

Personagem em ressurreição: sobre Félix de Machado de Assis

Por Luciana Barboza (mestranda em Teoria Literária na UFRJ)

Ah, o esplendor da juventude! Ah, o seu fogo, mais ofuscante do que as chamas do navio incendiado, atirando uma luz mágica pela extensão do mundo, saltando audaciosamente para o céu - um fogo que será extinto pelo tempo, mais cruel, mais impiedoso, mais amargo do que o mar - e, como as chamas do navio incendiado, cercado por uma noite impenetrável. (CONRAD, 2006, p. 54)

Como um mar que recua e avança sempre atravessado pela dor de não poder simplesmente retornar ou avançar ao seu itinerário esperado, as personagens do primeiro romance de Machado de Assis, *Ressurreição*, ultrapassam a mera noção de objetos e passam a alcançar uma autonomia ante a própria voz. Entretanto a autonomia leva esta voz a um questionamento intrínseco, gerando um diálogo entre vozes em uma só voz. Veremos ao longo desta análise que a impossibilidade de escolha de apenas recuo ou avanço se dá não pelo descompasso entre personagens ou entre idéias: o que se dramatiza nesse romance marcado pelo movimento frenético da impossibilidade é o drama individual de cada personagem.

Como um corpo ou mais corpos que a voz encarna e se debate por não conseguir se adaptar, as personagens em *Ressurreição* se distanciam de uma concepção homogênea de personagem, destronando o monopólio da coerência e de uma cartesiana repetição. O título de romance *Ressurreição* já se impõe como um questionamento acerca do processo de incapacidade das personagens de alcançar um sentido fixo, e de sua constante impossibilidade de ressurgir de maneira definitiva. Em “O drama de caracteres em *Ressurreição*” Ronaldes de Melo e Souza postula que o título guarda em si o duplo movimento de ida e volta, de concomitâncias entre contrários, ironia de uma latente noção de reversibilidade presente no significado da palavra “Ressurreição”.

O título de romance, *Ressurreição*, e o nome do protagonista, Félix, ironizam o drama que se representa, porque congregam as significações reversíveis de vida e morte, feliz e infeliz. A fim de

teatralizar e fazer ver disputa dos contrários em luta em cada um dos caracteres, o narrador se intromete com as suas reflexões, interrompendo o fluxo inercial do estilo narrativo tradicional. (SOUZA, 2006 p. 74)

Félix de fato parece fadado aos infortúnios e ao auto-engano: “Félix é essencialmente infeliz.” dirá afinal o narrador. Começando por descrever que do caráter de Félix não se pode dizer que seja inflexível, e que já em suas qualidades e características há contradições, oposições, o inexorável domínio do duplo; o narrador anuncia os descaminhos cruzados.

Não se trata aqui de um caráter inteiriço, nem de um espírito lógico e igual a si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoerente e caprichoso, em quem se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas, e defeitos inconciliáveis.

Duas faces tinha o seu espírito, o conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas porém se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. (ASSIS, 2006, p. 56)

Félix não conjuga o encontro entre seus opostos abrindo espaços apenas para o caos e para o embate. É do encontro que se revela uma relação dinâmica do trágico como força impulsionadora da existência da personagem. O encontro de opostos, tal qual entre embriaguez dionisíaca e a calma apolínea, ganha um contorno precioso, como se revelasse um outro – um personagem secreto escondido por trás das vozes antes reveladas. O que observamos, então, é um ânimo da voz em direção a sua auto-determinação.

Por meio da experiência do trágico, que Nietzsche trabalha na tragédia grega e na música de Wagner, vemos que diante da observação do encontro dos contrários não se delineia a anulação de um ou do outro, tampouco um embate pautado unicamente na confusão perturbadora. O trágico funciona como o caminho de estruturação de uma identidade múltipla, embriagada, atravessada.

Ora, se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, então o criar do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. Este estado deixa-se conceber somente alegoricamente, se não se o experimentou por si próprio: é alguma coisa de semelhante a quando se sonha e se vislumbra o sonho como sonho. Assim, o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância

de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação. (NIETZSCHE, 2005, p. 10)

O que vai acima abriga o que o narrador machadiano diz sobre as duas faces de Félix: “Ambas porém se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava.”. E também no modo como descreve o sorriso que a personagem dá como resposta ao parasita Viana: “A resposta de Félix foi um sorriso ambíguo, que podia ser benevolente ou malévolo”.

Félix aparece no início do romance obcecado às despedidas. No momento em que abandona Cecília anuncia-se como aquele que vê o amor como um “idílio de um semestre” apenas. E a voz prossegue: “ – Cecília, disse o doutor deitando fora o charuto apenas encetado, eu tenho a infelicidade de não compreender a felicidade. Sou um coração defeituoso, um espírito vesgo, uma alma insípida capaz de fidelidade, incapaz de constância.”

