

traduções e distanciamentos: alguns modelos literários em *helen* (1876), de machado de assis

Rogério Fernandes dos Santos*

Resumo:

Este ensaio desenvolve uma leitura de dois modelos literários contidos no romance *Helena* (1876), de Machado de Assis. Considera-se o horizonte de expectativas do leitor de romances no Brasil do século XIX e o modo pelo qual Machado de Assis influencia no debate sobre a chamada literatura da “cor local”, tema tratado por ele no ensaio “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”, de 1873, e tornado matéria estruturante de seus romances. Veremos que há dentro do espaço ficcional de *Helena* uma tensão entre local e universal, representada tanto pela citação direta de romances como *Manon Lescaut* e *Paulo e Virgínia*, como pela incorporação em seu tecido narrativo dos arquétipos existentes nos romances-folhetim. Ao parodiar, “traduzir” e retrabalhar referências literárias tanto nacionais como estrangeiras a prosa machadiana desse

* Doutorando do programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Universidade de São Paulo (USP). Contato: rfs@usp.br

período critica alguns princípios norteadores da produção literária brasileira, questionando modelos de literatura e refletindo sobre eles.

Palavras-chave:

Machado de Assis, Romance, Modelos Literários, Estética da recepção

Abstract:

This paper develops a reading of two literary models contained in the novel *Helena* (1876). It is considered the reader expectations in Brazil during the nineteenth century and how Machado de Assis influences the debate on the so-called "local color" literature, theme discussed by him in the "Instinct of nationality in Brazilian literature" essay, from 1873, which turned out as his novels structural matter. Inside *Helena* fictional space, there is tension between the local and universal, represented both by direct quotation from *Manon Lescaut* and novels such as *Paul and Virginia*, as the incorporation in its existing archetypes narrative in the serials. Formally, in parodies, "translate" and rework on literary references - both national and foreign, Machado's texts from that period criticize some guiding principles of Brazilian literature, questioning literature models and reflecting on them.

Keywords:

Machado de Assis, Novel, Literature Models, Reception Aesthetics.

Helena é o terceiro romance de Machado de Assis e o segundo a ser publicado em folhetins diários, prática comum no século XIX. Os capítulos foram saindo aos pedaços no jornal *O Globo*, de propriedade de Quintino

Bocaiúva, entre os meses de agosto e setembro de 1876, sendo logo depois reunidos em livro no mesmo ano. A obra foi uma espécie de contraponto à concepção de romance que estava em voga entre os escritores da época, engajados na discussão em torno da construção de um romance "nacional". O debate sobre as linhas temáticas e abordagens que o romance escrito no Brasil deveria adotar para aclimatar-se às realidades nacionais atingindo assim a qualidade de "romance brasileiro" surgiu desde as primeiras tentativas de escrever ficção por parte de nossos romancistas, e foi ressurgindo com intensidades distintas ao longo de nossa história literária. A partir da década de 1870 a discussão sobre os rumos do romance no Brasil teve a contribuição de Machado de Assis. Primeiro com o ensaio *Notícias da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*, escrito em 1873, onde lança a reflexão do sentimento íntimo do autor, e depois em ensaios semanais como *O Primo Basílio*, de 1878, e *A Nova Geração*, de 1879. Em *Instinto de Nacionalidade* ele escreve que

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país.¹

A partir dessa reflexão, cuja abordagem é sentida até os dias atuais, Machado vai tratar este sentimento íntimo em sua produção ficcional, reprisando o percurso crítico do ensaio, agora em forma de ficção, evocando o modelo estrangeiro para falar de nossa constituição mais íntima e singular, concebendo assim um personagem que é "homem de seu tempo e de seu país"; alimenta-se do que lhe oferece a sua região, o compadrio, as relações sociais dessimétricas, as vaidades providas do poder senhorial, ao mesmo tempo em que mira e cobiça a civilização dos bons costumes

européus. Não foge à ironia que o romance machadiano faça com que a expressão *Mas não estabelecamos doutrinas tão absolutas que a empobrecem*, seja utilizada por personagens que tem por hábito flexibilizar conceitos, citações, condutas morais, de acordo com a sua vontade. Como diria Brás Cubas, “não me ocorre nada que seja fixo nesse mundo: talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica²”. Como ser de seu tempo e país ao mesmo tempo em que se quer inserir no contexto civilizatório europeu? O romance machadiano trata dessa questão através da ficcionalização do trânsito, muitas vezes flexível, afinal “nada é fixo nesse mundo”, entre civilização e barbárie, amor e desejo, o que nos leva a pensar sobre até que ponto esse trânsito não constitui a nossa cor local. As propostas literárias fazem eco na ficção, posto que os personagens ficcionalizam o embate entre ser ou não ser “de seu tempo e país”, ao mesmo tempo em que os autores estão inseridos na discussão acerca das abordagens e metodologias a respeito do romance nacional. Nacionalidade, nesse sentido, é a reflexão sobre o que constitui a linha de força de nossa produção literária, o que a singulariza para que seja reconhecida como característica de uma nação unida por laços múltiplos de modelos culturais, linguísticos e sociais.

Para deixar mais clara a questão, compare-se *Helena* às propostas literárias da chamada literatura do “Norte”, iniciada com a publicação do romance *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora. Távora propunha que no intuito de retratar com precisão a complexa realidade nacional, o gênero romanesco devesse considerar em sua narrativa, através de rigor científico e escrupulosa investigação, as especificidades regionais da região que tratava. Influenciada pela corrente de novas ideias, sobretudo do positivismo europeu, essa abordagem foi criticada por Machado de Assis³, como nos revela carta escrita por Machado anos depois a José Veríssimo.

Publicado no mesmo ano que *Helena*, *O Cabeleira* propunha uma nova abordagem na representação da cor

local, unia observação histórica e pesquisa etnológica a uma trama aventuresca. Em contrapartida, *Helena*, apesar de sua temática melodramática – e talvez por isso mesmo – foi alçada pela crítica da época à condição de romance de padrão internacional. Era dessa forma que o já citado Joaquim Serra, em artigo publicado na *Imprensa Industrial* em 25/10/1876, respondia ao comentário debochado de Camilo Castelo Branco que referiu-se à literatura brasileira, sobretudo ao romance de José de Alencar, como uma literatura da “cor local”, que suspirava “*mimices de sotaque*”. Ao utilizar o romance de Machado de Assis como resposta às provocações de Camilo, no lugar do romance “nacional” de Távora, que é citado no artigo muito rapidamente, o autor põe em relevo indagações quanto aos critérios pelos quais uma obra literária pode ser considerada como “modelo” de literatura de seu país, ou “modelo” de uma literatura “internacional”, ou ainda se o romance machadiano em seus primeiros momentos pode ser compreendido através dos critérios do local versus universal. A maneira pela qual Machado de Assis lida com a questão dos modelos literários, questão pela qual todo o escritor se depara para produzir a sua própria ficção, talvez lance luz sobre o problema. Em seus trabalhos da maturidade Machado revisa os clássicos da literatura através da ironia e do pastiche, incorporando-os ficcionalmente em forma e conteúdo, como demonstrou vários críticos, de Roberto Schwarz a Marta de Senna. Como se dá esse procedimento em seus primeiros momentos como romancista?

