

VERÔNICA LUCY COUTINHO LAGE

NA CUMPLICIDADE DO NARRADOR E LEITOR, A
POSSÍVEL CONFLUÊNCIA ENTRE
OS MODOS DE NARRAR EM
QUINCAS BORBA E *VANITY FAIR*

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Área de concentração: Estudos de Literatura – subárea Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a Dr^a SONIA Regina Aguiar TORRES da Cruz

NITERÓI
2006

**VERÔNICA LUCY COUTINHO LAGE
NA CUMPLICIDADE DO NARRADOR E LEITOR, A POSSÍVEL
CONFLUÊNCIA ENTRE
OS MODOS DE NARRAR EM
QUINCAS BORBA E VANITY FAIR**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Área de concentração: Estudos de Literatura – subárea Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sonia Regina Aguiar Torres da Cruz – Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Marlene Soares dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Maria Elizabeth Chaves de Mello
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Luis Filipe Ribeiro
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Teresinha Maria Scher Pereira [suplente]
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Silvio Renato Jorge [suplente]
Universidade Federal Fluminense

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos Milton José e Victor, razões da minha felicidade e das minhas realizações na vida.

Ao Paulo, companheiro e amigo.

AGRADECIMENTOS

-Primeiramente, a esta energia superior, com a máxima sinceridade e sem qualquer vaidade, sempre ao nosso lado e que realmente nos fortalece como únicos e peculiares no nosso modo de ser.

-ao Programa de Pós-graduação da UFJF-CAPES com o excelente incentivo oferecido através da bolsa do PICDT, sem a qual meu doutoramento não teria sido possível.

-à Coordenação da UFF- Programa de Pós-graduação, pela forma carinhosa e amiga de me receber em sua Instituição, extensivo também aos serviços a mim prestados pela Secretaria.

-a todos os professores com os quais cursei disciplinas durante minha obtenção de créditos, os quais contribuíram por demais em meu aprimoramento não só profissional mas também como ser humano.

-ao amigo e professor Luís Filipe Ribeiro pelos papos sempre frutíferos, e principalmente para o despertar dos instigantes narradores das obras escolhidas.

-em especial, à minha orientadora Prof^a Dr^a Sonia Torres que, além de estar sempre disponível para esclarecer qualquer manifestação de dúvida durante o processo e preencher todos os requisitos que uma orientanda espera encontrar nesse tipo de relação, usou de ternura e delicadeza ímpares em todos os momentos de fazer suas críticas, sempre construtivas, transformando esse convívio em uma experiência, não só de aprimoramento intelectual, mas sobretudo amiga e inesquecível. Muito obrigada!!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 1
CAPÍTULO I: <i>Quincas Borba</i> e <i>Vanity Fair</i>: uma narrativa na capital dos trópicos e outra no berço do Capitalismo	p.13
O leitor incluso como chave dos modos de narrar machadiano e Thackeriano	p.18
O flâneur no berço e na periferia do capitalismo	p.19
As facetas do século XIX: No berço do Capitalismo e abaixo da linha do Equador..	p.33
Século XIX: transformador, inquietante, surpreendente.....	p.44
CAPÍTULO II: Modos de narrar em <i>Quincas Borba</i> e <i>Vanity Fair</i>: algumas implicações	p.46
Plurilingüismo social em <i>Quincas Borba</i> e <i>Vanity Fair</i>	p.48
Formas retóricas no romance; o narrador e as estratégias estéticas do autor....	p.50
Considerações iniciais sobre o plurilingüismo e o romance humorístico.....	p.59
Gêneros intercalados.....	p.68
CAPÍTULO III: Estes arrebatadores senhores: Os Narradores e suas influências, confluências e diferenças.....	p.78
A questão da influência de Sterne em Machado.....	p.78
A questão da influência de Bunyan em Thackeray.....	p.83
Ironias minhas, ironias suas, onde estão senão tão nuas? Riso e cumplicidade em Machado e Thackeray.....	p.87
Máximas e Paródias: recursos incontestáveis de interação e cumplicidade.....	p.108
CAPÍTULO IV – Oh Humanity, thy name is Vanity.....	p.112

CAPÍTULO V – Ah! Meu amado Leitor!, Oh! My beloved Reader!

Concluir: Eis a questão!p.161

NOTAS..... p.171

BIBLIOGRAFIAp.181

Obras Citadasp.181

Outras Referênciasp.184

ANEXOS.....p.188

Revenge may be wicked, but it's natural'

What a charming reconciler and peacemaker money is!

‘Curse the whole pack of money-grubbing vulgarians!’

(THACKERAY, 1998, pp. 8/ 89/ 186)

[...] porque não há vinho que embriague como a verdade.[...]

A moral é uma, os pecados são diferentes.

[..] Já é muito consertar farrapos da realidade.

(MACHADO de ASSIS, 1889, pp. 16 /123)

It is all vanity, to be sure, but who will not own to liking a little of it? I should like to know what well-constituted mind, merely because it is transitory, dislikes roast beef? That is a vanity; but may every man who reads this have a wholesome portion of it through life, I beg – ay, though my readers were five hundred thousand.[...] Yes, let us eat our fill of the vain thing, and be thankful therefore. (THACKERAY, 1998, p. 484)

The different conduct of these two people is pointed out respectfully to the attention of persons commencing the world. Praise everybody, I say to such; never be squeamish, but speak out your compliment both point-blank in a man’s face, and behind his back, when you know there is a reasonable chance of his hearing it again. Never lose a chance of saying a kind word. As Collingwood never saw a vacant place in his estate but he took an acorn out of his pocket and popped it in; so deal with your compliments through life. An acorn costs nothing, but it may sprout into a prodigious bit of timber.

(THACKERAY, 1998, p. 170)

E enquanto uma chora, outra ri; é a lei do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal do mundo. Tudo chorando seria monótono, tudo rindo cansativo; mas uma boa distribuição de lágrimas e polcas, soluços e sarabandas, acaba por trazer à alma do mundo a variedade necessária, e fez-se o equilíbrio da vida.

(MACHADO de ASSIS, 1889, p. 52)

Para quem tinha tanta pressa, eis aí um discurso demasiado comprido. Sofia deu por isso um pouco tarde; repetiu a Rubião que até logo, que fosse para a sala. O piano acabara; ouvia -se um burburinho discreto de aplausos e conversação.

(MACHADO de ASSIS, 1889, p.135)

“Um marido, ainda mau, é sempre melhor que o melhor dos sonhos”

(MACHADO de ASSIS, 1889, p. 142)

Introdução

Esta pesquisa, requisito para meu doutoramento em Literatura Comparada, abrange, em sua presente forma, quatro vertentes de estudo que venho privilegiando, e que são: 1) o enfoque na contemporaneidade e realidade existentes nas obras de Machado de Assis e William Thackeray, através da cumplicidade entre narrador e leitor; 2) a visão mais abrangente e mais real entre o discurso e seu objeto na tessitura da prosa romanesca, com destaque para o romance humorístico; 3) uma perspectiva que leva em conta a cidade (o espaço urbano) e a casa como parâmetros de espaço – sagrado e profano –, e de tempo – real e histórico (metaficção-histórica) – para a composição da narrativa ficcional; 4) um olhar sobre a organização e experimentação nos modos de narrar desses escritores como forma individualizada e inovadora de produção literária. Para tanto, elegi *Quincas Borba*, de Machado de Assis, e *Vanity Fair*, de William Makepeace Thackeray, como tema da presente tese, assumindo uma atitude de desafio e audácia para o estudo de uma possível confluência entre dois grandes, surpreendentes e instigantes escritores de épocas próximas, porém de momentos e locais históricos bem diferentes.

Meu objetivo primordial é analisar suas semelhanças, tais como: escrever sobremaneira a respeito de classes sociais altas em um espaço urbano tido como centro de todo tipo de atividade sócio-econômica e política, analisar com olhar cético, irônico, de desencantamento, mas

também, em alguns momentos, com compaixão os comportamentos humanos diante desse espaço, e possíveis alterações de conduta influenciadas por esse sistema novo de visão de progresso; denunciar a incongruência entre a natureza humana e a imposição de uma “cultura da civilização” e, principalmente, experimentar o fazer literário, fugindo e negaceando as variadas manifestações estéticas de suas épocas, não se prendendo a nenhuma delas, assegurando assim um processo autoconsciente de representação estética para retratar tanto o mundo paradoxal dos homens, quanto a suas propostas estéticas. A partir destas observações pude constatar que as características comuns a ambos os autores superam em muito suas diferenças, que, no entanto, também serão ressaltadas no Capítulo II, sobre os modos de narrar. Procurarei sobretudo as situações ficcionais que eles inventaram, e me permito seguir aqui o conselho tão pertinente de Antonio Candido quando afirma que as situações ficcionais inventadas são:

[...] [t]anto aquelas onde os destinos e os acontecimentos se organizam segundo uma espécie de encantamento gratuito; quanto as outras, ricas de significado em sua aparente simplicidade, manifestando, com uma enganadora neutralidade de tom, os conflitos essenciais do homem consigo mesmo, com os outros homens, com as classes e os grupos. (CANDIDO, 1977, p.32)

Além dessa hipótese inicial, há também o fato de serem, ambas as obras, romances pertencentes a uma fase considerada por muitos críticos como a de maturidade literária dos autores sendo estudados, onde as características da prosa romanesca afloram com todo vigor, levando seus leitores a uma constante interação com todas as formas estilísticas possíveis de serem encontradas no gênero romance. Como ponto de partida, primeiramente, estabeleço dois pilares que considero essenciais, quais sejam, a cumplicidade do leitor e a *flânerie* do narrador e personagens através da cidade, para posteriormente seguirmos em uma viagem de descobrimento, encantamento, cheia de surpresas quanto ao que realmente pretendiam os escritores em questão.

Tudo o que foi exposto até aqui teve como objetivo caracterizar minha pesquisa, apresentando as premissas básicas. Meu passo seguinte é examinar e exemplificar com algumas, porém, não todas as citações possíveis de serem encontradas em cada um dos romances, minha crítica em ambas as obras, com vistas a justificar a originalidade e a pertinência da pesquisa em si.

A partir do primeiro pilar mencionado, surge, então, um primeiro e importante olhar sobre as obras em questão, ou seja, a interação narrador-leitor, fio condutor estimulante e revelador dos novos horizontes e abrangências de interpretações de narrativas ficcionais como marca literária machadiana e *thackeriana*, à primeira vista sem significado aparente, que,

no entanto, nos ensinam a ser perspicazes e astutos leitores-críticos das intenções dos escritores, além de despertar-nos para os vários ângulos que a tessitura de uma narrativa ficcional possa conter.

A presença do *leitor incluso*, segundo Ivan Teixeira, um dos dispositivos técnicos na narrativa machadiana, é possível de ser detectado tanto em *Quincas Borba* quanto em *Vanity Fair*. O leitor assume um papel de leitor- personagem, marcando sua presença individual e própria, passível de ser comprovada através da relação dialógica com o narrador. Além disso, em inúmeras seqüências de ambas as narrativas, pode-se deparar com esses leitores como se fossem protagonistas mesmos, alguém que possivelmente esteja respondendo e replicando as questões levantadas na narrativa, chegando, no caso de Machado, a ocupar não só a atenção, como também capítulos inteiros.

Observa-se então a preocupação central de ambos os escritores de estimular o potencial do leitor para a reflexão, visto que, conforme Ivan Teixeira coloca ter sido Machado de Assis avesso a qualquer crença absoluta, e ter escrito para problematizar e não solucionar, dogmatizar ou mesmo moralizar, observamos a mesma atitude em Thackeray.

Passemos agora para o outro pilar: a *flânerie* do narrador e personagens através da cidade, *flânerie* essa que, à primeira vista, pode parecer descompromissada, mas que, na realidade, carrega em si a observação minuciosa das pessoas e os acontecimentos ao redor. Nesse

ponto, há que se observar e contrastar as experiências de fragmentação da identidade e a não-linearidade do tempo vividas pelos personagens machadianos e thackerianos. Para os primeiros, suas vivências, grosso modo, relacionam-se com a da cidade grande – Rio de Janeiro – no despertar da sua modernidade. No caso das personagens thackerianas, eles também vivem na cidade grande–Londres–, porém, esta já se encontra em pleno desenvolvimento, guardando em similitude com o Rio de Janeiro a gente da multidão. A diferença que se observa em relação à *flânerie* londrina, é a perda daquele encantamento que acontecera no início do processo de uma suposta sociedade burguesa-liberal diante das novas expectativas sócio-econômicas, tornando-se um movimento muito mais solitário e alienante, e apresentando uma realidade diferente daquela inicialmente apontada como sendo de uma grande mudança para um mundo muito melhor e socialmente mais abrangente.

Embora guardem essas diferenças, é através da *flânerie* das personagens dos dois romances que o leitor é levado a entender as mudanças de discursos e de comportamentos perante as situações que se lhes apresentam, assim como as influências sócio- econômicas e espaciais sofridas pelas pessoas.

Fixando nossos olhares nos narradores, nos confrontamos também com a necessidade de seus criadores de dotarem-nos das características do *flâneur*. Se atentarmos para algumas das inúmeras funções que Walter

Benjamin destaca em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*, poderíamos nos ater exatamente naquela que sobressai, “o fascínio com que o narrador acompanha o espetáculo da multidão” (BENJAMIN, 2000, p.46), fascínio esse alcançado devido a sua dialética do *flânerie* que lhe permite estar em vários e ímpares espaços, possibilitando-lhe uma observação e análise privilegiadas, compartilhadas com seus leitores.

A partir desse ponto de minha justificativa, volto-me para a segunda vertente destacada para minha pesquisa: a visão mais abrangente e mais real entre o discurso e seu objeto na tessitura da prosa romanesca, com destaque para o romance marcado pelo humor.

Segundo Bakhtin em seu livro *Questões de Literatura e de Estética*, a originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação de unidades estilísticas heterogêneas como: a narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes); a estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral; estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc); diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares; os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. Bakhtin nos chama atenção, também, para a introdução e organização do plurilingüismo no romance, ressaltando

que o romance humorístico tanto em sua forma como historicamente é a maior e mais importante evidência desse fenômeno.

Constatam-se inúmeros exemplos de todos esses aspectos nos dois romances em estudo, podendo-se afirmar suas estreitas relações com o romance humorístico em especial. No caso de *Quincas Borba*, o plurilingüismo se concretiza em todas as relações entre os mais variados personagens das mais diferentes classes sociais, evidenciando-se que um mesmo personagem, no caso Rubião, usará de linguagens diferentes nas mais diversas situações e relacionamentos. Assim é que sua fala com o cão Quincas Borba se prima pela repetição, por palavras e tom carinhosos; com sua comadre Angélica, um tom mais despojado e de mexericos e bisbilhotices; com Palha e Sofia, um tom formal, de admiração e respeito e, assim por diante. Fato semelhante acontece em *Vanity Fair*, onde as relações entre as personagens de classes sociais diferentes são até mesmo mais acentuadamente marcadas pelo tom discriminador falseado. Os exemplos também se multiplicam, como é o caso da linguagem usada entre Amélia e Becky que se diferencia pelo tom intimista e confidencial por se tratar de uma relação de amizade. No entanto, quando as mesmas personagens estão diante de seus supostos pretendentes, o tom apresenta-se sensual, sutil, amoroso e também intimista. Porém, essa intimidade é diferenciada por se tratar de uma relação onde o jogo de sedução e de conquistas é a mola-mestra. Nesse sentido, é possível observar-se a

diferenciação de linguagem até mesmo entre as personagens em uma mesma situação, já que a linguagem irá retratar também traços de suas personalidades. A tentativa de uma abordagem mais profunda de todos os possíveis ângulos de interpretação desses falares será fundamental para o entendimento das propostas estéticas dos autores e suas tessituras ficcionais.

No caso da terceira vertente, ou seja, a casa e a cidade como parâmetros de espaço – sagrado e profano – , e de tempo – real e histórico (metaficção-histórica) – para a composição da narrativa ficcional, buscarei demonstrar que tanto Machado e Thackeray incluem esses elementos em seus romances, à primeira vista como uma constatação dos hábitos da época em seus respectivos contextos históricos. Para além dessa constatação, ambos os escritores, através das intromissões constantes dos narradores, utilizam-se dos mesmos parâmetros essencialmente para denunciar como as pessoas se comportavam em relação aos seus interesses e ambições. Sem querer obter respostas definitivas, de acordo com o que já destaquei, os autores problematizam o espaço da cidade que poderia ser corroborado quando Flores da Cunha, em relação a Machado, mas que poderia ser aplicado a Thackeray, afirma que ele “[...] *problematiza o espaço da cidade, ao intuí-lo como lugar do bem e/ou do mal, de hipocrisia e/ou sinceridade, de solitude e/ou solidariedade, de anonímia e/ou identidade*” (FLORES da CUNHA, 1998, p.101). Tal perspectiva é

concretizada quando os leitores vão acompanhando o desenrolar da vida e comportamentos dos mais variados personagens, merecendo aqui o destaque para os casais Palha e Sofia em *Quincas Borba*, e Rawdon e Becky em *Vanity Fair*.