Sem perceber ele já revela a inconstância da necessidade de cumprir o abandono em seis meses: “sou (...) incapaz de constância”. Disso percebemos que mesmo sem atentar para tal, a personagem se obriga à contradição, já que não conseguirá manter a constância de ter amores semestrais. O verso dilacerante de Carlos Drummond de Andrade, do poema “O Enterrado Vivo”, fala desse outro presente e tantas vezes imperceptível: “É sempre no presente aquele duplo.” (DRUMMOND, 2006, p. 69).

Mas em ritmo ébrio a voz retorna a sua desmedida convicção e reafirma, ao amigo Meneses:

Eu te digo, respondeu Félix; os meus amores são todos semestrais; duram mais que as rosas, duram duas estações. Para o meu coração um ano é a eternidade. Não há ternura que vá além de seis meses; ao cabo desse tempo, o amor prepara as malas e deixa o coração como um viajante deixa o hotel; entra depois o aborrecimento – mau hóspede. (ASSIS, 2006, p. 66-67)

Embora vá acima que um ano é a sua eternidade, em sua história – às avessas – perpassará a eternidade, em uma relação vivida ao longo de alguns meses, construída em seu encontro, envolvimento e desencontro com Lívia. A transfiguração que ocorre de um eu em distintos nós não abole o tempo. Os nós se tocam, imprevistos, sem que se

saiba ao certo qual voz fala, ao longo de qual período determinado. A imprevisibilidade se revela, ao longo do romance, vagarosa e precisa:

O desenlace desta situação desigual entre um homem frio e uma mulher apaixonada, parece que deveria ser a queda da mulher: foi a queda do homem. Para triunfar da viúva, Félix contava apenas com a sua resolução; mas a viúva, além do seu amor, tinha dois auxiliares ativos e latentes: o tempo e o hábito. (ASSIS, 2006, p. 98)

E em seguida o narrador completa: “Quando Félix chegou a encarar-lhe o coração, sentiu a fascinação do abismo, e caiu nele.”. Se faz importante observar que a autonomia de vozes, a que nos referimos acima, não está presente apenas nas das personagens, permeia também a do narrador. Ronaldo de Melo e Souza entenderá tal questão como o “primado irônico do narrador autoconsciente”. E a seguir comenta sobre o papel do narrador no auxílio da personagem enquanto duplo:

A invenção do personagem como duplo de si mesmo acarreta a complexidade do processo de mediação narrativa. Além de narrar os eventos, o mediador assume a função do intérprete das ações narradas. No desempenho exegético, o mediador se desdobra em dramaturgo e ator do drama de caracteres. (SOUZA, 2006, p. 75)

Mikhail Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* observa a importância fundamental do sentido da personagem em direção a si nos romances de Dostoiévski. A autoconsciência, como num jogo de espelhos, aparece de acordo com o movimento em que as vozes perpassam o plano polifônico, de modo que é apenas nesse plano que a personagem passa a refletir a sua fronteira.

Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. Trata-se de uma particularidade de princípio e muito importante da percepção da personagem. Como ponto de vista, como concepção de mundo e de si mesma, a personagem requer métodos absolutamente específicos de revelação e caracterização artística. Isso porque o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo. (BAKHTIN, 2010, p. 52-53)

Não podemos enxergar quem é, finalmente, a personagem, mas o que ela percebe de si. Daí vemos suas fraquezas. Machado também obriga a personagem a olhar-se no espelho, em um movimento atormentado que vai além do próprio refletir do espelho. Aí convicções e paradigmas antes instaurados se destroem, se afirmam e se confundem.

Graças a isso, porém, todos os traços estáveis da personagem, mantendo-se igualmente substantivos ao se transferirem de um plano de representação para outro, adquirem valor artístico totalmente diverso: já não podem concluir e fechar a personagem construir-lhe a imagem integral, dar uma resposta artística à pergunta: “quem é ela?”. Nós não vemos quem a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si mesma, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade pela própria personagem. (BAKHTIN, 2010, p. 54)

Félix que antes costumava ostentar autoconfiança, controle, poder, passa a criar os próprios fantasmas que irão lhe perseguir. Nunca sabemos ao certo se essa será a face definitiva da personagem, porque como o recuo e o avanço das ondas do mar, ela retorna à autoconfiança e volta ao abismo, indissociavelmente.

Uma só palavra bastava ao médico para arredar do seu caminho aquele rival nascente; Félix repeliu essa idéia, metade por cálculo, metade por orgulho – mal entendido orgulho, mas natural dele. (...) Assim pois, era ele o artífice do seu próprio infortúnio, com suas mãos reunia os elementos do incêndio em que viria a arder, senão na realidade, ao menos na fantasia, porque o mal que não existisse depois, ele mesmo o tiraria do nada, para lhe dar vida e ação. (ASSIS, 2006, p. 124)

Félix se concebe perseguido por infinitas vozes, que para ele constroem um todo de desconfiança em relação ao seu envolvimento com Lívia, culminando no ciúme advindo da presença irremediável da imagem de um sujeito já morto. Ao seu redor, por outro lado, com exceção do golpe empreendido por Luís Batista, todos os caminhos deveriam chegar ao definitivo encontro com Lívia, em matrimônio. Mesmo o golpe de Luís Batista pode ser percebido como um golpe do próprio Félix, pois que o aceitara.

