

Ópio e Ciúme: Flores Sem pétalas de Narradores Ébrios

Edgar Allan Poe e Machado de Assis

Opium and Jealousy: Drunken Narrators' Petalless Flowers

Edgar Allan Poe and Machado de Assis

Dinamarque Oliveira Da Silva¹

Maria Cristina Pimentel Campos²

RESUMO: O presente trabalho é uma análise comparativa entre as obras *D. Casmurro*, de Machado de Assis e o conto *Ligéia*, de Edgar Allan Poe. As perspectivas teóricas que norteiam essa abordagem se vinculam a teorias de Literatura Comparada que põem em relevância releituras entre autores e obras que, por tamanha mestria e sutileza, equivalem-se como literatura de primeira linha, independentemente de nacionalidades e de escolas literárias. Esse estudo torna possível a valorização de ambos os autores não só inseridos em seus respectivos tempos e escolas, mas também os revela como atemporais, já que as questões humanas, por eles transformadas em literatura, permanecem e fazem refletir sobre o ser humano via comportamento de narradores tão oblíquos.

PALAVRAS-CHAVE: Edgar Allan Poe. Machado de Assis. Literatura Comparada. *Ligéia*. Dom Casmurro.

E ali dentro está a vontade, que não morre. Quem conhece os mistérios da vontade e do seu vigor? Pois Deus não é mais que uma grande vontade, penetrando todas as coisas pela qualidade de sua aplicação. O homem não se entrega aos anjos, nem se rende inteiramente à morte, senão pela fraqueza de sua débil vontade.

Joseph Glanvill

¹ Mestre em Letras _ Estudos Literários.

Departamento de Letras e Artes – Universidade Federal de Viçosa.

Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Viçosa.

² Prof^a. Dr^a em Literatura Comparada.

Professora Aposentada do Departamento de Letras e Artes – Universidade Federal de Viçosa.

Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Viçosa.

O presente texto analisa a obra de dois escritores de nacionalidades diferentes e se constitui de uma analogia comparativa; portanto, sustenta-se por teorias de Literatura Comparada em âmbito geral, ou seja, sem restringir-se a visões sincrônicas ou anacrônicas, mas em todo e qualquer respaldo teórico do qual necessite tal abordagem. Dessas teorias, mais especificamente, aquelas que tratam a questão da intertextualidade como conceito enriquecedor de obras. Uma ressalva deve ser feita em relação aos pressupostos utilizados na feitura desse texto, e se resume na noção de que em momento algum foram pensadas questões que remetam à inferioridade ou superioridade de um texto, escola ou nacionalidade sobre o outro. Nesse artigo, ambas as obras comparadas são observadas à luz de influências posteriores, mas também anteriores a tais autores. Dessa forma, a intertextualidade implícita, conceito tão problemático quanto o de influência, é abordado com a tranquilidade com que a percepção, desde a mais sutil até a mais explícita citação, atenta para uma amplitude de significados: necessária condição para a escritura desse texto. Importante contribuição é a Tânia Franco Carvalhal no contexto dos estudos de Literatura Comparada no Brasil e na visão presente na citação abaixo também se reportará esse texto:

O comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. [CARVALHAL, 1992, P. 86]

Nem belas nem feias, nem musas clássicas nem modernas; as personagens das obras a serem abordadas são, sobretudo, enigmáticas. As personagens Capitu, do romance Machado *D. Casmurro*, e Ligéia do conto homônimo, de Edgar Allan Poe poderiam possuir tais características citadas e tantas outras, contraditórias ou apoloéticas, reducionistas ou pejorativas. O fato é que isso não se pode e nunca se poderá saber, já que tais personagens se constroem pautadas no subjetivo e duvidoso olhar de narradores visivelmente comprometidos emocionalmente. A composição de ambas as personagens, os ambientes em que existiram e a própria sequência do enredo se movimentam, se distorcem ou se erguem conforme oscilam entre a sanidade e a obsessão desses olhares. Tais narradores atestam a distância temporal entre os fatos ocorridos, nos quais se inseriam essas mulheres e conduzem o leitor à reconstituição desses fatos que de tamanha importância se fizeram que se tornou necessário o seu registro em texto. Esses registros, à medida que o leitor passa a conhecê-los, cada vez mais penetra nas reminiscências de narradores que, da autoridade de primeira pessoa, querem convencer o leitor, e não raro, eles mesmos, da *verdade* de sua história. Tal qual observa Laurent Jenny, no seu famoso “A Estratégia da Forma”:

Se é verdade que a intertextualidade convida a uma leitura múltipla [polissêmica, paragramática], não o é menos que a realização do discurso intertextual impõe, pelo contrário, ao texto, uma linearidade duma rigidez perfeitamente monológica. Por parte do receptor, o sentido não é a princípio percebido sinteticamente, como acontece com uma imagem ou com um concerto de rumores. O significante verbal, mercê das suas determinações espaciais, só se desvenda progressivamente, até mesmo laboriosamente, constituindo a significação a pouco e pouco, e de modo cumulativo. [JENNY, Laurent, p. 33]

A leitura atenta de *D. Casmurro*, de Machado de Assis, entre tantas outras direções, nos aponta para uma densa intertextualidade com o conto *Ligéia*, de Edgar Allan Poe. Assim como a Capitu adulta era fruta dentro da casca da Capitu criança, o texto de Poe é palavra que habita o texto machadiano, enriquecendo e muito o estudo desses autores que arquitetaram dois narradores tão bestialmente geniais: o aristocrata sem nome, em *Ligéia* e o aristocrata com nome e título, Bento; na velhice, *D. Casmurro*. Além disso, são narradores semelhantes no delírio, porém de delírios distintos, cada um composto segundo a escola literária de seu autor e, contudo, atendendo à expectativa de seus leitores, de serem autores que não se enquadram a essa ou àquela escola, mas às extensas possibilidades da literatura que foge às classificações. Ainda assim, a composição da mente desses narradores, cada um agindo em seu próprio tempo e ambiente social contemporâneo a eles, vem corroborar no sentido de que como representação da *práxis* humana, a literatura aponta para aspectos dessa *práxis* que ultrapassam os limites históricos, as convenções sociais e as especificidades das escolas literárias. Sandra Nitrini tratou desses aspectos com a devida relevância:

O termo “original” com o sentido de uma originalidade relativa, que é o atual, começou a ser usado no século XVII. No entanto, os escritores do século XVI já tinham uma certa noção do que era a originalidade literária.[...] A segunda característica dessa espécie de originalidade revela-se intimamente ligada à época e ao lugar nos quais vive o escritor. A “marca própria” está ligada indissolavelmente a uma consciência aguda de certos aspectos individuais de sua nacionalidade e de seu século.

