

ENTRE LIVROS E FLORES: O OLHAR EM *RESSURREIÇÃO*

Vagner Leite Rangel¹

Resumo

Ressurreição (1872), primeiro romance de Machado de Assis, é o nosso objeto de estudo. Para tanto, abordaremos um dos traços recorrentes na narrativa: a figuração do olhar e a sua função no romance. O objetivo é mostrar como o campo semântico do olhar, recorrente na dita primeira fase machadiana, é utilizado pelo narrador como estratégia narrativa de significação de um estado interior das personagens, que elas podem negacear, assim como um meio através do qual elas podem averiguar, para além dos jogos sociais de dissimulação, um possível efeito de verdade ou mentira plasmada no rosto de outras personagens, conforme a caracterização do olhar que encontramos na narrativa. Nossa hipótese: mesmo sendo garantia de verdade, o olhar não é suficiente para garantir o final feliz dos personagens principais, porque o drama de Félix, personagem principal, não está no âmbito social, regido pela aparência, mas, sim, no âmbito pessoal, regido pelos costumes locais, pela tradição colonial que subsidia a decisão ulterior da personagem, ainda que ela apresente, na primeira metade da narrativa, uma aparência moderna.

Palavras-chave: Machado de Assis. Olhar. Metáfora. Metonímia. Literatura.

AMONG BOOKS AND FLOWERS: THE LOOK IN *RESSURREIÇÃO*

Abstract

Ressurreição (1872), Machado de Assis' first novel, is our study object. To do so, we are going to approach the figuration of the gaze and its function in the novel. The goal is to show how the semantic field of the gaze is used by the narrator as a narrative strategy of signification of an inner state of the characters, which they can deny, as well as a means through which they can find, beyond the social games of dissimulation, the truth/lie. Our hypothesis: even though it is a guarantee of truth, the look is not enough to guarantee a happy ending, because the drama is not in the social circle, governed by appearance, but in the personal circle, governed by local customs, by the colonial tradition that subsidizes the character's final decision, even though he presents, in the first half of the narrative, a modern appearance.

Keywords: Machado de Assis. Gaze. Metaphor. Metonymy. Literature.

1 INTRODUÇÃO

Machado de Assis se distingue, no contexto nacional e internacional, como um dos mestres da ficção narrativa regida pelo princípio da ironia. De *Ressurreição* a

¹ Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro – Brasil. Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ. Doutorando em Literatura Brasileira pela UERJ. E-mail: vagner.rangel@gmail.com.

Memorial de Aires, o autor brasileiro se credencia como poeta da ficção irônica por excelência. (SOUZA, 2006, p. 52)

O excerto-epígrafe de Ronaldes de Melo e Souza põe em pé de igualdade – irônica, não estética – os romances de Machado de Assis. E, se concordamos com o enunciado na medida em que ele se refere aos romances da dita segunda fase do autor, a concordância parece menos certa no que se refere aos romances da dita primeira fase. Onde poderíamos encontrar, afinal de contas, o princípio da ironia em *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*?

Ressurreição (1872), primeiro romance de Machado de Assis, é o nosso objeto de estudo. Para tanto, abordaremos um dos traços recorrentes na narrativa: a figuração do olhar e a sua função no romance, revelar verdades. O objetivo é mostrar como o campo semântico do olhar, recorrente na dita primeira fase machadiana, é utilizado pelo narrador como estratégia narrativa de significação de um estado interior das personagens, que elas podem negacear, assim como um meio através do qual elas podem, no mundo textual, averiguar, para além dos jogos sociais de dissimulação, um possível efeito de verdade ou mentira plasmada no rosto de outras personagens – esta é a função do campo semântico do olhar no primeiro universo ficcional do autor. Nossa hipótese: mesmo sendo garantia de verdade, o olhar não é suficiente para garantir o final feliz dos personagens principais, porque o drama de Félix, personagem principal, não está no âmbito social, regido pela aparência, mas, sim, no âmbito pessoal, regido pelos costumes locais. Ao final desta apresentação, tentaremos responder a pergunta feita anteriormente a respeito da ironia deste romance. Antes disso, vejamos o primeiro parágrafo de *Ressurreição*.

Capítulo Primeiro: No dia do ano-bom

Naquele dia, – já lá vão dez anos – o Dr. Félix levantou-se tarde, abriu a janela e cumprimentou o sol. O dia estava esplêndido; [...]. Chilreavam na chácara vizinha à casa do doutor algumas aves afeitas à vida semiurbana, semissilvestre que lhes pode oferecer uma chácara nas Laranjeiras. Parece que toda a natureza colaborava na inauguração do ano. Aqueles para quem a idade já desfez o viço dos primeiros tempos se terão esquecido do fervor com que esse dia é saudado na meninice e na adolescência. Tudo nos parece melhor e mais belo, - fruto da nossa ilusão, - e alegres como vemos o ano que desponta, não reparamos que ele é também um passo para a morte. (ASSIS, 1962, p. 15)

O parágrafo inicial de *Ressurreição* traz a marca d'água do herói da trama: Félix é caracterizado pela cultura urbana e silvestre. A sua feição é, portanto, híbrida. A primeira corresponde ao influxo europeu, que se observa no vestuário e na presença de espírito da

personagem, sempre a chasquear de outras personagens, que, aos seus olhos, são demasiadamente provincianas. A segunda, à tradição luso-brasileira, que se observa a partir do relacionamento entre Félix, herói do romance, e Lívia, a heroína. Esta formação transcultural do herói será testada ao longo do romance. É que ele terá que optar por uma das formações culturais para tomar a decisão que move a narrativa: a ressurreição afetiva das personagens principais. É aí que os novos costumes, a urbanidade e a credibilidade do outro, no caso Lívia, entram em conflito com outra moeda corrente da sociedade fluminense: os costumes locais do longo período de colonização e subalternização das relações entre os sexos.

