

A IMAGINAÇÃO É QUE É O MAL

Rafael Alverne Freitas de Albuquerque (doutorando em Teoria literária na UFRJ)

RESUMO

Este artigo procura entender o demérito à imaginação no conto “Trio em lá menor”, de Machado de Assis, através de uma análise da relação entre Maria Regina, a personagem principal, e seu gênero na caracterização de uma pessoa imaginativa e da forma alegoria na constituição da narrativa realista.

Palavras-chave: Imaginação. Ficção. Bovarismo.

IT TURNS OUT IMAGINATION IS THE PROBLEM

ABSTRACT

This paper seeks to understand the demerit to the imagination in Machado de Assis's "Trio em lá menor", through an analysis of the relationship between Maria Regina, the main character, and her gender in the characterization of an imaginative person and the allegorical form in the story in the making of the realistic narrative.

Keywords: Imagination. Fiction. Bovarism.

No conto “Trio em lá menor”, de Machado de Assis, conhecemos Maria Regina, que vive um triângulo amoroso entre os pretendentes Maciel e Miranda. Ambos se opõem muito radicalmente – um é jovem, fútil, lindo; o outro é velho, arguto, “ruim” – sem que isso objete em nada o interesse da protagonista. Bem entendido, as qualidades de um sempre faltam ao outro, e Maria Regina tem por solução imaginar que eles se completam na figura de um terceiro.

Amante do piano, “a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada” (2009, p. 145), explica o narrador. Incapaz de tomar uma decisão, sonhando sempre com um homem ideal que não há, Maria Regina não escolhe nenhum, ou melhor, eles cansam e desaparecem. O fim do conto interessa particularmente pela conjunção de uma ironia a uma alegoria, que se passa logo depois de a protagonista descobrir a existência de estrelas duplas, que parecem uma só à vista, e tentar imaginá-las. Sua imaginação passa a devaneio, ela vê olhos de gato e se espanta, pois percebe que estavam em si própria:

A retina desta moça fazia refletir cá fora todas as suas imaginações. Refrescando o vento, recolheu-se, fechou a janela e meteu-se na cama. Não dormiu logo, por causa de duas rodela de opala que estavam incrustadas na parede; percebendo que era ainda uma ilusão, fechou os olhos e dormiu. Sonhou que morria, que a alma dela, levada aos ares, voava na direção de uma bela estrela dupla. O astro desdobrou-se, e ela voou para uma das duas porções; não achou ali a sensação primitiva e despenhou-se para outra; igual resultado, igual regresso, e ei-la a andar de uma para outra das duas estrelas separadas. Então uma voz surgiu do abismo, com palavras que ela não entendeu:
– É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá... (2009, p. 146)

A homonímia final de “Trio em lá menor” interessa porque condensa uma série de duplicações que vão para além de uma questão de estilo. Em primeiro lugar, seria preciso resistir à tentação ligeira de que ela constitui apenas uma blague, como se o humor, por si só, fosse algo simples. Se se resumisse a isso, a homonímia entre a nota musical e o advérbio deveria constituir uma falsa compreensão: quer se dizer x, mas a princípio compreende-se y. Não é o caso, porque se estabelece uma situação em que “lá” é a soma dos dois significados, o da distância e o da música. Distância e música, que, por outro lado, guardam elementos simbólicos construídos na narrativa.

“Lá” como distância deve significar o próprio afastamento do objeto de desejo ou ainda a recusa em escolher. Por um lado, essa recusa em escolher facilmente se confunde com uma recusa da própria realidade, já que Maria Regina não nega um *ou* outro pretendente, mas um *e* outro, justamente porque os quer assim, um e outro, formando um terceiro. Por

outro, retoma-se aqui um tema machadiano que já foi discutido por outros comentadores. Observe-se o que escreve Schwarz a respeito de Virgília:

Também ela faz questão do bom e do melhor, em que se incluem as audácias da elegância moderna tanto quanto as vantagens da situação tradicional. [...] Ocorre que a busca simultânea destes benefícios contraditórios diminui os varões, pois lhes tira o crédito à gravidade moral, assentada sobre a presunção de consistência. Ao passo que na mulher a mesma inconsistência é um encanto a mais, e até manifestação de força, já que indica a possibilidade de satisfação em toda a linha onde a mania masculina da coerência só enxerga inviabilidade e necessidade de optar. Virgília, *posta diante de uma alternativa, escolhe os dois partidos* (Grifo meu) (SHWARZ, 2000, p. 87).

Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Virgília ocupa, em certo sentido, no mesmo lugar que Maria Regina, o de uma mulher diante de uma escolha impossível e cuja razão prática proíbe de se abster do melhor dos mundos possíveis, por assim dizer. Bem entendida, a questão aqui é moral, e de uma moral burguesa: não há de fato por que julgá-la, mas há que compreender que “posta diante de uma alternativa, escolhe os dois partidos”, quer dizer, o adultério. De modo ainda mais claro, Schwarz argumenta ainda na mesma página que a questão de base do romance é atravessada pela oposição entre o masculino e o feminino. As personagens femininas, a seu entender, estão postas em Machado livres do “preceito universalista burguês”, de modo que elas “optam por não optar” (SCHWARZ, 2000, p.87). Surpreende que esta mesma citação seja utilizada por Gledson no seu *Por um novo Machado de Assis* ao analisar Capitu. Em sua classe, personalidade e situação específica, Capitu, ainda de acordo com Gledson, procura optar, mas é “forçada a não optar, a aceitar uma solução de meio-termo” (grifo do autor) (GLEDSON, 2006, n.p.) deixando insolúveis as questões de seu casamento.

O que tornaria, entretanto, impossível a escolha de Maria Regina? A princípio, nada, que não a impossibilidade de decidir-se, mas sua gênese, que é a questão de relevo aqui, parece estar na *imaginação*, o mal da protagonista. Devemos pô-la no *ball* das virtudes “femininas” como aparentemente elencadas por Machado e descritas por Schwarz? A imaginação em si é uma peça chave na compreensão do impossível neste e em outros contos de Machado, não parece haver maiores dúvidas: ela conduz à inação, à falsa especulação (“A cartomante”), a um contentamento alienado (“Uns beijos”). Entretanto, há uma circunstância dura e fundamental, calcada na verdadeira intangibilidade dos dois pretendentes, eles próprios insuficientes por si mesmos. Se a imaginação é um mal, de um tipo que denega a realidade, a realidade não é de todo um bem que desfavoreça o devaneio. Isso nos faz crer de início que a ironia de fundo não é a superposição do discurso

de que a realidade deve se sobrepor à imaginação ao do discurso de que a imaginação deve guiar a vida, mas, precisamente, o fato de que ambos os discursos se alternam em momentos de verdade. Maria Regina, afinal, não faria bem em ir além de um estado de coisas deplorável? A isso o conto não responde direta ou categoricamente, suspende-nos na metonímia final, induzindo-nos a concluir que sua “atitude” constitui um erro.

Senão, retomemos a apresentação de Maria Regina feita no primeiro movimento musical, o subcapítulo “Adagio cantabile”, pelo narrador: “Ninguém lhe nega a coração excelente e claro espírito; mas a imaginação é que é o mal, uma imaginação adusta e cobiçosa, insaciável principalmente, avessa à realidade, sobrepondo às coisas da vida outras de si mesma; daí curiosidades irremediáveis” (2009, p. 139). Ora, não se trata apenas de caracterizar a sua imaginação como melancólica (adusta), insaciável, curiosa, avessa à realidade, mas de apresentar o tema mesmo que a embala, a música. Na cena, as personagens discutem a música que Maria Regina toca ao piano, conhecemos algo da argúcia de Miranda, da falta de opinião de Maciel. Ao fim daquele encontro, sozinha em seu quarto mal iluminado, tarde da noite, “tudo convidava ao sonho e ao devaneio” (2009, p. 138), o que a leva a “recompôr a noite” que tivera “ao som da mesma sonata tocada por ela: lá, lá, lá...” (Idem, p. 146). Vemos, portanto, o primeiro significado para “lá” nascer junto à música e a seu correlato, sob a sombra do curioso guarda-chuva semântico imaginação-sonho-devaneio.