A chamada “literatura internacional” chegou até a corte carioca em traduções nos folhetins. E o horizonte de expectativa evocado por esse tipo de literatura, inserido nesse espaço de difusão tão específico, foi levado em conta por Machado de Assis em *Helena*, que tratou de incorporar no romance dispositivos próprios aos folhetins. A narrativa, como em uma corda, ora tesa, ora esgarçada, oscila entre a ruptura e a conciliação com os modelos folhetinescos e românticos, em uma atitude crítica de acúmulo das experiências

narrativas do romance e das especificidades locais. Da experiência do modelo importado, estampado nos rodapés, distante da realidade do centro produtor forjou-se um romance consciente de sua inserção em um campo literário mundial. Essa consciência, veremos, é fundamental para compreendermos o modo como o romance é singularizado, pois deixa entrever a "realidade de sua diferença"⁴ em relação ao modelo do centro.

Nesse artigo discutiremos duas referências internas do romance, *Manon Lescaut* e *Paulo e Virgínia*, e a maneira como esses dois modelos literários, ambos do século XVIII e ambos representantes de arquétipos femininos, estão dispostos no romance de modo a espelhar e problematizar o lugar destas representações dentro da configuração social brasileira, evocando a realidade histórica do patriarcado quando apresentados a um dos personagens, o jovem Estácio. Para pensarmos a questão, sugiro como ponto de partida o termo "tradutor", proposto por Alcides Villaça ao tratar da fatura literária, dos empréstimos e das alusões presentes na obra machadiana. O termo surgiu de uma análise do conto *A Cartomante*, no qual o ensaísta confere as simetrias encontradas entre as grandes obras do repertório ocidental e o prosaico cotidiano da pequena burguesia carioca.

Creio que em *A Cartomante*, como em um sem número de outros lugares, o narrador machadiano instala-se nesse ângulo tão peculiar de "tradutor": um tradutor das tradições que constituem seu repertório de cultura, que vem da Bíblia e de Homero, da antiguidade clássica e dos teólogos medievais, que passa por Dante, Maquiavel, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Pascal, pelos enciclopedistas, por Schopenhauer, pela literatura brasileira – e acaba caindo no colo da dama fluminense ou em um chapéu elegante da rua do Ouvidor.⁵

Para tratarmos dos deslocamentos entre cor local e universal, tratemos de expandir o termo "tradutor", sugerindo que tradução pode também se dar para os diversos tipos de literatura, folhetins incluso, não restringindo-se a tradução de "tradições" e referências literárias. No caso de *Helena*, a tradução se dá, na maioria das vezes, por meio da paródia, ou seja, a transposição de uma forma ou estilo para outro conteúdo, dando-lhe um novo significado, "quase sempre rebaixado, servindo pelo avesso a uma outra posição crítica". Extraíndo-se assim o efeito estético, que é o resultado do descompasso entre "o fato e a fatura literária, tão elegante e precisa esta, tão vulgar aquele."⁶ A relativização do modelo romântico em *Helena* seria uma maneira de adequar e "traduzir" o romance às especificidades locais e, com isso, apontar caminhos que o distanciem da temática da cor local, desenvolvida até então. O rebaixamento dos temas acentua na narrativa o caráter paródico, fazendo do texto uma espécie de espelho torto. O meio pelo qual se discute o universal para chegar ao local, e vice-versa, se dá na interlocução entre leitor e texto. Esse jogo exige com que o leitor, para imaginar a matéria ficcional, a interprete, e ao interpretá-la torne possível a transgressão do sentido do mundo representado, ou seja, a crítica está na interpretação, feita pelo leitor, da encenação da realidade contida no romance.⁷

Ao compor o texto como realidade encenada, Machado dramatiza os clichês e lugares-comuns do romance-folhetim, fazendo com que o leitor se obrigue a interpretar o que se está representando. Helena é a mocinha exaurida em suas forças que busca constantemente desafogar-se dos constrangimentos do favor. Para isso ela lança mão de subterfúgios, mentiras e sedução próprias das heroínas fatais que têm em Manon Lescaut o seu protótipo. Mas, diferentemente de Manon, Helena tem com a mentira e o subterfúgio uma relação necessária, de vida e de morte. Os seus jogos a auxiliam a transitar em um mundo de favores e senões sociais. O leitor da época pouco pôde apreender desse

jogo, no qual são evocadas as visões da angelical Virgínia e da sedutora Manon em um único parágrafo, a fim de se denotar a dualidade complexa da personagem, que tem de, a todo momento, metamorfosear-se, não inteiramente, mas em matizes sutis, em anjo e demônio. O lúdico está nesse jogo de mascaramento evocado pelas duas personagens romanescas, apreensível ao interpretarmos o romance de acordo com a sua lógica interna. Se a paródia e a “pirataria” de gêneros são escancaradamente ácidas e agressivas no momento das *Memórias*, no período da década de 1870 elas se fazem de maneira mais sutil, ainda entrevedendo certa linha de continuidade com o romance romântico de Alencar, sobretudo os romances de “perfil de mulher”. O lugar da família está assegurado sob o manto da igreja, mas há aqui e ali, como em uma fissura pequena e intermitente, o olhar ácido e irônico de um narrador distante. Instituições sólidas e lapidares, definidoras das relações públicas e privadas, se mesclam a categorias como desejo e família. “Se nenhuma saudade partidária lhe deixou a última pá de terra, matrona houve, e não só uma, que viu ir a enterrar com ele a melhor página da sua mocidade”⁸, diz o narrador sobre o Conselheiro Vale, que morre sem o tempo necessário para prestar contas com a igreja ou ser salvo pelas providências da medicina, revelando mais uma das muitas oscilações existentes no romance, e provavelmente a mais presente durante o dezenove: a oscilação entre religião/ciência e entre amor/desejo. Concepções típicas da vida burguesa e patriarcal, com pesos e medidas diferentes, mas regendo categoricamente cada centímetro da vida familiar e intelectual.

Helena é o momento mais melodramático de Machado. Trata-se da clássica história da mocinha pobre, virtuosa e repleta de predicados (fluyente em francês, excelente pianista, prendada, cativante e linda) e suas agruras de órfã destituída de um lar e fortuna em busca de reconhecimento social. Sua ascensão ocorre quando da morte de seu suposto pai, o Conselheiro Vale – Helena teria sido fruto de um adultério – e ela é

levada a morar com o irmão Estácio, um jovem avesso à política, mas apaixonado pela ciência, e a tia, Dona Úrsula, uma senhora “eminente severa a respeito de costumes”⁹, que tinha por hábito, segundo ela mesma, “descansar e ler.”¹⁰ Encerra-se com Helena o triângulo familiar, composto pelo jovem patriarca e a velha matrona. A ascensão de Helena dependerá não só da aceitação da família Vale, mas de seus ajustes na intrincada teia de bajulações que permeiam as relações sociais no século XIX, e de seu trânsito – no dizer de Roberto Schwarz¹¹ – entre duas revelações. Uma, no começo, de que é filha do Conselheiro, e outra, no fim, de que não é. Com esse enredo repleto de chantagens, ambiguidades e obsessões (Estácio, numa alusão ao incesto, assedia a suposta irmã) Machado paga seu tributo ao romance de enredo popular. Vejamos o trecho a seguir, que nos servirá de bússola para as considerações deste artigo; nele, a tradução se dá entre dois polos constitutivos do arquétipo feminino da literatura romântica: o do anjo casto e o da mulher fatal, quase diabólica.

A notícia da volta de Mendonça encheu de contentamento o sobrinho de D. Úrsula. D. Úrsula estava então na sala de costura, relendo algumas páginas do seu *Saint-Clair*, encostada a uma mesa. Do outro lado, ficava Helena, a concluir uma obra de *crochet*.

– Titia, disse ele, dou-lhe uma novidade agradável para mim.

– Que é?

– O Mendonça chegou a Pernambuco; está aqui dentro de pouco tempo.

– O Mendonça?

– Luís Mendonça.

– O que foi para a Europa, sei. Há quanto tempo?

– Dous anos.

– Dous anos! Parece que foi ontem.