Como anuncia o parágrafo inicial do romance, o ano novo, símbolo de boas novas, também é símbolo de destruição. A vida que se anuncia com ele também é prenúncio de morte. Fica em suspense, assim, o título do livro. Essa dualidade perpassa o romance e os seus personagens centrais: Félix e Lívia. No sentido literal, ela não acontece, porque nenhum personagem é riscado do mundo textual. É metaforicamente que podemos entender o confinamento da heroína como morte, visto que termina o romance em um regime monástico, tal como era quando se tornara viúva. Mas este confinamento é decorrente da condenação ao exílio social, devido à dúvida do herói, que se fia na tradição silvestre para cancelar o casamento, quando mais precisava crer na urbanidade dos novos costumes e da heroína – mas essa tarefa caberá ao leitor empírico, que terá o romance nas mãos, assim como a responsabilidade de julgar as ações de Félix. É aí que uma das funções do olhar em *Ressurreição* se torna peça-chave do romance: o dispositivo do olhar tem a finalidade de mostrar ao leitor que o conflito é menos social e mais pessoal, produto cultural – muito embora Félix, baseando-se na calúnia de Luís Batista, tente se convencer do contrário, como veremos.

Retomemos o mecanismo do olhar:

Teria esta última ideia entrado no espírito de Félix, ao contemplar a magnificência do céu e os esplendores da luz? Certo é que uma nuvem ligeira pareceu toldar-lhe a frente. Félix embebeu os olhos no horizonte e ficou largo tempo imóvel e absorto, como se interrogasse o futuro ou revolvesse o passado. Depois, fez um gesto de tédio, e parecendo envergonhado de se ter entregue à contemplação interior de alguma quimera, desceu rapidamente à prosa, acendeu um charuto, e esperou tranquilamente a hora do almoço. (ASSIS, 1962, p. 33)

Presente no segundo parágrafo do romance, o topos clássico do olhar como espelho da alma é o campo semântico que, ao longo dos 24 capítulos do livro, estabelece a analogia entre o exterior e o interior das personagens. Estando obliterado pela nuvem, não sabemos se Félix

acreditava na crença do ano novo, como sinônimo de boas novas, ou sabia que era um prelúdio da morte. A obstrução do rosto do herói produz a primeira possibilidade de leitura do olhar como livro e ponte, que se configura como um livro a ser lido e uma ponte de acesso à verdade ulterior. Mas esta possibilidade ainda é bem restrita. Este mecanismo textual ficará mais latente adiante, quando seu dispositivo for ativado para mostrar ao leitor a verdade das personagens Lívia, Félix e Batista. Ao estabelecer a relação de semelhança entre os polos externo e interno, a analogia ficcional entre interior e exterior promove a possibilidade de aferição da verdade plasmada no olhar das personagens. Assim, ela se torna um mecanismo de acesso ao interior da personagem – acesso que é obtido através do olhar, que é uma espécie de ponte entre o interno, a personagem e a crença na ideia popular, e o externo, o contexto que separa os ingênuos dos sábios – o narrador onisciente mostra-se sábio e sugere a ingenuidade do herói. É por esta razão que podemos pensar em um tipo de olhar que permite a travessia de um polo ao outro.

Contemplar é, entre outras coisas, meditar, observar e olhar atentamente – gestos relacionados ao olhar, tanto para ver (contemplar a magnificência do céu e os esplendores da luz) quanto para pensar (Félix embebeu os olhos no horizonte e ficou largo tempo imóvel e absorto). O olhar torna-se um meio de surpreender verdades ocultadas. É assim que o olhar, em *Ressurreição*, assemelha-se a uma ponte a ser atravessada para aferir a verdade ficcional, que se encontra no interior das personagens – nos parágrafos iniciais ela é obliterada pela “[...] nuvem ligeira [que] pareceu-lhe toldar-lhe a frente.” (ASSIS, 1962, p. 15). Temos, portanto, a figuração do olhar nos primeiros parágrafos do livro, que se estenderá pelos outros 23 capítulos que o compõem. Uma vez atravessado o olhar-ponte, teremos acesso ao interior da personagem, onde se pode encontrar a sua verdade, intacta e sem dissimulação. Então saberemos que o conflito, aparentemente social, num primeiro momento, não passa de drama pessoal, uma vez que o que se julgava ser um impedimento social para o matrimônio de Félix e Lívia, a suposta traição, não é outra coisa senão a gota d’água para que Félix possa se beneficiar da calúnia para evitar dar seguimento a algo – o casamento – que o tira da zona de conforto da tradição. Porque, mesmo sendo mentira, ela, a mentira, é, ainda que falsa, possível. É esta possibilidade que Félix impede de se concretizar. Para tanto, precisa anular o casamento.

