicação decidida... (ASSIS, 2006, pp. 295-296).

O que é profundo, hediondo e diabólico não é a questão de mentir sobre saber equitação ou manipular o irmão para que pudesse usufruir de alguns privilégios, mas o fato desse cálculo ter como propósito mapear as redondezas para descobrir onde seu pai biológico, Salvador, morava, pois ambos já havia trocado cartas – como nos é apresentado no desfecho da narrativa – e já tinha combinado um sinal de

⁵⁰ *idem, ibidem*, p. 330.

⁵¹ A cena referida está no capítulo VI do livro, Helena pede aulas de equitação ao irmão, mas já sabia montar, aparentemente esse foi o cálculo: “Com um movimento rápido travou da cauda do vestido, e caminhou para diante. Estácio acompanhou-a, a passo lento, como solicitado por dois sentimentos diferentes: a afeição que o prendia à irmã, e a estranha impressão que ela lhe fazia sentir. Quando chegou à porta da cavalaria, viu aparelhados dois animais, o cavalo de seus passeios da manhã, e a égua que a tia cavalgava uma ou outra vez. [...] De repente, quando ele menos esperava, Helena deu um salto, e sentou-se no selim. A égua alteou o colo, como vaidosa do peso. Estácio olhou para a irmã, admirado da agilidade e correção do movimento, e sem saber ainda o que pensasse daquilo. Helena inclinou-se para ele.

— Fui bem? perguntou sorrindo.

— Não podia ir melhor; mas o que me admira...

As patas de Moema interromperam a reflexão do moço. A cavaleira brandira o chicotinho, e o animal saíra a trote largo pelo terreiro fora” (*idem, ibidem*, pp. 293-295).

reconhecimento. Esse passeio tem importância fundamental no conflito trágico, pois Helena e Estácio avistam uma casa com uma bandeira azul. Aparentemente irrelevante, a paupérrima casa era habitada por ninguém menos que Salvador, o pai biológico de Helena, que vivia em situação de completa miséria. Sob essa prerrogativa de passeios a cavalo Helena visita constantemente o pai, o cálculo propriamente era criar uma situação de aparência, um *álibi* que justificasse sua constante ausência de casa. A atitude da heroína tem motivações elevadas, o plano pode ser diabólico, mas visa um propósito nobre, análogo ao plano arquitetado pela Helena do Egito para voltar para casa com Menelau, que apesar de sanguinário, condição justificada pelo contexto histórico da narrativa, tinha como intenção primeira a reconciliação. Essas questões presentes nas Helenas apontam para uma ambiguidade em que culpa e inocência, aparência e realidade estão constantemente em conflito, gerando uma atmosfera trágica motivada pelas dúvidas sobre a personagem: Helena é culpada ou inocente da situação em que se encontra, fugiu ou foi raptada por Páris, arquitetou um plano ou agiu por pura emoção? Essas dúvidas que cercam essa entidade a tornam mais complexa ainda, pois sabendo desse aspecto dúbio a tendência é que adotemos uma postura mais cautelosa, pois se planos meticulosamente pensados podem ser elaborados e executados por elas, desconfia-se da pureza de intenção. Estácio, principal agente da catástrofe da heroína, vai ser atormentado pela dúvida, como analisaremos mais adiante, pois a atmosfera de ambiguidades que cerca Helena contamina sua percepção sobre o caráter da heroína.

Seguindo essa divisão que propomos baseada na ideia de que existem duas diferentes unidades que se agrupam dentro de um mesmo eixo temático, ainda na primeira parte Helena em um desses passeios equestres confessa a Estácio que ama alguém “muito, muito, muito⁵²”. Até essa parte da narrativa, somos induzidos a pensar que se trata de um amor anterior à sua chegada à família Vale ou de um amor incestuoso pelo irmão, contudo, quando fazemos uma retrospectiva da obra as dúvidas sobre a personagem aumentam, pois poderia ser um amor de filha, o qual a intensidade pode ser justificada pelo seu retorno do mundo dos mortos: Salvador vai visitar o pai no Rio Grande do Sul após receber uma carta dele anunciando grave doença e pedindo reconciliação, deixando Ângela e Helena, ainda pequena, no Rio de Janeiro; depois de um tempo as cartas de Ângela param de chegar e seu pai morre, quando volta para o Rio de Janeiro não encontra nem esposa nem filha na casa que moravam; após investigar descobre que a esposa tinha um suposto marido, o Conselheiro; Salvador consegue ter

⁵² *idem, ibidem*, p. 312.

uma conversa com Ângela que, assumindo os poderes encantatórios atribuídos ao mito de Helena, o convence de sair de cena ao dizer que ela tinha dito a todos – à filha e ao marido – que ele havia morrido; após alguns anos sem contato algum com a filha, ele se encontra com ela e a ex-esposa na rua e Helena pensa ser um fantasma, um espectro que voltara do mundo dos mortos, mas depois percebe que se tratava do próprio pai⁵³. Essa situação, associada à figura do errante personalizada em Salvador e a angústia sofrida por Helena ao pensar no pai – “estou pensando nos que não têm abrigo ou o têm mau; nos que não têm, neste momento, nem tetos sólidos nem corações amigos ao pé de si. A voz da moça era trêmula; uma lágrima lhe brotou dos olhos, tão rápida que ela não teve tempo de a dissimular⁵⁴” – estabelece relações dialógicas com outros heróis míticos, como Odisseu: as errâncias pelo mundo, a distância de quem se ama, a questão do reconhecimento, a ida e o retorno ao mundo dos mortos, a mendicância, todos são fatores que aproximam essas figuras, até no fato de que o pai de Helena também dominava a carpintaria, pois assim como Odisseu projetou sua própria cama em Ítaca, o desafortunado pai fabrica o berço de sua filha⁵⁵.

Ainda dois importantes episódios acontecem antes do final dessa primeira parte que são um desenho feito por Helena para Estácio como presente de aniversário – que comentaremos mais adiante – e a chantagem de Camargo: essa cena nos oferece a oportunidade de observarmos, sobretudo, como existe um aspecto teatral na narrativa e o modo como existe uma carga dramática nos diálogos de *Helena*, que aproximam o romance ao drama: a riqueza de detalhes das ações dos personagens nos dá uma dimensão cênica da narrativa, dando maior carga dramática para situação ao demonstrar a linguagem corporal das personagens, como no teatro: a ansiedade de Camargo pode ser observada quando ele “agitou entre as mãos os perendengues do relógio, tão numerosos como eles se usavam naquele tempo; depois pegou familiarmente no leque da moça, abriu-o, contou as varetas, tornou a fechá-lo e restituiu-o com um elogio”; a desconfiança de Helena que contrai a testa interrogativamente; a reação da protagonista após um desabafo sobre a falecida mãe, o qual “seguiu-se um breve silêncio, durante o qual Helena mordida a ponta do lenço, como para conter a palavra que lhe tumultuava no coração” – nesse desabafo, se considerarmos as ambiguidades que cercam a personagem, podemos considerar que Helena fala também do pai de modo encoberto ao dizer que não renunciaria seu “amor de filha” e que é consciente que “a sociedade tem

⁵³ *idem, ibidem*, p. 378.