O espaço da casa em ambos os romances seria um prolongamento da cidade, refletindo o tipo de comportamento assumido pelas personagens diante das realidades das cidades em destaque. Outra perspectiva de espaço também se observa, por se tratarem de obras produzidas em países diferentes e em tempos históricos distintos. Em *Quincas Borba*, é o Rio de Janeiro, capital do Império, e depois da República, espelho da tentativa no Brasil de estabelecer-se e imitar idéias liberais advindas da Europa, dando a falsa impressão de que estávamos em grande e definitivo processo de transformação social e econômica, em suma, com “as idéias fora do lugar” (SCHWARZ, 1981); e em *Vanity Fair* é a Londres do período da batalha de Waterloo, marco do fim da soberania napoleônica, em meados do período Vitoriano, cheia de contradições, pois, se de um lado prima-se pelo *boom* do progresso industrial, pela presença de uma ideologia liberal, e a presença de uma classe trabalhadora, de outro, fracassa devido às imensas injustiças sociais e conseqüente “escravização” dos trabalhadores que acabam por se confrontarem com uma vida ainda marcada pelo desrespeito e não cumprimento de todos os seus direitos, conforme aponta Schwarz: “É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo

geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial--a exploração do trabalho” (SCHWARZ, 1981, p.14).

Diante desses quadros sócio-político e econômicos, levantarei algumas questões históricas encontradas em ambas as narrativas, com a intenção de ressaltar a re-leitura e alargamento da compreensão dos fatos e suas conseqüências trazidas através das falas e transformações das vidas dos personagens. Podemos associar essa visão àquilo que Hutcheon chama de “meta-ficção historiográfica”, uma das formas de romance que seria marcada pelo fato de serem “*famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos*” (HUTCHEON, 1991, p.21), na medida em que o contexto histórico como elemento composicional inerente a qualquer narrativa ficcional é visto sob um ângulo diferenciado: o do reflexo que esse contexto traz no universo moral e social dos personagens.

A última e quarta vertente, a organização e experimentação nos modos de narrar desses escritores como forma individualizada e inovadora de produção estética, será a análise mais diversificada e, por isso mesmo, de maior extensão dentro de meus estudos.

Como ponto de partida, é possível observar o quão revolucionários e inovadores foram esses dois escritores, antecipando em muito o que

aconteceria um pouco mais tarde no campo das artes. Guardadas as devidas proporções, é possível detectar o cruzamento que ocorre se nos voltarmos para a revolução que Kafka propunha para a produção de arte, revolução essa que havia se iniciado por volta de 1890. Segundo Rosenfeld, em essência, Kafka foi um dos romancistas que deram o passo para a destruição do romance tradicional, ou seja, aquele romance que traria um enredo com começo, meio e fim, tudo muito bem desenvolvido e organizado, mediado por um narrador onisciente que tudo sabe e concatena todos os acontecimentos, criando assim a ordem do mundo real e fictício. Nada contra se estivéssemos ainda diante de uma realidade romanesca, mas totalmente incongruente para o mundo moderno, e, por isso mesmo, romancistas como Kafka e outros de sua estirpe teriam que trazer para o mundo das artes uma perspectiva e proposta estéticas que pudessem dar conta do “homem moderno”, de sua tomada de consciência do lugar que passa a ocupar perante um mundo que se transforma em um Estado totalmente organizado, em que surge uma engrenagem sobre o indivíduo constantemente ameaçando-lhe, tanto do lado de fora quanto do lado de dentro. Do lado de fora, estão as forças externas do mundo anônimo, social, e de dentro, estão as forças anônimas do inconsciente. Para Rosenfeld,

[...] antigamente o homem também estava ameaçado por forças anônimas que influem no seu comportamento, mas só agora ele o sabe, só agora ele está consciente do inconsciente [...] O homem agora tem uma

nova consciência a respeito disso. Sabe que há, no seu íntimo, forças anônimas que influem no seu comportamento, que invadem o próprio ego racional, manifestando-se de uma maneira às vezes arrasadora. Ao mesmo tempo vê-se o homem ameaçado de fora pela engrenagem gigantesca do mundo moderno. Ora, não basta apenas discorrer sobre isso, não basta, por exemplo, discorrer sobre a capacidade, sobre a obscuridade e a impenetrabilidade do mundo moderno, como nós agora o vemos. Não basta tudo isso para que o leitor tome apenas conhecimento disto, aprendendo-o como se aprende que 2x2 é quatro. O conhecimento, neste caso, não se transformaria em experiência, seria apenas um conhecimento a mais. O artista tem de trabalhar num nível suficientemente profundo para que esse tema, se podemos chamar isto assim, se transforme em experiência vivida.[...], capaz de se tornar, por sua vez, vivida experiência do leitor. Tematicamente, muitos dos problemas e concepções expostos, isto é, mundo administrado, industrialização, mundo burocrático, ameaça do mundo anônimo, pressão da sociedade sobre o indivíduo, ou então, ameaças que vêm de dentro, tudo isso foi tematicamente, de certa maneira e em certa medida, já exposto pelo naturalismo,[...], mas em termos estéticos, essa temática continuava inexistente, porque uma temática só se torna realmente existente em termos estéticos, quando ela é assimilada totalmente à organização e à estrutura da obra. (ROSENFELD, 1994, p.44, grifos meus)

Baseando-me nesses princípios, aponto, finalmente, para a contemporaneidade dos modos de fazer e narrar das obras, e analiso os recursos lingüísticos de que ambos escritores lançaram mão para uma proposta estética que viesse ao encontro de seus anseios e crenças enquanto cientes de uma escrita da realidade humana e, também, de suas épocas.

Assim é que a presença de figuras de linguagem, da prosa poética, da narrativa fragmentada, do plurilingüismo nos romances, dos posicionamentos similares ao impressionismo, conforme Flores da Cunha ressalta através da concepção do pintor Angelo Guido de “*não ser uma nova escola mas a expressão de um novo modo de ver, dentro do qual cada artista encontra a sua própria modalidade expressiva*” (FLORES da CUNHA, 1998, p.102.), do tom irônico em relação ao absurdo das novas concepções de vida e de poder que aviltavam a natureza humana e à não-adequação de uma visão romântica do mundo; da visão realista da vida, traduzida pela criação da prosa fragmentada e não-linear, retrato de suas impressões. Enfim, será a partir de todos esses elementos e outros que aflorarão durante minha análise que tentarei demonstrar as instigantes especificidades dos autores da minha tese.

Capítulo I

Quincas Borba e Vanity Fair: uma narrativa na capital dos trópicos e outra no berço do Capitalismo

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se

interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores.[...] No entanto, essas duas famílias, como já disse, constituem apenas tipos fundamentais. A extensão do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levamos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres na arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.

BENJAMIN, “O Narrador”, 1985, pp. 198-9.

Ao nos depararmos com obras de escritores instigantes como Machado de Assis e Thackeray sentimos estar indo ao encontro de uma vasta riqueza de significados, permitindo que estudiosos de cada época encontrem as suas maneiras peculiares de expressão e de análise. Como resultado, geração após geração de leitores e críticos vêm analisando-os por diversos ângulos, ressaltando suas qualidades literárias de grandes escritores, mesmo que, por vezes, tais análises nos pareçam contraditórias.

Quincas Borba e Vanity Fair, dentro do panorama corrente geral da literatura dos povos ocidentais, levam-nos a constatar o olhar incisivo, por vezes melancólico destes escritores, e a contrapartida irônica de seus narra-

dores perante o quadro sócio-político econômico de suas épocas e sua influência no comportamento humano.

Com o propósito de traçar uma possível comparação entre as propostas estéticas contidas nas duas obras em estudo, é na figura do narrador onde encontramos a fonte de intrigantes, e porque não admitir, inesgotáveis reflexões que nos levam a percorrer os mais diversos e encantadores caminhos. O que teria esse senhor de tão inovador, de tão excitante para nos contar? Que habilidade haveria em seu narrar para transformá-lo em peça fundamental de tantos questionamentos levantados a partir de suas narrações? Respostas difíceis de serem dadas por completo, mas levantadas em algumas discussões feitas por estudiosos como, por exemplo, Benjamin que, ao nos fazer percorrer os caminhos por ele tracejados, acaba por nos tomar como parceiros desse caminhar à procura de uma possível solução para tal indagação. O primeiro percurso é exatamente sabermos a fonte à qual todos os narradores recorrem, ou seja, a experiência que passa de pessoa a pessoa, para que possamos entender a real extensão que o reino narrativo possui. Este, por sua vez, só pode ser entendido através da interpenetração dos dois tipos mais antigos de narradores anônimos, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante que, através do tempo e da história da humanidade, foram sendo substituídos pelos artífices que aperfeiçoaram a arte de narrar. E como esses narradores conseguiram tal façanha pode ser elucidado, ainda

segundo Benjamin, pelo simples fato de não terem eles perdido “*uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências*” (BENJAMIN, 1985, p.198), através do ato de contá-las em grupos de amigos ou familiares, ato este que, a cada dia, mais se encontra em vias de extinção, devido a todos os fatores de mudanças aos quais o sujeito, perante aos novos desafios e às imposições da modernidade, foi obrigado a se adaptar. Assim, ficam claras as razões de o narrador não se encontrar de fato presente entre nós e ter a necessidade de ser este algo distante, “*um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável*” (BENJAMIN,1985, pp.197-99), a fim de que as novas experiências vivenciadas pelos indivíduos possam estar sob um olhar escrutinador, tal e qual o homem da multidão de Edgar Allan Poe. No conto “The Man of the Crowd”, Poe põe seu personagem diante da modernidade, para, depois do impacto e, em seguida, da libertação do peso de ter que ser essa pessoa a desempenhar papel para o qual não se sentia ainda preparado, transformar-se em um observador e narrador do desenrolar dos fatos e da vida sem a angústia do anonimato, já que não possui uma platéia que possa ouvi-lo, conforme os narradores de culturas orais no passado. Podendo se misturar na multidão, consciente agora de guardar em si um olhar diferenciador e possuir um lugar ímpar na sociedade, ele recorre constantemente, não mais ao seu ouvinte, mas ao seu querido leitor, a fim de assegurar que aquilo que ele tem a narrar será lido..

No caso específico de nossa análise, o período é o da modernidade em pleno desenvolvimento em Londres, na Inglaterra; e em seus primórdios, no caso do Rio de Janeiro, Brasil, trazendo suas características singulares, que serão enfocadas mais adiante, em nossas considerações dos quadros político-sócio-econômicos nos dois países. Sendo assim, não há dúvidas de estarmos diante de narradores-escrutinadores, mas que necessitam dessa distância da multidão, a fim de se posicionarem naquele ângulo favorável a uma análise mais precisa das arrebatadoras mudanças, tentando decifrar os novos códigos da história e do desenvolvimento do mundo moderno, questionando-os, ironizando-os, e prostrando-se diante daqueles já consumados, como a chegada do capitalismo. É também nesse período que vamos nos deparar com o surgimento do romance e, de acordo com Benjamin, com a morte da narrativa nos moldes de outrora. A explicação estaria no fato de não terem os novos narradores como usufruir mais daquele falar olho-no-olho com seus ouvintes, tendo, urgentemente, que desenvolver novas técnicas, para que assim pudessem lutar contra a morte da narrativa, outrora tão respeitada pelos seus poderes e domínios sobre a humanidade e, agora, solapada pelo impacto das novas exigências impostas pelo mundo moderno que tenta transformá-la em valor de mercadoria a serviço de apenas narrar os acontecimentos atrelados à evolução da História da humanidade, anulando toda a diversidade de papéis que lhe eram inerentes.

Atentos para tal ameaça e sabedores de que é “ *no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível*” (BENJAMIN,1985, p.207), aos escritores conscientes caberia a tarefa de não só evitar a morte da narrativa mas também preservar a autoridade da mesma, que aflora através de inúmeras imagens, gestos, olhares, das características inesquecíveis que lhe dizem respeito, de tudo que ela é capaz de contar em relação à “moral da história”. Uma outra razão para tal atitude está no fato de que “*é da morte que o narrador deriva sua autoridade já que a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar*” (BENJAMIN,1985, p.209). Para isso, os escritores teriam que encontrar uma alternativa que pudesse garantir o dom narrativo, e que suas histórias não se transformassem, como parecia querer o novo código de valores, em meras informações fugazes e passageiras, rapidamente substituídas por novas informações, não permitindo aos leitores reflexões mais profundas sobre tudo ao seu redor. Com isso em mente, os verdadeiros escritores, à semelhança dos antigos artesãos e suas coordenações da alma, do olhar e da mão, tentaram conservar aquela capacidade do ouvinte das narrativas do passado para tecer os acontecimentos da história enquanto os ouvia.

O leitor incluso como chave dos modos de narrar machadiano e thackeriano

A interação narrador-leitor, viés sempre presente, instigante e revelador da marca literária tanto machadiana quanto thackeriana, transforma-nos de meros leitores de histórias, à primeira vista tolas ou comezinhas, a perspicazes e astutos leitores-críticos das intenções colocadas pelos escritores, além de grandes observadores de quais os caminhos tomados na construção da tessitura, e como eles se realizam.

Atentemos:

[...] Deixemos Rubião na sala de Botafogo, batendo com as borlas do chambre nos joelhos e cuidando na bela Sofia. Vem comigo, leitor; vamos vê-lo, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba. (MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap.III, p.13)

I KNOW THAT THE TUNE I am piping is a very mild one (although there are some terrific chapters coming presently), and must beg the good-natured reader to remember, that we are only discoursing at present about a stockbroker's family in Russell Square...

(THACKERAY, 1998, Chap. VI, p.44) ¹

Assim é que suas narrativas começam a ser tecidas com base em um pilar para eles crucial a suas intenções: uma estrita cumplicidade entre narrador e, agora, leitor, de suas fontes de inspiração para narrar experiências próprias e/ou as relatadas pelos outros, incorporando-as à experiência dos seus leitores. Naturalmente, outros recursos também estariam em jogo para a realização de tal desafio, como uma boa retórica, e

a presença de polifonia para a garantia da verossimilhança dos fatos da vida, recursos esses que serão destacados no capítulo II deste trabalho.

O flâneur no berço e na periferia do capitalismo

O outro pilar ao qual queremos nos referir e no qual se apóia nossa análise seria a possível dialética da *flânerie* nos comportamentos tanto dos personagens quanto dos narradores das ficções mencionadas. Nesse ponto, há que se observar e contrastar as experiências de fragmentação da identidade e a não-linearidade do tempo, vividas pelos personagens machadianas e thackerianas. Para as primeiras, suas vivências, grosso modo, relacionam-se com a da cidade grande – Rio de Janeiro – no despertar da sua modernidade que, no entanto e por isso mesmo, faz com que seus habitantes passem a conviver com a realidade de pessoas anônimas que se movimentam em suas ruas barulhentas e cheias de novidades. Assim é que os personagens de Machado experimentam a solidão moderna do indivíduo que perde a si próprio nos trajetos das ruas repletas, mas que, ao mesmo tempo, “*encontra nessa multidão a sensação de alheamento, de anonimato, de estar fora de si, identificando seu eu com os outros*” (FLORES da CUNHA, 1998, p.101), sem contudo compartilhar essas experiências, dado seu caráter de incomunicáveis, como as pessoas da multidão. Se nos voltarmos para os personagens thackerianos, constata-se que eles também vivem na cidade grande – Londres –em pleno

desenvolvimento, guardando em similitude com o Rio de Janeiro a gente da multidão. Já a *flânerie* de seus personagens registra a diminuição do deslumbramento e das expectativas perante o novo e apresentando um movimento muito mais solitário e alienante.

Sob este ponto de vista, a análise de um dos inúmeros e brilhantes contos de Poe, “The Man of the Crowd”, serve de parâmetro para questionamentos que serão adiante em episódios de ambos os romances. Logo no início do conto, Poe antecipa de uma certa maneira aquilo sobre o que deseja opinar, ou seja, segredos que nunca são revelados, e cujas essências jamais serão descobertas, porque só assim podem ter existência própria, podem ter a possibilidade de se concretizarem:

[...] There are some secrets which do not permit themselves to be told. Men die nightly in their beds, wringing the hands of ghostly confessors, and looking them piteously in the eyes – die with despair of heart and convulsion of throat, on account of the hideousness of mysteries which will not suffer themselves to be revealed. Now and then, alas, the conscience of man takes up a burden so heavy in horror that it can be thrown down only into the grave. And thus the essence of all crime is undivulged.[...]

(POE, 2005, e-text, p.1)²

Uma vez exposta a razão de seu conto, Poe começa a narrar uma experiência de vida na tentativa de uma possível explicação para tal comportamento dos homens e seus segredos. Após um longo período

acamado, devido a uma doença não revelada no conto, o narrador ainda se encontrava em período de convalescença e, sentindo a recuperação do vigor, deu-se conta de estar em um daqueles dias de bom humor pelo simples fato de poder respirar, recorrendo à retórica de Gorgias para tal estado de graça, mesmo que, no íntimo, a considerasse frívola. Sentado em frente a uma grande sacada da casa de café D-Coffee-House, ao entardecer, em Londres, ele passa horas a observar todos os elementos que compunham aquele lugar e momento compartilhados por ele. É precisamente neste momento do conto que sentimos a presença do *flâneur* em Poe que envolve o seu leitor, e o faz participar da *flânerie* de seu narrador, para que juntos possam compreender os grandes questionamentos e mistérios da vida do homem moderno:

[...]I felt a calm but inquisitive interest in every thing. With a cigar in my mouth and a newspaper in my lap, I had been amusing myself for the greater part of the afternoon, now in poring over advertisements, now in observing the promiscuous company in the room, and now in peering through the smoky panes into the street. This latter one is one of the principal thoroughfares of the city, and had been very much crowded during the whole day. But, as the darkness came on, the throng momentarily increased; and, by the time the lamps were well lighted, two dense and continuous tides of population were rushing past the door.[...]I gave up, at length, all care of things within the hotel, and became absorbed in contemplation of the scene without.