2 CAMPO SEMÂNTICO DO OLHAR

Publicado dois anos antes de *Ressurreição*, *Falenas* (1870), segundo livro de poesias

de Machado de Assis, apresenta o campo semântico do olhar de modo tão claro que podemos cogitar, considerando o tempo de publicação entre as obras, que ele foi transportado para a prosa de ficção ou escrito quase que simultaneamente:

Livros e Flores

Teus olhos são meus livros,
Que livro há aí melhor,
Em que melhor se leia
A página do amor?

Flores me são teus lábios,
Onde há mais bela flor,
Em que melhor beba
O bálsamo do amor?
(MACHADO, 1962, p. 51)

Mas, no romance, a página do amor será interrompida pela página da tradição em torno da figura da viúva, que impedirá Félix de seguir em frente: trata-se do preconceito transformado na célebre dúvida do herói. A fórmula *To be or not to be* tornar-se-á a ser virgem é ser sinal de confiança, uma vez que ela é submissa à ordem, e, portanto, ser virgem é uma garantia de casamento estável – a figura de Raquel representa a tradição; ao passo que não ser virgem é sinal de desconfiança, pois subentende-se que a ordem não é privilegiada por ela; portanto, não ser virgem não garante ao homem um sinal de casamento estável, mas risco à frente – a figura de Livia é esta ameaça. Daí a referência à interrupção da página do amor pela da tradição.

Se o olhar é ponte a ser atravessada para descobrirmos a verdade, só não se pode chegar até ela por causa de alguma obstrução, e esta é significativa porque corrobora a possibilidade de se atingir à verdade, através da leitura do olhar, que parece ser passível de leitura, assim como a página de um livro aberto. Olhar-ponte, olhar-livro são maneiras de caracterizar a figuração do olhar em *Ressurreição*, como foi dito. Olhar-livro porque este poderia ser lido, olhar-ponte porque este poderia nos levar ao conhecimento da verdade, que é tida como passível de ser conhecida neste romance. A leitura do olhar subsidia a ideia de olhar-livro, porque esta leitura poderia conduzir-nos ao interior da personagem, revelando-se assim a verdade, que, por sua vez, subsidia a ideia de olhar-ponte, porque este permite a travessia entre os polos externo e interno. Mas acontece que entre tais polos Félix não encontra outra coisa senão a verdade a respeito do sentimento de Livia. Toda a transparência do olhar revelará que o problema do herói deriva da tradição em que se baseia para julgar Livia – mas não dela. É neste sentido que é a página da tradição que o impede de prosseguir,

isto é, que alimenta sua dúvida, cujo fundamento ulterior é a tradição que dá razão, como o final do romance, como veremos, sugere.

Retornando ao olhar como garantia de veracidade, a passagem a seguir mostra o mecanismo em pleno funcionamento:

Félix voltou à sala quando se dançavam os últimos passos da quadrilha. Lívia estava esplêndida (...). Nenhuma afetação nem acanhamento; seus movimentos eram a um tempo desembaraços e modestos. O médico procurou ver se o doutor pretendente estaria nas graças da moça; mas ele dançava do mesmo lado em que ela; os olhares não podiam encontrar-se. (ASSIS, 1962, p. 51)

O olhar-leitor de Félix deseja ler o olhar-livro de Luís Batista a fim de acessar a verdade inscrita no olhar do rival, o que daria ao herói o conhecimento do intento deste. Obstruído o olhar, nenhum acesso lhe é possível – e isto fará toda a diferença para Félix. Em primeiro lugar, este detalhe fará a diferença porque não desconfiará da calúnia que representa a carta de Luís Batista, não passando de despeito do rival. Em segundo, mesmo descobrindo a autoria da carta, o que o faz crer na honestidade de Lívia, a fidelidade da heroína não mais importará ao herói, porque a verossimilhança da denúncia o atormentará. Independentemente de ser verdadeira ou falsa, a carta de Batista traz um elemento incontestável para o herói: a probabilidade de ser traído por Lívia. Afinal de contas, na matemática deste, se ela é viúva e quer se casar novamente, isto significa que não amou suficientemente o falecido, ou amou e é capaz de amar novamente. De qualquer modo, a ordem não está em primeiro lugar, mas, sim, o desejo de realização pessoal da mulher. Do contrário, segundo a mesma lógica, não se casaria e se manteria vestida de preto. Aquela obstrução é reveladora da dinâmica do olhar no romance, mas também revela, para o leitor atento, que o que o herói diz ser dúvida não é outra coisa senão preconceito contra a figura da viúva. Neste sentido, a função do olhar, que é revelador de verdades ficcionais, é fundamental para a recepção do romance, pois, uma vez que sabemos que ela é inocente, passamos a saber que ele é reticente em relação à viúva.