Essa tríade se confirmará ao fim do conto – aparecendo em inteireza em uma sequência iniciada pela imaginação ativa (acordada, consciente) de uma estrela dupla, passando pelo devaneio/alucinação que a vê fora de si e concluída pelo sonho de morte, em que ouve a voz do abismo. O que se põe discursivamente aqui é uma aproximação dos três termos como sinônimos, frutos de uma mesma capacidade, faculdade ou função de produzir imagens “avessas à realidade”, reafirmadas na homonímia da “sonata do absoluto”, “pena” “de uma alma curiosa de perfeição”. Insisto nas aspas: o narrador, a esse respeito, é claro, como se vê. O que dizer então do demérito expresso à imaginação e da sua confusão em relação a sonho e devaneio?

Creio não ser possível responder sequer parcialmente a essa pergunta sem nos voltarmos para dois elementos estruturantes dessa crítica. São eles: o confronto de base entre noções prévias de masculino e feminino e certo uso ou compreensão da ficção que atravessa, via alegoria, a própria noção de imaginação. Já se aludiu ao primeiro tópico no que concerne à leitura de Schwarz, mas no “Trio em lá menor” há especificidades que precisam ser tratadas. Maria Regina, afinal, parece conter em si elementos bovaristas fartamente retomados: sua fuga às condições dadas, sua entrega à arte em prol de uma alienação fantasiosa, seu quê

delirante, as referências à melancolia romântica. Por oposição a isso, temos as figuras fortes de Miranda e do narrador, capazes de contornar a frouxa imaginação – inclusa a do leitor.

Ora, o triângulo amoroso estabelece parte central desse sistema de oposições. Maciel é um homem da corte, tem gosto pela ninharia e pela fofoca, troca palavras do português por expressões francesas, dá conta das vestimentas e das joias das damas. Maria Regina pode ainda admirá-lo em ato heroico, salvando uma criança de ser atropelada, pelo que recebe muitos elogios. Em casa, a série de fofocas entre ele e sua avó se estendem, e o narrador faz o adendo: “Maria Regina ia descambando da admiração no fastio”, e começa a imaginar que é o Miranda a falar, lembrando-se da conversa na noite anterior. Miranda aparece na casa, coincidentemente, e a avó pergunta se ouvira o caso do atropelamento. Pedida sua opinião, ele responde: “– Acho que ele salvou talvez a vida a um desalmado que algum dia, sem o conhecer, pode meter-lhe uma faca na barriga”. Depois de receber os protestos, acrescenta: “– Ou mesmo conhecendo”. Conduz-se, com isso, para mais que um binarismo entre ambos, mas para uma duplicação. Maciel e Miranda constituem uma espécie de rima, de oposição pelo vértice que se faz complementar aos olhos de Maria Regina, mas, é claro, também aos olhos do leitor: um é jovem, belo, fútil, o outro é velho, feio, arguto (concorde-se ou não com ele), e isso é, por si só um espelhamento. Compreende-se que Maria Regina não atravessa fortuitamente o espaço que vai de um a outro, mas realiza a própria percepção da duplicação, isto é, de que os antagonistas são um só e outro – um só, diga-se, em relação a uma ideia.

Clément Rosset, em seu *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, escreve que

Esta é a estrutura fundamental da ilusão: uma arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a consequência. Assim, o iludido transforma o acontecimento único que percebe em dois acontecimentos que não coincidem, de tal modo que a coisa que percebe é posta em outro lugar, *incapaz de se confundir consigo mesma* (grifo do autor) (2008, p.21).