(POE, E. A , 2005, e-text, p.1) ³

É, também, através da contemplação do narrador dessa cena em Londres que nós, habitantes e leitores de Machado de Assis – escritor da e na periferia do capitalismo –, somos levados a entender as diferenças e semelhanças da *flânerie* entre as duas capitais dos romances em análise. Embora Poe diga relatar as primeiras observações dessa contemplação sob um prisma mais abstrato e generalizado, podemos notar como essas “relações de agregações de pessoas” encontram-se muito bem caracterizadas, seja pelo vestuário, pela maneira de andar, pelas expressões de seus semblantes, pelos seus modos de olhar, seja pela conduta e comportamento no meio dessa multidão, muito bem discorridos :

By far the greater number of those who went by had a satisfied, business-like demeanor, and seemed to be thinking only of making their way through the press.[...]Their habiliments belonged to that order which is pointedly termed the decent. They were undoubtedly noblemen, merchants, attorneys, tradesmen, stock-jobbers[...]

The tribe of clerks was an obvious one; and here I discerned two remarkable divisions. There were the juniors clerks of flash houses — young gentlemen with tight coats, bright boots, well-oiled hair, and supercilious lips. [...]

The division of the upper clerks of staunch firms, or of the “steady old fellows”, it was not possible to mistake. These were known by their coats and pantaloons of black or brown, made to sit comfortably, with white cravats and waistcoats, broad solid-looking shoes, and thick hose or gaiters. They had all slightly bald heads, from which the right ears, long used to pen-holding, had an odd habit of standing off the end.[...]

There were many individuals of dashing appearance, whom I easily understood as belonging to the race of swell pick-pockets, with which all great cities are infested.[....]

Descending in the scale of what is termed gentility, I found darker and deeper themes for speculation. I saw Jew pedlars, with hawk eyes flashing from countenances whose every other feature wore only an expression of abject humility; sturdy professional street beggars scowling upon mendicants of a better stamp,[...]

(POE, 2005, e-text, pp.2-3)⁴

Essa divisão tão marcante e específica das inúmeras classes sociais reflete, sem dúvida nenhuma, a grande diferença entre o capitalismo e o liberalismo em seu berço na história, a Europa, e um pretenso e controverso liberalismo e o começo do capitalismo em nosso país. A semelhança ficaria a cargo de termos essa multidão andando de um lado para o outro, mas não sendo ainda possível defini-la de maneira tão peculiar e minuciosa. Tão minuciosa e européia que, até o fato de anoitecer seria motivo de mudanças não só no aspecto da própria cidade como também das classes sociais a freqüentarem as ruas das grandes cidades, trazendo à tona uma outra realidade e estilo de vida diferentes daqueles presentes durante o dia, constatado através da seguinte passagem:

As the night deepened, so deepened to me the interest of the scene; for not only did the general character of the crowd materially alter (its gentler features retiring in the gradual withdrawal of the more orderly portion of the people, and its harsher ones coming out into border relief, as the late hour brought forth every species of infamy from its den), but

the rays of the gas-lamps, feeble at first in their struggle with the dying day, had now at length gained ascendancy, and threw over things a fitful and garish luster. All was dark yet splendid – as the ebony to which has been likened the style of Tertulian.

(POE, 2005, e-text, p.4) ⁵

Igualmente diferenciador, e sob a influência do anoitecer, encontra-se o narrador, que envolve seu leitor, revelando, através de uma contundente linguagem sinestésica, toda sua transformação física e psicológica, além de um enorme deslumbramento perante essa nova condição. Os efeitos que a noite provoca trazem à tona não só lembranças de fatos históricos, mesmo que em forma de *flashes* – afinal não podemos perder tempo nesses tempos de industrialização! – como também apresentam-se arrebatadores, impossíveis de serem dominados porque

[t]he wild effects of the light enchained me to an examination of individual faces; and although the rapidity with which the world of light flitted before the window prevented me from casting more than a glance upon each visage, still it seemed that, in my then peculiar mental state, I could frequently read, even in that brief interval of a glance, the history of long years.

(POE, 2005, e-text, p.4) ⁶

Comparativamente, do lado de cá, nos encontrávamos no estágio de formação, de adaptação, e da presença de muitas contradições entre o discurso de capitalismo liberal e a realidade vigente.

Retomando a análise do conto de Poe, nos deparamos com a introdução de um novo elemento, em consequência da mudança de comportamento do narrador mencionada anteriormente. Mesmo sob o encantamento da observação da noite e suas peculiaridades, o narrador é pego de surpresa em relação a um semblante, na faixa de sessenta e cinco à setenta e cinco anos, que lhe chama especial atenção. Imediatamente seu foco passa a ser completamente centrado nesse transeunte, absorvendo-o profundamente e levando-o a um desejo incontrolável de segui-lo, de acompanhá-lo em sua trajetória a fim de entender sua história, sua vida. A “vivência” desse momento da experiência do narrador é magistralmente narrada como se fora um convite ao leitor a acompanhar e penetrar nessa multidão, à semelhança do *flâneur*, ilustrada na passagem, mesmo que um pouco longa –

With my brow to the glass, I was thus occupied in scrutinizing the mob, when suddenly there came into my view a countenance (that of a decrepit old man, some sixty-five or seventy years old of age) – a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression. Any thing even remotely resembling that expression I had never seen before. I well remember that my first thought, upon beholding it, was that Retszch, had he viewed, would have greatly preferred it to his own pictural incarnations of the fiend. As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense – of supreme

despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated. “How wild a history,” I said to myself, “is written within that bosom!” Then came a craving desire to keep the man in view – to know more of him. Hurriedly putting on all overcoat, and seizing my hat and cane, I made my way into the street, and pushed through the crowd in the direction which I had seen him take; for he had already disappeared. With some little difficulty I at length came within the sight of him, approached, and followed him closely, yet cautiously, so as not to attract his attention.

(POE, 2005, e-text, p.4) ⁷

Sob esse novo viés, o narrador vai percorrer a mesma rota que seu misterioso transeunte decide traçar, qualquer que fosse, especialmente depois de aguçada sua curiosidade ao observar seu “amigo desconhecido”. Usando um vestuário que, embora estivesse rasgado e sujo, mostrava resquícios da textura e sofisticação do pano comprado, e mesmo aparentando estar muito fraco e magro em sua pequena estatura, portava um diamante e um punhal. Assim sendo, o narrador irá vaguear por toda a cidade, desde os lugares mais luxuosos e agitados por uma multidão mais selecionada até os mais pobres, desertos e sombrios composto por uma multidão de alienados, de gentinha. Todo esse vaguear inicia-se perto da casa de café, D-Coffee-House e encontrará seu término em frente à mesma. No entanto, todo esse percurso é narrado nos seus mínimos detalhes, sujeito a todos os riscos que possam vir a acontecer quando tal decisão é tomada. Assim é que, à semelhança de um andarilho, ambos, “amigo desconhecido” e narrador, se submetem a todas as condições para que seus objetivos sejam

alcançados. Quanto a esses últimos, somos informados apenas do que aflige nosso narrador: entender aquele andarilho, aquele transeunte tão instigante. E sabe que somente seguindo-o ele poderá, talvez, achar a resposta para seu questionamento, mesmo que muitos dos caminhos tomados, retomados, repetidos por várias vezes pelo andarilho não façam sentido para ele, tornando sua curiosidade ainda mais excitante e, ao mesmo tempo, torturante, em virtude de seu total desconhecimento dos segredos e mistérios que possam estar influenciando o comportamento de seu “amigo desconhecido”.

Finalmente após perambular por todos os lugares durante a noite e início do amanhecer, o narrador desiste de segui-lo, chegando a uma grande conclusão sobre o tipo de homem que ele seria: seu “amigo desconhecido” encerraria em si, o homem da multidão, aquele que se recusava a ficar sozinho, refletindo o homem moderno, o tipo e o gênio de um crime profundo: a perda de ser o centro no e do mundo, e de ter sido feito um elemento a mais a compor essa sociedade baseada em novos princípios e valores éticos, morais, político-econômicos e religiosos que, contudo, não perde a determinação de encontrar seu caminho, uma nova direção, necessitando para isso, manter-se em constante movimentação. A passagem final desnuda de vez essa realidade quando lemos,

The sun arose while we preceeded, and, when we had once again reached that most thronged mart of the populous town, the street of the D-Hotel,

it presented an appearance of human bustle and activity scarcely inferior to what I had seen on the evening before. And here, long, amid the momentarily increasing confusion, did I persist in my pursuit of the stranger. But, as usual, he walked to and fro, and during the day did not pass from out the turmoil of that street. And the shades of the second evening came on, I grew wearied unto death, and, stopping fully in front of the wanderer, gazed at him steadfastly in the face. He noticed me not, but resumed his solemn walk, while I, ceasing to follow, remained absorbed in contemplation. “The old man,” I said at length, “is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd. It will be in vain to follow, for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the “Hortulus Animae”, and perhaps it is but one of the great mercies of God that “er lässt sich nicht lesen.”

(POE, 2005, etext, pp.6-7) ⁸

É a partir dessa perspectiva de Poe que gostaríamos de ressaltar as diferenças entre os dois escritores, nos dois romances que são objeto de nossa análise. Embora guardem diferenças, que podemos atribuir a estágios distintos de desenvolvimento do capitalismo, é através da *flânerie* dos narradores e dos seus personagens nos dois romances que o leitor é levado a entender as mudanças de discursos e de comportamentos perante as situações que se lhes apresentam, assim como as influências sócio-econômicas e espaciais sofridas pelas pessoas.

Fixando nossos olhares nos narradores, nos confrontamos também com a necessidade de seus criadores de dotá-los das características do *flâneur*. Dentre as inúmeras funções que Walter Benjamin destaca em

Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo, ressaltamos mais uma vez aquela em que sobressai “o fascínio com que o narrador acompanha o espetáculo da multidão” (BENJAMIN, W. 1989, p.46), fascínio esse alcançado como resultado de sua *flânerie* que lhe permite estar em vários e ímpares espaços, possibilitando-lhe uma observação e análise privilegiadas, compartilhadas com seus leitores, como nas seguintes passagens de *Vanity Fair* e *Quincas Borba*, respectivamente, entre tantas outras:

How the Young man from Cambridge sulkily put his five great coats in front; but was reconciled when little Miss Sharp was made to quit the carriage, and mount up beside him— when he covered her up in one of his Benjamins, and became perfectly good-humoured — how the asthmatic gentleman, the prim lady, who declared upon her sacred honour she had never traveled in a public carriage before (there is always such a lady in a coach, – alas! Was; for the coaches, where are they?), and the fat widow with the brandy-bottle, took their places inside – how the porter asked them all for money, and got sixpence from the gentleman and five greasy halfpence from the fat widow – and how the carriage at length drove away – now threading the dark lanes of Aldersgate, anon clattering by the blue cupola of St. Paul’s, jingling rapidly by the strangers’ entry of Fleet Market, which, with Exeter `Change, has now departed to the world of shadows – how they passed the White Bear in Piccadilly, and saw the dew rising up from the market-gardens of Knightsbridge – how Turham Green, Brentford, Bagshot, were passed – need not be told here. [...] Alas! We shall never hear the horn sing at midnight, or see the pike-gates fly open any more. Whither, however, is the light four-inside Trafalgar coach carrying us? Let us be set down at

Queen's Crawley without further divagation, and see how Miss Rebecca Sharp speeds there.

(THACKERAY, 1998, Chap. VII, pp.62-3)⁹

[...] But my readers must hope for no such romance, only a homely story, and must be content with a chapter about Vauxhall, which is so short that it scarce deserves to be called a chapter at all. And yet it is a chapter, and a very important one too. [...]

Let us then step into the coach with the Russel Square party, and be off to the Gardens. There is barely room between Jos and Miss Sharp, who are on the front seat; Mr Osborne sitting bodkin opposite, between Captain Dobbin and Amelia.[...]

And the truth is, that of all the delights of the Gardens; of the hundred thousand *extra* lamps, which were always lighted; the fiddlers in cockle-shell in the amidst of the Gardens; the singers. Both of comic and sentimental ballads, who charmed the ears there; the country dances, formed by bouncing cockneys and cockneyesses, and executed amidst jumping, thumping, and laughing; the signal which announced that Madame Saqui was about to mount skyward on a slack rope ascending to the stars; the hermit that always sat in the illuminated hermitage; the dark walks, so favourable to the interviews of young lovers [...] of all these things, and of the gentle Simpson, that kind smiling idiot, who, I daresay, presided even then over place— Captain William Dobbin did not take the slightest notice.

(THACKERAY, 1998,Chap.VI, pp.45/ 47)¹⁰

Ardentes movimentações, intensos e agudos olhares, profundas reflexões, todos, inquietações para leitores atentos a cada passagem, a cada novo momento, a cada visão desse mundo moderno dos homens, mesmo salvaguardadas as diferenças entre as duas cidades dos romances, possíveis

de serem comprovadas quando nos voltamos para episódios em *Quincas*

Borba como:

Rubião, depois de hesitar ainda, deu consigo dentro do tálburi que lhe ficava à mão, mandou tocar para Botafogo. Então lembrou-se-lhe de um velho episódio esquecido ou foi o episódio que lhe deu inconscientemente a solução. Uma ou outra coisa, Rubião guiou o pensamento, com o fim de escapar às sensações daquela noite.

Lá iam longos anos. Ele era então muito rapaz, e pobre. Um dia, às oito horas da manhã, saiu de casa, que era na rua do Cano (Sete de Setembro), entrou no Largo de S. Francisco de Paula; dali desceu pela rua do Ouvidor. [...]

Na esquina da rua dos Ourives deteve-o um ajuntamento de pessoas, e um préstito singular. Um homem, judicialmente trajado, lia em voz alta um papel, a sentença. Havia mais o juiz, um padre, soldados curiosos. Mas, as principais figuras eram dois pretos. [...] Lido o papel, o préstito seguiu pela rua do Ourives adiante; vinha do aljube e ia para o Largo de Moura.

Rubião naturalmente ficou impressionado. Durante alguns segundos esteve como agora à escolha de um tálburi. Forças íntimas ofereciam-lhe o seu cavalo: umas que voltasse para trás ou descesse para ir aos seus negócios, — outras que fosse ver enforcar o preto. Era tão raro ver um enforcado! [...] O acaso, em vez de levá-lo pela rua do Ouvidor até à da Quitanda, torceu-lhe o caminho pela dos Ourives, atrás do préstito.[...]

(MACHADO DE ASSIS, 1899, cap.XLVII, p.55)

— Nunca veio aqui?

— Creio que vim, há muitos anos, quando estive no Rio de Janeiro pela primeira vez. Que eu sou de Minas...Pare, moço.

O cocheiro fez parar o cavalo: Rubião desceu, e disse-lhe que fosse andando devagar.

Em verdade, era curioso. Aquelas grandes braçadas de mato, brotando do lodo, e postas ali no pé da cara do Rubião, davam-lhe vontade de ir ter com elas. Tão perto da rua! [...] Para lá daquilo ficava a praia dos Lázarus e a de S. Cristóvão. Uma pernada apenas.

— Praia Formosa, murmurou ele; bem posto nome.

Entretanto, a praia ia mudando de aspecto. Dobrava para o Saco do Alferes, vinham as casas edificadas do lado do mar. De quando em quando, não eram casas, mas canoas, encalhadas no lodo, ou em terra, fundo para o ar. Ao pé de uma dessas canoas, viu meninos brincando, em camisa e descalços, em volta de um homem que estava de barriga para baixo. Todos eles riam; um ria mais que os outros porque não acabava de fixar o pé do homem no chão. [...] Viu ruas esguias, outras em ladeira, casas apinhadas ao longe e no alto dos morros, becos, muita casa antiga, algumas do tempo do rei, comidas, gretadas, estripadas, o caio encardido e a vida lá dentro. E tudo isso lhe dava uma sensação de nostalgia....

(MACHADO DE ASSIS, 1899, cap.LXXXVI, p.104)

Interessante observar o fato de que esses diversos ângulos da *flanêrie* dos narradores levantam várias interpretações sobre as facetas do século XIX, a vida das pessoas com comportamentos particulares, diferentes pensamentos e ações, a movimentação das cidades com suas peculiaridades, as incertezas e indagações sobre tudo ao redor, e todas, no entanto, colocam-se como coerentes, precisas e adequadas. Essa é também a conclusão a que chegamos mesmo se privilegiado somente um deles, pois somos levados, pelo menos, a pressentir a presença das outras possíveis interpretações.

As facetas do século XIX: no berço do capitalismo e abaixo da linha do Equador

Os contextos históricos das ficções em questão, embora retratem momentos bem distintos da história de cada um de seus países, revelam algumas pistas que acabam por assemelhar-se à ordem das “idéias fora do lugar” a que se refere o crítico Roberto Schwarz. (cfr. SCHWARZ, 1981, p.13-17)

Dentro da perspectiva histórica, temos de um lado o Brasil com resquícios do fim do Império, independente em nome das idéias francesas, inglesas e americanas, imbuído do espírito da implantação da República, tentando, a todo custo, imitar as idéias do Liberalismo europeu. De outro, no entanto, nossa realidade era totalmente conflitante, não só em relação à perspectiva externa, mas, principalmente, em relação à perspectiva interna. Éramos um país agrário, latifundiário, cuja produção dependia tanto do trabalho escravo quanto do mercado externo. Isto significa dizer que, enquanto a prática das transações da nossa economia estava voltada para o raciocínio econômico burguês do comércio internacional, ou seja, “*a prioridade do lucro, com seus corolários sociais*” (SCHWARZ, 1981, p.14), mesmo que fosse uma pequena parcela da sociedade produtiva, a presença da escravidão e seus adeptos coloca-se contra as convicções e práticas européias vigentes, revelando a impropriedade das idéias liberais em vários níveis. O primeiro deles é o fato de essa última opor-se à

racionalização produtiva, por razões básicas bastante claras, como a possibilidade de se vender um escravo, mas não de despedi-lo, diferentemente do trabalhador livre em um sistema capitalista. A falta de especialização do trabalho e o pensamento contrário ao que vigorava na Europa, ou seja, de se fazer o trabalho em um máximo de tempo, e não num mínimo (era preciso ocupar e disciplinar o dia do escravo), demonstra que a produção escravista estava fundada muito mais na autoridade do que na eficácia, e que o estudo racional do processo produtivo e sua modernização continuada não faziam o menor sentido no Brasil.