A originalidade que percebemos numa obra literária, ou seja, a “marca própria”, não é outra coisa senão o gênio criador que levou um escritor a escolher um assunto, modificar uma técnica etc., nas suas relações complicadas e variáveis com a tradição, com as influências específicas que agiram sobre ele e com o gosto de sua época. [NITRINI, Sandra, p. 140-141]

A maneira da afirmação acima, percebe-se que, é esse, um caso complexo de interpenetração e mutação de características peculiares a um movimento literário que se molda perfeitamente a outro, se sublinhado por olhares que similarmente pontuais e sociais criam narradores igualmente *perturbados* pela obsessão. Nos dois textos, o ser amado é para o amante uma imagem quimérica, e na medida da *mimesis* da ação humana, é composto de matéria maleável e se forma de acordo com os *humores* desse amante. Mais que isso, as visões desses narradores se apóiam não apenas nas convenções sócio-históricas de seu tempo, mas também nas representações do domínio

desmedido do *outro*, do ser amado e; portanto, detentor de todas as expectativas de felicidade desses narradores *doentes*.

O narrador casmurro de *D. Casmurro* e o narrador gótico de *Ligéia* focam a construção de seus mundos apegados ao fio tênue da memória que nos dois casos revela para o leitor, ponto a ponto, o tecido no qual modelam as personagens amadas em questão. A intenção ou presunção desses narradores protagonistas é convencer o leitor e, às vezes, a eles mesmos como participantes diretos da narrativa, que suas construções conceituais se baseiam unicamente no sentimento de amor, tema universal e presente em todos os estilos por onde a arte se moveu. A literatura como representação do humano atinge um sublime momento nessas duas obras, nas quais os olhares dos narradores vislumbram um espaço físico e afetivo que mescla o que é de fato com o que existe apenas na mente desses narradores - personagens: em *D. Casmurro*, esmagado pelo ciúme; em *Ligéia*, transtornado pelo ópio.

O apelo desses amantes marcadamente afetados pela perda do objeto amado, deve ser lido e pensado via memória. Assim sendo, as lacunas e nebulosas que se apoderam da narrativa acabam por desamparar seus juízos e apreciações, posto que passado o tempo, o presente dos fatos ocorridos é agora massa amorfa, e tomará a forma que eles decidirem dar a elas. Na narrativa não há a voz da amada. Suas ações e gestos, comportamento e caráter surgem a partir da reconstituição de quem ainda existe, e só essa face do testemunho vai ser entregue ao conhecimento do leitor. E é nesse tatear do leitor, em meio a espectros de mulheres marcantes e seus amantes apaixonados, que se fará, nesse estudo, a investigação do olhar dos narradores sobre suas musas. Olhares tão oblíquos quanto os olhos que são descritos nessas mulheres, e tão inegavelmente obsecados por suas formas.

Se os olhos, como diz o velho provérbio, são as janelas da alma, o que se percebe no narrador de *D. Casmurro* é o desejo de cerrá-los, de vedar o espaço dessa alma ao mundo dos outros. O que existe dentro dos olhos de Capitu é mais que uma vaga, é uma vaga indomável, que Bentinho não consegue definir tampouco controlar. Em *Ligéia*, há também uma vaga indomável, a vontade de vida, que segundo o narrador, não é desse mundo e supostamente, advém do amor dessa mulher por ele. Nos dois casos, a presença do ciúme é evidente. No primeiro, um misto de sentimento ligado ao amor inequívoco que sente por Capitu, mas também o ciúme social, de ver na amada alguém muito mais forte do que ele, homem do século da ciência, porém filho mimado de dona Glória. Em *Ligéia*, o ciúme revelado direciona-se ao intelecto da amada, muito mais racional que o esperado por um narrador que transita num período ultra-romântico e sofre do desvario perturbador do mal - do - século. *Ligéia*; portanto, não incorpora a fragilidade da mulher romântica, e assim, confunde os sentimentos desse narrador. Tais sentimentos se equilibram entre o amor pela mulher, forma física, e o ciúme de seu intelecto que o inferioriza.

Contraditório e confuso é o narrador - personagem que nos projeta a imagem de *Ligéia*, segundo ele sua “amiga”, “noiva”, “companheira de estudos” e depois “esposa” do coração. Primeiramente, porque relata ser *Ligéia* de uma remota estirpe; depois diz vagamente lembrar-se de que a conheceu numa “antiga, grande e decadente cidade às

margens do Reno”. É muito detalhista esta descrição do lugar para quem ao longo dos anos e dos sofrimentos poderia jurar anteriormente, no primeiro parágrafo do conto, que não se lembrava nem do lugar nem de como conheceu a amada. Sendo assim, temos um típico narrador dissimulado e manipulador; isso, na melhor das hipóteses. Segundo ele, “um assunto querido sobre o qual a memória não lhe trai é a pessoa de *Ligéia*”[POE, 2008, p.13].

A memória seleciona o objeto que quer reconstituir, e ao escolher o vocábulo “pessoa”, tenta mais que uma descrição física, busca aspectos que marquem a amada para o leitor. Na tentativa de singularizar a imagem de *Ligéia* como ser amado, o narrador se trai ao caracterizá-la por aspectos como “sombra”, “marmórea”, “radiância de um sonho de ópio”, ou seja, sombriamente marcada pela embriaguez da droga. *Ligéia* surge diante do leitor como uma visão simbolista, envolta na atmosfera nebulosa de um sonho; produzido, mas um sonho. Esse trair-se a memória em relação à sua amada se evidencia ainda mais quando se refere à “estranheza” dessa beleza que ele “tentava inutilmente localizar a irregularidade e formular minha própria concepção de estranho”[POE, 2008, p. 14]. Dessa forma, a memória desse narrador o trai e, contrariamente, ao que prega no início do conto, a visão de *Ligéia* que nos apresenta se equilibra no fio do ópio e nos revela aspectos senão negativos, pelo menos irregulares da personagem.