– Não lhe leio a carta que me escreveu por ser muito longa. Diz-me que devo ir também à Europa quanto antes. Querem ir?

– Eu? Disse D. Úrsula, marcando a página do livro com os óculos de prata que até então conservara sôbre o nariz. Não são folias para gente velha. Daqui para a cova.

– A cova! Exclamou Helena. Está ainda tão forte! Quem sabe se não me há de enterrar primeiro?

– Menina! Exclamou D. Úrsula em tom de repressão.

Helena sorriu em tom de alegria e agradecimento; era a primeira palavra de verdadeira simpatia que ouvia a D. Úrsula. Bem o compreendeu esta; e talvez a mortificou aquela espontaneidade do coração. Mas era tarde. Não podia recolher a palavra, não podia sequer explicá-la.

– Que tal virá o teu amigo? Perguntou ela ao sobrinho. Era bom rapaz antes de ir; um pouco tonto, apenas.

– Há de vir o mesmo, respondeu Estácio; ou ainda melhor. Melhor decerto, porque dous anos mais modificam o homem.

Estácio fez aqui um panegírico do amigo, intercalado com observações da tia, e ouvido silenciosamente pela irmã. Vieram chamar para o chá. D. Úrsula largou definitivamente o seu romance, e Helena guardou o *crochet* na cestinha de costura.

– Pensa que gastei toda a tarde em fazer *crochet*? Perguntou ela ao irmão, caminhando para a sala de jantar.

– Não?

– Não, senhor; fiz um furto.

– Um furto!

– Fui procurar um livro na sua estante.

– E que livro foi?

– Um romance.

– *Paulo e Virgínia*?

– *Manon Lescaut*.

– Oh! Exclamou Estácio. Esse livro...

– Esquisito, não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá o pus outra vez.

– Não é livro para moças solteiras...

– Não creio mesmo que seja para moças casadas, replicou Helena rindo e sentando-se à mesa. Em todo caso, li apenas algumas páginas. Depois abri um livro de geometria... e confesso que tive um desejo...

– Imagino! Interrompeu D. Úrsula.

– O desejo de aprender a montar a cavalo, concluiu Helena.

Estácio olhou espantado para a irmã. Aquela mistura de geometria e equitação não lhe pareceu suficientemente clara e explicável. Helena soltou uma risadinha alegre de menina que aplaude a sua própria travessura.¹²

O narrador reproduz nesse trecho uma das práticas mais difundidas entre a elite do século XIX: a leitura de romances e romances-folhetins. Ao acenar para o leitor com as possibilidades de leitura romântica e de evasão clássica do período, representadas aqui pela certeza da leitura de *Saint-Clair*, clássico do romance rocambolesco, por Dona Úrsula, e pela oscilação entre *Manon Lescaut* e *Paulo e Virgínia*, por parte de Helena, Machado de Assis desperta em seu leitor a lembrança do já previamente lido, predispondo-o à leitura do romance por este evocar obras das quais ele já tem conhecimento, tendo com isso suas expectativas vinculadas àquelas obras citadas. Imaginemos o potencial sugestivo de romances como *Saint-Clair*, *Manon Lescaut* ou *Paulo e Virgínia*, livros que fazem parte da experiência de leitura da época e cujos sinais projetados em *Helena* têm grande significado. Evocados os horizontes dentro de um confortável arcabouço de leituras conhecidas o leitor passa a ter suas expectativas pouco a pouco destruídas – Helena não corresponde o tempo todo ao perfil de leitor de *Manon Lescaut* ou *Paulo e Virgínia* – tendo que ajustar a leitura e readequar sua

expectativa dentro da obra. Robert Jauss, um dos teóricos da estética da recepção, dá como exemplo para esse procedimento o caso de Diderot e seu *Jacques, o fatalista*.

Assim é também com Diderot, com as perguntas fictícias do leitor ao narrador no princípio de seu *Jacques Le fataliste*, evoca o horizonte de expectativa do então em voga romance “de viagem”, bem como as convenções (aristotelizantes) da fábula romanesca e da providência que lhe é própria, fazendo-o apenas para, a seguir, contrapor provocativamente ao prometido romance de viagem e de amor uma *vérite de l’histoire* inteiramente não romanesca: a realidade bizarra e a casuística moral das histórias que insere, nas quais a verdade da vida contesta seguidamente o caráter mentiroso da ficção poética.¹³

Com isso, ele acaba por traçar um paralelo entre o leitor e o texto, apresentando as expectativas de leitura do período. Os sinais do melodrama espalham-se assim pelo próprio universo ficcional: temos a leitora contumaz do opúsculo moral pré-romântico, *Saint Clair das Ilhas*; uma possível leitora do romance água com açúcar *Paulo e Virgínia*, que astuciosamente recua diante de *Manon Lescaut*, um romance que, no dizer da própria Helena, não é para moças. Cada uma das obras indica uma expectativa de leitura e desvela criticamente uma faceta da personagem e do sistema patriarcal em que ela está inserida. O efeito poético desse procedimento é notável. Evoca-se, com a imagem de Manon, as potencialidades da *demi-mondaine*, possível desgraça da família Vale, ao mesmo tempo em que, à luz de *Paulo e Virgínia*, Helena cobre-se com as tintas da inocência clássica, ingênua e cristã, onde apenas a providência divina ou “as asas do favor” podem salvá-la. Analisemos em separado cada uma dessas alusões e como se dá o procedimento de composição na narrativa.

O recuo de Manon

Je faisais semblant de travailler, mais je lisais les *Memoires d’un homme de qualité* de l’Abbé Prévost, dont j’avais découvert un exemplaire tout gâté par le temps.
Stendhal, *La vie de Henry Brulard*, capítulo X.

Abbé Prévost,¹⁴ autor de *Manon Lescaut*, escreve na advertência ao romance que em seu livro “o público verá na conduta de M. Des Grieux” um “exemplo terrível da força das paixões.”¹⁵ No século XVIII era comum esse tipo de advertência. Prévost a utiliza, muito provavelmente como um modo de se livrar da censura. Ao definir o seu romance como sendo um exemplo moralizante de como a libertinagem acaba por destruir e corromper os jovens, Prévost vai ao encontro das preocupações da época. Discussões acerca da educação de jovens e moças são um dos temas mais discutidos no século das luzes, merecendo inclusive um livro de Rousseau, *Emílio, ou da Educação*, no qual o autor trata, dentre outros temas, da educação por meio da literatura:

Meu principal objetivo ao ensiná-lo a sentir e a amar o belo em todos os gêneros é fixar nele seus aspectos e seus gostos, impedir que se alterem seus apetites naturais; e que um dia ele procure em sua riqueza os meios de ser feliz.¹⁶

E é o que o autor de *Manon Lescaut*, espera ao escrever a sua narrativa: demonstrar, por meio da literatura, os exercícios da virtude.