Um segundo aspecto muito polêmico e, até certo ponto contraditório, é o fato de que o latifúndio escravista originariamente fora um empreendimento do capital comercial, tendo o lucro como seu principal alvo. Ora, analisando nossos escravistas até o momento em que esta forma de produção era mais rentável para eles do que o trabalho assalariado, percebemos tratarem-se de capitalistas por excelência, na pura essência do novo comportamento dessa sociedade capitalista que se tornara modelo de modernidade, progresso e avanços para todos aqueles países que se pretendessem pertencer à nova ideologia de liberalismo. Segundo Schwarz,

....o lucro como prioridade subjetiva é comum às formas antiquadas do capital e às mais modernas. De sorte que os incultos e abomináveis escravistas até certa data – foram no essencial capitalistas mais conseqüentes do que nossos defensores de Adam Smith, que no capitalismo achavam antes que tudo a liberdade. [...].Em matéria de

racionalidade, os papéis se embaralhavam e trocavam normalmente: a ciência era fantasia e moral, o obscurantismo era realismo e responsabilidade, a técnica não era prática, o altruísmo implantava a mais-valia etc.

(SCHWARZ, 1981, p.15)

Embora a existência da escravidão apontasse para a impropriedade das idéias liberais, mesmo que representasse a relação produtiva fundamental, ela não significava o nexa da vida ideológica no Brasil. A resposta para essa questão seria o terceiro aspecto dos vários níveis nos quais as idéias do liberalismo europeu estariam fora do lugar. Para que entendamos melhor esse terceiro aspecto, é preciso retomar o país, esquematizando-o conforme Schwarz destaca, a partir do que a colonização produziu com base no monopólio da terra: a criação de três classes distintas, ou seja, a do latifundiário, a do escravo e a do homem livre, que na realidade era a do “agregado”. Das três, a relação mais característica da impropriedade da ideologia liberal é exatamente a do agregado, já que a relação entre os dois primeiros torna-se evidente. Uma vez que não pertenciam nem à classe dos proprietários e muito menos à dos proletários, tudo em suas vidas era dependente do “favor”, direto ou indireto, de algum indivíduo pertencente à classe dominante. Somente através do “favor”, o agregado teria acesso à vida social e a seus bens. Mesmo que o “favor” fosse tão incompatível com as idéias liberais como o “nexa escravista”,

ambas relações sociais advindas da colônia, no caso do “favor” ocorreu a absorção das idéias liberais para posterior deslocamento, dando origem a um padrão de comportamento muito peculiar do Brasil desses tempos. E ele estará infiltrado, em maior ou menor grau, nas mais diversas atividades como *“administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte, etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção européia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele.”* (SHWARZ, 1981, p.16) Torna-se fácil concluir que o favor passa a ocupar não só o espaço da mediação ilimitada, como também a base de interpretação desse Brasil por parte dos escritores que acabam por disfarçar, mesmo que involuntariamente, a violência que sempre prevaleceu no círculo da produção.

No caso da elite brasileira, que insistia em importar os estilos de vida, a visão de mundo para as conversas dos bailes de salão, os costumes de países geográfica e ideologicamente diferentes, era necessário disfarçar as evidências de uma sociedade aristocrática dependente do trabalho escravo para todo tipo de afazeres domésticos.

Voltando nosso olhar para a Europa, podemos nos lembrar que o comportamento era o de protestar contra o elemento do arbítrio, o jogo fluido de estima e auto-estima sobre o interesse material de forma embasada, racionalizada, visando ao fim do privilégio feudal e implantação

do capitalismo de uma vez por todas, com uma civilização burguesa, no seu processo de afirmação histórica, estabelecendo como princípios básicos, “*a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc. – contra as prerrogativas do Ancien Régime*” (SCHWARZ, 1981, p.16), o que não acontece no Brasil. Aqui, conforme visto, existia a submissão do interesse material pelo favor, que ponto a ponto, estabelece uma prática totalmente às avessas, ou seja, o da dependência da pessoa, da exceção à regra, da cultura interessada, da remuneração e serviços pessoais. O antagonismo entre as duas práticas é evidente, principalmente quando observamos que, na teoria, a adoção dos argumentos da burguesia européia era irrestrita contra o arbítrio e a escravidão; na prática, porém, o favor reafirmava insistentemente os sentimentos e as noções implicadas no contexto, muitas vezes baseados no latifúndio. Procedimento idêntico no campo das instituições, visto que, segundo Schwarz, burocracia e justiça, embora regidas pelo clientelismo, enalteciam as formas e teorias do estado burguês moderno. Tal antagonismo produziu uma coexistência estabilizada, estando aí a novidade: “*adotadas as idéias e razões européias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente ‘objetiva’, para o momento do arbítrio que é da natureza do favor*”. (SCHWARZ, 1981, p.17)

Desta forma, o antagonismo gritante perde a voz, e aquilo que era totalmente incompatível passa a conviver em perfeita harmonia. Alguns efeitos dessa recomposição afetam diretamente o liberalismo que se torna “*penhor intencional duma variedade de prestígios com que nada tem a ver*” (SCHWARZ, 1938, p.17). O arbítrio, legitimado por meio de uma razão “racional”, permite ao favorecido enaltecer a si próprio e ao seu benfeitor que, por sua vez, tira proveito da era da hegemonia das razões, e não vê razão para desmentir tal enaltecimento. Com isso, o liberalismo não podia ser a justificação para tal comportamento que, obviamente, nada possuía de correspondência de aparência com aquele do liberalismo europeu. No entanto, este não era o ponto crucial de tal tipo de relação social que era reconhecida como de intenção louvável, tanto por parte do beneficiário quanto do beneficiado.

Neste contexto, as ideologias não serviam para relatar sequer a realidade e nem eram regidas segundo leis que lhes fossem próprias; daí Schwarz denominá-las de “segundo grau”. O crítico continua seu raciocínio destacando que a regra desse tipo de relação social seria da ordem do relevo social, em detrimento de sua intenção cognitiva e de sistema, possuindo dois lados de uma mesma moeda: de um lado, deriva-se da inevitável “superioridade” da Europa; do outro, liga-se ao momento expressivo, de auto-estima e fantasia que existe no favor. Acontecendo conforme as circunstâncias e método próprio, atribui “*independência à*

dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio etc". (SCHWARZ, 1981, p.18)

Mesmo sabendo que esta combinação não fora a única, vale dizer que, para aquele momento ideológico do Brasil, fora decisiva, trazendo em si uma configuração toda singular: se as idéias da burguesia passam a funcionar como ornamento e marca de fidalguia, já que "*atestam e festejam a participação numa esfera augusta, no caso a da Europa que se... industrializa*" (SCHWARZ,1981, p.18), em nada original, visto que essa prática era muito freqüente na tradição colonial e ibérica, a dissonância se apresentaria quando o saber e a cultura do novo tempo – o moderno – eram postos no contexto brasileiro. Essa ideologia misturava os argumentos e interesses de todos, degradando ou condecorando os envolvidos, que, na maioria das vezes, possuíam clareza de interpretação desse tipo de relação. Como resultado, a combinação era instável e frágil e, por isso, com muita possibilidade de degenerar-se em críticas muito comprometedoras. Como não interessava a ambas as partes denúncias que viessem a provocar o fim desse tipo de relação social, mesmo que possuíssem todos os elementos necessários para fazê-las, a cumplicidade permanente torna-se a prática garantida pelo favor. Esta cumplicidade, que se coloca em processo contínuo de renovação, se caracterizaria por continuidades sociais mais complexas, conferindo-lhes estatuto de classe. No Brasil, o favor assegurava às duas partes, com maior peso à mais fraca, de que nenhuma

era escrava, visto que era no favor onde a prestação e contraprestação, por mais simples que fossem, obtinham o status de superioridade social. A conivência é tão profunda que, embora quisessem adotar o discurso de protesto em relação à degradação e ultrajes da escravidão, da qual, no entanto, se beneficiavam e insistiam em se diferenciar, a adoção do discurso burguês da igualdade, do mérito, do trabalho e da razão tornara-se palavra de ordem.

[C1] Comentário:

“Século XIX: transformador, inquietante, surpreendente”

[C2] Comentário:

Caminhando um pouco mais nesta direção de “desconcerto”, desproporções, disparates, anacronismos, contradições e conciliações que marcam a segunda metade do século XIX, a transformação pretendida no campo da arquitetura também era de um despropósito descomunal. Segundo Goulart Reis Filho Nestor, em seu manuscrito *Arquitetura Residencial Brasileira no Século XIX*, de papéis decorativos europeus à pinturas de ambientes do Rio de Janeiro ou da Europa, na procura ilusória de criar-se um ambiente novo à moda dos interiores das casas dos países em industrialização, a incoerência era total, não só porque a realidade era outra, como também a proposta de uma ambientação neo-clássica jamais poderia realizar-se com as técnicas e materiais disponíveis no Brasil, a começar pela construção das paredes de terra erguidas pelos escravos. A

sugestão de um exterior longínquo certamente buscava esconder a realidade da presença incontestável das senzalas, escravos e áreas de serviços.

Se o foco muda-se para a corte, a transformação nos costumes, desde o uso de porcelana e cristais mais refinados até formas de comportamento cerimonial, incluindo-se aqui os modos de servir à mesa, também imita aquela da vida urbana européia que passara a ser um dos sinais de prosperidade, modernidade e de novos tempos, na maior parte das vezes, através da importação de quase tudo.

Analisando as obras em estudo, os capítulos de I a III de *Quincas Borba* e de I a II de *Vanity Fair*, entre outros, ilustram bem os contextos sociais, aristocráticos e nobres, das diegeses dos romances,

Um criado trouxe o café. Rubião pegou na xícara e, enquanto lhe deitava açúcar, ia disfarçadamente mirando a bandeja, que era de prata lavrada. Prata, ouro, eram os metais que amava de coração; não gostava de bronze, mas o amigo Palha disse-lhe que era matéria de preço, e assim se explica este par de figuras que aqui está na sala, [...] foi degradado a outros serviços.

(MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap.III, pp.11-12)

By the time the young ladies reached Kensington turnpike, Amelia had not forgotten her companions, but had dried her tears, and had blushed very much and been delighted at a young officer of the Life Guards, who spied her as he was riding by, and said, "Adem fine gal, egad! " and before the carriage arrived in Russell Square a great deal of conversation had taken place about the drawing-room, and whether or not young ladies wore powder as well as hoops when presented, [...] her from India?

(THACKERAY, 1998, Chap. II, pp.13-14)¹¹

“Did you ever see a pair of buckskins like those at Miss Pinkerton’s?
continued he, following up his advantage.[...]

‘Oh, I must try some, if it is an Indian dish’, said Miss Rebecca, ‘I am
sure everything must be good that comes from there.’

‘Give Miss Sharp some curry, my dear,’ said Mr. Sedley, laughing.
Rebecca had never tasted the dish before. [...]!Sambo, give Miss Sharp
some water.”

(THACKERAY, 1998, Chap.III, pp.17/ 20-21)¹²

Sem deixar de observar as diferenças devidas, há uma confluência entre Rubião e Rebecca perante a nova situação que se lhes apresenta. Tentando adaptarem-se às novas exigências e aos novos papéis a serem desempenhados, não conseguem sentir-se completamente à vontade, já que ambos vêm de origens humildes, e o desconforto passa a ser uma constante em suas vidas, mesmo que lutem com todas as armas aos seus alcances.

Notemos que as formas de os dois autores denunciarem os contextos sociais vêm sempre acompanhadas dos fatos históricos das épocas em questão, porém trazidos de uma maneira singular. Para tal, podemos dizer que os modos de agir dos personagens são muito semelhantes, visto que são abordados, construídos à maneira de uma das formas do romance, a meta-ficção historiográfica explicada anteriormente (cfr. Hutcheon, 1991, p.21). Ora, claras estão as propostas em comum dos dois escritores. De um lado Machado, que constantemente denuncia num tom irônico-sutil toda a artificialidade de um país caminhando pretensamente para o moderno e

liberal, mas tendo sua base econômica na escravidão e destinado à produção agrícola. De outro, Thackeray que também denuncia em tom irônico menos sutil, toda a artificialidade das classes sociais da vida urbana londrina, que, embora tivessem como lema os princípios ético-morais da era vitoriana – da supremacia dos verdadeiros sentimentos nobres sobre os valores materiais – não passavam de “atores” de uma comédia, mistura de humor e bons costumes, ou seja, *Comedy of Humor and Comedy of Manners*. E poderíamos apontar a classe dos empregados negros como Sambo, representante da voz silenciada em virtude da colonização inglesa, como uma das ironias presentes no pensamento desse período que deveria reger as ações dos homens, mas que, de fato, não passava de uma farsa. Thackeray se beneficia, às avessas, do princípio da “*Art for morality sake*”, ou seja, a arte a serviço da moralidade, a fim de denunciar o que, na realidade era, uma “escravidão mascarada” nas mãos de “nobres” senhores”. Deste modo, as comédias se caracterizavam por satirizarem os modos e modismos de uma classe social perversa e pretensiosa, além de apresentarem a complexidade dos seres humanos e seus temperamentos, prevalências de humores, principalmente se nos remetermos ao termo latino *humor*, significando fluído.

Continuando nesse trajeto de confluências, observamos que o “favor”, embora tenha sido uma marca do Brasil do século XIX com base ideológica própria já abordada em momento anterior, criando a classe dos

agregados, não deixa de estar presente, sob uma forma de relacionamento que guarda um aspecto em comum com àquela feita no Brasil: como o benefício preencheria as necessidades e aspirações de que ambas as partes sentiam como primordiais. Em *Vanity Fair*, Thackeray denuncia esse comportamento quando narra as condições para Rebecca ser aceita no pensionato da Srta. Pinkerton. O fato é que Becky fora aceita no pensionato feminino de Srta. Pinkerton, a pedido de seu pai, que havia dado aulas de Desenho na escola do pensionato, alega não ter condições de educar sua filha após a morte de sua mulher, e também por ter consciência de ser um alcoólatra. O personagem escreve uma carta suplicante à Srta. Pinkerton, delegando a ela a educação da filha, vindo a morrer logo após sofrer um terceiro ataque de *delirium tremens*. Filha de um artista e de uma francesa sem expressão para os valores da época, Rebecca, por ter aprendido com sua mãe a falar francês fluentemente, seria aceita desde que ministrasse aulas de francês para as outras moças, visto que este era considerado um dom imprescindível para os padrões mais elevados da época. A Srta. Pinkerton, como uma boa capitalista e objetivando manter seu pensionato como modelo de educação aristocrática, acolhe Rebecca, mas com restrições, dadas as suas condições sócio-financeiras, prática observada todas as vezes que a relação social estava condicionada a certos favores.

Apesar das bases e concepções ideológicas do “favor” no Brasil e na Europa serem de natureza diversa, quero me ater aqui na concepção

inerente do favor de possuir uma relação social de *consideração* demonstrada principalmente pela parte sócio-economicamente superior nesse tipo de transação. Mesmo que Becky recebesse um salário que lograsse seguir os padrões de um sistema capitalista, já que não passavam de poucas “guineas” por mês para ensinar francês a todas as alunas do pensionato, a concessão dada à Becky para ter acesso à uma educação nobre passa necessariamente na consideração que a Srta Pinkerton poderia ter ou não concretizado, visto ter ela o poder de decisão. Como era extremamente lucrativo e econômico ter Becky que dominava o idioma como uma falante nativa, a Srta Pinkerton realiza este acordo com o pai de Becky. Aqui também se observa que não há interesse de ambas as partes em denunciar como esse acordo fora feito, já que viriam à tona interesses e constrangimentos contrários aos supostamente tidos como os praticados em uma sociedade de idéias liberais capitalistas. À Srta Pinkerton, caberiam pouquíssimos gastos e muito mais benefícios; para Becky, embora explorada, a única forma de tentar ascender e mudar sua condição social. Portanto, estar entre aqueles de uma classe de status social, beneficiar-se de uma relação para se diferenciar socialmente, conseguir alguns privilégios e um certo respeito pelos “favores” feitos, garantir vantagens para cada uma das partes envolvidas, mesmo que não ocorra uma equidade dos resultados são algumas confluências que se nos apresentam e podem ser analisadas nos romances.

Atentos para essa sutileza na linguagem de suas narrativas é que os escritores vão apresentando aos seus leitores todos os personagens e seus mais diversos relacionamentos, como é o caso do relacionamento sócio-econômico destacado anteriormente. É desta forma também que a cumplicidade entre narradores e leitores vai se estreitando cada vez mais intensamente, contribuindo para o desvelar das inúmeras perspectivas que obras literárias de horizontes tão amplos podem nos fazer enxergar.

Capítulo II

Modos de narrar em *Quincas Borba* e *Vanity Fair*: algumas implicações

Literature as a distinct and integral medium of thought, a common institutional expression of humanity; differentiated, to be sure, by the social conditions of the individual, by racial, historical, cultural and linguistic influences, opportunities, and restrictions, but irrespective of age or guise, prompted by the common needs and aspirations of man, sprung from common faculties, psychological and physiological, and obeying common laws of material and mode, of the individual and social humanity.