Maria Regina é uma iludida porque *percebe* a incompletude e insuficiência dos pretendentes e se entedia com cada um deles, à parte. Mas ela própria o percebe em relação a uma duplicação fabricada por sua imaginação. Ao estruturar em paralelos a simetria entre os pretendentes, dá-se no conto o artifício de um fechamento, em que o próprio leitor, preso à atmosfera e à sugestão, não pode deixar de completar um a outro. Dada a oposição a Maciel, pode-se prosseguir em relação a Miranda, que traz um elemento racional, frio, calculado à espontaneidade até então vista. Sua resposta hoje algo conservadora e profundamente cínica mostra que há um outro para a leitura do real que quebra a superfície pacífica do óbvio.

Óbvio esse responsável pelo fastio de Maria Regina, seu tédio – um *ennui* romântico? – em ouvir Maciel.

Diz-nos o narrador em certa altura: “Maria Regina achava nele [no Miranda] o tradutor maravilhoso e fiel de uma porção de ideias que lutavam dentro dela, vagamente, sem forma ou expressão” (2009, p.143). Ela, incapaz de dar outra forma ao imaginário que lhes povoa, encontra nele uma *forma*, uma espécie de voz e disciplina. Miranda é possuidor dessa potência formalizadora e sistematizadora que lhe falta à criação. Outra duplicação: a faculdade de produzir imagens em Maria Regina carrega um outro faltante, a faculdade de estruturar, de pesar, de medir, de concretizar: a razão. Não uso levianamente o termo “faculdade”, quero dar a entender que há uma concepção específica colocada para a “imaginação” no conto de Machado que se baseia na sua compreensão como uma faculdade hierarquicamente inferior à razão. É parte fundamental da tese proposta no “Trio em lá menor” encontrar este outro narrativo, em seu jogo de opostos, ao desvario da pessoa imaginativa. A materialização dessa oposição se dá pela figura feminina como imaginativa e a masculina como racional, algo que dificilmente escapará à percepção como a tradicional divisão de papéis de gênero.

Acresça-se a Miranda outra figura de percepção privilegiada do real, o narrador. Seria preciso, antes de tudo, saber que voz é essa que fala, porque não há nada mais ideológico, no mau sentido do termo (de falsa percepção), que uma voz universal, sem gênero, cor, opiniões. Uma voz dessa natureza funcionaria apenas mediante apagamento das diferenças e não constituiria um universal sem alguma violência. Além disso, a percepção do real constituída é apenas uma demonstração de *sua* percepção do real: a recomposição da realidade, o reordenamento, a seleção de objetos só farão sentido mediante leitura, mas todos esses elementos primários se deram a partir dessa voz oracular – isto é, reveladora, surpreendente, detentora, quando pouco, da força de dizer o destino. Afinal, não há narração sem narrador: quanto mais se dá como expressão de pura técnica, mais apaga a si próprio e produz a sensação de verdade. Nesse sentido, não é absurdo dizer que o narrador de *Madame Bovary* é mais ideológico que um Brás Cubas ou um Bentinho, porque, mesmo que negativamente, estes estão mais próximos de si mesmos – pura parcialidade – que de um processo de desvelar o real.

Além de observador privilegiado, ora adentrando alcovas, ora perscrutando impressões, sonhos, delírios, o narrador também é juiz. Os adjetivos que usa podem dar larga pista de uma mundividência ou de uma parcialidade, às vezes em comentários aparentemente inofensivos, como, ao se referir a Maciel: “A mão era bonita, tão bonita como o dono” (2009,

p. 139). Esse detalhe não é irrelevante para a narrativa (a beleza de Maciel é parte de seu espelhamento com Miranda), e tem sua elegância – a de se conhecer a beleza da personagem pela metonímia da mão. Então, a leitura avança, imediatamente: “mas parece que ele estava menos preocupado com a ferida da mão que com o amarrotado do punho” (2009, p. 139). De novo, detalhe relevante, apontando para sua futilidade, mas modulado por um “parece” que não só compõe uma atmosfera irônica como esconde o narrador de si mesmo. Entretanto, esse *parecer* é tudo que temos dessa realidade. Reitero: na voz do narrador, *uma aparência é um parecer*, uma opinião especializada, um juízo sobre questão técnica.