É precisamente para leitores desta ordem que obras como a atual podem ser de extrema utilidade, muito mais quando escritas por pena guiada pela honra e pelo bom senso. Cada fato narrado aqui é um fecho de luz, uma lição instrutiva que supre a experiência; cada aventura é um modelo pelo qual nos podemos

formar; falta apenas adaptá-los às circunstâncias em que nos encontramos cada um.¹⁷

Prevost trata sua narrativa como modelo de conduta que pode servir à formação daqueles que não tem a experiência contida nas aventuras narradas. É sintomático que a lição instrutiva só se complete somente se adaptados “às circunstâncias em que nos encontramos cada um”. Helena encontra-se em uma circunstância em que a força simbólica da personagem de *Manon Lescaut* acaba por seduzir Estácio, que se deixa seduzir pelo desejo reprimido pela mulher fatal, misteriosa e independente, da qual Manon Lescaut é símbolo. Muito do mistério de Helena está associado ao seu passado. Não sabemos de seus amores, de sua vida anterior, de sua mãe. Esse mistério aumenta à medida que Helena é pega em contradições e pequenas mentiras, demonstrando para todos a sua volta que talvez a jovem esteja em busca de autonomia para garantir seus desejos. Vimos no excerto do romance apresentado acima que a ação transita entre a evocação da literatura melodramática e o desejo expresso em aprender a cavalgar. Veremos que o subterfúgio para alcançar o mínimo de autonomia é o da submissão inteligente diante do paternalismo. A chave do romance é a ambivalência de *Helena* (livro e personagem) em diversas esferas. Sobretudo na esfera literária. A “tradução” de diversos polos ideológicos e literários constitui o tecido ficcional da obra. Ou, no dizer de Sidney Chalhoub:

A chave de Helena, o romance, é a ambivalência de Helena, a personagem: ela está no interior da ideologia senhorial porque possui gratidão e porque conhece e manipula bem os símbolos e os valores que constituem e expressam tal ideologia; ela está fora das relações paternalistas devido ao fato de que consegue relativizá-las e logo percebê-las claramente enquanto poder e, no limite, força ou imposição.¹⁸

Se o leitor retornar ao longo trecho, exibido páginas atrás, verá que é exatamente esse conhecimento dos símbolos e dos valores que expressam a ideologia patriarcal que Helena manipula em busca de autonomia. Para ilustrar esse conhecimento Machado manipula, através das expectativas dos leitores de romances como *Manon Lescaut* e *Paulo e Virgínia*, os preconceitos naturalizados contidos nas figuras femininas que circulam o imaginário ocidental. Na verdade, ela sabia montar bem melhor do que o próprio Estácio. O objetivo de Helena é fazer um reconhecimento da área para se encontrar futuramente com seu verdadeiro pai, que mora na região. Helena faz-se de boba e submissa para que o poder paternalista representado por Estácio não a atralhe. Fingir submissão e inocência, sem se sobressair em um universo patriarcal, é o modo encontrado pela personagem para realizar seus desejos.

A submissão e o mascaramento dos desejos se dão de maneira diferente em *Manon Lescaut*. Manon tem a necessidade de preencher a existência com aquilo que os prazeres da vida podem oferecer. Para ela a mentira não é um ato de sobrevivência dentro de um círculo social, como é em *Helena*, e sim um ingrediente do jogo sedutor entre ela e Dex Grioux. Sua vida é preenchida por sensações de gozo e de luxo, que só o dinheiro pode oferecer, ascensão social ou busca por autonomia em um mundo patriarcal não é uma questão para Prevost. Em *Manon Lescaut*, a máscara existe para outro tipo de personagem, ela não representa, como se dá em *Helena*, a desfaçatez do proprietário diante de um mundo que se descortina, ou do subalterno que busca transitar por esse mesmo mundo. Ela funciona como engrenagem de uma sociedade em que a máquina social já está definida, e cada qual, por seu turno, representa o seu papel. Helena utiliza da máscara em busca de autonomia social, transita com isso em um mundo onde os papéis mudam, a versatilidade e a multiplicidade da máscara são necessárias para cada situação, diante das peripécias que a heroína irá enfrentar. Com a evocação de *Manon Lescaut*, Machado define o distanciamento

entre a experiência histórica de Helena em relação à experiência histórica de Manon.

Do que trata então *Manon Lescaut*? Escrita como parte de um longo romance intitulado *Les Memoires d'un homme de qualité, a Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, é o sétimo volume das memórias. Publicado em 1731 e em edições independentes em 1733, 1735 e finalmente em 1753, trata da paixão irresistível entre um jovem de boa família e caráter fraco por uma mocinha libertina completamente amoral. A beleza de ambos inspira simpatia imediata. Ruína e redenção de Des Grieux; Manon seduz, trai, rouba e mente.

Ela conhece a virtude, aprecia-a mesmo, e no entanto comete as mais indignas ações. Ama o cavalheiro Des Grieux com intensidade extrema: mas, o desejo de viver no luxo e na abundância, a vaidade de brilhar, levam-na a trair seu amor por esse homem com abastado financista. Quanta arte foi preciso desenvolver para atrair a atenção do leitor e inspirar-lhe uma funda comiseração motivada pelos funestos infortúnios que se abatem sobre esta rapariga pervertida!¹⁹

Manon termina morta. "Levei mais de um dia com os meus lábios colados ao rosto e às mãos de minha adorada Manon"²⁰, nos diz Des Grieux. Helena termina morta. "Fecharam féretro; ao moço pareceu que o encerravam a ele próprio", nos diz o narrador acerca de Estácio.

Helena morre por não poder suportar o saldo amargo da honra ferida pelo paternalismo. Para garantir a sua ascensão, ela conquistou o coração de todos, sem pôr em risco a sua dignidade nem se queixar de injustiça. Há aqui uma linha tênue que separa o aceitável do servilismo. A força moral de Helena é a garantia de sua ascensão, sem contar com o trunfo do testamento do Conselheiro.

Ao ser interrogada sobre seus amores, Helena nos diz em dado momento do romance: "não é vã melindre, é a própria necessidade da minha posição. Você pode encará-la com olhos benignos; mas a verdade é que só as asas do favor me protegem"²¹". Roberto Schwarz arre-mata: "O favor é a norma, o favor é insuportável, e fora do favor só existe miséria. Ou a morte."²²

Para Manon, não existe o fardo pesado do favor. Sua conduta é vinculada unicamente aos seus desejos. A dinâmica entre *Helena/Manon Lescaut* aplica-se a uma discussão ficcional aberta, ou seja, uma metáfora do processo de aclimação/tradução de um gênero importado como o romance – típico produto burguês – à especificidade de uma sociedade cujo processo de produção escravocrata influi nas relações sociais. Mas não é só isso. A evocação destes modelos pode sugerir que o Brasil também tem suas heroínas e heróis que sofrem de obsessões, ciúmes e desejos de liberdade, mas à brasileira, mediados por essa configuração específica. Machado parece operar, na borda de sua ficção, com os limites dessas duas possibilidades. Imagine o leitor que Helena é uma espécie de mural onde o olhar dirigido a ela, vê projetada uma imagem da moça, segundo os preconceitos do espectador. Aos olhos de Estácio a imagem esperada no mural é a de Virginia, mas, o que Helena sugere, com o seu "furto", é a imagem de Manon. Ele recua, tomado pelos preconceitos de patriarca. Ora, o recuo se dá diante do que não é "suficiente claro e explicável", e diante da travessura calculada de Helena, que depois de algumas páginas lidas, abre um livro de geometria.

Georg Lukács afirma que a composição literária do romance europeu se dá devido à tentativa de equipar o descompasso entre mundo e a interioridade dos personagens. Segundo ele, há uma inadequação entre a amplitude da alma e os destinos que a vida oferece de fato²³. Se seguirmos o desenrolar da trama de *Helena-livro*, podemos concluir que as ambições de Helena-personagem não vão muito longe, pelo simples fato de que encerrada na diminuta perspectiva do Andaraí e posta

na condição de constrangida social, a morte é a única saída para uma alma que não suporta o embate moral e suas consequências. Sendo assim, a oscilação apontada por Lukács é de menor intensidade e maior dramaticidade, porque a interioridade da personagem não pode ir além das amarras sociais; seus desejos são de outra ordem; não deseja aventuras, não é arrivista, não há sublimação ou arroubos românticos e revolucionários como no romance europeu. Isso não quer dizer que a personagem não possui grande presença de espírito ou aprofundamento psicológico. Quer dizer, apenas, que seu campo de ação é limitado por suas condições sociais. A realidade social brasileira no século XIX inibe em nossa heroína a transição necessária para a concretização daquilo que Lukács chamou de “*romance da desilusão*”. O fato é que a morte de Helena representa a total falta de ilusões quanto a seu destino. Na trama ela está inteiramente consciente de seu destino e de seu papel na sociedade. Não há ilusão. “Só as asas do favor me protegem”. E ponto.