Bassnett, *Comparative literature: critical introduction*, 1993, p.3

Sendo as obras sob análise caracterizadas como romances, vale-nos, neste momento, um estudo mais aprofundado dos componentes do romance para, em seguida, destacarmos as inúmeras características do romance humorístico presentes nas narrativas ficcionais sendo enfocadas, principalmente, em *Vanity Fair*.

Segundo Bakhtin, a originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação de unidades estilísticas heterogêneas como: a narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades

multiformes); a estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral; estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc); diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares; e os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. Estas, mesmo que relativamente independentes, ao entrarem no romance, unem-se a ele *“num sistema literário harmonioso, submetendo-se à unidade estilística superior do conjunto, conjunto este que não pode ser identificado com nenhuma das unidades subordinadas a ele”* (BAKHTIN, 2002, p.74). Portanto, escreve Bakhtin, o romance, na realidade, é uma combinação de estilos, e sua linguagem é marcada por um sistema complexo de linguagens. Cada componente isolado da linguagem do romance é caracterizado diretamente por uma das unidades estilísticas heterogêneas mencionadas anteriormente, na qual ele se inteira, determinando o aspecto lingüístico e estilístico do elemento dado. Além disso, e ao mesmo tempo, tal componente *“participa juntamente com a sua unidade estilística mais próxima do estilo do todo, carrega o acento desse todo, toma parte na estrutura e na revelação do sentido desse todo.”* (BAKHTIN, 2002, p.74). A especificidade fundamental da estilística romanesca poderia ser assim resumida:

[...] A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os diversos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau) [...]

(BAKHTIN, 2002, pp.74 -75)

A partir desse quadro de inúmeras presenças de discursos, os mais diversos possíveis dentro da composição e estratificação de uma língua, abre-se um caminho investigativo com várias e possíveis veredas de interpretação devido ao caráter dialógico sempre norteador desses discursos.

Plurilingüismo social em *Quincas Borba* e *Vanity Fair*

A riqueza dessas formas sempre dialogizadas em maior ou menor grau se faz constantemente presente nas duas obras em estudo, tendo no

leitor, aquele ouvinte, o cúmplice para as diferentes ligações e correlações advindas deste plurilingüismo social e do crescimento em seu solo de vozes diferentes, trazidas à tona, principalmente, mas não exclusivamente, pelos narradores. Estas vozes marcadas pelos discursos próprios de cada um dos elementos composicionais de um romance entrelaçam-se para que os diversos temas aflorem. Um desses temas seria a própria tessitura das narrativas, representada na voz dos autores quando o leitor se defronta com os trechos:

I warn my ' kyind friends, 'then, that I am going to tell you a story of harrowing villainy and complicated – but, as I trust, intensely interesting – crime. My rascals are no milk-and-water rascals, I promise you. When we come to the proper places we won't spare fine language – No, no! But when we are going over the quiet country we must perforce be calm. A tempest in a slop-basin is absurd. We will reserve that sort of thing for the mighty ocean and the lonely midnight.

(THACKERAY, 1998, Chap.VIII, p.71) ¹³

É o fazer literário levando em conta todos os elementos composicionais de uma narrativa que se pretenda real para com os discursos diferenciadores dos homens e seus comportamentos perante às situações e experiências de vida, conforme mostra a passagem acima.

Para além do fazer literário, há também os diversos acasos e momentos nas vidas das pessoas que as tornam diante de cada um destes diferentes. Se para melhor ou pior, somente através dos resultados dessas

experiências é que poderão revelar suas influências sobre as pessoas, podendo, até mesmo, trazerem à tona interessantes coincidências, como no seguinte episódio:

Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena. Logo que chegou, enamorou-se de uma viúva, senhora de condição mediana e parcos meios de vida; [...] Foi esse trechozinho de romance que ligou os dois homens[.]

(MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap.IV, p.13)

Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros, – velhos todos, – em que a matéria do capítulo era posta no sumário: “ De como aconteceu isto assim, e mais assim” . Aí está Bernardim Ribeiro; aí estão outros livros gloriosos. Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes, nem a Rabelais, bastavam-me Fielding e Smollet, muitos capítulos dos quais só pelo sumário estão lidos. Pegai em *Tom Jones* , Livro iv, cap. I, lede este título: *Contendo cinco folhas de papel*. É claro, é simples, não engana a ninguém; são cinco folhas, mais nada, quem não quer não lê, e quem quer lê, para os últimos é que o autor concluiu obsequiosamente: “E agora, sem mais prefácio, vamos ao seguinte capítulo”. [.]

(MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap.CXII, p.130)

Ao contrário, não sei se o capítulo que se segue poderia estar todo no título. [.]

(MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap.CXIV, p.131)

Os dois últimos trechos perpassam uma certa angústia por parte dos escritores em conseguir aquele equilíbrio harmonioso entre o que se pretenda fazer e os instrumentos e as estratégias estéticas para consegui-lo,

visando alcançar uma produção estética com propostas próprias e de caráter universalizante, qualidades imprescindíveis para a realização de uma leitura diferenciada.

Assim é que, através de passagens como as mostradas acima, o fazer literário vai sendo concretizado e compartilhado com o leitor, estreitando a cumplicidade entre narrador e sua principal meta: um leitor crítico.

Formas retóricas no romance, o narrador e as estratégias estéticas do autor

Destacando um outro viés dado por Bakhtin para a compreensão do romance, estaria o significado específico das formas retóricas. Para ele, toda a prosa literária e o romance guardariam a mais estreita semelhança de origem com elas. No caso específico da evolução ulterior do romance, sua profunda interação, seja em consonância ou dissonância com os gêneros retóricos vivos (jornalísticos, morais, filosóficos e outros), não se interrompeu, e o discurso romanescos manteve sua originalidade qualitativa irreduzível à palavra retórica. À necessidade de explicar a acepção aqui tomada para retórica, esclarece-se que esta, em sentido amplo, designa “*arte, ou ciência, do uso belo da linguagem, da eloquência, do bem dizer – ars bene discendi –*, enfim, sintagma cunhado na Antiguidade”. Outro sentido, também bastante aberto, define-a “*como a própria técnica de*

persuadir pela palavra”. (MUCCI, 2003, pp.2-3) E, ainda, recorrendo à etimologia do termo, Renato Barilli assinala que sua plurimilenária existência levanta questões que se elucidam através da análise de sua composição lingüística onde podemos reconhecer uma marca lexical, a raiz *re* e algumas morfológicas, no grupamento *tórica*:

A raiz grega “re” significa “dizer”, fazer uso do *logos* ou do discurso. Contudo, é necessário acrescentar desde já um sinal intensivo ou de plurissignificação. Com efeito, a retórica é a ocasião em que se usa o discurso da forma mais plena e total, em que as componentes físicas da fala não são menos importantes do que as intelectuais.

(apud MUCCI, 2003, p.3.)

Ainda segundo Mucci, desde seu nascimento, a retórica revela sua vocação para a polissemia. Tomada essencialmente como arte de persuadir através da palavra oral ou escrita, a retórica abraça um *corpus* onde concorrem uma práxis, uma ação, um comportamento, um ensino, além de inquestionáveis aspectos técnicos, científicos e artísticos, incluindo-se entre esses últimos a prática lúdica, a que se refere Barthes:

É óbvio que a colusão da gramática (da retórica ou da escolástica) e da erótica não se limita a ser “engraçada”, ela traça com precisão e gravidade um lugar transgressivo onde se rompe com dois tabus: o da linguagem e o do sexo. (apud MUCCI, 2003, p.4)

Passando a uma outra análise feita por Bakhtin sobre a orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem, observa-se que essa orientação criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, dando-lhe uma singular “artisticidade em prosa”, encontrando-se no romance sua expressão mais completa e penetrante. Segundo ele, todo discurso existente não se coloca da mesma forma diante do objeto sobre o qual se pretenda discorrer (a estória de um romance, por exemplo), visto que, entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante interage um meio flexível de discursos alheios sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. E é principalmente no processo de mútua interação com esse meio que o discurso pode individualizar-se e elaborar-se estilisticamente. É mister observarmos que esse objeto já virá pré-avaliado, pré-julgado por apreciações e entonações positivas ou negativas dos discursos de outrem. Uma vez que esse objeto já está impregnado de várias idéias, o discurso a ser elaborado penetra nesse meio dialogicamente conturbado por falares outros, entrelaçando-se com eles em

[i]nterações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexas a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico.

(BAKHTIN, 2002, p.86)

Deste modo, o prosador em geral acolhe em sua obra as diferentes falas e linguagens da língua literária e extraliterária, considerando que, desta feita, ela se torne mais profunda, e até mesmo contribua para sua tomada de consciência e individualização, já que, ao estratificar a linguagem, ao relatar a diversidade de línguas e mesmo na diversidade de vozes que ele faz questão de manter, ele “*constrói o seu estilo, mantendo a unidade de sua personalidade de criador e a unidade do seu estilo (de outra ordem, é verdade)*” (BAKHTIN, 2002, p.104).

Os inúmeros exemplos se multiplicam nas duas obras em estudo, como podemos ilustrar nos dois seguintes episódios: o primeiro sendo a despedida de D. Fernanda ao casal recém-casado, Carlos Maria e Maria Benedita, de partida para a Europa, em *Quincas Borba*, quando lemos

– Você vai contente? Perguntou a Maria Benedita, pela última vez, junto à murada do paquete.

– Oh! muito!

A alma de D. Fernanda debruçou-se-lhe dos olhos, fresca, ingênua, cantando um trecho italiano, – porque a soberba guasca preferia a música italiana, – talvez esta ária da *Lucia: ó bell’alma inmmorata*. Ou este pedaço do *Barbeiro*:

Ecco ridente in cielo

Spunta la bella aurora

(MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap.CXXIV, p.149)

– e em *Vanity Fair*, quando do episódio em que Becky se depara com Georgy, filho do Mr. Osborne, seu ex-amante, e de Amelia, sua melhor

amiga, no cassino Baden and Baden, parte de vários salões do famoso festival de temporada Town Hall. Becky seria uma das apostadoras e inicia uma pequena conversa com Georgy, depois de reconhecê-lo:

When she saw the boy, at whose face she looked hard through her shining eyes and mask, she said, "*Monsieur n'est pas joueur?*"
"*Non, Madame*", said the boy; she must have known, from his accent, of what country he was, for she answered him with a slight foreign tone, "You have nevare played; will you do me a littl' favor?"

(THACKERAY, 1998, Chap.LXIII, p.616)¹⁴

Introduzido no romance, o plurilingüismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras, formas e recursos lingüísticos que compõem a linguagem do discurso são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas, organizadas no romance em um sistema estilístico específico e próprio, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no meio dos diferentes discursos de sua época, como o são os seguintes episódios nas duas obras, consecutivamente:

Isso, sim, já cheira a namoro, concordou Palha; mas bem vêes que é um pedido de alma cândida. É assim que as moças falam aos quinze anos;

é assim que falam os tolos em todos os tempos, e os poetas também; mas ele não é moça nem poeta.

(MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap.LXIX, p.61)

Then came the struggle and parting below. Words refuse to tell it. All the servants were there in the hall – all the dear friends – all the young ladies – the dancing-master who had just arrived; and there was such a scuffling, and hugging, and kissing, and crying, with the hysterical *yoops* of miss Swartz, the parlour-boarder, from her room, as no pen can depict, and as the tender heart would fain pass over [...]

(THACKERAY, 1998,Chap.I, p.6) ¹⁵

Ao lermos os trechos das obras dos dois autores citados acima, a crítica ao Romantismo como movimento literário por parte dos dois autores parece implícita, e esclarece, pelo menos em parte, suas ideologias em relação ao tipo de discurso que considerariam fora de propósito para uma produção estética que retratasse a realidade.

Sabendo-se que um dos sinais mais distintivos da maioria dos românticos europeus é o uso da poesia como resposta estética e de defesa, segundo Merquior, contra duas realidades que marcam o começo da fase propriamente contemporânea dos tempos modernos, a Revolução Industrial e a revolução social, a partir da Revolução Francesa de 1789, entende-se o porquê da reação dos românticos à prosa da vida, à valorização dos seres presentes, ao mundo agora transformado em repressivo e tirânico. Contrários ao aburguesamento da vida, à “*existência insípida e incolor do trabalho racionalizado, burocratizado*” (MERQUIOR,1979, p.50) e aos efeitos antinaturais da cultura e do progresso, anteriormente denunciados por Rousseau, só lhes restava a fuga e a incessante procura por paraísos que obrigatoriamente se colocariam longe da realidade e do enfrentamento com

o “desencantamento do mundo”. Assumindo o papel de intérpretes do *mal du siècle*, a percepção do real para os românticos será fruto da imaginação, atributo da fantasia poética. Para Merquior,

[a] audácia dessa concepção só fica inteiramente evidenciada quando se recorda que a fantasia artística era tida, no pensamento racionalista do Setecentos, como uma faculdade despida de qualquer dignidade cognitiva, e por isso mesmo, nitidamente inferior ao entendimento. Ora, sendo o “real” concebido como um Absoluto misterioso, sua “intuição” termina por confundir-se com uma *criação* do espírito; o artista vira um demiurgo, um verdadeiro autor do universo. O tema da “imaginação criadora” será a medula da poética romântica. Mas isso não é tudo: uma vez que só a alma, e não os sentidos, é capaz de apreender o transcendente, a arte romântica se apresenta como registro da experiência interior – como *psicofania*: manifestação da alma. [...]. Em última análise, com os românticos, a arte, tornando-se expressão do mundo inefável do sentimento e do sobrenatural, experimenta a impotência da palavra.

(MERQUIOR, 1979, p.51)

No caso de Thackeray, a reação ao Romantismo passa pela não-aceitação tanto da ilusão sentimental quanto da falsidade de uma imaginação semi-consciente, assumidas por muitos escritores do período do Romantismo. Thackeray, segundo o crítico Louis Cazamian, coloca-se virtualmente em harmonia com uma volta ao ideal de razão e lucidez nos campos da literatura e do pensamento. Na mesma proporção que acredita na necessidade de perspicácia, desconfia de todo tipo de preconceito e

sentimento que possa intimidar e se interpor entre nossos olhos e a realidade, corroborando assim um dos princípios da estética clássica, que “concebia ser a função básica da arte a *mímese*, como *imitação objetiva do real*, e não como *expressão da subjetividade*”. (MERQUIOR,1979, p.51, grifos do autor). Nesse particular vale a pena por em evidência o capítulo XXX sobre os preparativos da partida dos oficiais para a Guerra de Waterloo de *Vanity Fair*, ainda a título de ilustração da posição de Thackeray em relação ao Romantismo refrangida na voz do narrador:

And who is there will deny that this worthy lady's preparations betokened affection as much as the fits of tears and hysterics by which more sensitive females exhibited their love, and their partaking of this coffee, which they drank together while the bugles were sounding the turn-out, and the drums beating in the various quarters of the town, was not more useful and to the purpose than the outpourings of any mere sentiment could be? [...]

Knowing how useless regrets are, and how the indulgence of sentiment only serves to make people more miserable, Mrs Rebecca wisely determined to give way to no vain feelings of sorrow, and bore the parting from her husband with quite a Spartan equanimity.

(THACKERAY, 1998, Chap. XXX, p.276, grifos meus) ¹⁶

Evidenciadas as principais razões para o posicionamento contrário de se poder obter do Romantismo uma proposta estética sob a concepção defendida por Thackeray, podemos também aplicá-las para ler Machado de Assis. Apesar de não pertencer ao mesmo quadro sócio-político e econômico europeu, Machado de Assis guarda muitas semelhanças com

Thackeray. Não nos abstendo de observar o fato de se tratar de um momento histórico muito diverso daquele vivido no Brasil, com uma sociedade culturalmente periférica, apresentando estruturas, em sua grande maioria, nada idênticas às das européias, evidentemente não temos dúvidas de que o romantismo no Brasil tenha tido potencialidades diversas. Ainda segundo Merquior, ocorrem no romantismo brasileiro dois movimentos distintos, porém não contraditórios:

[...] por um lado, o romantismo nacional, beneficiando-se daquela *institucionalização* da atividade literária estabelecida pelo neoclassicismo da Independência, buscou *sincronizar* a literatura do Brasil com o ritmo evolutivo da arte européia, eliminando os atrasos estilísticos a que nos condenara, até então, nosso papel de caudatários da cultura ocidental; por outro lado, porém, o mesmo romantismo se empenhou em conferir um conteúdo *nacional* à estética romântica, sendo nisso estimulado pela própria natureza do estilo que se tratava de assimilar. Se o *neoclassicismo* fora a primeira fase ideologicamente articulada das letras brasileiras, o romantismo foi a sua primeira articulação *nacional*: o nosso primeiro sistema literário não só dotado de consciência ideológica, como de uma consciência programática da sua brasilidade. (MERQUIOR, 1979, p.54, grifos do autor)

Destacadas algumas das diferenças entre os processos de desenvolvimento do movimento romântico entre Europa e Brasil, há que se ressaltar ainda que a primeira fase de Machado de Assis (1870-1878) apresenta muito do estilo romântico, daquilo que ele mesmo considerava como sendo “romance de costume”, ou seja, ao gosto das ficções da época, com declamações patéticas e uma linguagem muito figurada. Já em sua fase

madura o autor irá revelar fortemente o estilo de sua retórica, a força que tem a linguagem de ficcionar efetivamente a variedade concreta da vida e de decifrar as pessoas. É nesse ponto que sentimos uma confluência entre Machado de Assis e Thackeray, que, descrentes e desconfiados diante de todos os acontecimentos do mundo como um todo e, em particular, os seus próprios, pretendem criar uma literatura “*analítica e desmascaradora*” (MERQUIOR, 1979, p.104)

Considerações iniciais sobre o plurilingüismo e o romance humorístico

Discorrendo um pouco mais sobre a presença e organização do plurilingüismo no romance, Bakhtin afirma que o chamado romance humorístico, tanto em sua forma como historicamente, é a maior e mais importante evidência desse fenômeno. Observa ainda que “*no romance humorístico inglês, encontramos uma evocação humorístico-paródica de quase todas as camadas da linguagem literária escrita e falada de seu tempo*” (BAKHTIN, 2002, p.107). De acordo com o objeto de representação, a narração, parodicamente, poderá trazer todas as diversas linguagens, desde as mais eloqüentes até àquelas de bisbilhotices de mexeriqueiros, sempre lançando mão de toda e qualquer variedade das linguagens dos falares (jornalística, mercantil da cidade, jurídica, e outras) para caracterização do objeto de representação.