Há bons exemplos semelhantes a esse ao longo do “Trio em lá menor”, que permitem ao narrador se esconder dizendo tudo, ora por um discurso indireto livre, ora por autoironia – como quando descreve uma facilidade de roteiro como “técnica do destino”¹. Chama a atenção a esse respeito, porém, um breve comentário no início do conto, quando se descobre que a “desmiolada” e “esquisita” (seriam inocentes esses adjetivos?) Maria Regina está apaixonada por dois homens ao mesmo tempo, um de vinte e sete e outro, velho, de cinquenta (!). Diz o narrador em seguida: “Convenho que é *abominável*, mas *não posso alterar a feição das coisas*” (grifos meus) (2009, p. 137). Claro está que a naturalização da *feição das coisas* se dá através de uma afirmativa como essa. E mais, é em um anúncio dessa feita que se vê claramente a pretensão de ter acesso à, insisto, *feição das coisas* em sua forma mais íntima. Já se transcreveu acima a aparentemente judiciosa descrição da imaginação de Maria Regina: deve-se crer ser essa também a realidade como ela é? Sim e não. Ela o é enquanto criação, ela não o é enquanto discurso, o que situa a voz narrativa na possibilidade de ser imputada como ideológica, parcial etc. no conjunto de contexto e contexto de produção, por exemplo. Convém retomar a pergunta: que voz é essa que fala? Masculina? Sem dúvida, está mais próxima da voz de Miranda, o cético pessimista, que de Maria Regina, a desmiolada imaginativa.

Por outro lado, podemos sintetizar afirmando que, pelos padrões de sua época, como estava socialmente colocada, Miranda representa também um aspecto “masculino” de Maria Regina, isto é, fálico e capaz de suprir uma falta que estaria a princípio ao lado do “feminino”.² Se ela rejeita Maciel pelo tédio, compartilha com Miranda essa potente capacidade de duvidar de algo do assim chamado real ou do aceito como verdadeiro. Tanto

¹ “Quem conhece a técnica do destino advinha logo que a pessoa que salvou o pequeno foi um dos homens da outra noite; foi o Maciel” (2009, p. 139).

² “Acreditar-se portador de um falo, por exemplo, e desejar com isso satisfazer e completar aquela cujo corpo parece garantir que a castração está só do lado das mulheres, é uma composição típica da ‘masculinidade’; na feminilidade, a mulher não tem o falo; ela se oferece para ser tomada como falo a partir de um lugar de falta absoluta, do qual só o desejo de um homem pode resgatá-la” (KEHL, 2018, p. 12-13).

o narrador quanto Miranda têm esse dom de possuírem a feição das coisas, ambos estão em posição absolutamente privilegiada em relação à personagem principal, ambos dominam uma forma – ou melhor, uma possibilidade de dar forma –, que a ela só cabe vislumbrar passivamente, aceitar. Aprende-se, assim, haver uma dicotomia masculino/feminino lida como potência/impotência; forma/amorfo; presença/falta e que redundam em algum grau em ação/imaginação ou criação/ideia. A imaginação, como se vê ao fim do conto, é impotente, ela não produz nada, apenas reorganiza as imagens estabelecidas e deixa Maria Regina em seu estado inicial, nem um passo adiante.

Tudo isso retoma o questionamento do significado da junção, sob um mesmo guarda-chuva semântico, de imaginação, sonho e devaneio. Respondeu-se, quero crer, do ponto de vista da estrutura do conto, à primeira parte de uma possível solução, em que a dicotomia entre masculino e feminino orienta a compreensão do imaginar. Resta compreender como o ficcional se relaciona com esse polo de, *lato sensu*, produção de imagens, parte inegável de seu proceder. Para isso, convém analisar o momento em que essa tríade se manifesta de modo mais patente, na alegoria final das estrelas gêmeas, quando, imaginar se faz devaneio e, então, sonho.