⁵⁴ *idem, ibidem*, p. 308.

⁵⁵ *idem, ibidem*, p. 373.

leis e regras dignas de respeito; aceito-as tais quais; mas deixem-me ao menos o direito de amar o que morreu”; a inquietação de Helena, que “deu três pancadinhas no joelho com a ponta do leque, e enfiou os olhos pela porta de comunicação entre aquela e a sala principal⁵⁶”. O médico, amigo do falecido conselheiro Vale pretendia casar sua filha Eugênia com Estácio sob o falso propósito de que os filhos continuariam a afeição dos pais, contudo Camargo também fazia um cálculo profundo, hediondo e diabólico, que, motivado pela ambição, tinha como propósito encoberto a ascensão social, alcançar através da filha o prestígio social, “ele ouvia já o rumor público; sentia-se maior, — antegostava as delícias da notoriedade, — via-se como que sogro do Estado e pai das instituições⁵⁷”. A fim de alcançar seu objetivo, Camargo ao perceber que a presença de Helena mudara os modos de Estácio decide agir: sob o falso propósito de pedir um conselho sobre uma viagem que pretendia fazer pela Europa:

Que devo fazer?

— Embarcar.

— Embarcar é arriscar o casamento. Ora, este casamento... é um de meus sonhos. Desejo que os filhos continuem a afeição dos pais. Se Estácio recuar, minhas esperanças esvaem-se como fumo; o tempo cavará um abismo entre os dois; Eugênia amará outro... Enfim, conto com a senhora.

— Comigo?

— A senhora tem uma força de resolução, uma fertilidade de expedientes, um espírito capaz de empresas delicadas; e, tratando-se da felicidade de um irmão, creio que empenhará todas as forças para levar a cabo a mais pura das ambições. Não lhe peço um absurdo, peço-lhe a felicidade de minha filha [...]

Ambos eles viam que se detestavam cordialmente; mas, se em Helena havia cólera abafada, em Camargo havia tranqüilidade e observação. Ele contemplava a moça, com o olhar fixo e metálico dos gatos; a mão esquerda, pousada sobre o joelho, rufava com os dedos magros e peludos. Nada dizia; todo ele era uma interrogação imperiosa. Helena olhou ainda uma vez para o médico.

— Dá-me o seu braço até à sala? perguntou.

Camargo sorriu.

— Só isso? Eu dizia comigo outra coisa.

— Que dizia então? perguntou Helena.

— Dizia que muito se devia esperar da dedicação de uma moça, que acha meio de visitar às seis horas da manhã uma casa velha e pobre, não tão pobre que a não adorne garridamente uma flâmula azul...

Helena fez-se lívida; apertou nervosamente o pulso de Camargo. Nos olhos pareciam falar-lhe ao mesmo tempo o terror, a cólera e a vergonha. Através dos dentes cerrados Helena gemeu esta palavra única:

— Cale-se!

— Falo entre nós e Deus, disse Camargo.

Uma onda de sangue invadiu a face da moça, com a mesma rapidez com que ela lhe empalidecera. Helena quis erguer-se, mas sentiu-se

⁵⁶ *idem, ibidem*, pp. 319-322.

⁵⁷ *idem, ibidem*, pp. 327-330.

exausta. Ninguém da sala pôde perceber a impressão e o movimento; ninguém olhava para ali. Camargo, entretanto, inclinou-se para Helena e proferiu algumas palavras de animação, que ela interrompeu, murmurando com amargura:

— O senhor é cruel!

— Sou pai, respondeu o médico; pai extremoso e discreto, mais discreto ainda que extremoso. Conto com a senhora (ASSIS, 2006, pp. 321-322).

Esse procedimento é uma constante em praticamente todos os diálogos do romance, principalmente naqueles entre Helena e Estácio, pois como observa Guimarães, eles “são marcados por tal teatralidade que em certos momentos dão a impressão de que as personagens estão num palco declamando suas falas” (2001, p. 157). Esse aspecto teatralizado da narrativa reforça a nossa tese de que através da aproximação entre os gêneros romance e tragédia *Helena* alcança proporção trágica ao confrontar não só aparência e realidade como nesse trecho, mas também inocência e culpa, liberdade e paternalismo. Esse conflito fica evidente quando Camargo diz ser discreto, ou seja, ele entende que o importante é realizar sua ambição, o que fosse aparente seria jogado ao segundo plano. Camargo sentia por Helena “uma aversão profunda, prestes a converter-se em hostilidade, se fosse preciso⁵⁸”, fato que foi levado a cabo quando o médico entende que era necessário chantagear a jovem com o conhecimento não só de seu passado mas de seu presente ao se referir às visitas matinais da heroína à misteriosa casa para realizar seu sonho – a ambição de Camargo parece desconsiderar os sentimentos das personagens envolvidas, pois ele sabe que a filha poderia se apaixonar por outro e Estácio recuar do compromisso implícito, o médico preparara Eugênia para ser moeda de troca em um casamento que lhe fosse vantajoso e não abriria mão disso. O médico sabia que com a morte do Conselheiro, Estácio seria presa fácil em seu plano de usar sua filha em uma transação matrimonial que lhe renderia substanciosos dividendos. Helena parecia configurar uma inesperada e inconveniente barreira. Além do aspecto estruturante dos três beijos que o médico dá na filha através da narrativa, dentro da perspectiva da personagem podemos considerá-los como etapas vencidas durante a escalada social: o primeiro após voltar do velório do amigo, o segundo quando Estácio faz o pedido de casamento e o terceiro quando Helena morre; cada um dos beijos representa um obstáculo superado por Camargo, que simbolicamente refletem aspectos sombrios da sociedade cujos meios para ascender socialmente são carentes de escrúpulos, pois não interessa a morte do amigo e de uma

⁵⁸ *idem, ibidem*, p. 288.

jovem garota ou a felicidade da filha e de Estácio, mas o que realmente importa é a aparência, ou seja, o prestígio que advém de dada posição social e seus privilégios são mais importantes do que a paz de espírito.