O tempo tinha melhorado. O sol reaparecera entre duas nuvens, dando de chapa nas árvores molhadas de chuva e nos telhados que escorriam um resto de água. Dissera-se que a natureza queria fazer outro contraste ao inverno do da manhã, porque, se a tarde sorria alegre, o homem dava sinais de tempestade interior. Tinha os olhos vermelhos, a boca contraída, os cabelos em desordem. Saiu com passo vacilante. De quando em quando, colhia o alento com a expressão de quem lhe custa respirar. (ASSIS, 2006, p. 158-159)

Um tempo interior, em contraposição ao tempo exterior, rege a personagem no plano polifônico, sem que ela possa delinear rigorosamente seus limites, ao contrário do que aconteceria se estivéssemos lidando com uma personagem num plano monológico: essa última por sua vez “age, sofre, pensa e é consciente nos limites daquilo que ela é, isto é, nos limites de sua imagem definida como realidade; ela não pode deixar de ser o que ela mesma é” (BAKHTIN, 2010, p. 58).

A autoconsciência da personagem está inserida num quadro sólido – que lhe é interiormente inacessível – da consciência do autor que a determina e representa e é apresentada no fundo sólido do mundo exterior. (...) tudo isso (...) o herói dissipa insistentemente e angustiosamente todas essas definições no interior. O ponto de vista do exterior é como se estivesse antecipadamente debilitado e privado da palavra conclusiva. (BAKHTIN, 2010, p. 58)

E essa forma múltipla permite à personagem cindida Félix consentir na dúvida e na constante disputa entre seus anseios, suas paixões em desalinho.

A grande novidade da forma dramática do romance *Ressurreição* decorre da representação do enredo como drama de paixões, e não como trama de ações. A forma dramática do romance machadiano e o diálogo intertextual com o drama shakespeariano descartam a trama das ações concatenadas, porque convergem no reconhecimento de que os caracteres sofrem pelo que são, e não pelo que fazem. (SOUZA, 2006, p. 75)

O pensamento presente no ato I, cena IV, da peça *Medida por Medida* de William Shakespeare é citado por Machado de Assis em sua advertência à primeira edição da obra. “Our doubts are traitors” é o seu início. No parágrafo de abertura de *Ressurreição* uma idéia se avizinha a anterior shakespeariana: “Tudo nos parece melhor e mais belo, - fruto da nossa ilusão, - e alegres com vermos o ano que desponta, não reparamos que é ele também um passo para a morte.”. A alegria ilusória, que se

configura como um obrigatório caminho da alegria à hora derradeira, desvela a paixão pelo outro, pelo caminho em direção ao contraditório.

A vida solitária e austera da viúva não pôde evitar o espírito suspeito de Félix. Creu nela a princípio. Algum tempo depois duvidou de que fosse puramente refúgio; acreditou que seria antes uma dissimulação. Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. (ASSIS, 2006, p. 178)

Como o mar que recua e avança, “os heróis que precisam da solidão são obrigados a buscá-la no tumulto” e Félix ao perguntar finalmente para Livia “- Por que nos separaremos agora que estamos à porta do céu?” já guarda a resposta no questionamento mesmo. A porta do céu, como a alegria ilusória, é também a porta para o precipício. Mas essa resposta que se apresenta no questionamento só existe através e à revelia do último. Bakhtin alerta:

o enfoque polifônico nada tem em comum com o relativismo (e igualmente com o dogmatismo). Devemos dizer que o relativismo e o dogmatismo excluem igualmente qualquer discussão, todo diálogo autêntico, tornando-o desnecessário (o relativismo) ou impossível (o dogmatismo). Já a polifonia como método artístico situa-se inteiramente em outro plano. (BAKHTIN, 2010, p. 78-79)

As paixões de cada personagem e suas vozes, dinâmicas, ascendem ao longo do romance, num percurso em direção à tomada de consciência de si mesma, como diria Bakhtin. A forma, nunca definitiva, recua e avança, sempre, como se o homem pudesse confundir-se com o mar, e marinheiros pudessem encarar de fato a tempestade: “não é em terra que se fazem os marinheiros, mas no oceano, encarando a tempestade.” (ASSIS, 2006, p. 79).

Bibliografia consultada:

ANDRADE, Carlos Drummond de. “O Enterrado Vivo”. In.: *José & outros*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 69

ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Belo Horizonte: Garnier, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CONRAD, Joseph. *Juventude*. trad. Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2006.

DOURADO, Autran. *O Meu Mestre Imaginário*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

KUNDERA, Milan. *A Cortina: ensaio em sete partes*. trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão Dionisiaca do Mundo, e outros textos de juventude*. trad. Marcos Pereira e Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.