Também no narrador machadiano é a reconstituição do passado que ele pretende, revisitando os anais da memória. O narrador intenta “atar as duas pontas da vida”, fato impossível, pela maneira mais concreta possível: reconstruindo o ambiente da casa em que viveu a infância, tal e qual. A casa, todavia, está em outro espaço, no espaço em que o narrador vive agora, no presente, já velho. Atar as duas pontas da vida é diferente de mesclá-las. Essa convivência do presente mesclado ao passado configura uma mente confusa que tenta se amparar em fragmentos dos dois tempos a fim de refletir sobre eles:

Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dano-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra que desapareceu. Se só me faltassem os outros, [...]mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.[MACHADO, 1997, P. 18]

Assim como no conto de Edgar Allan Poe, a exterioridade se constrói primeiramente na *psique* do narrador. Essa exterioridade envolve personagens e espaços descritos nas obras, posto que, esses não estão mais ao alcance palpável do narrador - personagem.

Já nos primeiros capítulos, Bentinho revela ao leitor que escutava atrás das portas e já mistura juízos de valor que só podem ser atribuídos a um homem adulto, ou seja, a partir do início da obra, já há na descrição de si mesmo criança, intervenções do pensamento do adulto, o que faz com que o leitor desconfie de seus apontamentos. A

descrição de José Dias, o agregado indica essa hibridez da memória do narrador: “Levantou-se com o passo vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão. Um dever amaríssimo.” [MACHADO, 1997, p. 21]. O perfil que o narrador traça dos que estão próximos, em vários capítulos destinados a cada um, também, indiretamente compõe o seu próprio perfil: o de filho bem - amado, protegido, e o mais importante, despreparado para certos atos da vida de seu tempo. O narrador julga aqueles aos quais descreve e os leitores o julgam. Da mesma maneira que faz o narrador de *Ligéia*, Bentinho se trai na reconstrução do passado. Após apresentar as personagens familiares, o narrador diz que vai iniciar “sua ópera”, não sua história, mas um espetáculo em que o principal ingrediente é a dramaticidade; é a pintura dos atos em cores muito mais fortes. Cores estas que só pertencem aos matizes do narrador. Acrescente a isso que todo espetáculo se conduz pelo olhar de um diretor, e este ilumina ou obscurece determinadas cenas em favor daquilo que quer enfatizar.

Bento, o narrador machadiano descobre que ama a amiga de infância Capitu quando se sente denunciado por José Dias. Este teme a sua recusa pelo seminário, devido à possibilidade de um namoro com Capitu, pois estavam “sempre juntos”, “metidos pelos cantos”. Na observação dúbia do seu amor da adolescência é que reside toda a problemática do romance. Assim como no conto de Allan Poe, é a mulher amada, o grande tom da ópera da vida, em que se condensam todas as tensões do enredo.

O perfil de Capitu como mulher nos é exposto por um Bentinho assustado com a descoberta dessa mesma menina-mulher, por meio da fala de outro, pois, supostamente, ele, narrador, ainda não a tinha notado. A primeira descrição que se tem de Capitu pelo olhar de Bentinho é aparentemente inocente e provém de um coração enamorado de pouco mais de quinze anos:

Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca fora. Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. [MACHADO, 1997, P. 37]

E pela primeira vez a descobre já na possibilidade de perdê-la, pois José Dias lhe trouxera a consciência sobre Capitu:

“Tudo isto me era agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo,...”, “Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira.” [MACHADO, 1997, p. 35]

Desde a descoberta do amor todas as conclusões de Bentinho em relação à Capitu e vice e versa, quando ditas, surgem da apreciação de José Dias, cuja vida fora considerada por ele uma ópera; esta uma composição do diabo. Dessa forma, as notas dessa mesma vida estarão para sempre inseridas nesse espaço maligno, onde habitam “bilhetes brancos de loteria e caixa de pandora abertos”. Tudo, toda mudança de temperamento em Capitu é nos olhos dela que o narrador enxerga: “olhos claros e grandes”, “pupilas vagas e surdas”; refletia também a respeito do “apertado dos olhos”.

Os olhos do narrador e os olhos de Capitu. Difícil saber quais falam de quais. Ao descrever os olhos, as faces, os atos e o espaço, Bento mais revela de si e do mundo que existe em sua mente do que dos seres e objetos descritos. Da mesma forma como em *Ligéia*, de Poe, quem se desnuda é o próprio narrador. A precariedade do julgamento de Bentinho matiza seu remorso e suas dúvidas muito mais que confirmam os fatos de sua memória. A casmurrice de sua velhice parece que já estava no menino de Matacavalos como o menino fragilizado de Matacavalos permanece no homem do Engenho Novo. Este, porém, é e está consciente de que, sua volta às reminiscências, deve trazer um perfil convincente para o leitor e atar as pontas da vida, ou seja, lá está a justificativa de sua casmurrice: em, por e para Capitu:

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. Não sei se me explico bem. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos. [MACHADO, 1997, P. 47]

Configura-se, nesse instante, o fio que conduzirá a narrativa — a obsessão por ser o amado de Capitu, assim como a imagem do pai na fotografia a “dizer”: “vejam como essa mulher me quer” à sua mãe. Na verdade o narrador não cogita a idéia de que um sentimento diferente do que sente pela amada possa partir dela. “Capitu me amava”, mas ela nunca disse isso. Essa premissa provém do próprio Bento.

Fazendo uma analogia entre os narradores Bento, de Machado de Assis, e o aristocrata, de Poe, observa-se que a composição de ambas as amadas demonstra que elas possuíam grande inteligência e capacidade de atuação e ambos os narradores expõem um comprometimento de seu próprio caráter, devido à fragilidade da personalidade: um, pela super - proteção materna; outro, na ilusão causada pelo ópio. Ambos vêem nessas mulheres aquilo que eles não são.

No caso do narrador de *Ligéia*, há uma opacidade em relação ao que tenha sido esse “sofrimento” durante os anos em que viveu com a amada. Há uma lacuna que não é preenchida no conto, no tangente à doença que acomete a mulher e no tempo que durou o processo de convalescência. O que fica muito evidente é a observação desse processo em que o narrador quase se compraz. Contemplar a amada, sua aparência decadente, seu olhar que pede vida, é para o narrador de Poe a experiência máxima de sentir-se amado.