Ainda nesse diálogo, vale destacar que os aspectos do caráter de Helena, construído através de relações dialógicas, ligam as Helenas pelo tempo fazendo com que assumam praticamente uma unidade. A “força de resolução”, a “fertilidade de expedientes” e o “espírito capaz de empresas delicadas” são qualidades que Camargo observa na jovem as quais defendemos ser da mítica Helena; Machado complexifica o processo dialógico ao recuperar quase que por completo a personagem grega em seu romance a fim de ver como uma mulher cujo traço mais marcante de sua personalidade é a integridade moral se sairia dentro do contexto brasileiro à época do Segundo Reinado, cujas relações sociais se faziam através de uma estrutura de poder corrompida pelas distorções que o paternalismo provoca: quando defendemos uma integridade moral de Helena nos baseamos em alguns pontos presentes na tradição sobre o mito, que podem ser observados nas palavras de Penélope, que defende a tese de que tudo são obras dos deuses, que transgrediram o caráter da jovem espartana com algum artifício divino. A rainha de Ítaca, após reconhecer o marido em episódio da *Odisseia*⁵⁹, confia a Odisseu que “[...] Helena/ a filha de Zeus, a nobre rainha argiva, jamais se/ teria enfiado na cama de um estrangeiro se tivesse/ imaginado que seria trazida de volta para casa/ pela heroica juventude aquéia. Ela fez o que/ fez, constrangida por uma deusa. Uma canalhice!⁶⁰”; caráter também observado na reescrita do mito em Eurípedes que, ao acrescentar uma colagem dos atributos de Penélope à Helena de episódios recortados da *Odisseia* e adaptados em sua tragédia, assegura essa condição – a questão da fidelidade da esposa enquanto o marido encontra-se perdido pelos mares é o objeto central desse diálogo entre as obras –, reforçando esse aspecto de sua personalidade ao retratar uma esposa dedicada que é acusada injustamente; na personagem machadiana podemos observar a manifestação desse traço moral de seu caráter na questão relativa a herança, pois Helena “aceitando o reconhecimento, entendia que prejudicava direitos de terceiro [...] entre a herança e o dever, dizia ela, escolho o que é honesto, justo e natural [...] a nobre alma repudiava a cumplicidade e o lucro de uma usurpação⁶¹” – dentro da

⁵⁹ No canto XXIII Odisseu é colocado à prova pela esposa com um astuto teste para saber se era o marido mesmo quem voltara ou se alguém querendo se passar por ele: leva comenta que o leito conjugal havia sido mudado de lugar, porém era impossível isso e só o herói o sabia, pois ele construiu a base da cama em um tronco de oliveira.

⁶⁰ *Odisseia*, XXIII, 217-222.

⁶¹ ASSIS, 2006, pp. 379.

era moderna o capitalismo trouxe outros valores de virtude relativo à mulher além da fidelidade matrimonial, como podemos observar em *Helena*; vale destacar ainda que esse traço marcante do caráter de Helena é corrompido pelo paternalismo, pois a jovem, como nos conta Salvador:

Cedeu somente à necessidade da obediência, à imagem de sua mãe que eu invoquei, como um supremo esforço, à fiança que lhe dei de que a acompanharia sempre, de que iria viver perto dela, onde quer que o destino a levasse; cedeu exausta, sem convicção nem fervor. Se nesse ato decisivo de Helena há culpa, é toda minha, porque eu fui o autor único; ela não passou de simples instrumento, instrumento rebelde e passivo. Seu erro foi não ter a prudência necessária para não transpor o abismo que nos separava. Eu devia contar com as resoluções súbitas e prontas dessa menina; há ali uma costela de sua mãe (ASSIS, 2006, p. 380).

Na segunda parte, que vai do capítulo XV ao último, o afastamento de Estácio causado pela viagem a principal tensão que culminará no destino trágico da personagem, pois a distância de se relacionar através de cartas incutira em sua autoridade paternal o ciúme ao pensar que Mendonça conspirara contra ele se aproveitando de sua ausência: por recomendação de Estácio, o amigo faz frequentes visitas à casa dos Vale para, de certo modo, suprir sua ausência ou fazer com que a família pensasse nele; os dons encantatórios de Helena vencem o espírito solteiro de Mendonça que se apaixona pela irmã do amigo e tem o consentimento dela para que houvesse o matrimônio entre eles; o comunicado do consórcio ao amigo teve o impacto de um punhal, fazendo com que Estácio abandonasse a noiva e a família na vigília da moribunda madrinha do Cantagalo para voltar no mesmo dia, sem avisar a família; em seguida desautoriza a união de Helena e Mendonça sob a prerrogativa da revelação de um amor por parte de Helena, depois por não julgar o melhor amigo digno da irmã, exercendo sua posição de patriarca. Devidamente representado como uma herança, o paternalismo encontra em Estácio um dos seus maiores reverberadores: etimologicamente, a palavra latina *statio* é definida como “ação de estar firme, sem se mover⁶²”; ora, o que é o paternalismo senão um ideal de tradição, de manutenção de privilégios, de falta de ação no desenvolvimento dos direitos individuais? Apesar dos privilégios que o testamento trouxe a Helena, a hereditariedade paternalista tornou-se herança a partir do falecimento do Conselheiro, pois esse legado agora pertence a Estácio, que rege a vida de familiares e amigos de acordo com seus interesses, como

⁶² JÚNIOR, J.C.; CINTRA, G.U. *Dicionário Latino-Português*. 3ª edição. Companhia Editorial Nacional: São Paulo, 1953.

fica claro nas submissas palavras proferidas pela heroína que demonstram a consciência de sua condição: “minha vontade tem um limite, que é a sua. Por mim nada posso decidir⁶³”. Desse modo, a vontade pessoal de Estácio subjuga os limites do respeito e se faz soberana perante aos que o rodeiam, como também é o caso de seu amigo Mendonça que almeja casar-se com Helena. O suposto irmão da jovem intervém naquilo que já estava acordado entre o futuro casal, discordando da iniciativa de ambos, pois dentro de uma sociedade patriarcal torna-se necessário o consentimento do chefe de família para que haja a união, mesmo já havendo um consenso entre as partes interessadas. Essa questão fica patente na carta que Mendonça envia ao amigo a fim de comunicar-lhe a decisão que tomara com o consentimento de Helena e os conselhos espirituais de Padre Melchior: “vem quanto antes, dizia ele ao terminar a missiva; tenho ânsia de abraçar-te e ouvir de ti mesmo o consentimento que me fará o mais feliz dos homens⁶⁴”. O sentimento de posse que o filho do conselheiro tem sobre Helena é tamanho que Estácio se opõe a essa união de forma autoritária e contundente, exercendo sua autoridade paternal: “Helena, declarou ele, não creio nada do que você me diz; você sacrifica-se sem necessidade e sem glória. Não consinto; é meu dever opor-me a semelhante coisa⁶⁵”.

Ainda sobre essa segunda parte, podemos observar a presença de outro elemento simbólico importante para aumentar a tensão e implicar ainda mais a personagem em uma contradição insuperável e que estão presentes em todos os capítulos dessa seção, que são as cartas. Nelas Melchior percebe o amor incestuoso de Estácio e a intenção de Helena em sufocar essa paixão, a carta de Mendonça tem efeito devastador no filho do Conselheiro e na amizade que ambos nutriam, e as cartas de Salvador revelam toda história de Helena, além da sua última ter efeito funesto na jovem. Elas também são um elemento potencializador da dúvida que orienta Estácio ao ciúme doentio que vai ser o combustível principal para a derrocada de nossa heroína, como nos mostra a narrativa:

— Já fora de casa! exclamou em tom de gracejo. Helena tinha a carta na mão esquerda; instintivamente a amarrotou como para escondê-la melhor. Estácio, a quem não escapou o gesto, perguntou-lhe rindo se era alguma nota falsa.

— Nota verdadeira, disse ela, alisando tranqüilamente o papel, e dobrando-o conforme recebera; é uma carta.

— Segredos de moça?

— Quer lê-la? perguntou Helena, apresentando-lha.