Nos episódios em que Helena sai furtivamente para cavalgar, tendo o jovem escravo como cúmplice, ela não o faz para encontrar o amante e desfrutar horas de evasão, “à maneira de Madame Bovary”, e preencher a alma com os dispositivos da aventura. Ela vai ternamente visitar Salvador, o pai biológico. O destino final de Helena não está vinculado aos grandes amores frustrados ou à impossibilidade de se viver em um mundo cujo destino é menor que as razões do coração. Helena morre pois os constrangimentos do favor são insuportáveis e é preciso manter decoro religioso e tradição. O desejo de ascensão é um pecado maior que os voluntariosos desejos de aventura e liberdade.

Manon Lescaut, por sua vez, está livre destas amarras. Pode transitar livremente, tendo como limite de vida – e ficcional – apenas a incerteza do destino. Ela pode cruzar todos os devaneios e quiproquós que uma narrativa melodramática tem a oferecer. Ao recuar diante do romance *Manon Lescaut*, Helena não está recuando

diante de um livro que não é para moças; ela recua diante da impossibilidade daquelas sensações e daqueles desejos. O narrador demonstra ironicamente e de maneira metalinguística²⁴ que há um modelo de romance onde está sugerida a inadequação entre alma e destino, como no romance *Manon Lescaut*²⁵, mas na realidade dos romances brasileiros a inadequação traduz-se entre desejo de ascensão e constrangimento social. E parece não haver lugar para aventuras.

Paulo e Virgínia como objeto de ficção: aproximações e distanciamentos

Os nossos poetas situaram demasiadas vezes os seus heróis à beira dos regatos, nos prados e à sombra das faias. Quis transportá-los para a beira-mar, junto dos rochedos, à sombra dos coqueiros, das bananeiras e dos limoeiros em flor.

Bernardin de Saint-Pierre, Prólogo a *Paulo e Virgínia*, 1788.

No prólogo da primeira edição (1788) de *Paulo e Virgínia*, Bernardin de Saint-Pierre escreve que procurou “reunir à beleza da natureza tropical a beleza moral duma sociedade restrita,²⁶ com isso, Saint-Pierre busca demonstrar que “a felicidade consiste em viver conforme a natureza e a virtude.”²⁷ O prólogo aproxima-se do pensamento filosófico de Jean-Jacques Rousseau, que, a partir da observação da discordância entre os atos e as palavras dos homens, e mais profundamente, entre a diferença do ser e do parecer, traçou, no intuito de descobrir as causas da desigualdade, a sua crítica social. Para Rousseau a razão da desigualdade reside no fato de que a sociedade é “negadora” da natureza²⁸, mantendo com ela um conflito permanente; desse conflito nascem os males e os vícios dos homens. Rousseau faz a crítica da “negação da negação”, criticando a negação da natureza pelo homem social.

As “falsas luzes” da civilização, longe de iluminar o mundo humano, velam a transparência natural, separam os homens uns dos outros, particularizam os interesses, destroem toda possibilidade de confiança recíproca e substituem a comunicação essencial das almas por um comércio factício e desprovido de sinceridade.²⁹

Longe da sociedade, o homem da natureza vive em um mundo anterior à moralidade, não havendo, em sua consciência, o conflito entre o bem e o mal; em harmonia com a natureza, o homem vive em um equilíbrio consigo e com o mundo. Não conhecendo o trabalho que o colocará em oposição à natureza, e a reflexão, que o colocará em conflito consigo. “Nessa suficiência perfeita, o homem não tem necessidade de transformar o mundo para satisfazer suas necessidades.”³⁰

Esse é o alicerce filosófico de *Paulo e Virgínia*. Para ficar mais claro o vínculo, convém traçar em rápidas linhas o enredo do romance. A história é narrada por um velho a um viajante que, passando pelas ilhas Maurício, desfrutando “duma paisagem ampla e duma solidão profunda³¹”, interessou-se por duas cabanas abandonadas. O velho hesita em contar a história, “qual será o europeu que possa interessar-se pela sorte de humildes pessoas, numa ilha situada a caminho da Índia?”³², ao que o viajante replica dizendo que “o homem mais embotado pelos preconceitos do mundo tem prazer em ouvir falar da felicidade que a natureza e a virtude proporcionam.”³³ O velho conta que um jovem chamado Sr. De La Tour, vindo da Normandia, após tentar um emprego na França, acaba chegando à ilha acompanhado de sua esposa, uma jovem de família rica, que por ter se casado em segredo, acaba sem dote. O jovem morre vitimado de febres endêmicas, deixando a esposa grávida e “como única fortuna uma negra, num país onde não tinha nem crédito, e nem conhecimento.”³⁴ Com a escrava a viúva passa a cultivar um pedaço de terra, para a sua subsistência e conhece Margarida,

uma filha de camponeses da Bretanha que se entregou a um fidalgo que a abandonou e engravidou. Margarida cultivava um pedaço pequeno de terra ao lado das terras da Sra. De La Tour, contando com a ajuda de um velho negro “que ela comprara com algum dinheiro que pedira emprestado.”

As duas tornam-se amigas e passam a dividir as terras em que vivem. O filho de Margarida se chamava Paulo, e a filha da Sra. De la Tour, Virgínia, nome escolhido por Margarida: “Será virtuosa, e será feliz. Eu só encontrei a infelicidade quando me afastei da virtude.” As crianças crescem juntas, sendo amamentadas indistintamente pelas duas mães, tendo como único desejo

[...] agradarem um ao outro e auxiliarem-se mutuamente. Quanto ao mais, eram tão ignorantes como crioulos, pois nem sequer sabiam ler nem escrever. [...] Nunca o estudo das ciências inúteis os fizera chorar; nunca as lições duma triste moral os enchera de tédio. Ignoravam o que fosse roubar, pois nas suas casas tudo era comum; desconheciam a intemperança, pois as suas refeições eram frugais; não sabiam o que fosse mentir, pois não tinham nenhuma verdade a esconder.³⁵

Com o tempo, o amor fraternal de Virgínia começa a modificar-se, apresentando nuances de desejo sexual, o que a deixa confusa quanto aos seus sentimentos em relação a Paulo, que ainda mantém por ela o amor de irmão, embora esteja previsto o casamento entre ambos, arquitetado por suas mães.

Entrevê reflectido na água, por cima dos braços nus e do seio, a imagem das duas palmeiras, plantadas quando do nascimento do seu irmão e do seu, que entrelaçavam os seus ramos verdes e os verdes frutos por cima de sua cabeça. Pensa na amizade de Paulo, mais suave do que os perfumes, mais pura do que a

água das fontes e mais forte do que as palmeiras unidas; e solta um suspiro.³⁶

A providência faz com que a Sra. De la Tour receba uma carta de uma tia, solicitando a sua ida à França pois esta receava a morte solitária, “se a saúde não lhe permitisse fazer tão longa viagem, ordenava-lhe que lhe enviasse Virgínia, a quem destinava uma boa educação, um lugar na corte e a doação de todos os seus bens.”³⁷ Com a ida de Virgínia para a França fica garantida a estabilidade econômica para todos, temor de Sra. De la Tour, além de afastar a jovem do “mal desconhecido” que a acometia.