Posteriormente, Félix, ao receber a falsa carta das mãos do rival, é incapaz de compreender o riso de canto de boca do rival, conforme lemos no capítulo XXII – A Carta. Impossibilitado por causa da referida obstrução que o impedira de ler o olhar-livro de Batista anteriormente. O que o impede de ver e ler a dança como cortejo, ou seja, de enxergar que a ação entre os dois, Lívia e Batista, é para este mais do que uma simples dança, mas o princípio das investidas do rival, o intento real de Batista.

Como bem observa Alfredo Bosi (2013, p. 10), o “Olhar tem a vantagem de ser móvel [...]”. O olhar é ora abrangente, ora incisivo. O olhar é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora

é emotivo ou passional.” E Félix, não percebendo Batista como um rival, o define apenas como conhecido de festas. Mas este infortúnio é passageiro: descobrindo que a denúncia é falsa, resolve-se o problema da falsa acusação. Porém é tarde demais, pois o efeito da denúncia está para além da veracidade dela, ela alimenta o temor do homem perante a figura da viúva.

Segundo Bosi (2013, p. 10), o olhar do narrador e das personagens “perscruta[m] e quer[em] saber objetivamente das coisas [...]”. Como vimos, o narrador não consegue ler o rosto, olhar-livro, de Félix devido à obstrução, e este não consegue ler o rosto de seu rival pelo mesmo motivo. A ilegibilidade do olhar mostra que a narrativa precisa prosseguir para solucionar seus enigmas. O olhar-livro, passível de ser lido, e o olhar-ponte, possibilitando o conhecimento da verdade ficcional, vem à tona no capítulo V – permitindo-nos perceber o seu funcionando outra vez:

Dois dias depois, estando Félix a vestir-se para ir a Catumbi, entrou-lhe Meneses por casa. [...] Não se sentou, deixou-se cair numa cadeira.
– Que é isso? perguntou Félix.
– Está tudo acabado, respondeu ele: [...] Eu já desconfiava, [...] O que mais me dói em tudo isto [...] é que, para servir ao homem que me traiu, desfazia-me eu em obséquios, e até, confesso-te, era seu credor. [...]
– Vais sair? perguntou Meneses, vendo que o outro punha o chapéu na cabeça.
– Vou à casa do Viana. Queres vir?
– Não posso.
– Devias vir comigo; apresentava-te à irmão dele, e passávamos algumas horas em companhia amável. Esquecerias depressa as tuas penas.
Meneses recusou; Félix levou-o no carro até à Rua do Lavradio, onde ele morava. Em caminho conversaram dos seus extintos amores. Meneses juntava que era a última aventura a que expunha o seu coração; achava-se curado de uma vez.
– Não afirmes nada, Meneses; podes errar. [...] Amanhã, entre duas lágrimas, aparece-te um raio de sol, e eis-te de novo namorado, confiado e arriscado.
– Oh! Não! Protestou Meneses.
– Quem dera que não! Mas estou a ler no teu rosto que a única maneira de te consolar deste naufrágio é dar-te outro navio [...] (ASSIS, 1962, p. 64)

Embora desconfiado de que o amigo o traía, Meneses é incapaz de tirar uma conclusão da suspeita, porque ele não consegue ler no rosto do outro, nem no olhar da amada, a traição. A ilegibilidade do olhar para Meneses torna-o presa fácil para os jogos sociais de dissimulação, que ocultam a diferença entre o externo (as regras sociais) e o interno (o desejo íntimo). Incapaz de ler os sinais, Meneses não pode atravessar a ponte do olhar em direção à verdade das personagens. Presa porque ele ainda emprestava dinheiro ao amigo e custeava os caprichos da amada. Ou seja, duplamente infeliz ele se descobrirá. Assim, o trecho é significativo, ainda que às avessas, porque a visibilidade da traição, embora ilegível aos olhos de Meneses, ratifica o funcionamento da figura do olhar no romance, como ficou dito

anteriormente e mostrado no início do texto e do romance.

A recorrência deste expediente mostra que a estrutura do romance opera com a possibilidade de revelar verdades, cuja função, reiteramos, parece ser a seguinte: deixar o leitor em cargo de julgar a ação do herói, sabendo que não é dúvida, mas, sim, preconceito. Em relação a Meneses, o recurso produz outro efeito de sentido: o leitor, sabendo que Meneses é um romântico incorrigível, pode entender a fê que depositara em outra aventura como aposta em encontrar o caminho do casamento, o que acontecer. E as palavras de Félix – “eis-te de novo namorado, confiado e arriscado.” (ASSIS, 1962, p. 64) – denunciam a sinceridade do sentimento e a predisposição de Meneses em acreditar nas mulheres, porque, em relação a elas, Félix pode até ser namorado, mas nunca confiado e arriscado. Por isso, ao final da trama, observaremos que tal estrutura mostrará ao leitor que a dúvida de adultério de Félix é infundada. Portanto, a estrutura do romance denunciará a falsidade da dúvida.