O uso da alegoria ao fim de “Trio em lá menor” já não deveria surpreender, faz parte plena de um certo realismo machadiano, capaz de tratar com seriedade temas do cotidiano ao mesmo tempo que não abdica do humor e reitera muitas vezes o episódico no lugar da grande narrativa linear. Contudo, se ainda surpreende como recurso, é precisamente porque, desde os renascimentos a alegoria perde força de representação, dada a sua necessidade de se ligar a um sistema firme de crenças que a alimente e possibilite. É preciso lembrar, quanto a isso, que uma alegoria demasiado fechada tenderá ao enigma, pois o leitor não conseguirá fazer a ponte entre as duas cadeias de significado caso lhe falte, por exemplo, um *topos* historicamente localizado. Na representação figural, a alegoria que traduz na história os acontecimentos bíblicos, há um norte a ser seguido na própria mundividência cristã: a abertura dessa mundividência e os equívocos que possam causar, sem dúvida não são tão absurdos a ponto de não se poder falar de uma chave de leitura, por vaga que seja. Quebrados os sistemas estáveis que orientam culturalmente essas chaves, como procede Machado de Assis em suas alegorias? De muitas formas, por exemplo espelhando situações históricas recentes, lendas bíblicas ainda à época de amplo conhecimento ou usando a própria narrativa como chave da alegoria, caso este o do conto em questão.

Em si mesma, a alegoria das estrelas gêmeas e da voz que vem do abismo poderia significar muitas coisas, mas está claro que se liga a uma idealização levada a cabo por Maria

Regina: uma iludida que age como a vista em uma ilusão de ótica... Saber do significado específico dessa alegoria é um processo estabelecido no início do conto, e não antes, fazendo de toda a narrativa uma moldura para seu fim e clímax. Entretanto, bem entendido que a homonímia final ressignifica a relação da protagonista com a música – como uma forma de alienação e distância –, a própria alegoria emoldura, por seu turno, a narrativa, e a explica. E o faz como uma ficção na ficção: depois de imaginar o fenômeno astronômico, “abriu os olhos e viu que o firmamento ficava tão alto, concluiu que a criação era um livro falho e incorreto, e desesperou” (2009, p. 146). Em seguida, vê como olhos de gato que a apavoram, o que o narrador explica: “A retina da moça fazia refletir cá fora todas as suas imaginações” (2009, p.146). Agora uma ilusão (o narrador usará essa palavra algumas linhas adiante), um pequeno delírio, vindo de um devaneio, é a consequência de muito imaginar. Por fim, em um sonho de morte, sua alma vê tais estrelas gêmeas se separarem e ouve a voz do abismo. A rigor, nada escapa a certo realismo; tudo que é fantástico, tudo que nega o imperfeito livro da criação partiu de muito imaginar: e, desta forma, uma narrativa tomou conta de Maria Regina, pois se sabe o que lhe falta para não ser apenas idealismo e negação é ter uma aceitação da realidade e um uso muito específico da razão, do tipo que Miranda ou o narrador possuem. Deve-se argumentar, nessa linha, que a sua imaginação é não informada, e, portanto, assume a forma que assume: a de “ser vítima de um logro ao mesmo tempo que não se está sendo enganado *por nada*” (Grifo do autor) (ROSSET, 2008, p. 19), palavras pelas quais Clément Rosset qualifica a ilusão, esta cisão entre o ver (*theorein*) e a prática. A ilusão é uma duplicação do real, e já se observou outras no conto. Entretanto, sua evolução se dá de uma indisposição com a realidade de uma “desmiolada” de imaginação adusta, passando a devaneios mais constantes, a um delírio e, então, ao sonho. A impregnação do imaginário é um processo apassivador, em que ela tem cada vez menos controle, a ponto de ouvir sua fatalidade final sem resposta.