A título de exemplificação, observemos, primeiramente, o trecho em *Vanity Fair* quando Becky sai do pensionato, juntamente com sua única amiga, Amelia, após dois anos de internato. Jemima, irmã e braço direito da diretora do internato, Srta Pinkerton, recomenda a Becky que fosse despedir-se de Pinkerton em seu escritório. Becky obedece, porém, o faz usando o francês – língua que a Srta Pinkerton não dominava. No entanto, a senhorita, não querendo demonstrar sua inferioridade perante Becky, por quem não nutria qualquer tipo de afeto, tratando-a muito discriminadamente, se despede com um simples “bom dia!”, estendendo as mãos, com o objetivo de dar a Becky uma última oportunidade de apertá-las. Becky simplesmente se curva um pouco, recolhendo as suas, em recusa a tal possibilidade. Caminhando um pouco mais nesse episódio, somos informados de que as moças ao saírem do internato receberiam um dicionário, o famoso *Johnson’s Dictionary*, que conteria uma série de definições consideradas essenciais para qualquer pessoa que houvesse recebido uma educação dentro dos padrões esperados para a época. À saída das duas moças, acontecimento este marcado pela enorme diferença de tratamento dispensado às duas por razões sócio-econômicas totalmente diversas, Becky, a moça pobre e filha de atriz, logo após o cocheiro ter saído dos jardins do internato, põe a cabeça para fora da janela da carruagem, e simplesmente lança o livro de volta aos jardins, escandalizando sua amiga Amelia:

[...]“How could you do so, Rebecca? ”, at last she said, after a pause.
 “Why, do you think Miss Pinkerton will come out and order me back to the black hole? ”, said Rebecca, laughing.
 “No, but –
 “I hate the whole house, continued Miss Sharp in a fury.“ I hope I may never set eyes on it again. I wish it were in the bottom of the Thames, I do; [...]
 “ Hush!” cried Miss Sedley
 “ Why, will the black footman tell tales? [...] She doesn’t know a word of French, and was too proud to confess it. I believe it was that which made her part with me; and so thank Heaven for French. *Vive la France! Vive l’Émpereur! Vive Bonaparte!*
 “ O Rebecca, Rebecca, for shame!” cried Miss Sedley; for this was the greatest blasphemy Rebecca had yet uttered; [...]
 (THACKERAY, 1998, Chap.II, p.8) ¹⁷

Claras estão aqui as duas vozes das personagens, estilizadas através de uma adequação de palavras, gestos, e de linguagem diante do objeto de tratamento dispensado a elas, e suas reações. As linguagens são também compostas para identificar as personalidades das protagonistas, além de indicar o tipo de relacionamento existente entre ambas, ou seja, aquela linguagem que normalmente acontece entre duas amigas verdadeiras.

Nota-se que, às vezes, nesse jogo de estilização das linguagens, este é quebrado pelo discurso direto do autor, personificando assim suas intenções semânticas e axiológicas. No entanto, o fator mais relevante em relação à linguagem no romance humorístico é a maneira extremamente peculiar do uso da “linguagem comum”. Esta é tomada pelo autor como a

linguagem da maioria de um dado ambiente, ou seja, a opinião corrente (a atitude verbal) perante o mundo, considerada normal para um meio social distinto. A partir desse pressuposto, o autor posiciona-se, ora mais, ora menos afastado dessa linguagem, e objetiva-a, *“obrigando-a a que suas intenções se refranjam através do meio da opinião pública (sempre superficial e freqüentemente hipócrita), encarnado em sua linguagem”*. (BAKHTIN, 2002, p.108). Conseqüentemente, a atitude do autor diante dessa linguagem é oscilante, podendo ele variá-la sob duas perspectivas. Uma delas seria quando altera, parodicamente, em maior ou menor grau, momentos da “linguagem comum”, ou quando denuncia, radicalmente, sua inadequação ao objeto. A outra, em sintonia com ela, mas mantendo uma distância mínima, usando-a para dizer a sua própria verdade, misturando, assim, sua voz na da “linguagem comum”. Essa dinâmica entre autor-língua e vice-versa torna-se uma exigência para o estilo humorístico, com inúmeras implicações advindas de tal oscilação para a recepção do leitor. Uma delas seria a garantia da ausência de monotonia na narrativa, já que esse movimento vivo e constante *“da distância e a sucessiva passagem de luz e sombra ora de uns, ora de outros momentos da linguagem”* (BAKHTIN, 2002, p.108), permitem ao narrador, sem a necessidade de sua individualização, introduzir e organizar o plurilingüismo. Uma outra implicação apresenta-se na possibilidade de uma cumplicidade mais intensa entre narrador e leitor, constantemente interpelado pelo narrador a se

transformar em um leitor observador e crítico de tal oscilação, para a realização, senão plena, pelo menos parcial, das intenções e problematizações existentes quando da tessitura de uma narrativa. E poderíamos ir um pouco mais adiante e levantar uma terceira implicação: uma possível intenção de ensinar aos leitores a terem uma participação ativa na sociedade, a partir das questões sócio-político-econômicas reveladas e reveladoras na linguagem da narrativa.

Tomando, ainda, outro ângulo, Bakhtin afirma que as formas de introdução de um suposto autor personificado e concreto ou de um narrador no romance são diferentes, porque o jogo com o suposto autor é um *“processo puramente composicional que reforça a relativização, a objetivação e a parodização gerais das formas e dos gêneros literários”* (BAKHTIN, 2002, p.117). Ou seja: a significação dada aos supostos autor e narrador é muito diferente se eles são introduzidos como portadores de uma perspectiva lingüística, ideológico-verbal particular, de um ponto de vista próprio sobre os acontecimentos do mundo e do mundo em si, de considerações e entonações específicas, referentes tanto ao autor como à narração e a linguagem literária normais. Esse distanciamento no qual se encontram o autor e/ou narrador ficcionais em relação ao autor real e à perspectiva literária normal é entendido de forma e níveis diferentes. Entretanto, essa perspectiva de outrem é utilizada pelo autor com base em sua capacidade produtiva e intelectual de, por um lado, dar ao próprio

objeto da representação uma nova perspectiva pela descoberta no próprio objeto de novas características e momentos e, por outro, “*esclarecer de modo novo o horizonte literário ‘normal’, sobre cujo fundo são percebidas as particularidades do relato do narrador*”. (BAKHTIN, 2002, p.117). Por conseguinte, o autor se realiza, concretiza seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem, como também no objeto da narração, além de poder realizar o ponto de vista do narrador. Fica clara a leitura de dois relatos: a do narrador e a do autor, que fala sobre aquilo que o narrador relata. Desta feita, Bakhtin chama nossa atenção para a necessidade de percebermos a narrativa em dois planos: o do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e o do autor que se manifesta de forma refratária nessa narração e através dela, e na representação do narrador. Essa intencionalidade acentuada do autor em segundo plano é a chave para a compreensão da obra. Há um aproveitamento do espaço da área do discurso para que o autor possa também colocar o seu, sempre de forma dialógica.

Para o mesmo crítico, um outro caminho para a introdução e organização do plurilingüismo no romance acontece pelo discurso dos personagens. Construído a partir de palavras que, de uma forma ou outra, apresentam autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem numa linguagem de outrem, podem refratar as intenções do autor e, em certa medida, tornarem-se a segunda linguagem do mesmo.

Além disso, as palavras de um personagem quase sempre exercem uma influência poderosa sobre as do autor, pela introdução da estratificação e do plurilingüismo. Esse “outrem” representaria todas as personagens envolvidas na narrativa com suas linguagens próprias que, por sua vez, retratariam as múltiplas possibilidades de discursos usados pelas pessoas de várias classes e profissões de uma sociedade com suas peculiaridades. O autor usa dessas possibilidades para refratar seu próprio discurso, que afinal de contas, pode ser entendido como mais um discurso em meio a tantos outros. Mesmo que cada discurso traga em si estruturas monológicas, visto que os discursos são marcados pelo estilo de cada personagem, conforme Bakhtin estabelece, há sempre uma forma dialogizada na área dos estilos dos discursos das personagens porque eles são construções híbridas (há sempre a mistura de discursos), e é nessa área que o autor irá atuar, inclusive na área do discurso do narrador. Portanto, entendemos que um personagem sempre tem sua influência sobre o contexto abrangente do autor, ultrapassando os limites do discurso direto reservado a ele. Diz Bakhtin que

[...] essa área ao redor das personagens importantes do romance é profundamente original do ponto de vista estilístico: predominam nela as mais variadas formas de construções híbridas, e ela sempre é dialogizada de alguma maneira; nela irrompe o diálogo entre o autor e seus personagens, não um diálogo dramático, desmembrado em réplicas, mas um diálogo romanesco específico, realizado nos limites das estruturas monológicas aparentes. A possibilidade de tal diálogo é um dos

privilégios mais notáveis da prosa romanesca inacessível tanto aos gêneros dramáticos como aos puramente poéticos.

(BAKHTIN, 2002, p.124)

Esse diálogo romanesco específico, conforme explicitado acima, concretiza-se em muitas passagens dos romances em análise. No caso de *Quincas Borba*, algumas se apresentam dentro de uma infinidade delas quando lemos,

Não, senhora minha, ainda não acabou este dia tão comprido; não sabemos o que se passou entre Sofia e o Palha, depois que todos se foram embora. Pode ser até que acheis aqui melhor sabor que no caso do enforcado.

Tende paciência; é vir agora outra vez a Santa Teresa. A sala está ainda alumiada, mas por um bico de gás; apagaram-se os outros, e ia apagar-se o último, quando Palha mandou que o criado esperasse um pouco lá dentro. [...]

(MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap.L p.59,grifos meus)

A forma dialogizada ressalta a influência dos personagens sobre a escrita do autor e sua necessidade de estar constantemente atento aos diferentes traços de personalidade de cada um deles que se espelham nos discursos narrativos.

Outro ângulo trazido pela forma dialogizada pode ser entendido quando lemos:

– Pois devias rir, meu querido. Porque a imortalidade é meu lote ou meu dote, ou como melhor nome haja. Viverei perpetuamente no meu

grande livro. Os que, porém, não souberem ler, chamarão Quincas Borba ao cachorro, e...

(MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap.V, p.14,grifos meus)

Nesse caso, o diálogo serve para marcar o discurso refratado do autor, que expõe seu ponto de vista através de ambos, o narrador e o objeto da narração.

Podemos ainda sob essa perspectiva destacar a passagem abaixo que diz,

[...] Oh! Precaução sublime e piedosa da natureza, que põe uma cigarra viva ao pé de vinte formigas mortas, para compensá-las. Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser. Nem era capaz de aproximar as coisas, e concluir delas – nem o faria agora que está a chegar ao último botão do colete, todo ouvidos, todo cigarra.... Pobres formigas mortas! Ide agora ao vosso Homero gaulês, que vos pague a fama; a cigarra é que se ri, emendando o texto

Vous marchiez? J'en suis fort aise.

Eh bien! Mourez maintenant...

(MACHADO DE ASSIS, 1899, cap.XC, p.108, grifos meus)

O jogo de estilização das linguagens acima pode demonstrar quando a inadequação do discurso em relação ao personagem deve ser denunciada para o leitor. A quebra da linearidade (grifos meus) é o recurso estético usado para que o narrador não só chame a atenção do leitor para essa inadequação discursiva, como também lhe explique as razões para tal inadequação. E, como se não bastasse e de forma irônica peculiar, atribui

essa reflexão ao seu leitor, aguçando-o ainda mais a refletir criticamente sobre o que está lendo através da associação de todos os elementos a sua disposição, como a inclusão da personificação da cigarra, a fim de poder entender, a partir de todos os fatos apresentados, a função de uma produção estética.

Em *Vanity Fair* as inúmeras ilustrações para essa possível dialogização do romance também podem ser observadas:

The present chapter is very mild. Others – But we will not anticipate *those*.

And, as we bring our characters forward, I will ask leave, as a man and a brother, not only to introduce them, but occasionally to step down from the platform, and talk about them: if they are good and kindly, to love them and shake them by the hand; if they are silly, to laugh at them confidentially in the reader's sleeve; if they are wicked and heartless, to abuse them in the strongest terms which politeness admits of.

(THACKERAY, 1998, Chap.VIII, p.71)¹⁸

Rebecca is a droll funny creature, to be sure; and those descriptions of the poor lady weeping for the loss of her beauty, and the gentleman 'with hay-coloured whiskers and straw-coloured hair,' are very smart, doubtless, and show a great knowledge of the world. That she might, when on her knees, have been thinking of something better than Miss Horrocks's ribbons, has possibly struck both of us. But my kind reader will please remember that this history has 'Vanity Fair' for a title, and that Vanity Fair is a very vain, wicked, foolish place, full of sorts of humbugs and falsenesses and pretensions.[...]

(THACKERAY, 1998, Chap.VIII, p.70)¹⁹

Novamente a área ao redor dos personagens é marcada pelas mais variadas formas de construções híbridas, e, naturalmente e por essa razão mesma, o autor a usa como meio de concretizar sua proposta e produção estéticas.

Gêneros intercalados

Finalmente, destacamos, segundo o crítico Bakhtin, ainda uma outra forma essencial e de igual importância de introdução e organização do plurilingüismo no romance: os gêneros intercalados. É característica do romance a inclusão em sua composição de diferentes gêneros, sejam eles os literários (peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, novelas intercaladas quanto os extra-literários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Muito frequentemente nos deparamos com algum, ou até mesmo mais de um desses tipos de gêneros introduzidos na estrutura de um romance. Observa-se que, quando introduzidos, eles normalmente conservam sua elasticidade estrutural, sua autonomia e sua originalidade lingüística e estilística. Há, contudo, um grupo especial de gêneros (a confissão, o diário, o relato de viagem, a biografia, as cartas) que desempenham um papel fundamental no romance, chegando mesmo a determinar a estrutura do todo, podendo criar variantes específicas do gênero romanesco. Eles não só podem “*entrar no romance como elemento*

estrutural básico, como também determinar a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance-epistolar)” (BAKHTIN, 2002, p.124). Possuidores de formas semântico-verbais próprias para expressar os aspectos da realidade, o romance os utiliza como formas elaboradas para a apreensão da realidade, sendo que sua utilização pode ser diretamente intencional ou totalmente desprovida das intenções do autor (objetais). Na maioria das vezes, porém, eles refrangem as intenções do autor em diferentes níveis, e alguns de seus componentes podem afastar-se da última solicitação semântica da obra, já que eles desviam o foco do leitor para o novo tipo de gênero literário introduzido na obra, podendo-se ter a impressão de que o romance esteja destituído da sua primeira abordagem verbal da realidade “*e precise de uma elaboração preliminar desta realidade por intermédio de outros gêneros, ele mesmo sendo apenas uma unificação sincrética, em segundo grau, desses gêneros verbais primeiros”* (BAKHTIN, 2002, p.125), aguçando assim a forma diversificada de leitura proposta para o leitor de tal tessitura narrativa.

A partir dessa perspectiva, podemos dizer que vários são os episódios, nos dois romances que constatariam a presença de tais gêneros. Vejamos, por exemplo, o gênero poético presente em ambos. Em *Quincas Borba*, o episódio da conversa entre Rubião e Sofia, após o recebimento de um bilhete de Sofia convidando-o de forma incisiva para um jantar na casa

do casal em Santa Teresa, deixa-se revelar através da tentativa de Rubião em trazer em sua fala um certo lirismo típico de poesia, quando lemos:

[...] Chamou aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas os olhos do céu. Tudo isso baixinho e trêmulo.[...]

Com uma diferença, continuou Rubião. As estrelas são ainda menos lindas que os seus olhos, e afinal nem sei mesmo o que elas sejam; Deus, que as pôs tão alto, é porque não poderão ser vistas de perto, sem perder muito da formosura...Mas os seus olhos, não; estão aqui, ao pé de mim, grandes, luminosos, mais luminosos que o céu...

(MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap.XXXIX, p.46)

[...] só lhe pedia uma coisa, duas coisas: a primeira é que não esquecesse aqueles dez minutos sublimes; a segunda é que, todas as noites, às dez horas, fitasse o Cruzeiro, ele o fitaria também, e os pensamentos de ambos iriam achar-se ali juntos, íntimos, entre Deus e os homens.

(MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap.XLI, p.48)

A tessitura da prosa-poética, nos dois trechos da obra de Machado destacados acima, fica também marcada pelo uso de figuras de linguagem como a hipérbole, comparações, a seleção e adequação do léxico para a composição do estilo lírico, como também do estilo de escrita machadiana ao incorporar, nessa tessitura, o tom irônico devido à ingenuidade de Rubião.