A afirmação que dita o tom do conto, presente na epígrafe que o antecede é transferida para a amada. É ela quem quer viver para amá-lo. Em momento algum o

narrador afirma possuir a mesma vontade. O que se apresenta ao leitor é que a presença de Ligéia era; paradoxalmente, prazer e dor, fascinação e estranheza e, principalmente, obsessão: a vontade, não se sabe ao certo, se da amada ou se do narrador que deveria ser em excesso para obter um determinado fim. Assim como os olhos de Capitu vistos por José Dias, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” é uma definição tomada de segunda mão e isenta o narrador do juízo de valor a respeito da amada, os olhos de Ligéia também possuem um quê de extraterreno, de enigmático, de indefinível para o narrador de Poe. Aliás, toda a beleza de Ligéia era intensificada nos momentos em que o narrador excitava-se com o ópio. Na verdade, é uma beleza vislumbrada, *ocasionalmente*, isto é, produzida artificialmente:

... E, por fim, eu contemplava os grandes olhos de Ligéia [...]
Contudo, só ocasionalmente, em horas de intensa excitação, fazia-se notar esta peculiaridade de Ligéia. Nessas horas, sua beleza __ pelo menos, assim a via minha fantasia exaltada __ copiava beleza dos seres extraterrenos, a beleza da fabulosa huri dos turcos. As pupilas eram do negro mais brilhante, ensombradas por longas pestanas de azeviche. As sobrancelhas, de contorno irregular, tinham a mesma cor. A “estranheza”, todavia, que eu descobria nesses olhos independia do formato, da cor ou do brilho deles; vinha, antes, da *expressão*. [POE, 2008, P. 14].

No caso de Machado de Assis, o narrador atribui a outros e ao passado as impressões que constitui ao longo do tempo sobre o olhar de Capitu. Supondo e tentando manipular o julgamento do leitor a se tornar consoante com o dele, Bentinho ressalta a inteligência de Capitu. Mas não tomemos isso como um fator a favor de sua amada no julgamento final, ao contrário, é nesse suposto elogio que Bento tenta traçar, por meio da repetição, que Capitu primava por uma inteligência artilosa. O adjetivo artilosa está implícito, pois Bentinho deixa para o leitor a tarefa de construir na observação desses implícitos uma composição da personagem paralela a dele narrador: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem inculcar na alma do leitor, à força da repetição.” [MACHADO, 1997, p. 68]

Edgar Allan Poe, na primeira metade do século XIX apontava para as “falhas” da não plausibilidade dos efeitos literários de uma idealização de seres, ambientes e fatos. Era visionário da produção do maravilhoso por meio da demonstração empírica do inexplicável. A mutação de Lady Rowena em Ligéia chama a atenção para o fato de que a ciência e o sobrenatural podem ocorrer na literatura para metaforizar o inexplicável da vontade humana. Além disso, inseria nos seus contos a atmosfera simbolista decadentista preconizada pela degradação física e mental do homem via artifícios românticos na experimentação do inexplicável; ou seja, o ópio era o elemento romântico no momento de sua literatura para vivificar ambientes e seres que muitos anos depois o seriam pelas correntes positivistas que de alguma forma metaforizaram a ciência ou cientificizaram a literatura.

No narrador de Ligéia o “real” verossímil na obra surge como fato apenas do imaginário de uma mente embebida em ópio e desespero. Já o narrador de *D. Casmurro*

vê acontecer esse “real” via “natureza”, obviamente, natureza transtornada pelo ciúme. Assim, nem tudo da lenta mutação de Ezequiel menino filho de Bentinho e Ezequiel jovem, filho de Escobar ocorreria de forma absoluta num plano imaginário, posto que a eterna dúvida em relação ao suposto adultério da amada se perpetua pelos séculos. Bentinho lança ao imaginário literário a semente da ciência e legitima sua suspeita em relação à Capitu baseando-se num argumento plausível de advogado que era: a hereditariedade que passa biologicamente de pai para filho. No caso do narrador machadiano, o imaginário é cada vez mais duvidoso, já que esse imaginário tem o seu germe exatamente num sentimento humano, abstrato, porém incontestado para a ciência: o ciúme.

Há nas construções tanto de Poe quanto de Machado, a fuga das classificações teóricas. A literatura surge nos dois, como faces da moeda da vida, como o grande espaço onde convivem ciência e imaginário. O que impressiona é como esses autores arquitetam suas obras sobre a mesma tendência _ há de haver um viés que conduz os narradores pelos trilhos da “realidade imaginária” que é o percurso de toda obra literária. No caso de Poe, o viés é o ópio, o grande causador do delírio imaginário na narrativa gótica *Ligéia*. Em Machado de Assis, o causador é o ciúme, o grande transformador do olhar do narrador em delírio realista.

Um momento de intertextualidade absolutamente sutil e magistralmente engendrada por Machado de Assis ao dialogar com Allan Poe é o capítulo *Os Vermes*. Esse diálogo se dá tanto em relação à temática quanto à forma, isto é, Machado se serve do fantástico, para exibir sua concepção realista de verme em oposição à concepção romântica de Poe, no conto *Ligéia*, quando declama para sua amada um poema, por ela mesma, escrito. Em Poe, temos:

Apagam-se as luzes todas
Com violência de tormenta,
Cai a cortina funérea
Sobre as formas palpitantes.
E os anjos, pálidos, dizem
Que a peça chamou-se “O homem”
E que o herói principal
Foi o verme vencedor.
[POE, 2008, p. 19]

Na estrofe acima, a compreensão de *verme* é a de que é ele a causa apenas da morte do homem e não uma das consequências dela. Em contrapartida observe o que diz o narrador machadiano sobre o verme:

“Ele fere e cura?” [...]
Cheguei a pegar em livros velhos, livros mortos, livros enterrados, a abri-los, a compará-los, catando o texto e o sentido, para achar a origem comum do oráculo pagão e do pensamento israelita. Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

— Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos: nós roemos.

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos, fosse ainda um modo de roer o roído. [ASSIS, 1997, p. 44]

O que se observa na retórica machadiana é a abordagem científica dos vermes, de apenas roerem independentemente da matéria que lhes é dada e à qual não conferem nenhum vínculo sentimental. Todavia essa cientificidade do verme seja abordada a maneira do maravilhoso, em que é dada a voz ao próprio verme.

As diferenças entre os universos de Poe e Machado de Assis são grandes. O espaço cultural da Inglaterra, a mulher culta, toda a vasta e remota civilização exposta em *Ligéia* amplia o horizonte de estudo em relação à mutação de uma mulher em outra. O decadentismo, o ambiente onírico, noturno e sombrio que prenuncia o simbolismo do final do século XVIII também se opõe radicalmente ao ambiente e universo tratado por Machado de Assis. O Rio de Janeiro, do final do século XIX, personagens bem do cotidiano tipicamente brasileiro como Capitu que é morena em oposição à brancura marmórea de Ligéia; todavia de olhos indecifráveis se compõem ambas as personagens; de volumosa cabeleira escura; Também de inteligência notável, cada uma a sua maneira e ambiente em que estão dispostas. Ligéia, culta e provavelmente universitária; Capitu, dotada de vivaz curiosidade, o que a equipara a Ligéia, respaldadas as proporções de seus ambientes e acessos nos quais são descritas por seus apaixonados. Todavia, esses amantes são homens obsecados por suas bem-amadas e perturbados intimamente: um pelo elemento romântico — a droga; o outro pelo elemento realista: a natureza, essa metaforizada pelo ciúme. Ambos estão unidos pela mesma busca — “atar as duas pontas da vida”.