Ainda em relação ao diálogo de Meneses com Félix, ele não pode confirmar sua suspeita porque, não sendo um hábil leitor do olhar-livro, não pode atravessar a fronteira do olhar-ponte. O acesso está duplamente negado. Por outro lado, Félix é capaz de ler a verdade no olhar de Meneses, o que demonstra a sua aparente superioridade em relação às demais personagens: “[...] estou a ler no teu rosto que a única maneira de te consolar deste naufrágio é dar-te outro navio.” (ASSIS, 1962, p. 64) A consolação de Meneses, que estava em outro amor, é assegurada quando ele se casa posteriormente com Raquel, no final da narrativa. Ao ser capaz de ler o olhar-livro, Félix é capaz de ter acesso à certeza/vontade mais íntima da personagem: encontrar a esposa ideal. Assim, o olhar-livro está na superfície intrapessoal das personagens, enquanto o olhar-ponte apontaria para a profundidade das mesmas. Confirmamos, assim, a dupla função da figuração do olhar em *Ressurreição*: ora é metafórica, ora é metonímica.

O olhar-livro e o olhar-ponte avizinham-se da hermenêutica clássica, que supõe a verdade como um dado oculto, tornando a interpretação uma revelação de sentidos inscritos no objeto (BORBA, 2004). O olhar, tanto livro quanto ponte, tem o objetivo de revelar verdades inscritas nas personagens de *Ressurreição*, seja para a personagem, seja para o narrador, seja para o leitor implícito. Assim, o caráter oculto é, para o narrador, ora turvado, impedindo-lhe de ler a frente do herói, como no início do romance; ora completamente acessível para o leitor e narrador, mas não Félix, como foi no caso da dança de Livia e Batista; ora acessível para leitor, narrador, e Félix, mas não para Meneses.

Seguindo tal lógica, no final do romance, o narrador interrompe o fluxo narrativo para

explicar o triste fim de Félix: “O amor do médico teve dúvidas póstumas [...] Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz.” (ASSIS, 1962, p. 165). A infelicidade de Félix consiste em ser incapaz de ser mais do que semiurbano, isto é, ser moderno para além das aparências de modernidade. Toda a urbanidade dos capítulos iniciais de *Ressurreição* mostra um Félix cujas ações finais destoam completamente das atitudes anteriores. A modernidade de Félix não é mais do que ornamental. Isso nos permite concluir que a civilidade do herói era epidérmica. Assim como o bairro de Laranjeiras, Félix era meio-urbano, na aparência; meio-silvestre, nos costumes.

A dinâmica exterior e interior das personagens é, portanto, estabelecida com base na metáfora do olhar como espelho de verdade: a verdade íntima das personagens – mas a do herói é apreendida só no final do romance, o que se torna a razão de ser da narrativa: o drama pessoal de Félix. Seus chistes de homem moderno são gracejos da boca para fora. Interiormente, seus costumes revelam um homem preconceituoso. Parte do olhar a espelha, o olhar-livro, que pode ser lido, como Lívia o lê e, percebendo que o problema era ele e não a calúnia, desiste de se casar com ele; parte do olhar dá acesso à profundidade, o interior, que provém do olhar como ponte, que Lívia atravessa para concluir – depois de inúmeras suspeitas – que o cancelamento do casamento era o melhor para ela, visto que a “dúvida”, ainda que infundada, permaneceria pelo viés da tradição.

Essa quase teoria do olhar e da natureza humana, que perpassa os romances do decênio de 1870 de Machado de Assis, anterior mesmo aos romances, pois está em *Falenas*, aparece com mais força e nitidez em *Iaiá Garcia* (1878), o quarto romance dele:

— Tua mãe é quem tem razão, bradava uma voz interior; ias descer a uma aliança indigna de ti; e se não soubeste respeitar nem a tua pessoa nem o nome de teus pais, justo é que pagues o erro indo correr a sorte da guerra. A vida não é uma égloga virgiliana, é uma convenção natural, que se não aceita com restrições, nem se infringe sem penalidade. Há duas naturezas, e a natureza social é tão legítima e tão impiedosa como a outra. Não se contrariam, completam-se; são as duas metades do homem, e tu ias ceder à primeira, desrespeitando as leis necessárias da segunda. (ASSIS, 1962, p. 416)

O trecho de *Iaiá Garcia* esclarece a referida dinâmica do olhar: entre a dissimulação do externo, relativo ao ambiente social, e o interior, relativo ao sentimento das personagens, a narração estabelece uma linha contígua com a verdade, e, como dissemos, ela está no olhar – e as personagens, como mostra a citação, estão cientes desta dinâmica social. É como se a verdade pudesse ser aferida a partir da linha tênue entre tais polos, e é este pormenor que avizinha a noção de verdade que encontramos em *Ressurreição* da noção de verdade da

hermenêutica clássica: a verdade como um dado oculto (BORBA, 2004). Sendo assim, o olhar-livro, uma vez lido (Félix o leu em Meneses, mas não em Batista) é tão significativo como o olhar-livro não-lido (o narrador não pôde lê-lo em Félix para guardar o segredo da narrativa mas Lívia pôde, sabendo assim que a dúvida era uma tradição brasileira que impunha limites sociais à figura da viúva). Enquanto o primeiro é revelador de verdades ficcionais, o segundo permite que a narrativa prossiga, a fim de revelar outras verdades. É nesse sentido que a estrutura do romance denuncia o caráter preconceituoso da dúvida do herói, mas a percepção disto caberá ao leitor, uma vez que o narrador não usa outra palavra senão a referida dúvida.