No caso de *Vanity Fair*, destacaríamos, entre os inúmeros exemplos, o capítulo LI, quando todos estão envolvidos em um jogo de mímica

(*charades*), um costume importado da França e muito em voga naquela época. Tendo sido instigado por Becky a fazer uma imitação, Lord Steyne é convencido e permite que um daqueles pequenos dramas aconteça na Gaunt House, um espaço glamoroso de arte, e o entretenimento acontece com a presença de vários representantes da sociedade aristocrata, seguindo todos os mínimos passos para a realização de tal evento. Um desses detalhes seria exatamente a presença de poesia encenada, em forma de melodia –

[...] Mamma says, “Why, child, you are always laughing and singing”,
and away she goes, with –

THE ROSE UPON MY BALCONY

The rose upon my balcony the morning air perfuming
Was leafless all the winter time, and pining for the spring
You ask me why her breath is sweet and why her cheek is blooming
It is because the sun is out and birds begin to sing.

[...]

Thus each performs his part, Mamma: the birds have found their voices
The blowing rose a flush, Mamma, her bonny cheek to dye;
And there’s sunshine in my heart, Mamma, and that’s the reason why.

(THACKERAY, 1998, Chap.LI, p.497) ²⁰

Prolongando um pouco mais essa mesma linha de pensamento, um outro gênero intercalado muito presente nos romances em destaque seriam as cartas e bilhetes. Suas linguagens através de formas semântico-verbais próprias para expressar os aspectos da realidade como um todo, e, principalmente aqueles de seus remetentes-personagens inseridos e

construídos a partir dessa realidade, levam os leitores a terem um olhar escrutinador sobre todos os possíveis elementos composicionais da estratificação da linguagem de um romance com todo o seu plurilinguismo.

No caso de *Vanity Fair*, as cartas, quando não ocupam quase a totalidade de capítulos, se colocam como o principal gênero narrativo de muitos deles. Estes são os casos, por exemplo, do capítulo VIII, “Private and Confidential”, que, como seu próprio título sugere, aborda questões particulares e confidenciais, e o capítulo XI, “Arcadian Simplicity”, igualmente sugestivo por se tratar de um pedido simples e bem direto (por analogia com a palavra arcadia) da Mrs Martha Crawley de informações confidenciais sobre Miss Sharp, futura governanta de suas filhas, quando fora interna do pensionato no Chiswick Mall da Mrs Barbara Pinkerton. Em ambos, o leitor está diante de uma linguagem típica de cartas, chegando a deparar-se com detalhes como *P.S.*; além de parênteses para caracterizar o tom ainda mais pessoal. Nesses momentos, o leitor é levado a pensar estar lendo um subgênero do romance: o epistolar, que, de uma maneira bem simplificada, poderia ser descrito como sendo um romance que *“traduz o registro predominante intimista, confessional e sentimental que o domina precisamente nas cartas em que se expressa, com todas as inerentes implicações intersubjectivas”* (REIS & LOPES, 2000, p.361), corroborados por alguns trechos destacados dos capítulos mencionados:

“My dearest, sweetest Amelia,— With what mingled joy and sorrow do I take up the pen to write to my dearest friend! Oh, what a change between to-day and yesterday! Now I am friendless and alone; yesterday I was at home, in the sweet company of a sister, whom I shall ever, ever cherish!

[...] ‘All the servants were ready to meet us, and

‘Here, my dear, I was interrupted last night by a dreadful thumping at my door: Sir Pitt Crawley in his night-cap and dressing-gown, such a figure! As I shrank away from such a visitor, he came forward and seized my candle. “No candles after eleven o’clock, Miss Becky, said he. “go to bed in the dark, you pretty little hussey” (that is what he called me), [...]

‘A hundred thousand grateful loves to your dear papa and mamma. Is your poor brother recovered of his rack punch? O dear! O dear! How men should beware of wicked punch!

‘Ever and ever thine own

‘REBECCA’

(THACKERAY, 1998, Chap.VIII, pp.63/66/70)²¹

‘*MRS. BUTE CRAWLEY TO MISS PINKERTON,
THE MALL, CHISWICK.*

‘*RECTORY, QUEEN’S CRAWLEY, December—.*

‘*MY DEAR MADAM, – Although it is so many years since I profited by your delightful and invaluable instructions, yet ,I have ever retained the fondest and most reverential regard for Miss Pinkerton, and dear Chiswick. I hope your health is good. [...]*

‘*Your affectionate*

‘*MARTHA CRAWLEY.*

‘*P.S. — Mr. Crawley’s brother, the baronet, with whom we are not, alas, upon those terms of unity in which it becomes brethren to dwell, has a governess for his little girls, who, I am told, had the good fortune to be educated at Chiswick. [...]*— do, my dear Miss Pinkerton, tell me the

history of this young lady, whom, for your sake, I am most anxious to befriend. — M.C.’

(THACKERAY, 1998, Chap.XI, 86-7) ²²

Fato curioso nos exemplos acima é a preocupação de Thackeray em personificar a escrita dos personagens ao mudar a tipografia de algumas palavras com o intuito de enfatizar ainda mais o caráter intimista, extremamente sentimental e pessoal. Esse recurso também pode ser entendido como tendo duas vias: a primeira, como elemento composicional das tramas das personalidades dos personagens e, a segunda, o aguçamento da cumplicidade entre narrador e leitor que ao ser informado das características fundamentais de cada personagem, utiliza-as para ir tecendo os perfis dos mesmos.

Voltando nosso olhar para *Quincas Borba*, as cartas, também utilizadas por Machado de Assis para os mesmos propósitos são delineadas de forma a conter apenas algumas de suas feições, obedecendo aos padrões de tal registro escrito, sem, contudo, todos os pormenores, como ilustra o capítulo X:

Sete semanas depois, chegou a Barbacena esta carta, datada do Rio de Janeiro, toda do punho de Quincas Borba:

“ Meu caro senhor e amigo,

“Você há de ter estranhado o meu silêncio. Não lhe tenho escrito por certos motivos particulares,etc.[...]

[...]Adeus; lembranças ao meu pobre Quincas Borba. Não esqueças de

lhe dar leite; leite e banhos; adeus. Adeus... Teu do coração.

“Quincas Borba”.

(MACHADO DE ASSIS, 1899,Cap.IX, p.21)

Em relação à forma de bilhete, inúmeros são os capítulos que os contém, desempenhando as mesmas funções e intenções atribuídas às cartas. Em *Quincas Borba*, por exemplo, há uma interação tão forte entre esses dois gêneros, que, pelo menos no caso dos capítulos XXXII – à semelhança de um bilhete – e o XXXIII, as diferenças de formatos dos dois são simplesmente anuladas pelo autor que o denomina ora de carta ora de bilhete:

[...] Enquanto ele abria a carta, Freitas familiarmente descobria a cestinha: eram morangos. Rubião leu trêmulo estas linhas:

“Mando-lhe estas frutinhas para o almoço, se chegarem a tempo; e, por ordem do Cristiano, fica intimado a vir jantar conosco, hoje, sem falta. Sua verdadeira amiga.

Sofia

(MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap.XXXIII p.39, grifos meus)

Rubião viu-os ir, entrou, meteu-se na sala, e ainda uma vez mais leu o bilhete de Sofia. Cada palavra dessa página inesperada era um mistério; a assinatura uma capitulação. [...]

(MACHADO DE ASSIS, 1899,Cap.XXXII, p.41, grifo meu)

Os bilhetes em *Vanity Fair* tendem a seguir o formato dos padrões convencionais, porém guardando em semelhança as mesmas questões propostas acima, possível de ser observado quando lemos:

“DEAR AMELIA, — I send you the Orphan of the Forest. I was too ill to come yesterday. I leave town to-day for Cheltenham. Pray excuse me, if you can, to the amiable Miss Sharp, for my conduct at Vauxhall, and entreat her to pardon and forget every word I may have uttered when excited by that fatal supper. As soon as I have recovered, for my health is very much shaken, I shall go to Scotland for some months, and am

‘Truly yours,

‘JOS. SEDLEY.’

(THACKERAY, 1998, Chap.VI, p.54)²³

Contudo há momentos onde o leitor pode confrontar a confluência das tessituras das narrativas em estudo, já que Thackeray também toma um gênero pelo outro:

In the present instance Miss Pinkerton’s ‘billet’ was to the following effect:

‘The Mall, Chiswick, June 15, 18—.

‘Madam, — After her six years’ residence at the Mall, I have the honour and happiness of presenting Miss Amelia Sedley to her parents, as a young lady not unworthy to occupy a fitting position in their polished and refined circle[...]

‘In the principles of religion and morality, Miss Sedley will be found worthy of an establishment which has been honoured by the presence of The Great Lexicographer, and the [...]. In leaving the Mall, Miss Amelia carries with her the hearts of her companions, and the affectionate regards of her mistress, who has the honour to subscribe herself,

'Madam, your most obliged humble servant,

BARBARA PINKERTON.

'P.S. – Miss Sharp accompanies Miss Sedley. It is particularly requested that Miss Sharp's stay in Russeell Square[...] The family of distinction with whom she is engaged desire to avail themselves of her services as soon as possible.

(THACKERAY, 1998, Chap.I, p.2)²⁴

A astúcia dos escritores, demonstrada nos exemplos acima, é sem sombra de dúvida um fator determinante em seus processos de criação, deixando-se revelar por trás dela suas intenções e o lançar mão de meios que pudessem retratar todas as implicações que levam à realização de uma produção estética conforme as diversas possibilidades que integram a órbita literária.

Capítulo III

Estes arrebatadores senhores: Os Narradores e suas influências, confluências e diferenças

[..] O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stevenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.

Walter Benjamin, *O Narrador*, 1985, p. 221.

A questão da influência de Sterne em Machado

Em relação aos escritores em destaque, muitos trechos das obras em estudo já foram apresentados, confirmando as suas confluências. Há, ainda, uma questão que gostaria de levantar já que esta apresenta um viés em comum que vem ao encontro do intento dessa análise: a questão da influência de Sterne sobre Machado de Assis e Thackeray, embora tenhamos consciência de não ter sido o único, principalmente no caso específico de *Vanity Fair*, uma alusão indubitável a uma das cidades denominada *Vanity Fair* do romance alegórico *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan, reflexão que retomarei adiante. Por ora enfocarei a questão de Sterne por considerá-la mais expressiva.

A influência de Sterne exercida sobre Machado de Assis abre-se também para Thackeray, exatamente no ponto que nos instiga de maneira mais contundente. Cientes das sociedades em que viviam, ambos autores também o eram no que diz respeito ao papel que o artista desempenha no mundo do qual faz parte. O desnudamento e profundas reflexões sobre a função da ficção que se desenvolvem nas obras dos dois escritores guardam estreitas analogias com a forma de Sterne refletir sobre o mesmo tema.

Uma outra questão que se torna muito desafiadora é o espaço muito maior e mais rico para pensar sobre o imaginário nas obras de Machado de

Assis e Thackeray em destaque, se observadas algumas indagações cruciais: teriam os dois autores realmente estudado, lido e analisado a maneira de Sterne produzir ficção, e tomado impulso para um alargamento dos horizontes literários em suas propostas estéticas?

Nesse ponto, há a necessidade de relembrarmos que Sterne produziu sua obra literária em um século quando escritores como Defoe, Richardson, Rousseau, Diderot e Sade também estavam a produzir as suas. Esse século que é caracterizado, entre tantas nomeações, como o do imaginário, nos remete aos mais diversos desdobramentos que atingiriam as mais variadas áreas de conhecimento. Trata-se de um século marcado pela riqueza de acontecimentos, de conflitos históricos e sociais, -- o século das Luzes, o século dos filósofos, a Revolução Francesa, a Revolução Industrial, a ascensão da burguesia -- além de também ser o século da revolução do romance. É o período de uma Europa em profusas mutações no que se refere às concepções morais, políticas, religiosas e sociais da burguesia européia. Segundo Cassirer, os romances do século XVIII se apresentam, ao mesmo tempo, como de criação e de crítica cabendo *“ao século das luzes a glória incomparável e indescritível de ter realizado a tarefa de unir, com perfeição igual, a obra crítica à obra criadora, conferindo a cada uma as virtudes da outra”* (apud CHAVES DE MELLO, 2001, p.307.)

Assim, a crítica atrelada à obra de criação, e vice-versa, é o resultado de uma nova postura epistemológica causada pelos grandes avanços científicos e tecnológicos, levando o ser humano à crença implacável no progresso e tudo o que dele pudesse derivar. Com essa nova perspectiva de entendimento da vida, a História sofre uma transformação enorme e passa a ter uma significação séria e profunda e, principalmente, ganha status de ciência. Em consequência desse novo pensar, Chaves de Mello ressalta que

[e]ssa valorização provoca, entre o público e o leitor, uma reação de desprezo por toda escrita que não possa se relacionar com a verdade, com a ciência, com a história. Conscientes disso, os escritores tentam fazer com que seus romances também sejam considerados verdade histórica, pretensão que aparece em muitas obras da época. Tentar inverter essa concepção de romance, reagir a ela, é das transgressões mais importantes realizadas pela literatura que se afasta da estética clássica.

(CHAVES DE MELLO, 2001, p.307)

Se concentrarmos somente em um dos focos da narração de *Tristram Shandy*, ou seja, aquele que retrata “*Tristram falando das suas tarefas de escrita e da sua relação retórica com o leitor*” (BOOTH, 1980, p.237), pode-se perceber ser este o viés sob o qual Sterne se encontra presente nas obras em estudo. O papel ao qual Sterne vincula seu leitor é na direção de induzi-lo a uma consciência aguda da necessidade de sua interação com o texto e, desse modo, desmontar o pretense discurso impessoal e atrelado à História ao qual os romances estavam fadados. O capítulo VI de *The Life*

and Opinions of Tristram Shandy exemplificaria bem meu apontamento anterior. Acompanhemos:

In the beginning of the last chapter, I informed you exactly *when* I was born; but I did not inform you *how*. *No*, that particular was reserved entirely for a chapter by itself; – besides, Sir, as you and I are in a manner perfect strangers to each other, it would not have been proper to have let you into too many circumstances relating to myself all at once. – You must have a little patience. I have undertaken, you see, to write not only my life, but my opinions also; hoping and expecting that your knowledge of my character, and of what kind of a mortal I am, by the one, would give you a better relish for the other: As you proceed farther with me, the slight acquaintance, which is now beginning betwixt us, will grow into familiarity; and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship. — *O diem præclarum!* – then nothing which has touched me will be thought trifling in its nature, or tedious in its telling. Therefore, my dear friend and companion, if you should think me somewhat sparing of my narrative on my first setting out – bear with me, – and let me go on and tell my story my own way: – Or, if I should seem now and then to trifle upon the road, – or should sometimes put on a fool’s cap with a bell to it, for a moment or two as we pass along, – don’t fly off, – [...]

(STERNE, 1980, Cap. VI) ²⁵

Sendo assim, podemos observar as semelhanças entre as escrituras de Machado e de Thackeray com a de Laurence Sterne, ressaltando, contudo, ser muito mais notória a coincidência nos modos de narrar de Machado de Assis e Thackeray. Embora estes difiram de Sterne em relação a não fugirem do tema objetivado de suas histórias, há uma forte intenção de transgredir a idéia que dominava o século XVIII em relação à concepção do

romance como sendo somente possível de realização enquanto verdade histórica em detrimento de seu papel principal de conter a proposta estética de seu caráter de ficção. Naturalmente a crítica da época se escandaliza no confronto de uma obra *“que se recusa a parecer verossímil, que não cola na História, privilegiando a imaginação, propondo a seu público uma atitude de reflexão sobre o ficcional, enfim, reagindo ao prestígio da História em detrimento da ficção, que dominava o século XVIII europeu.”* (CHAVES DE MELLO, 2001, p.309, grifo da autora).

Desta forma, o caráter de aventura que o leitor espera encontrar em *Tristram Shandy* vai se transformando naquela que Sterne teria proposto como a razão primeira do romance: a de possuir o caráter de meta-romance, “onde o exercício da reflexão ao objeto literário tem mais valor do que os acontecimentos narrados” (CHAVES DE MELLO, 2001, p.309 – ênfase minha). Isto se torna o ponto fundamental, o algo novo, diante do qual acontece uma profunda mudança nas relações entre autor/obra e obra/leitor. Sendo também tais relações os pilares para a teoria de Wolfgang Iser, que defende ter o trabalho literário dois pólos, o artístico e o estético, onde no primeiro encontraríamos o texto criado pelo autor e no segundo estaria a obra do leitor, confirma-se a proposta estética de Sterne – que vê no exercício da reflexão em relação ao objeto literário, o verdadeiro valor de uma obra literária.

[C3] Comentário:

Sob esse viés, nos indagaríamos: Não o seria também na perspectiva de Machado de Assis e Thackeray? Não seriam suas obras, ou pelo menos as aqui analisadas, compostas de reflexões sobre a função da ficção perante o vazio das sociedades de suas épocas? Diríamos que sim. Muitos são os recursos em comum usados pelos três autores que

[...] saltam de um assunto para o outro, do particular para o geral, do abstrato para o concreto e vice-versa, do real para o imaginário e desta para o onírico, etc. Estas mudanças ocorrem às vezes vertiginosamente, outras vezes com um cômico aparato lógico, rindo-

se da lógica, ou mostrando a existência efetiva de uma estranha incoerência entre as coisas que as pessoas menos avisadas julgam distantes e desconexas. E tudo pontuado por uma conversa permanente com o leitor.