Em Poe esse “atar as duas pontas da vida” se resolve no plano literário pela concretização da vontade de Ligéia de permanecer viva e de suas características “extraterrenas”, pois ela não é uma mulher comum. Outro fator é o ambiente preparado para ajudá-la nessa luta da vontade de vida contra a vontade vencedora da morte. Esse ambiente que é grandioso e opulento, sombrio e macabro criado pelo narrador para viver com sua segunda mulher, perfaz em seu aspecto detalhista e grotesco, civilizações muito antigas e desfilam cores e figuras tétricas. A movimentação desses objetos associados à escuridão do cômodo que é quase uma torre dracúlea ocorre por meio do delírio alucinógeno a que está submetido o narrador na sua busca por reaver Ligéia. Fica claro na urdidura textual que só no imaginário do decadente homem romântico, que faz do ópio o alimento dessa “vontade” é que ela se concretizará; jamais será obtida pela ciência. Poe compõe um conto que atesta a soberania literária sobre a ciência.

Em *D. Casmurro*, o narrador aponta para a ciência como um elemento capaz de ser inserido na literatura, não para comprovar um fato e dá-lo como única possibilidade, mas para exibi-lo como uma dessas possibilidades. Assim, o romance machadiano se desenvolve também dentro de um espaço que ao reconstituir outro, a casa de Engenho

Novo e a de Matacavalos, tenta também reconstituir os seus “fantasmas”; não por uma mente alucinada pelo sintético da droga, porém corroída pelo ciúme, pelo ressentimento, e o que é pior, por uma certeza análoga à vontade do conto de Poe. O narrador de *D. Casmurro* é consumido por um entorpecente tão poderoso quanto o ópio, a obsessão — ou seja — a droga em *D. Casmurro* não é produzida fora, mas dentro do ser. Ela o envenena tanto quanto o ópio e o faz alucinar e deformar o exterior, e, de algum modo transforma a matéria de Ezequiel, suposto filho de Escobar, amigo de Bentinho e talvez amante de Capitu. Ezequiel é, dessa forma, o ser que saindo de dentro de Capitu, ressuscita o defunto Escobar que lentamente se apresenta e se molda no seu suposto filho e se torna a suposta prova do adultério de Capitu. A mutação de Ezequiel menino em Escobar adulto é um processo ao qual o narrador se agarra com todas as forças ao revisitar as reminiscências. É também nesse percurso exposto ao leitor que Bento tenta convencer a si mesmo e de certa forma minimizar o remorso que o envolveria se nessa viagem descobrisse um erro de juízo em relação ao seu amor.

Convergem nas duas obras o fato de que em *Ligéia* o “retorno” da personagem que se metamorfoseia no corpo de Lady Rowena ocorre pela “vontade” concretizada via ópio, e no caso de *D. Casmurro*, esse “retorno” de Ezequiel ocorre à revelia da vontade, é uma imposição da natureza biológica, porém efeito de um delírio muito mais visceral ao ser humano: o ciúme obsessivo. Não há como se atar as duas pontas da vida no plano da realidade. Mas no plano literário, o tecido é mais complexo, e as duas pontas: ciência e literatura se entrelaçam na medida em que compõem uma obra de arte inclassificável.

Como já foi dito, a obsessão por suas amadas nos narradores de Machado de Assis e de Edgar Allan Poe, e a tessitura lingüística compositora dessas amadas e dos espaços da obra, alterados pela visão comprometida pelas mentes em desvario é o principal foco de análise desse trabalho. E essa obsessão é o elo que reúne as duas obras num processo intertextual extremamente sutil e inovador por parte de Machado de Assis, visivelmente leitor de Edgar Allan Poe. A construção dos sujeitos Ligéia e Capitu pede o domínio do narrador sobre esse leitor, a fim de que suas reminiscências tenham crédito. Para isso é mister que a imagem física e moral dessas mulheres se apresentem numa escrita sutil e persuasiva, numa explícita tentativa de manipulação da visão do leitor em consonância com a do narrador. Esse processo de escrita em Poe, no início do século XIX, o consagra posteriormente como um escritor visionário de processos modernos da narrativa. Da mesma forma, Machado de Assis demonstra ser conhecedor desse autor e num processo intertextual, inova seu romance, num trabalho vigente na escola realista, mas de uma escrita surpreendentemente abrangente, que supera e muito o modelo de descrição dos realistas da época.

A composição da personagem Ligéia nos revela ser ela originária de um lugar remoto, também de uma remota estirpe. Sua descrição física, não raro, uma presença fantasmagórica envolta em mistério, remete o leitor à capacidade de Ligéia atingir a possibilidade inaceitável cientificamente de retornar da morte, que é o que acontece no final do conto. Dessa forma, todo o imaginário do narrador, perpassado de alucinógenos, acaba por se desvanecer diante do leitor que aceitará os acontecimentos finais do conto como uma possibilidade plausível devido às características místicas que

a personagem supostamente possui. Para começar, o nome Ligéia significa suave melodia, como o som emitido pelas sereias, só que sereias eram seres dúbios, nos quais havia a beleza do canto e a crueldade na sedução desse mesmo canto. Um outro elemento importante empregado pelo narrador na sua descrição é a *expressão* do olhar de sua amada que lhe é inapreensível pelas condições normais da existência e é para ele objeto de intensa observação e enigma. Nessa observação, constata que a ciência não consegue dar explicação a todos os fenômenos do ser humano, e, por vezes, apenas a literatura se aproximaria, para em segundos, perder essa percepção: “Assim, quantas vezes, no meu intenso escrutínio dos olhos de Ligéia, não senti aproximar-se o conhecimento completo de sua expressão __ senti-o aproximar-se __ quase meu __ para vê-lo evoluir-se por completo dali a instantes?” [POE, 2008, p. 15]. Um forte indício da confusão que se apodera da mente do narrador de Poe é a contradição que ocorre com as suas deduções em relação à expressão dos olhos da amada, a qual buscava desesperadamente se ater para fugir de sua perda:

Quero dizer que, imediatamente depois do período em que a beleza de Ligéia passou-se para o meu espírito, ali se entronizando como um altar, deduzi das muitas existências do mundo material um sentimento idêntico àquele que me rodeava e me penetrava quando seus grandes e luminosos olhos me fitavam. E, não obstante, mais do que nunca eu me sentia incapaz de defini-lo, de analisá-lo, de sequer enxergá-lo claramente. Reconheci-o, repito, algumas vezes na contemplação de uma vinha rapidamente crescida, na contemplação de uma falena, de uma borboleta, de uma crisálida, de um riacho de águas murmurantes. Senti-o no oceano, na queda de um meteoro. Senti-o nos olhares das pessoas extraordinariamente velhas e a uma ou duas estrelas no céu [...] certos sons de instrumentos de corda e, não raro, trechos de livros provocaram-na também. [POE, 2008, pp. 15-16]

O que se observa no trecho citado é que num momento ele nega o reconhecimento da expressão do olhar de Ligéia e afirma sua incapacidade de defini-lo, no outro, inadvertidamente, confessa tê-lo apreendido em aspectos da natureza, tão palpáveis e inteligíveis. Assim, a escrita de Poe, via narrador, nos aponta para um romantismo que foge do padrão em relação à natureza, que revela uma capacidade veemente de expressar conceitos abstratos.

Em Machado de Assis, também o olhar da amada é fonte de mistérios indecifráveis em relação ao seu íntimo, único espaço indevassável pelo narrador, e único para ele, incapaz de atingir, de transformar e de dominar. Apesar disso, também como Poe, Bento encontra uma solução literária para ao menos defini-lo; só que, inverte a escrita das escolas literárias para fazê-lo: enquanto Poe perfaz seu romantismo gótico de revelação dos mistérios do olhar de sua amada pela natureza realista, Machado define a assombrosa expressão do olhar de Capitu, via natureza romanticizada:

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas

conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra idéia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que...

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me imagino capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. [ASSIS, 1997, p. 71]

Dessa forma, o percurso esboçado para suas personagens trilharem, induz o leitor à aceitação de que algo fremente e inexplicável que existe dentro desses olhos, portanto dentro de todo o ser dessas mulheres, pode libertar-se furiosamente, tamanha energia demonstram possuir. No caso de Ligéia, libertar-se-á, ela mesma dos grilhões da morte e se apropriará do corpo de Lady Rowena, transformando, então, sua matéria. No caso de Capitu, expelirá seu filho Ezequiel, que não romanticamente resgatará a matéria de Escobar, mas lentamente realista se metamorfoseará em Escobar homem. O ressuscitar de Ligéia é próprio do imaginário romântico gótico: abrutado e aterrador. O regresso de Escobar homem é realista e natural: hereditário e biológico. Também contraditoriamente ao que já havia dito, em Ligéia, o narrador medita sobre essa energia medonha que segundo ele, em nenhum momento se expôs nos olhos da amada a não ser no momento de sua morte. A essa energia brutal ele chamou de *vontade*:

A intensidade de pensamento, ação ou palavra era nela possivelmente um resultado, ou pelo menos um índice da poderosa vontade que, durante nosso longo intercâmbio, jamais deu provas mais imediatas de sua existência. De todas as mulheres que conheci, ela __ a aparentemente calma Ligéia, a sempre plácida Ligéia __, mais do que qualquer outra, era presa dos tumultuosos abutres da paixão desenfreada. E de tal paixão eu só podia formar estimativa pela miraculosa dilatação daqueles olhos que, ao mesmo tempo, me encantavam e atemorizavam; pela quase mágica melodia, modulação, clareza e placidez de sua voz tão grave; e pela feroz energia [tornada duplamente efetiva pelo contraste com seu modo de elocução] das árdegas palavras por ela ditas habitualmente. [POE, 2008, p. 16]

O ápice da intertextualidade entre Poe e Machado de Assis, ocorre justamente no aspecto que já pontuou esse artigo e que nesse momento será tratado com mais acuidade. O fio provocador dos delírios obsessivos nos narradores de Poe e de Machado de Assis é o enigma que segundo eles habita as suas amadas. Contudo, nesse conduzir do leitor ao conhecimento de como são constituídas essas mulheres, física e moralmente, os narradores expõem-se a si próprios revelando a composição moral de si mesmos. Na tentativa de perturbarem a percepção sobre as personagens que constroem, os narradores aguçam a percepção sobre seus desvarios, e mais que revelarem as

instâncias atemorizadoras que habitam o interior das amadas, revelam a natureza convulsa que habita seus próprios interiores. Em Poe, a procura do narrador por ambientes medievais, sombrios, místicos e remotos é uma busca por meio do “real” natural de traduzir o seu íntimo devastado pelo desespero e pelo ópio ao qual se entregava. A profusão de imagens, cores e entidades remotas que o ambiente lhe proporciona, coincide perfeitamente com seu estado mental e compactua com sua condição material de aristocrata:

“Não me faltava o que o mundo chama riquezas. [...] A tristonha e lúgubre imponência do edifício, o aspecto quase selvagem da propriedade, as muitas, melancólicas e seculares lembranças a ambos ligadas, harmonizavam-se com o sentimento de fundo abandono que me levara àquela remota e solitária região do país. Embora a abadia, com seu parque arruinado, sofresse poucas alterações em seu exterior, levado por uma perversidade quase infantil e, talvez, pela frágil esperança de aliviar minhas mágoas, cuidei de adorná-la magnificamente por dentro. Na infância, tivera eu o gosto dessas excentricidades, e eis que agora ele retornava como uma extravagância do pesar. [POE, 2008, p. 20]

Assim sendo, o aristocrata, de perversidade infantil ainda subsiste no homem atormentado, e dá vazão à excentricidade quando “num momento de alienação mental conduzi ao altar como noiva, como sucessora da inesquecível Ligéia, lady rowena [...], a de belos cabelos e olhos azuis [POE, 2008, p. 21]. E bem expressa essa permanência em si do menino excêntrico ao dizer: “Tornara-me um escravo do ópio e meus trabalhos e planos tinham adquirido o colorido dos meus sonhos.”[POE, 2008, p. 21]. A mesma maneira, o narrador machadiano, Bento, diz de si mesmo no início do romance: “os sonhos do acordado são como os outros sonhos, tecem-se pelo desenho das nossas inclinações e das nossas recordações.” [MACHADO, 1997, p. 64].