3 OLHAR E DECLARAÇÃO

Já o capítulo VI, “Declaração”, como o próprio nome sugere, refere-se ao momento em que Félix e Lívia descobrem-se apaixonados, mas a paixão é muda. E nada nos parece mais adequado do que a paixão muda num universo textual em que o olhar é um recurso privilegiado: “Calaram-se e ficaram algum tempo a olhar para um para o outro” (ASSIS, 1962, p. 69). Como as palavras podem ocultar a verdade, as personagens se calam, mas buscam a resposta numa possível leitura do olhar-livro do outro, olhar-ponte para a verdade. Continua o narrador: “A explicação, que já os lábios não pediam nem davam, começaram a pedi-la e a lê-la os olhos de ambos.” (ASSIS, 1962, p. 69). Félix e Lívia, e vice-versa, liam no olhar de cada um aquilo que sentiam um pelo outro. O desejo interdito encontra na troca de olhares a cumplicidade. E o sentimento do herói, diga-se de passagem, como mostra o narrador ao longo do livro, é verdadeiro. Mas, para o malogro da ressurreição, a “dúvida” também é.

Conforme o campo semântico do olhar, este é o ponto alto do encontro dos olhares, em que notamos a presença da metáfora e da metonímia como se fundidas, porque aquela compara os termos olhar e verdade, e o olhar é uma ação decorrente de um pequeno órgão do corpo, e, sendo pequeno, é parte de um todo que aponta para dentro da personagem: o interior. Um (a verdade) é tomado como o outro (o olhar), e este como parte de um todo (personagem). Passemos à declaração de Félix: “[...] amo-a, e seria impossível negá-lo, porque a minha voz e o meu rosto hão de tê-lo dito melhor do que as minhas palavras.” (ASSIS, 1962, p. 70). Em *Ressurreição* o olhar diz mais do que as palavras – e nós sabemos o porquê! Talvez não seja por acaso o fato de Lívia ser a personagem que pode ler no olhar de Félix a dúvida da tradição.

4 LÍVIA, RAZÃO E SENTIMENTO

A declaração de amor lida no olhar-livro das personagens é o início da não ressurreição deles. Após a declaração, o vaivém de Félix é o início da tragédia de Lívia, porque tal oscilação torna evidente a atitude do homem oitocentista em relação à viúva. E tragédia porque, sendo cortejada por outros homens – Meneses é um bom exemplo de cortejo rumo ao matrimônio feliz –, ela acaba tendo que tomar decisões que a restringe ao claustro, ao exílio social. Em primeiro lugar, ela deve afastar outros dependentes, para que seja cortejada por Félix. Em segundo, uma vez que abandona, perde sua rede de relacionamentos. No final, está restrita ao círculo familiar. Nada de teatros, passeios públicos ou salões e saraus. Por ora, vejamos a explicação de Santiago para a insistência de Lívia em acreditar que poderia ser feliz com Félix – o trocadilho provém do romance, diga-se de passagem:

[...] o homem recorre à razão (casamento) para restringir sua liberdade, aceitando as correntes da virtude. Já a mulher se liberta de sua condição de escrava agarrando-se ao sentimento (amor) que lhe parece ser superior à razão (casamento), arriscando-se com isso ao deslize. Se o homem se sente bem escolhendo a razão, que controla o sentimento, já a mulher se sente mulher quando se entrega ao sentimento que simboliza sua busca de liberdade. (SANTIAGO, 2000, p. 31)

Conclui Santiago (2000, p. 31), “[...] o personagem feminino mais carregado de dramaticidade para Machado de Assis é a viúva Lívia [...]” porque “[...] tendo experimentado a razão e o sentimento, só ela pode, diante de um novo pretendente, viver o dilema em toda a sua extensão.” O dilema da razão, sinônimo de tradição, contra o sentimento, sinônimo de inovação dos costumes, uma vez que ela almeja se casar novamente, a fim de realizar o desejo de amar para além da razão, é um dos temas do romance. Como explica Santiago, Lívia arrisca todas as fichas porque amar é a sua realização. Félix, ao contrário, teme a efusão da jogadora. Essa dualidade alimentará a dúvida de Félix, tornando-o o caractere em contraste com Lívia, que, entre razão e sentimento, escolhe o sentimento quando se decide casar com Félix, mas entenderá o porquê de ele escolher a razão, no sentido de lógica da tradição. Compreendendo, ao final do romance, que se ela escolhe se casar é porque corre o risco de ser vista como infiel à memória do falecido marido – e esta infidelidade fica como herança, aos olhos da tradição, para o novo marido, e como mancha para ela. Félix desiste de se casar um dia antes quando recebe a referida carta falsa de seu rival Luís Batista. No raciocínio de Félix: “O que ele interiormente pensava era que, suprimida a vilania de Luís Batista, não estava

excluída a verossimilhança do fato, e basta ela para lhe dar razão.” (ASSIS, 1962, p. 165) Nas palavras de Silviano,