Fatalidade banal: ela não escolhe entre dois homens e fica sem nenhum. É preciso retornar aos costumes da época, quando a solteirice para uma mulher não cairia bem, a fim de que se compreenda algo mais do que se está dizendo. Além disso, o subtexto de uma mulher presa em sua ficção particular, embalada pela música – quase uma personagem do conto, ensinando o andamento de cada subcapítulo, discutindo os gostos individuais, sendo o lazer preferido da personagem, dando o tom sublime dessa distância trágica entre o desejo idealizante de perfeição e a “feição das coisas”–, remete à crítica ao idealismo romântico, à atitude bovarista. O que define o bovarismo, essa atitude de ser Bovary, como ideologia extensível mesmo para um estado da nossa cultura brasileira, como explica Sérgio Buarque

de Holanda acerca de nosso império (cf. 1995, p. 166) e como retoma Maria Rita Kehl, é o fato de se adotar um modismo ou se buscar uma solução (escapista, no caso do ideário romântico de Emma Bovary ou de Maria Regina) para um problema sem alterar ou enfrentar a estrutura de poder estabelecida. Ao tratar das formas de recusa do real, Clément Rosset argumenta que as atitudes radicais permanecem marginais, fazendo sobressair outra:

Se o real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às consequências que normalmente deveriam resultar dela. (2008, p. 15-16)

A atitude descrita por Rosset é *precisamente* a de Maria Regina: dizer sim e não; negar o imperfeito da criação pelo perfeito da ideia. Mesmo de um ponto de vista existencial, a crítica machadiana à ilusão é absolutamente coerente. Quer dizer, sua saturação com o romantismo, o estudo psicológico do devaneio, a crítica à não aceitação da realidade, tudo se soma para uma série de elementos coerentes. Convém, entretanto, contrapor rapidamente a essa perspectiva a do bovarismo, tal qual trazido por Maria Rita Kehl. Para a psicanalista, esse querer ser outro, estar em outro lugar, muitas vezes é a condição de uma opressão de gênero ou de uma posição colonial – e, portanto, tem uma razão justa de ser. Ou seja, assim como Emma foi, infeliz em suas misérias particulares e para quem não há escapatória senão o adultério, criada à base de romances românticos que a fizeram *esperar* errado de seus relacionamentos, também Maria Regina *desepera* diante do livro imperfeito da criação e produz, sem o fazer consciente ou produtivamente, sua própria ficção alienante na forma de um sonho alegórico.

Há uma contradição, entretanto, entre um fazer não consciente e a ficção como obra. Imaginar, como a faculdade de produzir imagens, e sonhar também podem ser formas de criar narrativas que se aproximam da experiência do ficcional. Dito de outro modo, o sonho de Maria Regina a faz experimentar um processo semelhante ao de uma Emma, leitora romântica, com o agravo de que em Machado o sonho cumpre seu papel: dá a conhecer algo que se escondeu, a saber, a pena da alma curiosa de perfeição. Por si só, não se poderia ler o sonho com as estrelas gêmeas como apenas um sonho (isto é, não como uma ficção dentro de uma ficção), nem convém sequestrar a psicanálise para compreender uma representação onírica, mas importa contrapor uma visão da relação entre sonho e ficção e ponderar seu sentido.

Christian Dunker, por exemplo, ao prefaciар *Sonhos no Terceiro Reich*, de Charlotte Beradt, se depara com a necessidade de tratar da relação entre sonho, ficção e política, porque

Beradt colheira em sua obra sonhos que continham comentários, por assim dizer, à realidade nazista. O psicanalista adverte que, na modernidade, sonho e loucura são “cláusulas problemáticas da nossa condição de sujeito” em que “a razão está suspensa, a identidade também”, mas que contém coerência e produzem discurso sobre a realidade, assim como a ficção. Para ele, os sonhos têm estrutura de ficção em dois sentidos, o de produzir imagens – deformando, exagerando ou condensando a realidade –, e o de produzir hipóteses (cf. DUNKER, 2017, p. 17-18). Imagens e hipóteses, porém, não fazem com que os sonhos deixem de ser “uma experiência real em si mesma” (DUNKER: 2017, p. 16).