No conto de Poe, o ambiente propicia o desfecho final, que promove o retorno à vida e à forma material do humano à personagem Ligéia, segundo o narrador, fruto de sobrenatural vontade de viver e de amar que existia no íntimo da personagem. Não obstante, Lady Rowena, é o seu túmulo ainda viva, e quando morta, proporciona ao delírio do narrador a alucinação da imagem de sua amada. Todo o processo de regresso de Ligéia ocorre no tempo cronológico de uma noite e é morbidamente observado pelo narrador. Esse curto processo de retorno e reconstituição da matéria que traz Ligéia de volta, revela a efemeridade da concretização; não da vontade de Ligéia, mas da frágil vontade do narrador. Há um quê de remorso que faz com que o narrador tente trazer de volta alguém que o amou: “abandono em prol de quem não o merecia ...”[POE, 2008, p. 18]

A obsessão, curta estrada para o delírio de qualquer espécie, também impregna decididamente a narrativa machadiana. Essa obsessão que se tece ponto a ponto, lentamente, como em Poe, e visa à manipulação do julgamento do leitor. Nesse processo narrativo, o intuito é fazer emergir de Capitu o que lhe habita o âmago, é descobrir a menina na mulher: “Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo, se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra,

como a fruta dentro da casca.” [ASSIS, 1997, P. 250]. Todavia, de Capitu, essência feminina, o que se percebe, é o apagamento intenso de sua voz, uma submissão quase absoluta ao ciúme de Bento, uma resignação que delineia seu caráter. Com esse comportamento, o narrador não obtém o desejo de que a ressaca que habita seus olhos e sua alma se agigante e se mostre; é então que ele enxerga no filho, a presença viva, a personificação do adultério da mulher. A obsessão se delineia desde a descoberta de Capitu como objeto de seu amor:

Vivia tão nela, dela e para ela, que a intervenção de um peralta era como uma noção sem realidade; nunca me acudiu que havia peraltas na vizinhança, vária idade e feitio, grandes passeadores das tardes. Agora lembrava-me que alguns olhavam para Capitu, — e tão senhor me sentia dela que era como se olhassem para mim, um simples dever de admiração e inveja. [ASSIS, 1997, p. 124]

A simples audição da expressão “algum peralta para se casar” vinda de José Dias em relação à Capitu acende a obsessão e o narrador se trai, revelando seu ciúme exasperado à menor insinuação, ainda que por parte de terceiros, e como o agregado, já notoriamente avesso à Capitu: “Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles.”[...] “A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas o pescoço, enterra-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue...” [ASSIS, 1997, P. 145].

Além desses, tantos outros episódios se seguem, como quando sua mãe estava doente e ele, intimamente, desejou que ela morresse a fim de se livrar do seminário. Outra vez, ao ouvir insinuações da prima Justina sobre Capitu, afirmou para si mesmo que se tivesse uma arma naquele momento, a mataria. Outra ocasião em que se evidencia o obsessivo ciúme, capaz de turvar o olhar, principal sentido ativado por ele e ao mesmo tempo transfigurá-lo, intensificando terrivelmente as cores do suposto delito:

Ora, o dandy do cavalo baio não passou como os outros, era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é seu próprio contra-regra. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu.[...] Vão lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu? Nem disse nada a Capitu; saí da rua à pressa, enfiei pelo meu corredor[...] [ASSIS, 1997, p. 145].

Além do comportamento silencioso, e pelo ciúme aterrador em seus poucos dezessete anos, o narrador ao falar de si mesmo, revela-se vaidoso e assume seus arroubos de arrogância. O mundo organizado e protetor de onde Bento provinha, mais e mais caracterizam seu caráter dissimulado em que se oculta sob a face de doce e educado seminarista, o possessivo e obcecado homem, filho único detentor de posses e do amor de sua amiga de infância. O caráter de permanência de propriedades e pessoas em sua vida parece tornar esse narrador um ativo construtor de faces alheias.

Ao cabo de apenas cinco anos, as fundamentais mudanças nos seres a sua volta começam a se tornar mais orgânicas ao seu mundo, aparentemente imutável. A vida que segue faz seguir do menino ao homem. A vida do narrador sempre esteve sob seu domínio: coisas, escravos, amigos, mimos. A possibilidade da contradição é que faz sobrar o outro lado de quem, agora homem, já consolidado poderoso e tendo sabido da felicidade em tom profético, jamais se fará cordato ao menor desvio das circunstâncias. Bentinho transporta para Capitu a própria sensação de com ela estar casado, de possuí-la e de expô-la como um título. Mas à Capitu do que o título: “é uma mocetona”.

Na medida em que descreve o passar dos tempos: os acontecimentos e o comportamento de sua amada, capaz de mudar a visão de muitos a respeito dela própria, Bento de si mesmo traça um perfil oculto que cada vez mais se acentua _ a soberba e a obsessão por Capitu. Pouco a pouco é a vontade do narrador que contará sobre Capitu; a começar pelo ciúme dos braços até chegar aos ciúmes do mar. O caráter frio de Bento se apresenta com maior força na maneira com descreve a morte de Escobar, suposto amante de Capitu, em analogia com o título do capítulo: “Catástrofe”; e desenha de alguma forma, que nem tudo que parece construir para o leitor coincide com a verdade. O título chega a ser um artefato irônico e hiperbólico para o acontecimento que relata: a morte do amigo Escobar.

No segundo capítulo intitulado “Olhos de ressaca”, denunciam-se narrador e ciúme em grau máximo de intensidade e novamente a escritura desse texto é urdida de perfídia e desconfiança. Assim como a partir dos capítulos anteriores, vinha crescendo uma onda de ocorrências pontuais que culminam na ressaca devastadora desse capítulo. Primeiro, o olhar distante de Capitu na janela, tendo estado lá Escobar há pouco tempo. Na verdade, desde a suposta traição do amigo à Sancha, o leitor atento já percebe nesse narrador uma implícita ressalva a Escobar que acaba sucumbindo à grande amizade. O encontro ambíguo no corredor, afinal, Escobar saía ou ia ao quarto de Capitu? O capítulo “Olhos de Ressaca” é o ápice dessa construção textual que confirma e delinea o doentio ciúme de Bento. é natural que ele apareça e cresça num discurso que descreve outro assomo brutal de desconfiança sobre a mulher no momento em que ela resiste às lágrimas, provavelmente fugindo da reprovação que esse narrador já busca dentro dele há algum tempo:

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora[...]