Estácio fez-se vermelho e recusou com um gesto. Helena dobrou lentamente o papel e guardou-o na algibeira do vestido. A inocência

⁶³ ASSIS, 2006, p. 343.

⁶⁴ *idem, ibidem*, p. 341.

⁶⁵ *idem, ibidem*, p. 344.

não teria mais puro rosto; a hipocrisia não encontraria mais impassível máscara. Estácio contemplava-a, a um tempo envergonhado e suspeito; a carta fazia-lhe cócegas; o olhar ambicionava ser como o da Providência que penetra nos mais íntimos refolhos do coração (ASSIS, 2006, p. 306).

Nessa cena podemos observar que esse elemento possui papel relevante em *Helena*, pois ele cria conflitos, dúvidas, revela e destrói. A carta que Estácio vê nas mãos de Helena, somados ao passeio de cavalo que ela fizera apenas com o pajem Vicente e à confissão de um amor criam o combustível que alimenta o fogo do ciúme no filho do Conselheiro, ampliados pelo poder paternalista que lhe davam o aval para adotar uma postura “protetora” em relação à Helena. A ambiguidade em Helena é mais uma vez colocada em evidência, pois essa carta se trata exatamente de quê? Seria uma epístola de seu pai e Helena dissimulara completamente, como blefando em um jogo de cartas ao oferecê-la a Estácio, ou tratava-se de uma amiga do colégio como prefere pensar o jovem? O que fica evidente para nós é que a dúvida que paira sobre o mito de Helena atravessa os tempos e permanece viva para o leitor do romance machadiano, que conta com o benefício da retrospectiva para tentar esclarecer essa questão, mas ainda assim não consegue determinar ao certo, pois a obra deixa margem para uma leitura também ambígua. Uma outra carta que merece destaque foi aquela que Helena escreveu após ter sido chantageada por Camargo, que acabou destruindo depois. Essa carta, além do desabafo, mostra como Helena tem consciência da situação trágica em que se encontra, prevendo sua aniquilação:

A carta era longa, escrita a golfadas, sem nexos nem ordem; continha muitas queixas e imprecações, ternura expansiva de mistura com um desespero profundo; falava daqueles que, tendo nascido sob a influência de má estrela, só tem felicidades intermitentes e mutáveis; dizia que para ela a própria felicidade era um gérmen de morte e dissolução, — idéia que repetia três vezes, como se tal observação fosse o transunto de suas experiências certas. A carta falava também de um homem, cujo egoísmo de pai não conhecia limites, e que a todo o transe queria que a filha desposasse uma grande riqueza e uma grande posição, — “homem, dizia ela, que me viu a princípio com olhos avessos, pela diminuição que eu trazia à herança”. No fim dizia que havia naquelas linhas muito de obscuro e incompleto, que oportunamente contaria tudo, mas que desde já podia dar a triste notícia de que lhe era forçoso abster-se de sair (ASSIS, 2006, p. 323).

A partir do capítulo XX, a narrativa aumenta sua tensão que assume contornos trágicos, pois há uma sucessão de peripécias que rapidamente destroçam Helena e

Estácio. Os “fios tênues” que “prendem muitas vezes os acontecimentos humanos”⁶⁶, intuem Estácio a ir caçar, fazendo com que ele veja Helena sair de uma casa com o pajem. A partir desse acontecimento, o “incerto destino”⁶⁷ da jovem toma direção catastrófica: após Helena tomar o rumo de casa e sumir do campo de visão, Estácio foi até a modesta residência com a desculpa de pedir ajuda devido a um corte na mão que fizera supostamente caçando:

Sem resolução nem plano, caminhou em direção à casa donde vira sair a irmã. Era a mesma da bandeirinha azul que Helena cumprimentara de longe, alguns meses antes, e não esquecera de reproduzir na paisagem que dera ao irmão, no dia dos anos dele. Estas circunstâncias, antes indiferentes, apareciam-lhe agora como outros tantos artigos de um libelo.

[...] — Não, dizia Estácio consigo, não é este o asilo de um Romeu de contrabando. Mora aqui alguma família pobre, que a caridade engenhosa de Helena vem afagar de longe em longe. A solução do enigma pareceu-lhe tão natural que o moço resolveu parar a meio da aventura, e chegou a dar alguns passos para trás. Mas a suspeita é a ténia do espírito; não perece enquanto lhe resta a cabeça. Estácio sentiu o desejo imperioso de indagar o que aquilo era, e voltou sobre os passos. Para entrar ali era necessário um motivo ou pretexto. Procurou algum; a aventura dera-lhe o melhor de todos. Olhou para a mão ferida e ensangüentada, e foi bater à porta (2006, p. 352).

Contrariando sua própria índole, pois “o espetáculo da pobreza lhe repugnava aos olhos saturados de abastança”, entra na casa porque era consumido pela dúvida, ele “ardia por haver a chave do enigma”⁶⁸. O interior do imóvel parecia-se com um “asilo da desgraça”, somente algumas flores davam um “ar de vida” ao local, Estácio atentando nelas “pareceu-lhe reconhecer uma acácia plantada em sua chácara. Quando a suspeita germina na alma, o menor incidente assume um aspecto decisivo”⁶⁹. Em conversa com o jovem, o dono da casa se mostra homem instruído e com saúde, aspectos que na visão de Estácio não justificaria a sua penúria, entretanto Salvador atenta que a má fortuna o acompanha:

Nas coisas deste mundo não é tão livre o homem, como supõe, e uma coisa, a que uns chamam mau fado, outros concurso de circunstâncias, e que nós batizamos com o genuíno nome brasileiro de caiporismo, impede a alguns ver o fruto de seus mais hercúleos esforços. César e sua fortuna! toda a sabedoria humana está contida nestas quatro palavras (ASSIS, 2006, p. 355).

⁶⁶ *idem, ibidem*, p. 352.

⁶⁷ *idem, ibidem*, p. 348.

⁶⁸ *idem, ibidem*, p. 353.

⁶⁹ *idem, ibidem*, p. 354.

Essa fala de Salvador aponta para uma visão de que a personagem estava fadada ao fracasso, confirmando-se quando Salvador relativiza o fado com o termo tipicamente brasileiro caiporismo, que, segundo o *Dicionário Houaiss*, significa “má sorte constante ou frequente de alguém, que se manifesta em acontecimentos fortuitos ou naquilo que essa pessoa faz; [...] infeliz ou azarado em tudo ou quase tudo que faz ou que lhe sucede⁷⁰”. Essa questão pode ser vista como falha trágica, ou seja, em um conflito trágico onde duas forças se chocam e o herói é arrebatado, após o equilíbrio e a ordem serem reestabelecidos, o resultado da análise que o indivíduo faz de sua situação é o que vai ser chamado de má-sorte. Além desse aspecto, essa fala aponta para uma ideia de destino manifesto, ou seja, existem forças que fazem do homem não tão livre quanto ele supõe, sendo elas as estruturas de poder que limitam a liberdade individual, no caso do romance elas são representadas, sobretudo, pelo paternalismo, que tem total controle sobre a vida de Helena, e pela imobilidade social. Quando Salvador sumariza a sabedoria humana na frase “César e sua fortuna”, ele utiliza uma frase atribuída ao próprio *dictator*, segundo conta Plutarco em sua biografia sobre César: o então cônsul de Roma embarca escondido de todos, disfarçado de escravo, em um barco de doze remos de Apolônia para Brindes, a fim de encontrar as tropas de Marco Antônio e reforçar seu exército, pois o mar estava bloqueado pelas tropas inimigas e o cônsul romano não recebia mantimentos há algum tempo. Uma tempestade trouxe fortes ventos. Quando tentavam descer a embocadura do rio para o mar, a maré batia com força no encontro com o rio, gerando ondas, desestabilizando o barco e tornando-o difícil de controlar. Nesse ínterim, o condutor do navio ordena aos marinheiros que mudem a direção:

Mas César, ouvindo essa ordem, revelou-se e, pegando a mão do piloto, assombrado ante essa visão, disse: ‘Vai, meu bravo, encoraja-te e nada temas; tu levas César e a fortuna de César, que junto atravessa o mar’. Os marinheiros então esqueceram a tempestade e, apoiados nos remos, procuravam com toda a presteza forçar a passagem no rio (PLUTARCO, 2007, p. 211).

Note-se como a sintaxe usada por Machado e Plutarco é quase a mesma, contextualizando para o romance machadiano, a frase que Plutarco atribui a César e Salvador usa como parâmetro de sabedoria, aponta para a ideia de destino: a convicção

⁷⁰ Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=caiporismo>. Acesso em: 20 de fevereiro 2014, 00:52.

do estadista e de Salvador no poder da Fortuna⁷¹ era o mesmo, porém cada um está em lado dessa roda; o *dictator* tinha a ideia de que era abençoado pela fortuna e que seu destino era a glória, o pai de Helena pensava o contrário de si, a sua visão era semelhante a de César, os vencedores são separados dos perdedores pelo destino, não há força humana que se possa aplicar que seja capaz de mudar esse quadro – se observarmos sob um prisma social essa questão do destino, diferente de uma visão metafísica na qual os deuses orientam essa percepção, poderíamos compreender essa frase de Salvador como uma metáfora ao determinismo social brasileiro, isto é, tornar-se imperador só é possível para quem nasce com certos privilégios de casta social, argumento esse que é reforçado com o trágico fim de sua filha no romance: Helena, mesmo possuindo todos os dotes necessários para fazer parte daquela sociedade, sucumbe por não ter nascido César, ou seja, existem estruturas morais e de poder que não permitem sua mobilidade social. Ao dizer que toda sabedoria humana está contida em quatro palavras: “César e sua fortuna”, Salvador entende o fatalismo de sua existência e acena para uma interpretação de que Helena estava fadada a ter uma vida condizente com a sua origem, pois ela não tinha nascido para ser um César. Ao perturbar essa ética Helena comete a falha trágica da qual toda a catástrofe que lhe acomete advém desse erro – que sabemos ter sido provocado pelo seu pai. Vale observar que nas tragédias o destino era determinado pelos deuses, no romance machadiano quem o controla são os homens, não o próprio sujeito da ação, mas aquele que dentro de uma hierarquia paternalista de relações sociais se encontra acima daquele indivíduo. Análogo à tragédia é também a questão de herança trágica: a fortuna parece acompanhar gerações, como pode ser observado em Édipo, por exemplo, que legou aos filhos sua tragicidade e eles legaram à posteridade, e em Helena, que herda de seu pai essa má-fortuna, como nos diz a heroína:

Talvez, se todos quiserem a minha saúde. Há criaturas tão malfadadas que aqueles mesmos que as desejam fazer venturosas não alcançam mais do que preparar-lhe o infortúnio. Tal foi o meu destino. Seu pai e minha mãe não tiveram outro pensamento; meu próprio pai foi levado pelo mesmo impulso, quando me obrigou a ser cúmplice de uma generosa mentira. Agora mesmo que ele me foge, com o fim único de me não tolher a felicidade, arranca-me o último recurso em que eu tinha posto a esperança... (ASSIS, 2006, pp. 385-386).

⁷¹ Na religião romana, Fortuna é “a deusa que traz”, seu nome não era usado com a significação usual e popular da palavra “fortuna”, isto é, “boa sorte”, “acaso”, e sim no sentido de “destino”. (HARVEY, 1987).

A herança dessa condição e consciência trágica de Helena ficam evidentes na fala da personagem, ela sabe que não há mais saídas, não há mais esperanças, tanto que, como afirma Schwarz, “prefere a morte à ideia de ser mal vista pela família de cuja bondade depende” (2012, p. 89), Helena não suportaria a vergonha da situação de viver sobre suspeita, está no seu DNA mítico. Diferentemente das outras Helenas, as quais uma já estava acomodada em Troia e a outra nutria esperança de que os deuses lhe restituiriam o marido e o lar, para protagonista do romance machadiano não existem esperanças, pois o paternalismo decide tudo por ela após a morte de sua mãe: todas as decisões referentes à vida da heroína são tomadas por terceiros.

O encontro de Estácio com Salvador só aumenta carga dramática do romance através das dúvidas do jovem, que refletia que “o homem com quem acabara de conversar, parecia-lhe sincero; a pobreza era autêntica, sensível a nota de melancolia que, por vezes, lhe afrouxava a palavra. Mas onde cessava ali a realidade e começava a aparência? Vinha de tratar com um infeliz ou um hipócrita?⁷²”, de modo que:

Ele não ia ao ponto de supor em Helena a completa perversão dos sentimentos; o limite do mal, que se lhe podia atribuir, era o de uma culposa levandade. Se, em vez de um ato leviano, fosse aquilo um simples estratagema de caridade, Helena não mereceria menos uma advertência; mas a pureza da intenção salvava tudo, e a paz da família, não menos que o seu decoro, se restabeleceria inteira. Estácio examinou um por um todos os indícios de culpabilidade e de inocência; buscou sinceramente os elementos de prova; não esqueceu um só argumento de indução. Nesse trabalho despendeu longo tempo, sem resultado apreciável, pela razão de que, se a sentença era difícil de formular, o juiz era incompetente para decidir; entre a dignidade e a afeição balouçava incerto (ASSIS, 2006, pp. 358-359).

Em meio a esses conflitos entre aparência e realidade, culpa e inocência, Helena surpreende Estácio chorando e pergunta o motivo, ele só aponta para o desenho em que a casa de Salvador compõe a paisagem de dois cavalheiros em uma estrada. Nesse momento, Helena reconhece que seu destino era irremediável, a verdade viria à tona de uma forma ou de outra, enquanto Estácio tenta entender qual a relação dela com o homem daquela casa, supondo ser o tal amor aludido que ela dissera ser sem esperanças⁷³ – análogo ao Otelo shakespeariano, o desenho provoca o mesmo efeito do lenço de Desdêmona, tomadas as devidas proporções: conduzidos pelo ciúme, Estácio e Otelo fazem uma busca pela verdade que termina na morte da pessoa amada, o elemento material que simboliza a suposta traição – lenço e desenho – tem papel decisivo no

⁷² *idem, ibidem*, p. 358.