É do contato com a civilização que as agruras do casal afloram. Virgínia se vê submetida ao complicado jogo social; é obrigada a ler e escrever, é enclausurada em uma escola, perto de Paris, abdica do nome de seu pai e recebe o título de Condessa, é prometida a um “senhor de idade” que tem, segundo a tia velha, grande simpatia por ela. Paulo, por sua vez, sofre pela ausência de Virgínia e planeja fazer fortuna na Europa para reconquistá-la. É quando mais uma vez a providência age, e a Sra. De la Tour recebe uma carta de Virgínia dizendo que após as “desconsiderações da tia, que quisera casá-la contra vontade e em seguida a deserudara, e por fim a mandara embora”, ela seria obrigada a voltar para casa na estação dos furacões. As previsões de Virgínia não poderiam ser mais certas: ela morre vítima de um naufrágio na costa da ilha, e o seu cadáver é encontrado na praia, “fechado e rígido”. O fim de Paulo não é menos trágico: dois meses depois da morte de sua adorada, cujo nome ele pronunciava sem parar, ele morre. Oito dias depois é a vez de sua mãe, Margarida. Deixando a Sra. De la Tour, que seguiria ao encontro deles um mês depois. O narrador encerra a sua história com lágrimas nos olhos, assim como o viajante que ouvia emocionado o seu relato.

Pelo relato fica nítida a influência das teses de Rousseau sobre a obra de Saint-Pierre. A natureza, esse sentimento interior, pois é compreendido a partir da

interioridade, é contraponto à concepção cartesiana dos enciclopedistas, que é tido como um equívoco. Assim, fica expresso que “natureza e cultura, segundo Rousseau, são mundos que se opõem, são termos anti-éticos que se excluem reciprocamente.”³⁸ A natureza é sinônimo de virtude, enquanto que as engrenagens sociais, representadas pela vida mundana de Paris à qual Virgínia foi submetida, são opostas ao natural.

Paulo e Virgínia estabelece para a literatura do século XIX alguns dos paradigmas do romantismo, imbricando em chave temática a poesia pastoral, os conceitos românticos de natureza e virtude, a negação da racionalidade e a valorização dos sentimentos; Chateaubriand refaz o percurso idílico do homem com a natureza, e da jovem virtuosa, em *Atala* (1801), assim como George Sand em *Indiana* (1832), idílio amoroso e sentimental. Mas é como objeto de ficção, evocado por personagens leitores, que a citação do romance na obra ganha perspectiva moderna de intertextualidade, servindo para comentar características psicológicas, acentuar climas românticos ou demonstrar filiações estéticas e projetos literários.

José de Alencar foi dos autores que utilizaram esse recurso literário, “introduzindo nas entranhas de sua obra a explicitação dos modelos em que se apoia para realizar seu projeto de criação do romance nacional.”³⁹ A cena ocorre no romance *Lucíola*, de 1872:

O livro que ela trouxe era esse gracioso conto de Bernardin de Saint-Pierre, que todos lemos uma vez aos quinze anos, quando ainda não o sabemos compreender; e outra aos trinta, quando já não o podemos sentir. O que seduzira Lúcia foi o nome de Paulo que ela ao entregar-me o volume mostrara sorrindo. Quando eu lia a descrição das duas cabanas e a infância dos amantes, Lúcia deixou pender a cabeça sobre o seio, cruzou as mãos nos joelhos dobrando o talhe, como a estatueta de

Safo de Pradier que por aí anda tão copiada em marfim e porcelana.⁴⁰

No momento em que transcorre a cena, Lúcia é uma ex-cortesã e vive, em sua casa no morro de Santa Teresa, um momento de idílio amoroso com Paulo, jovem por quem é apaixonada. O idílio sustenta-se na negação de Lúcia pelo seu corpo e seu passado de cortesã, e a consequente incompreensão de Paulo quanto a esta negação. O ambiente do morro, onde Lúcia se refugia em busca de uma nova vida, forma um contraponto à devassidão representada pela vida intensa na corte. Sandra Nitrini defende que os personagens “projetam sua experiência de vida na leitura, estabelecendo uma relação entre a ficção e a realidade por eles vivida⁴¹”. Dessa forma, a experiência de vida de Lúcia se projeta no amor fraternal representado pelo romance *Paulo e Virgínia*. Através dessa adesão ao idílico, Lúcia pretende deslocar-se da perversão sexual para o registro do amor fraternal, e o convite que ela faz ao narrador Paulo para a leitura do romance, no isolamento do morro, busca recriar o ambiente de virtude próprio à narrativa de Bernardin.

A leitura de *Paulo e Virgínia* por Paulo e Lúcia sugere a filiação de Alencar com as idealizações amorosas e estéticas do romantismo francês, apresentando a

[...] oposição entre campo (natureza) e cidade, à qual acham-se atreladas as idéias do bem contra o mal, da simplicidade e pureza contra sofisticação e depravação dos costumes, entre outras adotadas como temário recorrente em romances da natureza, romances indigenistas e romances urbanos que anunciam ou incorporam o ideário romântico do século XIX.⁴²

Alencar pouco problematiza esses modelos, aderindo a eles na construção do romance nacional, num processo de conciliação da forma romanesca com a “cor local”. O salto para a problematização do modelo se dá com Machado de Assis que utiliza *Paulo e Virgínia*, em seus

primeiros anos como escritor, para discutir o processo de assimilação do ideário romântico. A transformação da obra de Saint-Pierre em objeto de ficção possibilita nova experiência de leitura, alertando para a disparidade na representação desses modelos. Quando um personagem lê o romance, é frequentemente ridicularizado pelo narrador, devido ao descompasso entre a sua condição e o modelo no qual ele almeja fixar-se, ou simplesmente pela ironia com que a cena é construída. É no *Jornal das Famílias*, periódico destinado às moças ricas da corte carioca, com matérias sobre a última moda em Paris, as regras da boa conduta e receitas culinárias que o exercício se dá primeiro, ainda na década de 1860. Em “*O anjo Rafael*”⁴³, conto publicado em 1869, no *Jornal das Famílias*, o Dr. Antero, atormentado por dívidas, decide cometer suicídio. Antes escreve uma carta a ser publicada no *Jornal do Comércio*, onde “os rimadores de ocasião encontrarão assunto para algumas estrofes”, já alfinetando os poetas de ocasião, diversos e esquecidos, que povoaram a imprensa brasileira em seus primeiros anos. Essa e outras alfinetadas nas expectativas românticas, e nos devaneios poéticos da escola, vão se avolumando: “Pobres estrelas! Eu bem quisera lá ir, mas com certeza não de impedir-me os vermes da terra.”

O acaso garante ao Doutor a chance de salvação na forma do personagem major, que propõe que ele se case com a filha em troca de uma fortuna. A evocação dos modelos é relativizada na medida em que vão aparecendo, passando pelos clichês de leitura até a ironia ao “estilo telegráfico”⁴⁴ do popular Ponson Du Terrail, autor que educou os hábitos de leitura do Dr. Antero, que cai no sono ao enfrentar um romance de Walter Scott, leitura mais exigente. Traçados os hábitos de leitura do Doutor, que se envolveu em uma trama amalucada, repleta de referências góticas como Hoffmann, o diabo e a loucura, o narrador arremata a salada de modelos:

Para matar o tempo o rapaz abriu um dos livros que estavam sobre a mesa. Acertou de ser *Paulo e Virgínia*; o doutor nunca havia lido o

celeste romance; o seu ideal e a sua educação o afastavam daquela literatura. Mas agora tinha o espírito preparado para apreciar páginas tais; sentou-se e leu rapidamente metade da obra.⁴⁵

A pastoral amorosa de *Paulo e Virgínia*⁴⁶, após as experiências de suicídio e a imagem de seu corpo junto aos vermes, torna-se leitura palatável para o jovem doutor. Machado contrasta a carga simbólica do romance de Saint-Pierre, edificante e virtuoso, com o ambiente sobrenatural do conto, imprimindo na narrativa o tom irônico do romantismo alemão.