Se aceita o novo marido é porque é capaz de sentir sucessivos amores. Poderia ser infiel – pensa o novo pretendente. O casamento não será eterno, porque o amor não o é. Só a fidelidade total ao primeiro marido é que justificaria a aceitação de novo marido. (SANTIAGO, 2000, p. 32)

Lívia e Félix sabem que o olhar diz mais do que as palavras, que podem até dissimular. Logo, o olhar de um pode ser um livro aberto para o outro. É assim que o olhar-livro de Félix perante o olhar-leitor de Lívia recusa encontrá-la: “Lívia inclinou para ele o rosto como querendo ler-lhe na fisionomia a verdade que ele forcejava por esconder.” (ASSIS, 1962, p. 79). O que acontecia com frequência, devido aos ciúmes do médico, e “Lívia não se acostumou a ler logo na fisionomia do médico. Ele possuía em alto grau a faculdade de esconder o bem e o mal que sentisse.” (ASSIS, 1962, p. 82). Mas com o tempo “[...] os olhos da viúva aprenderam a soletrar-lhe no rosto os terrores e as tempestades do coração [...]” (ASSIS, 1962, p. 82). Porém, a viúva não foi a única a aprender a ler o olhar do médico, o rival também aprendera, tirando daí a sua motivação para escrever a carta contra Lívia:

Esta situação pôde esconder-se aos olhos de todos, menos aos de Luís Batista. Observador e perspicaz, [...] percebeu este que quanto mais o amor de Félix se tornasse suspeito e tirânico, tanto mais perderia terreno no coração da viúva, e assim roto o encanto, chegaria a hora das reparações generosas com que ele se propunha a consolar a moça dos seus tardios arrependimentos. (ASSIS, 1962, p. 82)

Como se vê, Batista não só soube ler o entorno como também soube projetar o futuro com o método de Iago, mas com uma diferença: “[...] em vez de insinuar-lhe a suspeita pelo ouvido, meteu-lhe pelos olhos.” (ASSIS, 1962, p. 83). A alteração inserida por Machado é significativa: Iago é uma personagem da tragédia *Otelo*, de Shakespeare, que provoca o ciúme em Otelo, casado com a bela e virtuosa Desdêmona. Otelo, desvairado de ciúme, assassina-a. Tal qual Desdêmona, Lívia é morta, mas a diferença é que a morte desta é social, porque ela é moralmente assassinada por Félix, que desfaz os laços matrimoniais um dia antes do casamento – estamos no Brasil do início da segunda metade do século XIX.

O fim dela é resignação social, ela afasta-se do convívio social. O assassinato, no caso brasileiro, é metafórico, porém o resultado é bem real, visto que a vergonha do casamento desfeito a torna reclusa da sociedade: “Lívia soube isolar-se na sociedade. Ninguém a viu no teatro, na rua, ou em reuniões [...] Dos que a conheceram outrora, muitos a esqueceram mais

tarde; alguns a desconheceriam agora.” (ASSIS, 1962, p. 164). Outra alteração significativa é que Iago aciona o ciúme de Otelo pelo ouvido, enquanto Batista faz uso da carta – um artifício mais propício a uma situação ficcional em que o olhar desempenha um papel determinante. A carta, portanto, também integra o campo semântico do olhar, porque, assim como o olhar-livro, requer o ato da leitura.

João Cezar de Castro Rocha (2013, p. 12) faz uma observação conveniente: “Afinal, partindo-se da imitação de um modelo considerado autoridade num determinado gênero, busca-se emular esse modelo, produzindo uma diferença em relação a ele.” Machado, na “Advertência ao leitor”, deixa isso claro no prefácio do romance:

Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me falta, - em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele voverei cuidados e esforços. (ASSIS, 1962, p. 31)

Ao emular o modelo shakespeariano, Machado produz uma diferença importante para os leitores do século XIX: ao invés do sentido da audição, o olhar, que está mais próximo da historicidade do romance, produto de uma cultura letrada, dá maior verossimilhança à carta. Portanto, a carta, em última instância, traz aos olhos do herói a peça que faltava para provar que toda a sua desconfiança, ao longo de tantos capítulos não era infundada. Mas acontece que a prova é falsa, mas, para ele, a falsidade é o elemento menos importante, porque a probabilidade da suspeita permanece. Sendo meio urbano, meio silvestre, Félix teme o amor de viúva desde o momento em que o casamento se torna um fim. Se lembrarmos que ele até considera, ainda que brevemente, o casamento com a virgem Raquel, este temor ou medo de amar oficialmente uma viúva torna-se ainda mais significativo. Afinal, enquanto virgindade (Raquel) significa pureza, o seu antônimo (Lívia), não – e parece que tal negação apriorística impede-o de prosseguir.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenrolar da trama nos informa que Félix tornou-se incrédulo devido a um episódio passado, assim como nos informa, no fim, que ele não conseguiu superá-lo com Lívia. Porque Félix acredita na verossimilhança da carta de Batista, que, embora seja falsa, o conteúdo da carta é, apesar da calúnia, verossímil – e é aí que notamos a força da tradição contra a figura da viúva. A verossimilhança se torna o critério que subsidia a decisão dele. Em vez de