⁷³ *idem, ibidem*, p. 346.

desfecho trágico de ambas narrativas⁷⁴; a simbologia do objeto no romance machadiano alcança uma instância muito mais profunda, pois convida a um processo retrospectivo no qual tanto o leitor quanto Estácio precisa rever aos fatos mnemonicamente para determinar qual é a verdadeira Helena, se a afetuosa e dedicada irmã ou a calculista e hipócrita desconhecida – nessa empreitada de decifrar Helena, o leitor leva larga vantagem sobre o personagem por ter como controlar sua participação, contudo não é suficiente para afirmar se há inocência ou culpa.

A ambiguidade proveniente da força do mito de Helena atualizado no romance machadiano tem aspecto estruturante na obra do autor brasileiro, pois além das possibilidades de diferentes leituras de *Helena*, existem dois tipos de trágico diferente na obra, o que age sobre a protagonista através das estruturas de poder, e o que atinge Estácio. Esse último possui uma proximidade maior com a tragédia, pois o dinamismo da ação leva Estácio do céu ao inferno em pouco tempo, a sequência de peripécias relativas à busca da verdade nos faz lembrar novamente Édipo, ao procurar Tirésias para tentar desvendar um mistério acaba desencadeando sua própria tragédia: Édipo chama o adivinho para que lhe fosse revelado quem era o assassino de Laio e descobre ser ele mesmo, sem o acreditar resolve investigar a fundo e descobre a relação incestuosa que tinha com a própria mãe; Estácio também procura uma pessoa que tem relação com o poder divino, Melchior, que também lhe revela um amor aparentemente incestuoso pela irmã. Em conversa com o conselheiro espiritual da família, os encobertos sentimentos do jovem lhes são revelados:

— Pois bem, tu transgrediste a lei divina, como a lei humana, sem o saber. Teu coração é um grande inconsciente; agita-se, murmura, rebela-se, vaga à feição de um instinto mal expresso e mal compreendido. O mal persegue-te, tenta-te, envolve-te em seus liames dourados e ocultos; tu não o sentes, não o vês; terás horror de ti mesmo, quando deres com ele de rosto. Deus que te lê, sabe perfeitamente que entre teu coração e tua consciência há como um véu espesso que os separa, que impede esse acordo gerador do delito.

— Mas que é, padre-mestre?

Melchior inclinou-se e encarou o moço. Os olhos, fitos nele, eram como um espelho polido e frio, destinado a reproduzir a imagem do que lhe ia dizer.

— Estácio, disse Melchior pausadamente, tu amas tua irmã (ASSIS, 2006, pp. 363-364).

⁷⁴ Machado acena para essa referência ao citar a peça de Shakespeare em seu romance como podemos ver no seguinte trecho: “Poucos dias antes, a bordo, um engenheiro inglês que vinha do Rio Grande para esta Corte, emprestara-me um volume truncado de Shakespeare. Pouco me restava do pouco inglês que aprendi; fui soletrando como pude, e uma frase que ali achei fez-me estremecer, na ocasião, como uma profecia; recordei-a depois, quando Ângela me escreveu. ‘Ela enganou seu pai, diz Brabantio a Otelo, há de enganar-te a ti também’. Era justo; pelo menos, era explicável” (ASSIS, 2006, p.375).

Essa transgressão da lei divina e humana na perspectiva trágica tem que ser punida para que a ordem seja reestabelecida. Sendo Helena o elemento perturbador dessa ética, faz-se necessário que ela seja sacrificada para que se mantenha o equilíbrio. Estácio acreditava que a relação da jovem com o homem da casa era amorosa, o padre acha que “um amor clandestino, de parceria com esse outro amor incestuoso, embora inconsciente, provaria da parte de Helena uma perversão que ela não pode ter, e que, em tal idade, faria dela um monstro. Será Helena esse monstro? Se o fosse, eu desesperaria da natureza humana⁷⁵”. Consciente da sua situação – trágica, diga-se de passagem, pois no conflito cerrado que ela se encontra não há outra solução possível que dizer a verdade e aceitar as consequências –, a heroína antes de entregar a carta que revela sua paternidade ao padre nos diz:

em tais situações, uma criatura, como eu, caminha direto a um rochedo ou a um abismo; despedaça-se ou some-se. Não há escolha. Este papel, — continuou, tirando da algibeira uma carta, — este papel lhe dirá tudo; leia e refira tudo a Estácio e a D. Úrsula. Não tenho ânimo de os encarar nesta ocasião.

Melchior, atordoado, fez um leve sinal de cabeça.

— Lido esse papel, estão rotos os vínculos que me prendem a esta casa. A culpa do que me acontece, não é minha, é de outros; aceitarei contudo as consequências. Poderei contar ao menos com a sua bênção? (ASSIS, 2006, p. 369).

Na fala da protagonista já fica expresso sua consciência trágica, pois ela sabe que se ela não desaparecer será despedaçada. Helena não suportaria, como não suportou, viver com a vergonha – aspecto que destacamos anteriormente como característico das Helenas, ou seja, o apreço pela reputação –, além de entender que ela foi coagida por um sistema paternalista que a obrigava aceitar as condições de seus dois pais, um que lhe nomeou herdeira e o outro que a fez aceitar a nomeação, colocando-a em conflito com forças sociais e morais, e consigo mesma, de modo que:

Se o óbito de Helena tomara o lugar da carta, a dor seria violenta, mas o irremediável desfecho e o consolo da religião teriam contribuído para sarar a alma dos que ficassem e converter o desespero de alguns dias na saudade da vida inteira. Em vez disso, estava ele, talvez, diante de um destino aniquilado; via um abismo possível entre corações que a vontade de um morto vinculara. Qualquer que fosse a veracidade da carta, o resultado era talvez esse (ASSIS, 2006, p. 371).

A revelação que continha a carta de Salvador causa um novo conflito para Estácio, pois “se a carta era sincera, como explicar a declaração testamentária de seu pai? Se o não era, como explicar a audácia de semelhante invenção? Ele não podia

⁷⁵ *idem, ibidem*, p. 365.

discernir o que era favorável a Helena, nem ousava afirmar o que lhe era adverso⁷⁶”, de modo que precisava descobrir a verdade e retorna à casa de Salvador com Melchior para esclarecer tudo: Salvador conta toda a sua história, desde quando conheceu a mãe de Helena até o momento em que se encontravam; como um monólogo do reconhecimento trágico, o pai de Helena mais uma vez acena para a questão do destino, da boa e má fortuna, que favorece alguns e que traz tormentos a outros – nessa fala de Salvador, que ocupa os capítulos XXV e XXVI, o personagem se refere a esses termos “destino” e “fortuna” uma dezena de vezes, reforçando essa ideia de que a culpa de Helena estava ligada à sua fortuna, ou seja, a uma ideia de hereditariedade trágica.