Palavra que, quando cheguei à porta, vi o sol claro, tudo gente e carros, as cabeças descobertas, tive um daqueles meus impulsos que nunca chegavam á execução: foi atirar à rua caixão, defunto e tudo. [ASSIS, 1997, p. 217]

A partir de então, sem poder condenar a amada, baseado apenas em suspeitas que o consumiam, o foco passou a ser a imagem do filho e, assim como no conto de Edgar Allan Poe, faz ressurgir o morto; aos poucos e gradativamente por meio de uma mente dilacerada pelo ciúme. O que não disse e não fez a Escobar, tinha agora um ser

análogo pronto para ouvir e sofre os seus delírios. Aqui, a vontade de que o ser perdido se refaça a fim de emendar-se alguma falha ou falhar-se em alguma emenda está configurado na face de Ezequiel. O ciúme doentio envenena o olhar do narrador machadiano a ponto de transformar o que poderia ser um eterno céu num inferno cada vez mais promissor. O comprometimento mental que assola o narrador é acentuado quando pensa em suicídio. Além do fato de querer íntima e, às vezes, ferozmente matar mãe e filho. Bento conhece o desespero e a alucinação. Aqui é o ciúme, o grande ópio das circunstâncias. Na citação a seguir, a sutil alusão a Edgar Allan Poe: “Palavra que estive a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão, uma fantasmagoria de alucinado; mas a entrada repentina de Ezequiel, gritando: __ Mamãe, mamãe, é hora da missa? Restituiu-me à consciência da realidade” [ASSS, 1997, p. 238].

O fenômeno sobrenatural que ocorre em Ligéia, de Poe, é retomado por Machado de Assis, que compõe com intensa dramaticidade, a ressurreição de Escobar, baseado num comportamento perturbado e numa visão paranóica de Bento que incide sobre a criança que participa do seu dia e lhe chama de pai:

Fugia-lhe, corria a casa, fechava-me, não abria as vidraças, chegava a fechar os olhos.[...] Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção de costume.[...] Quando nem a mãe nem o filho estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe ora devagar, para dividir o tempo da morte todos os minutos da vida embaçada e agoniada.[ASSIS, 1997, p. 227]

De natureza dissimulada e calculista, o narrador constrói a própria casmurrice. Incapaz de declarar-se traído perante o seu grupo e a sociedade de seu tempo, Bento exila-se, e também à Capitu juntamente com seu filho. Assim, a dúvida só existiria para o leitor e jamais para os habitantes da narrativa. Presunçoso e dominador, o narrador se tortura com a fotografia de Escobar e faz força de ver no filho, o *outro*, tantas vezes citado na narrativa por vocábulos frios e secos. O capítulo “Regresso” é a partir título, o fenômeno da ressurreição de Escobar, ou a libertação da imensa vaga dos olhos de Capitu; e Bento se sente tragado pela visão do rapaz, agora, completamente refeito, matéria e átomo, seu amigo Escobar:

Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de S. José, um pouco mais baixo menos cheio de corpo, e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. Vestia luto pela mãe; eu também estava de preto. [...] e o meu colega do seminário ia ressurgindo cada vez mais do cemitério. Ei-lo aqui, diante de mim, com igual riso e maior respeito; tota, o mesmo obséquio e a mesma graça.[ASSIS, 1997, p. 246]

A alusão ao luto do filho e ao preto que vestia é genialmente a palavra a serviço da memória do narrador, numa explícita crueldade. O fingimento com que convive com o rapaz quando de seu regresso é sórdido e cruel e beira às raias do absurdo. Ainda mais que sabe pelo rapaz, que a mãe jamais maculara a imagem do pai. O desejo íntimo de que Ezequiel fosse acometido de lepra e a felicidade por não ter de vê-lo mais, após saber de sua morte no oriente, põe a nu toda a dureza desse narrador. Para Bento, a morte dos três supostos algozes da sua casmurrice, não fizeram cessar a sua dor, que talvez, passados tantos anos, ainda peça uma terapia de registro: um livro que o alivie do dilaceramento ou do remorso, que agora, sem testemunhas nem replicantes, alimenta sua casmurrice. De vítima, fica para o leitor, a marca indelével da obsessão.

Na obra *D. Casmurro* permanece ao longo dos séculos a também indelével presença de Edgar Allan Poe, num diálogo em que a presença deste permanece, mas é absorvida, e emerge na marca de originalidade que compõe a obra de Machado de Assis. O que se depreende desse diálogo intertextual entre dois gigantes da literatura de seus tempos, escolas e países é o entendimento cada vez mais da literatura como uma intervenção cultural que percorre os caminhos do homem muito além das fronteiras abarcadas pelas teorias e pelas nacionalidades; além disso, requer dessas mesmas teorias, cada vez mais, a capacidade de abrangência em seus olhares. Tais gênios da palavra — Poe e Machado souberam ser em seus respectivos tempos: atemporais e irreduzíveis às classificações. A obra de Edgar Allan Poe e a de Machado de Assis fogem dos estudos convencionais e proporcionam matéria que permanecerá diversa e inesgotável no universo literário.

Referências

ASSIS, Machado de. **D. Casmurro**. São Paulo: Klick Editora, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. Série Princípios, 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ECO, Humberto. **Os limites da interpretação**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GLEDSON, Jhon. **Machado de Assis: Impostura e Realismo: uma reinterpretação de D. Casmurro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, 196 p.

JENNY, Laurent. **A estratégia da forma**. Tradução de Clara Crabbè Rocha. Coimbra — Portugal: Livraria Almedina.

NITRINI, Sandra. **Conceitos Fundamentais. Literatura Comparada**. São Paulo: EDUSP, 2000, P. 125-167.

POE, Edgar Allan. “Ligéia”. In: **Histórias Extraordinárias**. Seleção, apresentação e tradução: José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

STEINER, George. O que é Literatura Comparada? **Nenhuma Paixão Desperdiçada**. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2001, p. 151-166.

ABSTRACT: This paper brings a comparative analysis of the novel *D. Casmurro*, written by Machado de Assis, and the short story *Ligeia*, by Edgar Allan Poe. The theoretical perspectives guiding this approach are linked to the Comparative Literature theories that highlight readings from authors and works that, for such mastery and subtlety, are considered first class literature, regardless of nationalities and schools of writing. This study enables the appreciation of both authors, not only inserted in their respective times and schools, but also reveals them as timeless, since human issues, transformed into literature, remain and make people reflect about the human being via the narrator's behavior which is so oblique.

KEYWORDS: Gothic. Realism. Fantastic. Literary. Oblique.