privilegiar os olhares que trocara com a viúva, que eram metonímicos de um sentimento profundo e não-dissimulado pelos jogos sociais, portanto, ela não estaria propensa a traí-lo, Félix conta com a razão para deduzir a possibilidade de adultério posterior. Ao preteri-la, fica a encargo do leitor “[...] a terrível responsabilidade de julgar Félix, de julgar a calúnia que levanta contra Lívia, de julgar enfim sua decisão que se baseia, não no conhecimento da verdade, mas na mera verossimilhança dos fatos.” (SANTIAGO, 2000, p. 33). O julgamento é possível porque a figuração do olhar e a sua dinâmica mostra ao leitor de *Ressurreição* que a dúvida do herói é, na verdade, um preconceito infundado contra a figura da viúva. Afinal de contas, a troca de olhares entre eles mostra a veracidade do sentimento. Entretanto, ainda que o olhar funcione como garantia de verdade, a sua força soçobra diante da suspeita de adultério. Suspeita que é subsidiada pelo drama da situação social da viúva, que se torna o drama de Félix quando não há mais saídas senão marcar a data do casamento, sempre adiado pelo herói. É por isso que o drama é, em última instância, de Félix, visto que sabemos que ela o amou sem rédeas e pagou o preço disso exilando-se da sociedade.

Respondendo à pergunta a respeito da ironia em *Ressurreição*. Este foi o primeiro romance de Machado de Assis. Por esta razão parece que há indícios para considerar a personagem Félix como um dos medalhões da ficção machadiana: figuras de aparência moderna, mas de material colonial – retrógrado. Apresentam-se conforme a última moda, mas agem conforme a tradição, no pior sentido do termo. As folhas podem até mudar segundo a estação, mas a raiz prevalece, firme e forte. Até a metade do romance, Félix é galanteador, jocosos, faz lembrar personagens espirituosas da literatura clássica – e isto foi bem percebido pela recepção coeva ao romance: “O protagonista do romance, Dr. Félix, é um homem que participa mais da índole europeia do que da americana” (FAUSTO *apud* MACHADO, 2003, p. 88). Mostra-se bem cosmopolita, mas, contrariando as atitudes iniciais, sua postura final é tradicional, revelando-as mera aparência de modernidade. Pensando com Sérgio Buarque de Holanda (1995), tal postura é típica do homem cordial: moderno e semiurbano na aparência, semissilvestre e tradicional nos costumes. O termo cunhado pelo sociólogo coaduna-se bem com a representação ficcional de Machado de Assis. Os termos semiurbano e semissilvestre, presentes no primeiro parágrafo do romance, servem para descrever o bairro do herói como servem para descrever a formação transcultural dele, tal como o pendor para extrair da tradição colonial o fundamento comportamental – e esta é a crítica à figura do homem cordial (HOLANDA, 1995). A crítica provém de uma modernidade superficial, que não muda mentalidades.

A grande ironia de Félix estaria, portanto, na falta de sincronia entre a necessidade de ser moderno e não o poder ser porque ele é, no fundo, cordial. A fundação da personagem é tradicional, exceto no sentido superficial do termo moderno. Ele é moderno – e neste ponto a recepção do romance reconheceu a modernidade da personagem, que foi julgada como mais própria da cultura cosmopolita do que da brasileira, como mostra Ubiratan Machado (2003). Esta primeira modernidade, mais fácil porque é superficial, não se realiza em atitudes igualmente modernas, daí a falta de sincronia entre a modernidade superficial e a tradição fundamental, como fundamento da personagem. Este misto produz algum riso. É por isso que se pode cogitar o esboço do medalhão em *Ressurreição*. E também é por tal irrealização da modernidade, que não vai além das roupas da moda, bebida, atividades culturais – tudo obtido por intermédio de uma fortuna – que o final do herói pode ser, para o leitor, irônico. Afinal de contas, até mesmo sua modernidade superficial seria impossível senão fosse a circunstância da herança. Uma vez em posse dela, pode ele se vestir conforme a moda e, assim, parecer moderno, desde a casa às palavras. Mas não lhe peça atitudes modernas... E esta é a ironia dramática de Félix, pois ela, a ironia, provém do descompasso entre modernidade necessária e modernidade acessória, que produz a tensão entre tradição (em vez da modernidade necessária) e inovação (em vez de modernidade acessória). Como tentamos mostrar, o drama de Félix não provém de um esquema lógico, mas de uma tensão. Não há, portanto, uma unidade lógica para as ações de Félix, mas um conflito entre visões de mundo.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. vol. I, II e III.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Tópicos de teoria para investigação do discurso literário**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: _____. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MACHADO, Ubiratan. **Roteiro de consagração: Machado de Assis**. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2003.

RANGEL, Vagner Leite. A figura do olhar e do homem cordial em *Ressurreição*. **Rascunhos culturais**. Revista do Curso de Letras. Campus de Coxim/UFMS, vol. 6, n. 12, p. 203-216,

jul./dez. 2015. Disponível em: <http://revistarascunhos.sites.ufms.br/vol-06-edicao-12>. Acesso em: 16 abr. 2016.

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

SANTIAGO, Silviano. “Retórica da Verossimilhança”. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

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