Após esse confronto, Salvador nos diz que “na situação em que estamos, só há duas soluções possíveis; ou nada se altera do que o conselheiro estatuiu e somente eu carregarei as consequências da sorte, desaparecendo; ou a família rejeita Helena, e eu a levarei comigo⁷⁷” – a primeira das alternativas foi a escolhida por Salvador que preferia o sacrifício de abrir mão da filha, praticando em favor de Helena “um ato heroico”, como nos diz Melchior⁷⁸. Essa atitude do pai de Helena a coloca no maior dos conflitos trágicos vividos pela personagem, pois a vergonha não era uma alternativa para ela, que possivelmente fugiria com Salvador se ele não tivesse desaparecido. Após o sumiço do pai, Helena aceita seu destino e entende que não seria possível lutar contra aquela circunstância, a situação faria que duvidassem sempre de suas intenções, nas palavras da jovem:

— Não posso ser outra coisa a seus olhos, prosseguiu a moça, tristemente. Quem o convencerá de que a declaração de seu pai não foi obtida por artifícios de minha mãe? Quem lhe dará a prova de que, cedendo aos rogos de meu pai, não fiz mais do que executar um plano preparado já? São dúvidas que lhe hão de envenenar o sentimento e tornar-me suspeita a seus olhos. Resista quem puder; é-me impossível encarar semelhante futuro! (ASSIS, 2006, p. 386).

Essa declaração foi feita a Estácio na última conversa entre eles na qual puderam perceber a recíproca afeição sem o véu da aparência, pois rompido o “roto o vínculo, restituída a verdade, ele conhecia que a voz da natureza, mais sincera e forte que as combinações sociais, os chamavam um para o outro, e que a mulher destinada a amá-lo

⁷⁶ *idem, ibidem*, p. 370.

⁷⁷ *idem, ibidem*, p. 380.

⁷⁸ “Seu pai, disse ele, praticou em seu favor um ato heróico; fugiu para lhe não fazer perder a consideração e o futuro. Leia esta carta, e veja se ela lhe dá a força necessária para resistir” (*idem, ibidem*, p. 384).

e ser amada era justamente a única que as leis sociais lhe vedavam possuir⁷⁹”. Esse conflito no qual Helena e Estácio se encontram é insuperável, pois não é possível desfazer o testamento e nem avançar nessa relação, a convivência seria estranha, para dizer o mínimo. Admitindo qualquer um dos possíveis quadros: Helena não sendo filha legítima ficar como herdeira mesmo que apenas a família soubesse de sua verdadeira origem criaria uma situação que com o tempo, na visão de Helena, se modificaria, a ideia de desconfiança sobre ela é simplesmente insuportável; desfazer o testamento era promover um escândalo para o qual a sociedade não estava preparada, pois certamente a união de entre Estácio e a ex-irmã se concretizaria. Desse modo, a heroína aceita seu destino, ou seja, ela precisa ser sacrificada para que a ordem possa ser reestabelecida: no capítulo final, duas semanas depois da revelação sobre as origens de Helena, a jovem adota um regime alimentar semelhante ao de Antígona, ou seja, se recusa a comer; um dia, Estácio encontra a jovem molhada até a metade do corpo por ter entrado em um tanque, que “calculou que seria fundo”, mas “o tanque era raso; não poderia dar morte; mas a suspeita de que Helena não recuaria diante do suicídio, aterrou naturalmente o espírito de Estácio⁸⁰” – diferentemente do rio em que a Ofélia shakespeariana se joga, o tanque não teve a profundidade necessária para que ela se afogasse, mas uma chuva, como uma providência trágica, que caiu instantes depois foi suficiente para deixá-la doente e ocasionar sua morte sete dias depois, a qual Estácio foi testemunha. Morta Helena, o padre Melchior “alçou os olhos ao retrato do conselheiro, sorriu melancolicamente⁸¹”, parecendo reconhecer que seu papel, mesmo depois de morto, foi determinante para causar uma catástrofe da qual não poderia supor.

Considerando essa exposição sobre *Helena* e nos ancorando aos pressupostos teóricos de Lesky, os quais discutimos no capítulo anterior, notamos que existe claramente uma estrutura trágica: há dignidade na queda da protagonista, pois o valor de liberdade que ela pratica é elevado, ela transcende seu destino com a morte, ou seja, ela reestabelece sua unidade através da negação; existe também uma considerável altura dessa queda ampliada pelo mito de Helena, que eleva a heroína acima das demais personagens; a possibilidade de relação com o nosso mundo é talvez um dos pontos em que Machado mais acerta para uma análise dessa obra por esse viés, porque ele atualiza a mítica espartana e transpõe conflitos trágicos para o contexto histórico-filosófico-social do Brasil oitocentista; há consciência trágica por parte da protagonista,

⁷⁹ *idem, ibidem*, p. 383.

⁸⁰ *idem, ibidem*, p. 385.

⁸¹ *idem, ibidem*, p. 389.

concebida após o confronto com Camargo e desenvolvida a partir daí; existe também a situação trágica, que se configura após todos saberem seu segredo e que se intensifica quando Salvador desaparece; a situação trágica é estabelecida a partir do testamento do Conselheiro; há ainda a culpa trágica, na qual Helena reconhece que a resolução de terceiros a colocou naquela situação, que lhe faltou decisão, de modo que ela aceita seu destino; e também o acontecer trágico é dotado de sentido, pois a morte da heroína pode ser vista como uma metáfora a mobilidade social brasileira. Se alinharmos esse pensamento ao aristotélico, que nos diz que a fábula é o meio principal pelo qual se desenvolve os conflitos trágicos notamos que *Helena* estruturalmente obedece essas condições que fazem parte do domínio da tragédia. A dramaticidade dos diálogos e o aspecto cênico que estes possuem são fortes indicativos dessa aproximação sobre a qual defendemos haver entre o texto machadiano e dramas trágicos. A sucessão de peripécias presentes na narrativa dá essa dinâmica: Helena passa de uma vida humilde à mansão dos Vale, de mal quista à figura com voto preponderante nas decisões da família, de filha legítima à ilegítima, de pessoa sadia à defunta; Estácio, por sua vez, vai de um mundo estável ao caos, de irmão protetor a ciumento incestuoso, descobre o amor e o perde, o caráter ambíguo de sua irmã instaura o gérmen da dúvida que desencadeia em uma busca quase edipiana pela verdade.

Observar esse movimento que estabelece a ligação entre textos através da história se faz extremamente pertinente, pois para tornar coerente a decisão da heroína machadiana em preferir a morte que a vergonha é necessário recorrermos ao mito de Helena, fato que nos ajuda a entender a decisão do autor de matar a personagem. Entendemos que a ambiguidade desse mito contamina toda a narrativa, sendo elemento estruturante no processo de composição do romance. Machado faz “samplers” de diversas obras clássicas, como analisamos nesse trabalho, e promove uma atualização do mito de Helena: na preparação desse molho chamado *Helena*, Machado recorreu às tragédias, epopeias e em romances para buscar significantes importantes para sua narrativa, sendo a ambiguidade que cerca a heroína grega talvez o elemento mais importante dessa obra, pois esse aspecto faz do romance uma obra aberta que desafia o leitor pela pluralidade de leituras.