Esse distanciamento diante do modelo conciliatório do homem e a natureza, de que *Paulo e Virgínia* é a síntese, encontra em *Helena* seu melhor exemplo. Se a personagem Helena recua diante de *Manon Lescaut* pela impossibilidade de autonomia e liberdade que o romance simboliza, o que dizer do distanciamento, não da personagem, mas de toda a narrativa, em relação a *Paulo e Virgínia*? Recordemos, uma vez mais, a passagem. Helena confessa ter furtado um livro da biblioteca de Estácio, ele imagina ser *Paulo e Virgínia*, mas na verdade trata-se de *Manon Lescaut*, romance que não é para moças, solteiras ou casadas. Poderíamos dizer que o livro, como objeto de ficção, cumpre a função de sugerir a projeção que Estácio faz sobre si e Helena, da mesma maneira que Lúcia, em *Lucíola*, projeta sobre si e o amante a força simbólica que *Paulo e Virgínia* representa. Acontece que em *Helena*, desde o início, a natureza não propicia possibilidade de conciliação, sendo ela mesma, muitas vezes, um antagonista, não servindo de refúgio para almas inquietas, aproximando-se assim, dos conceitos do romantismo alemão, onde “a mola impulsionadora da natureza e que esclarece o seu dinamismo é a força da Vida. Mais precisamente, a essência da natureza é constituída pelo antagonismo de forças que a impellem.”⁴⁷ Forças como paixão, interesse, ambição e vergonha, todas categorizadas como “naturais” no romance, embora dissimuladas em bom mocismo e sorrisos, são a verdadeira natureza. A virtude não

está condicionada ao contato conciliatório do homem com o campo; aliás, virtude é um conceito que não está em jogo nesse sentido, o que se pretende recuperar é a articulação entre aparência e poder patriarcal, que foi perdida quando o passado devasso do Conselheiro vem à tona e Helena é recebida na chácara dos Vale.

Aos poucos, as cenas e situações dos dois romances vão se imbricando, e se repelindo devastadoramente pelo contraste. A cabana pobre, repleta de uma orgulhosa virtude, onde Virgínia fora criada, é substituída por um casebre miserável, feito para encontros furtivos, que pode abrigar Helena e algum “Romeu de ocasião”. O Doutor Camargo, talvez o personagem mais consciente do funcionamento das forças envolvidas, sentencia que a “natureza deve completar a natureza”, e sugere um casamento entre o jovem Estácio, rico e de elevada posição social, e sua filha voluntariosa. A maior virtude do arranjo é alçá-lo, através da filha, aos olhos da sociedade.

A origem das heroínas não deixa dúvidas quanto ao distanciamento de *Helena* frente ao modelo proposto por *Paulo e Virgínia*. Como vimos, Virgínia é fruto de uma relação proibida entre uma jovem de origem nobre e um rapaz, O Sr. De la Tour, sem título de nobreza. Como os dois se amavam “profundamente”, eles fogem para a colônia francesa nas ilhas Maurício. Ele “deixou-a em Porto Luís [...] e embarcou para Madagascar, na esperança de lá comprar alguns negros e voltar rapidamente [...] para montar casa”. Acontece que a estação em que o jovem desembarcara era a má, e ele acabou morrendo de uma doença tropical. “O dinheiro que levava consigo desapareceu”⁴⁸, e a pobre viúva achou-se grávida e sozinha. A salvação veio de sua virtude e resignação, e de um escravo que a ajudou a cultivar a terra. Virgínia cresceu igualmente virtuosa, sem ler e escrever, e completamente livre em comunhão com a natureza.

Helena também é filha de um amor proibido. Sua mãe, Ângela, “era filha de um nobre lavrador do Rio Grande do Sul” e teve em sua beleza a causa “a um tempo, da

sua má e boa fortuna”, sendo cortejada por Salvador, jovem cuja família possuía alguns bens e ambicionava para ele uma posição elevada na sociedade. Quando a família de Salvador se opõe à união dos dois, ele a rapta. “Tinha vinte anos quando deixei a casa paterna; possuía alguns estudos poucos, meia dúzia de patações, muito amor e muita esperança.” O nascimento de Helena veio em um momento de grandes provações que só aumentaram com o tempo, até que Salvador recebe notícias de seu pai, ordenando que ele fosse vê-lo sem demora. Quando Salvador retorna não encontra nem Ângela e nem a filha Helena. Ela havia fugido. Tempos depois ela envia uma carta a Salvador dizendo “que uma paixão nova e delirante a havia guiado”. A paixão, e talvez um tanto de interesse, havia levado Ângela a abandonar Salvador, que a definia como alguém “capaz de suportar as maiores angústias, forte e risonha no meio das máximas privações” mas, que, ao deixá-lo, “esqueceu num instante as virtudes que tinha para correr atrás de uma fantasia de amor”. Ora, não tinha sido a mesma fantasia de amor que motivara Ângela a aceitar a vida com Salvador? Machado já demonstra que o quadro de idealizações amorosas não sobrevive dentro das inquietações do desejo e das necessidades materiais. E que o ciúme, esse sentimento natural, inventa suas próprias desculpas para que continuemos no jogo amoroso. O que vem a seguir é conhecido. Salvador descobre que Ângela vive como amante do Conselheiro Vale, e que Helena vivia bem, estudando num Colégio de Botafogo. Ângela morre tempos depois, assim como o Conselheiro. Salvador se resigna em seu casebre, próximo à chácara dos Vale. E por lá fica, sem perspectiva maior do que receber as visitas da filha. Assim, o que era amor virtuoso, que o destino selou em uma ilha paradisíaca torna-se, uma história de amor, ciúme e morte. O modo como Machado utiliza o modelo, apontando diferenças e consequências, já determina um distanciamento seu em relação ao projeto literário do Romantismo.⁴⁹

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Lúciola/Diva*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.

ASSIS, Machado. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977.

_____. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Jose Aguilar Editora, 1973.

_____. *Contos Esparsos*. Organização e prefácio de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1956.

BALZAC, Honoré de. “O cura da aldeia.” Trad. de Vidal de Oliveira. In: : _____. *A comédia humana*. Porto Alegre: Editora Globo, 1954, Vol. XIV.

BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do romantismo” In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial/ Edusp, 2004.

ISER, Wolfgang. “O jogo do texto”. In: *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

JAUSS, Hans Robert. *História da Literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MORETTI, Franco. "Conjeturas sobre a literatura mundial." In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, jul. 1998, n. 58.

NITRINI, Sandra. "Lucíola e romances franceses: Leituras e projeções" In: *Revista brasileira de literatura comparada*. São Paulo: ABRALIC, maio de 1994.

PRÉVOST, Abade. *Manon Lescaut*. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1959.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paulo e Virgínia*. Trad. Maria do Carmo Santos. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974.

SANTOS, Rogério Fernandes. *O reflexo de Helena. Modelos literários e nacionalidade em Helena (1876), de Machado de Assis*. Dissertação de mestrado. DLCV, FFLCH, USP. 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SILVEIRA, Daniela Magalhães. *Contos de Machado de Assis: Leitura e leitores do Jornal das famílias*. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2005.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VILLAÇA, Alcides. "Machado de Assis, tradutor de si mesmo". In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, jul. 1998, n. 51.

Notas

1 ASSIS, Machado de. "Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade". In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Jose Aguilar Editora, 1973, p. 804.