Iser, por outro lado, em *O fictício e o imaginário*, entende o *funcionamento* da ficção como ato intencional, mais especificamente, três: o ato da seleção, o da combinação e o da autoindicação. Claro que no sonho pode haver algo de cada um desses processos, mas nenhum deles se dá *intencionalmente*: não se sonha porque se quer, sonha-se apenas. Da ficção também não se poderá dizer tratar-se de uma mentira ou uma verdade, ao contrário, há uma facticidade (*fact from fiction*) criada a partir dos elementos combinados que se estabilizam entre presença e ausência das suas possibilidades (por isso, ao tratar a apresentação de Maciel com um gracejo sobre conhecer a técnica do destino, o narrador esconde sua presença). Já o sonho é, ele próprio, o fato, ou seja, a seleção e combinação criam facticidade não sujeita ao critério da verdade, mas o próprio sonho se realiza como um acontecimento vivido sem regra aparente para o sujeito.

A intencionalidade envolve algum grau de consciência da produção, portanto. Mas, quando a alegoria se apresenta de forma onírica, retira-se de Maria Regina o caráter intencional de sua ficção, nivelando imaginação e sonho como acontecimentos cujo controle se esvai paulatinamente, em uma lógica que vai da não produção de resultado à produção sem controle. Lembre-se de que “a música ia ajudando a sua ficção”³ (MACHADO DE ASSIS: 2009, p. 145), quando ela principiava a suprir a falta de um em outro. Dito de outro modo, a imaginação sozinha é incapaz de realizar a ficção, e o sonho é como algo que se dá à sonhadora, que lhe ocorre, desmobilizando a própria ficção, em um espaço de passividade onde a criação não ocorre.

Que esse sonho se dê como alegoria, emoldurando e sendo emoldurada pelo conto, correlaciona-se à própria instância de separação da realidade representada e da representação em si, em que um momento de verdade é apartado da verdade que quer significar. Afinal, a

³ Ficção, nesse contexto, parece ser usada antes como “invenção” e “mentira” do que com o teor técnico que se quer imprimir neste estudo. Tanto assim que o comentário seguinte do narrador é uma comparação entre Maria Regina e Titânia, que, em *Sonhos de uma noite de verão*, se vê magicamente incapaz de perceber que se apaixonara por um homem com cabeça de burro: uma ilusão.

alegoria se organiza estruturalmente através da independência entre dois campos de significado. Isso quer dizer que Maria Regina, ou melhor, sua alma apartada do corpo morto, ouvirá a voz do abismo, mas viverá o destino anunciado, como em um oráculo que denuncia o destino sem alterá-lo. Com isso, a forma pela qual a dissociação da personagem é representada é a alegoria, mas de tal feita que inseparável de seu conteúdo, o sonho, e de sua causa, a imaginação curiosa de perfeição. Junte-se a isso a ausência de um ato criativo e se faz uma teoria do ficcional e da imaginação.

A imaginação pode informar, sem dúvida, o conteúdo ficcional, mas a ficção como obra lhe supera no próprio ordenamento que cria, é o que parece se querer dizer. Perceba-se, entretanto, que a crítica se manifesta através de um ato de concretização do imaginário por meio da imaginação. Ironicamente, Maria Regina, perdida em seus devaneios, não é o conteúdo do conto, mas o continente mesmo onde ele pode se estabelecer, e o conto parece viver o bovarismo de querer ser outro, algo mais que a imaginação que lhe engendra. Em todo caso, a pergunta aqui proposta sobre o demérito da imaginação e sua aproximação com o sonho e o devaneio se responde por meio do rebaixamento de certa passividade, ilusão e incapacidade de tomar decisão. Apenas imaginar é uma insuficiência, porque também os termos não estão separados, mas indistintos.

REFERÊNCIAS

- DUNKER, Christian. “O sonho como ficção e o despertar do pesadelo”. In: BERADT, Charlotte. **Sonhos no Terceiro Reich**: com o que sonhavam os alemães depois da ascensão de Hitler. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- GLEDSON, Jonh. **Por um novo Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Edição Kindle.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- KEHL, Maria Rita. **O bovarismo brasileiro**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- MACHADO DE ASSIS. **Várias histórias**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olympo, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.