CONCLUSÃO

Nesse estudo de *Helena* nos detivemos a analisar sua relação com o mito de Helena e demais elementos da Antiguidade que emulados e lapidados pela pena do bruxo do Cosme Velho incorporaram elementos épicos e dramáticos através de uma *poética da emulação*, ainda em estado latente, mas que já se mostra muito eficiente para seu propósito criativo, cujo processo de colagem de textos diversos estruturam a obra do autor brasileiro. A heroína do romance machadiano é uma reescrita da mítica Helena, de modo que o caráter dessas personagens se não são o mesmo são muito próximos, talvez levemente atualizados, levando em consideração os contextos narrativos e sociais os quais cada uma delas está inserida. Vimos que o dialogismo, propriedade comunicacional da linguagem, como ferramenta hermenêutica se faz fundamental para estabelecermos os movimentos de aproximação e distanciamento dos textos os quais a narrativa machadiana estabelece relações de reciprocidade.

Apesar de o texto machadiano trazer toda a tensão e estabelecer relações com o trágico, presente nessa obra que analisamos, a ironia machadiana não deixa de estar presente, pois Machado frustra a expectativa do leitor que talvez espere a consumação do amor incestuoso entre Helena e Estácio e uma catástrofe de proporções shakespearianas, pois ao final da narrativa essa hipótese é desconstruída pela revelação da paternidade de Helena e apenas ela sucumbe. Uma ironia maior é o nome do pai de Helena, que de salvador nada tem, pois a aparição e o sumiço de Salvador destroem Helena. Existem outras ironias salpicadas pela narrativa, sobretudo quando o narrador do romance nos fala sobre os tipos sociais que compõem o romance, como o Coronel Macedo que “tinha a particularidade de não ser coronel. Era major⁸²”. Esses aspectos mais presentes no Machadão – modo como alguns críticos se referem à fase madura a qual o autor ingressa a partir da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* – já podem ser vislumbrados em *Helena*, de modo que podemos notar em Estácio um protótipo de Bento Santiago, cujo ciúme oteliano é a veia comum entre essas personagens. Sobre esse aspecto de que nesse terceiro romance encontramos temas que vão sendo desenvolvidos de modo mais complexo a cada obra de Machado poderíamos citar a presença do defunto-personagem, que na figura do conselheiro Vale “fala” através de seus retratos na parede e que em Brás Cubas expõem toda hipocrisia da elite brasileira ao se tornar um defunto-autor. Ainda sobre o retrato do Conselheiro

⁸² *idem, ibidem*, p. 388.

poderíamos investigar uma possível relação com os bustos presentes na casa de Bento Santiago, cuja presença aponta para uma complexidade maior da obra. Além de outros rascunhos, como o estado de exaltação de Mendonça que tem um pouco do delírio de Brás Cubas.

Concluimos esse trabalho com a certeza de que esse estudo abre novas possibilidades de abordagem dessa obra, além de contribuir para a fortuna crítica de Machado de Assis, o qual nos últimos anos tem chamado a atenção dos classicistas pelo seu inegável alinhamento estético com a Antiguidade. *Helena* está longe de ser considerado como um pequeno romance de uma suposta primeira fase romântica de Machado de Assis, sua complexidade vai além da definição de simples retrato de costumes, pois essa obra antecipa o gênio do autor que apresenta uma das inúmeras tragédias da vida social brasileira ao descortinar a violência velada que as estruturas de poder presentes no Oitocentos brasileiros promovem nas mais diversas esferas da sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. v. 1. Romances. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. *Obra completa*. v. 2. Conto e Teatro. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006b.

_____. *Obra completa*. v. 3. Poesia, Crônica, Crítica, Miscelânea e Epistolário. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006c.

AUERBACH, Erich. *Mimesis* [recurso eletrônico]: *a representação da realidade na literatura ocidental*; Tradução: George Bernard Sperber; 1.ed., rev. e ampl. - São Paulo: Perspectiva, 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *O discurso em Dostoiévski*. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro. Forense universitária, 2002, pp. 157-238.

BALZAC, Honoré de. *Le père Goriot*. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 802 : version 1.0.

BALZAC, Honoré de. *L'avant- propos de la Comédie Humaine*. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 606 : version 1.0.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica pós-colonialista*. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega* v.1. 24ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012a.

_____. *Mitologia grega*. v. 2. 24ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012b.

_____. *Mitologia grega*. v. 3. 24ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012c.

_____. *Teatro grego: origem e evolução*. São Paulo: Ars Poetica, 1980.

BURKERT, Walter. *Mito e mitologia*. Lisboa: Edições 70, 1991.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. *Helena, Eurípedes e Machado de Assis*. In: *Espelho: Revista Machadiana*, n. 8/9, 2002-03, pp. 37-61.

COUTINHO, Afrânio. *Estudo crítico: Machado de Assis na literatura brasileira*. In: _____. ASSIS, Machado de. *Obra completa*. v. 1. Romances. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, pp. 23-65.

CREPALDI, Clara Lacerda. *Helena de Eurípedes: estudo e Tradução*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Dissertação de mestrado, 2013.

DENOEU, François. *Sommets littéraires français: Anthologie de la littérature française des origines à nos jours*. Boston: D. C. Heath and Company, 1967.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

EURÍPEDES. *Helena*. Tradução Clara Lacerda Crepaldi. São Paulo: Universidade de São Paulo, Dissertação de mestrado, 2013.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5ª ed. Rio de Janeiro, 2005.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro, 1987.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

____. *Ilíada*. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

JAEGGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução: Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução J. Guinsburg, Geraldo de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. Campinas, SP: [s.n.], 2001, p. 293.

HOUAISS, Antônio. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Data de acesso: 20 de fevereiro 2014, 00:52.

PEREIRA, M. H. R. *Estudos de história da cultura clássica*. I Volume – Cultura Grega. 10. ed. revista e actualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

MAGALHÃES, Belmira. *História literária: um caminho percorrido*. In: Revista brasileira de Literatura Comparada, n. 1 (1991), Rio de Janeiro: ABRALIC, 2002, pp. 67-82.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Tradução Luís Lourenço. Lisboa: Lisboa Editora, 2006.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Hamlet: leituras contemporâneas*. Belo Horizonte: Tessitura; CESH, 2008.

PLUTARCO. *Vidas de César*. Trad. Isis Borges Belchior da Fonseca. São Paulo: Estação da liberdade, 2007.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROMILLY, Jacqueline. *Fundamentos de literatura grega*. Tradução: Mário Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

SANTOS, Marlene Soares dos. *A dramaturgia shakespeariana*. In: *Shakespeare, sua época e sua obra*. Organização: ____; LEÃO, Liana de Camargo. Curitiba: Beatrice, 2008, pp. 160-206.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2015.

_____. *Otelo: o mouro de Veneza*. Tradução: Ridendo Castigat Mores. Ebooksbrasil, [s/d].

SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução: J. B. de Melo Souza. Ebooksbrasil, 2005.

_____. *Édipo rei*. Tradução: J. B. de Melo Souza. Ebooksbrasil, 2005.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekindo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia antiga*. Dirigida por J. Guinsburg, vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Odorico Mendes. São Paulo: Cotia, 2005.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.