2 ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 104.

3 Sobre o tema, veja-se: SANTOS, Rogério Fernandes. *O reflexo de Helena. Modelos literários e nacionalidade em Helena (1876), de Machado de Assis*. Dissertação de mestrado. DLCV, FFLCH, USP. 2010.

4 MORETTI, Franco. "Conjeturas sobre a literatura mundial." In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, jul. 1998, n. 58, p. 178-179.

5 VILLAÇA, Alcides. "Machado de Assis, tradutor de si mesmo". In: *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, jul. 1998, n. 51, p. 10.

6 *Idem, Ibidem*, p. 8.

7 Para Iser: "O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. Ora, como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas como se fosse realidade. Assim o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo mas apenas um mundo encenado." Veja-se: ISER, Wolfgang. "O jogo do texto". In: *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 107.

8 ASSIS, Machado de. *Helena*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, v. I, p. 271.

9 ASSIS, Machado. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 59.

10 *Idem, Ibidem*, p. 68.

11 SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 122.

12 ASSIS, Machado. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 80-81.

13 JAUSS, Hans Robert. *História da Literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p.28.

14 Abbé Prevost foi um dos incentivadores do romantismo inglês na França. Traduziu entre outras obras: *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1747-1748), de Samuel Richardson. Livros em que a tensão sexual está disfarçada sob o manto da castidade. Para Otto Maria Carpeaux, "*Manon Lescaut* foi a primeira obra da literatura universal cujo tema é, objetiva, mas não pornograficamente, a força irresistível do sexo." Cf. CARPEAUX, Otto Maria. "Prosa e ficção do romantismo". In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 160.

15 PRÉVOST, Abade. *Manon Lescaut*. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1959, p. 3.

16 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio, ou da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 475.

17 PRÉVOST, op.cit., pp.5- 6.

18 CHALHOUN, Sidney. *Machado de Assis, Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46.

19 PRÉVOST, op. cit., p. 6.

20 Idem, *Ibidem*, p. 205.

21 ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 116.

22 SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000, p. 127.

23 LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 117.

24 Há uma personagem que evoca modelos literários a partir da simples oscilação entre um livro e outro na estante. O movimento é sutil, mas acredito que possa ser um movimento consciente de Machado de Assis. Haja vista o modo como ele sempre reagiu criticamente aos movimentos literários dentro e fora do Brasil – os ensaios "Notícias da atual literatura brasileira" e "O primo Basílio" são exemplos disso .

25 Para sairmos do exemplo de *Manon Lescaut*, cito o exemplo do personagem Julien Sorel, do romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal, cujo espírito é movido por um movimento grandioso da história, a era de Napoleão; no entanto, o papel que o destino reserva para ele é apenas o de testemunha de um tempo que não existe mais. E daí vem o conflito. Helena não pode desejar nada disso. Ela apenas tenta sobreviver num mundo patriarcal que parece imutável.

26 SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paulo e Virgínia*. Trad. Maria do Carmo Santos. Lisboa: Publicações Europa-América, 1974, p. 5.

27 Idem, *Ibidem*.

124 28 Para tratar do pensamento de Rousseau, apóio-me na interpretação

do filósofo belga Jean Starobinski, que analisa a sua obra "como se ela representasse uma ação imaginária" constituindo assim "uma ficção vivida". Starobinski se empenha em compreender o modo como os símbolos e as idéias se organizam na obra de Rousseau. STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 11.

29 Idem, *Ibidem*, p. 35.

30 Idem, *Ibidem*.

31 SAINT-PIERRE, op. cit., p. 5.

32 Idem, *Ibidem*.

33 Idem, *Ibidem*.

34 Idem, *Ibidem*, p. 9.

35 Idem, *Ibidem*, p. 15.

36 Idem, *Ibidem*, p. 41.

37 Idem, *Ibidem*, p. 45.

38 BORNHEIM, Gerd. "Filosofia do romantismo" In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 81.

39 NITRINI, Sandra. "Luciola e romances franceses: Leituras e projeções" In: *Revista brasileira de literatura comparada*. São Paulo: ABRALIC, maio de 1994, p. 137.

40 ALENCAR, José de. *Luciola/Diva*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957, p. 147.

41 NITRINI, op. Cit., p. 140.

42 Idem, *Ibidem*, p. 147.

43 Além desse conto, outros três, todos publicados no *Jornal das Famílias*, tem *Paulo e Virgínia* como objeto de ficção. São eles: *O anjo das donzelas*, publicado entre setembro e outubro de 1864, *Questão de vaidade*, publicado em dezembro de 1864; e *Francisca*, publicado em março de 1867. Apud. SILVEIRA, Daniela Magalhães. *Contos de Machado de Assis: Leitura e leitores do Jornal das famílias*. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2005, p. 190.

44 "O criado tinha-lhe posto à disposição um guarda-roupa, e meia hora depois serviu-lhe um banho. Satisfeitas essas necessidades de asseio, o doutor deitou-se na cama e tirou à vontade um dos livros que se achavam sobre a mesa. Era um romance de Walter Scott. O rapaz, educado com o estilo de telegrama dos livros de Ponson du Terrail, adormeceu logo à segunda página". ASSIS, Machado de. "O Anjo Rafael". In: _____. *Contos Esparsos*. Organização e prefácio de R. Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1956, p. 29.

45 ASSIS, op. cit., p. 46.

46 Balzac também subverteu as expectativas do leitor ao dar outro significado ao romance. Em *O cura da aldeia*, romance escrito no rodapé do jornal *La Presse*, em 1839, e reunido em livro em 1841, a personagem Verônica encontra

em *Paulo e Virgínia* “a revelação do amor, que é a vida da mulher”. Para ela “aquele livro foi pior do que um livro obsceno” pois despertou o seu desejo. “O calor dos trópicos, porém, e a beleza das paisagens, o candor quase pueril de um amor quase santo, tinham agido sobre Verônica. [...] Sonhou ter como amante um rapaz semelhante a Paulo. Seu pensamento acariciou quadros voluptuosos numa ilha perfumada.” Cf. BALZAC, Honoré de. “O cura da aldeia.” Trad. de Vidal de Oliveira. In: : _____. *A comédia humana*. Porto Alegre: Editora Globo, 1954, Vol. XIV, p. 23.

47 BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do romantismo” In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 101.

48 SAINT-PIERRE, op. Cit., p. 9.

49 *Paulo e Virgínia* também é objeto de ficção em outros dois romances brasileiros, estes representantes do naturalismo, e a sua utilização, contrapondo-se ao tratamento dado por Machado em *Helena*, revela o distanciamento de

Machado em relação aos naturalistas. Em *O Mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, o romance é usado como sinônimo de leitura para mulheres sonhadoras, sem maiores conseqüências para o enredo: “Com a aproximação da puberdade apareceram-lhe caprichos românticos e fantasias poéticas; gostava dos passeios ao luar, das serenatas; arranhou ao lado do seu quarto um gabinete de estudo, uma bibliotecazinha de poetas e romancistas; tinha um *Paulo e Virgínia* de biscuit sobre a estante.” In: AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. São Paulo :Martins Editora, 1974, p. 40. Já no romance *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, *Paulo e Virgínia* é evocado para marcar a recuperação da feminilidade da personagem, abalada com a morte do pai: “E Lenita sentia-se outra, femininizava-se. Não tinha mais gostos viris de outros tempos, perdera a sede de ciência: de entre os livros que trouxera procurava os mais sentimentais. Releu *Paulo e Virgínia*, o livro quarto da *Eneida*, o sétimo de *Telêmaco*. A fome picaresca de *Lazarillo de Tormes* fê-la chorar.” In: RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 77.