(CHAVES DE MELLO, 2001, p.311)

É assim neste bailar na tessitura da narrativa através de concretizações de abstrações, de passagens do real para o imaginário chegando até ao onírico, de aproximações de contrários, da possível ilogicidade em algumas aparentes lógicas da vida que o fazer literário vai se revelando, sempre tendo no diálogo com o leitor o fio condutor pra tal realização.

A questão da influência de Bunyan em Thackeray

Há que se pontuar, também, um aspecto em *Vanity Fair*: a referência à obra *The Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, em especial o episódio da peregrinação de Christian, o protagonista da alegoria religiosa, quando este, juntamente com Faithful, um amigo peregrino, chegam a uma pequena cidade chamada Vanity:

Then I saw in my dream that when they were got out of the wilderness, they presently saw a town before them, and the name of that Town is Vanity; and at the town there is a fair kept called Vanity Fair. It is kept all the year long; it beareth the name of Vanity Fair, because the town where 'tis kept is lighter than vanity, and also

because all that is there sold or that cometh thither is Vanity. As is the saying of the wise, ‘ All that cometh is vanity.’

This fair is no new erected business, but a thing of ancient standing; I will show you the original of it.

Almost five thousand years agone, there were pilgrims walking to the Celestial City, as these two honest persons are; and Beelzebub, Apollyon, and Legion, with their companions, perceiving by the path that the pilgrims made that their way to the city lay through this town of Vanity, they contrived here to set up a fair, a fair wherein should be sold of all sorts of vanity and that it should last all the year long. Therefore at this fair are such merchandise sold, as houses, lands, trades, places, honours, preferments, titles, countries, kingdoms, lusts, pleasures, and delights of all sorts, as whores, bawds, wives, husbands, children, masters, servants, lives, blood, bodies, souls, silver, gold, pearls, precious stones, and what not.

And, moreover, at this fair there is at all times to be seen jugglings, cheats, games, plays, fools, apes, knaves, and rogues, and that of all sorts.

Here are to be seen, too, and that for nothing, thefts, murders, adulteries, false swearers, and that of a blood-red colour.

And as in other fairs of less moment, there are the several rows and streets under their proper names, where such and such wares are vended. So here likewise, you have the proper places, rows, streets (*viz.* countries and kingdoms), where the wares of this fair are soonest to be found. Here is the Britain Row, the French Row, the Italian Row, the Spanish Row, the German Row, where several sorts of vanities are to be sold.[...]

(apud GOWER, 1996, pp.354-5)²⁶

A passagem acima é surpreendente não só pela visível influência exercida sobre Thackeray ao escrever *Vanity Fair*, como também por trazer

informações sobre como os negócios eram feitos nos tempos remotos, impressionando-nos pelo uso de objetos, animais e pessoas como mercadorias baratas. O fato de a feira ser chamada Vanity está associada tanto ao significado de algo vazio, sem valor, assim como ao tipo de mercadoria normalmente encontrada e vendida em feiras. Segundo Gower, há aqui provavelmente uma alusão a uma feira anual em Stourbridge, perto de Cambridge (cfr. GOWER, 1996, p.353). Há vários indícios desse trecho da obra de Bunyan em *Vanity Fair* de Thackeray, ou seja, o valor das vidas das pessoas ligado a um jogo de interesses, à manipulação de outros em virtude das mais diversas vaidades humanas; e, já que o cerne na *Vanity Fair* bunyana é a salvação do homem somente pela religião, por que não pensar também ser este um dos propósitos na *Vanity Fair* thackeriana a denúncia do abandono da religião em favor de uma coisificação do homem. Nada mais coerente com a época em questão. E uma vez que o processo de coisificação do homem também se torna o tema central de *Quincas Borba*, não há como não identificar alguns dos mesmos indícios da *Vanity Fair* bunyana na narrativa machadiana. Some-se a isso o fato de Machado de Assis ter sido leitor de vários escritores ingleses como Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne, Lamb, Dickens, e o próprio Thackeray, naturalmente auferindo impressões e influxos, direta ou indiretamente, e usando-os em sua produção estética, com maior ou menor intensidade. Sem nos aprofundarmos nessa questão, por não ser objeto de

nossa análise, o estudo de Eugênio Gomes em *Machado de Assis – influências inglesas*, é extremamente elucidativo com exemplificações das obras do escritor brasileiro em relação a cada um dos escritores ingleses mencionados acima. Alguns destes já referidos em nossas reflexões, acima, como é caso de Sterne, e de Shakespeare.

.....

Assim, após este breve desvio em nossa trajetória, voltamos à importância da figura do narrador com o qual e através do qual iremos nos extasiar diante das mais diversas discussões que afloram das narrativas aqui propostas. Tarefa árdua para aquele leitor que se proponha a preencher as lacunas propositalmente colocadas pelos autores, já que tal tarefa só acontece paulatinamente, na medida em que o próprio leitor vai mudando sua postura ingênua e corriqueira diante de suas expectativas para com as obras e, sobretudo, colocando-se de forma crítica para interpretar esses vazios, reinterpretá-los e, caso sinta dificuldade de preenchê-los com reflexões para além daquelas explicitamente colocadas pelos autores, lançar mão de seu potencial imaginativo-interativo com a obra para entender o porquê de tal recurso usado pelos autores, mesmo que, à primeira vista, possam parecer não estarem em harmonia com o propósito do texto. É assim, nessa potencialização de suas atividades imaginativas-interativas, que o leitor vai conseguir experienciar algo para muito além do simples

horizonte de expectativas de um leitor comum. É assim também que irá se abrir para questões estéticas pretendidas por autores como Sterne que, ao rebelar-se contra uma literatura moralizante e subordinada ao relato histórico institucionalizado, fortalece e amplia a questão da inclusão do leitor no romance, anteriormente iniciada por Miguel de Cervantes. Como Machado de Assis e Thackeray que, através de suas narrativas ficcionais, tomam a História sob uma perspectiva diferente, levantando questionamentos muito mais profundos e inovadores no campo da escritura ficcional, da universalidade do comportamento humano, da forma de criticar a sociedade e suas classes sociais, na esperança de alcançar uma visão mais lúcida do mundo e libertar a literatura para funções mais nobres, de mudanças e transformações.

Ironias minhas, ironias suas, onde estão senão tão nuas? Riso e cumplicidade em Machado e Thackeray

Debaixo das alegrias e das tristezas que a rigor, se podem traduzir em palavras, captarão alguma coisa que nada mais tem de comum com a palavra, certos ritmos de vida e de respiração que são mais íntimos ao homem que seus sentimentos mais íntimos, sendo a lei viva, variável com cada pessoa, de sua depressão e de sua exaltação, de suas saudades e de suas esperanças. Ao deprender, ao acentuar essa música, eles a imporão à nossa atenção; e nos levarão a inserir-nos involuntariamente nela, como transeuntes que entram na dança. E com isso nos levarão a abalar também, em nossas profundezas, algo que esperava o momento de vibrar.

A recorrente presença da ironia em diversos níveis e estilos na leitura e análise das narrativas dos romances em foco desvela-se surpreendente, sutil, e reveladora de questionamentos e sentimentos humanos os mais diversos e imprevisíveis, passíveis, senão de aceitação, pelo menos de uma pausa para serem colocados sob a ótica da reflexão. E aí poderia se nos despertar uma outra indagação: por que escolheram os autores a ironia para tais propósitos? Intrigados como podemos nos sentir pela incidência de tal recurso lingüístico usado, só nos restaria recorrer à definição do termo para iniciarmos o processo de entendimento daquilo de risível que há por trás da ironia. Etimologicamente, ironia significa falar o contrário do que se pensa, falar duplo e dúbio. Uma fala onde a verdade não tem centro. Segundo Bergson, a oposição mais geral seria talvez entre o real e o ideal, entre o que é e o que deveria ser. Nesse particular, o estudioso estabelece que a transposição entre o real e o ideal pode ser feita em duas direções inversas. Uma delas seria através da ironia, que consistiria em “*poder-se enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é*”, (BERGSON, 2004, p. 95), ou seja, fazer uma enunciação. A outra, ao contrário, seria o procedimento do *humour* em “*descrever minuciosa e meticulosamente o que é, fingindo acreditar que assim as coisas deveriam ser*”, (BERGSON, 2004, p. 95), desta feita, uma

descrição. Naturalmente, observamos serem ambas formas de sátira, porém, para Bergson, a ironia é de natureza oratória, enquanto o *humour*²⁷ possui mais cientificidade, isto equivalendo-se a dizer que, ao acentuarmos a ironia, nos deixamos elevar cada vez mais pela idéia do bem que deveria existir, podendo “*a ironia exaltar-se interiormente até tornar-se, de algum modo, eloqüência sob pressão*” (BERGSON, 2004, p. 95), ao passo que, para acentuar o *humour*, “*descemos cada vez mais no interior do mal que existe, para notar suas particularidades com a indiferença mais fria*” (BERGSON, 2004, p.95). Vários autores afirmam que o *humour* se manifesta de forma mais evidente por fazer uso de termos concretos, pelos detalhes técnicos, e por fatos precisos, constituindo assim sua essência.

No caso de ambos os romances sob análise, observa-se, no entanto, inúmeras passagens onde há uma mescla de ironia e *humour*; em outras palavras, podemos observar a enunciação somada a uma descrição minuciosa de fatos precisos, termos concretos. Uma dessas revela-se quando lemos em *Vanity Fair* e em *Quincas Borba*, respectivamente:

But as we are to see a great deal of Amelia, there is no harm in saying, at the outset of our acquaintance, that she was a dear little creature; and a great mercy it is, both in life and in novels, which (and the latter especially) abound in villains of the most somber sort, that we are to have for a constant companion so guileless and good-natured a person. As she is not a heroine, there is no need to describe her person; indeed I am afraid that her nose was rather short than otherwise, and her cheeks a great deal too round and red for a heroine;[...]

Rubião fitava a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão de chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

— Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça...

(MACHADO DE ASSIS, 1899, Cap. III, p.11)

Ainda sob o viés da ironia e do *humour*, nos deparamos com variedades de comichidades no decorrer das narrativas que vão se intercalando e entrelaçando, reforçando assim as intenções de seus autores.

Uma vez detectadas, o leitor atento passa a não só se deleitar de uma maneira ímpar, como também começa um processo de análise crítica do modo de contar das histórias. É o caso das comichidades dos gestos e das palavras, após observadas as considerações que Bergson nos apresenta sobre os tipos mencionados. No caso da comichidade de gestos, ressalta o

estudioso que ela pode ser detectada obviamente através de gestos, entendidos aqui como sendo

[A]s atitudes, os movimentos e até mesmo os discursos por meio dos quais um estado d' alma se manifesta sem objetivo, sem proveito, apenas por efeito de uma espécie de comichão interior. O gesto assim definido difere profundamente da ação. A ação é desejada, em todo caso consciente; o gesto escapa, é automático. Na ação, é a pessoa inteira que se dá; no gesto, uma parte isolada da pessoa se exprime, sem o conhecimento da personalidade total ou pelo menos separadamente desta.

(BERGSON, 2004, p.107)

Quanto à comicidade das palavras, ele afirma que esta “*segue de perto a comicidade de situação e acaba por desaguar, com este último tipo de comicidade, na comicidade de caráter*” (BERGSON, 2004, p.97). A linguagem sempre nos revela algo ligado às nossas vidas, como é o caso de D. Tonica, filha do Major Siqueira, em pânico por não ter casado ainda, e desesperada por considerar sua situação como caso perdido. Machado nos conta tudo sobre ela, sob uma ironia e *humour* brilhantes:

Onde li eu que uma tradição fazia esperar a uma virgem de Israel, durante certa noite do ano, a concepção divina? Seja onde for, comparemo-la à desta outra, que só difere daquela em não ter noite fixa, mas todas, todas, todas...O vento, zunindo fora, nunca lhe trouxe o varão esperado, nem a madrugada alva e menina lhe disse em que ponto da terra é que ele mora. Era só esperar, esperar...

Agora, inquietada a imaginação e o ressentimento, mira e remira a alcova solitária; recorda as amigas do colégio e de família, as mais íntimas, casadas todas. A derradeira delas desposou aos trinta anos um oficial de marinha, e foi ainda o que reverdeceu as esperanças à amiga solteira, que não pedia tanto, posto que a farda de aspirante foi a primeira coisa que lhe seduziu os olhos, aos quinze anos...Onde iam eles? Mas lá passaram cinco anos, cumpriu os trinta e nove, e os quarenta não tardam. Quarentona, solteirona; D. Tonica teve um calafrio. Olhou ainda, recordou tudo, ergueu-se de golpe, deu duas voltas e atirou-se à cama chorando...

(MACHADO de ASSIS,1899,Cap.XLIII, p.52, grifos meus)

Naturalmente, temos consciência das possíveis oscilações que podem ocorrer no espírito humano, mas somos sabedores também de que não há alma humana que não seja composta de hábitos, assim chamados exatamente por apresentarem uma rigidez, uma imutabilidade, um automatismo, uma repetição. E todos esses elementos são levados em conta quando da construção da comicidade, já que ela é *“aquilo graças a que o personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. Toda distração é cômica.”* (BERGSON, 2004, p.109). Diante de todas essas considerações, o leitor não teria dificuldades de encontrar vários episódios nas obras que se encaixariam nas características de cada uma delas, como os que se seguem:

Joseph still continued a huge clattering at the poker and tongs, puffing and blowing the while, and turning as red as his yellow face would allow him[...] “Good Gad! Amelia, ’cried the brother, in serious

alarm, ‘what do you mean?’ and plunging with all his might at the bell-rope, that article of furniture came away in his hand, and increased the honest fellow’s confusion. “ For Heaven’s sake see if my buggy’s at the door! I can’t wait. I must go. D— that groom of mine! I must go!”

(THACKERAY, 1998,Chap.III, p.16, grifos meus)²⁹

— E depois, Sofia, que lembrança foi essa de convidá-lo a ir ver a lua, não me dirás?

—Chamei D. Tonica para ir conosco.

—Mas, uma vez que D. Tonica recusou, devias ter achado meios e modos de não ir ao jardim. São coisas que acodem logo. Tu é que deste ocasião...

Sofia olhou para ele, contraindo as grossas sobrancelhas; ia responder, mas calou-se. [...]

—Mas você mesmo não me tem tido que devemos tratá-lo com atenções particulares? Seguramente, que eu não iria ao jardim, se pudesse imaginar o que se passou.[...]

—Pois daqui em diante evita a lua e o jardim, disse o marido, procurando sorrir...[...]

Palha atravessou uma perna sobre a outra e começou a rufar no sapato.

Durante alguns segundos ficaram calados.

(MACHADO DE ASSIS,1899, Cap.LIX, p.63, grifos meus)

Claras estão as comichidades dos gestos e das palavras nos trechos grifados das passagens acima. Evidentes estão também a ironia e o *humour* através das enunciações e descrições dos narradores de seus personagens, suas expressões e reações corporais, e todos os elementos usados para compor as situações nas quais eles se encontram, com destaque para a personificação dos seres inanimados, como a lua e o jardim. No entanto, mesmo perante as considerações e exemplificações apontadas nas obras,

fica-nos ainda uma questão intrigante: por que é o riso, fisicamente expresso ou contido, ou até mesmo embutido em nossas mentes, a forma de externarmos nossa reação às situações descritas acima? Um possível entendimento pode vir de algumas reflexões trazidas pelo mesmo estudioso, Bergson, que analisa o riso como só tendo existência se estiver no seu *“meio natural, que é a sociedade”* (BERGSON, 2004, p.6), lugar onde ele mostra sua utilidade, ou seja, sua função de *“trote social”*, de trazer em si a perspectiva, *“senão de ameaça de correção, pelo menos a perspectiva de uma humilhação que, mesmo sendo leve, não deixa de ser temida”* (BERGSON, 2004, p.101). Basta recapitularmos algumas das muitas situações cômicas por nós vividas ou presenciadas para relembrarmos das razões de nossos risos livres, leves e soltos.

Ainda sob este ângulo, inúmeras outras características são também levantadas pelo mesmo crítico, como o fato de ser o riso inimigo ferrenho da emoção, calando qualquer manifestação profunda de sensibilidade. Em função disso, a elaboração da comicidade para produzir seu efeito tem que visar a *“inteligência pura”* (BERGSON, 2004, p.104), não deixando brechas para nenhum sentimento de comoção. Um outro aspecto que me parece intrínseco à tessitura de ambos os romances em estudo é o de terem usado a necessidade de o riso ecoar – nas palavras de Bergson, *“por mais franco que o suponham, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade com outros ridentes, reais ou imaginários”*

(BERGSON, 2004, p.5). É exatamente sob esta segunda intenção, sob esta cumplicidade que acredito terem Thackeray e Machado de Assis construído o risível em suas narrativas. Reforçando aqui a já destacada e explicada imprescindível cumplicidade dos dois autores com seus leitores nos primeiros capítulos dessa análise, voltamos a senti-la, se levada em conta a recorrente presença da ironia e do *humour* em quase todos os capítulos das obras.

Considero esta atitude como sendo a retomada da narrativa sob a visão benjaminiana do narrador que, para além do que foi exposto quando me referi aos narradores como arrebatadores, poderia ser estendida no fato de que “*metade da arte narrativa está em evitar explicações*” (BENJAMIN, 1985, p.203). Sentimos que o “*extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposta ao leitor*” (BENJAMIN, 1985, p.203).

No caso das ficções em questão, o leitor fica, de certa forma, livre para interpretar a estória, embora possamos sentir as interferências do narrador e também do autor. Nesse particular, há uma diferença entre o grau de liberdade na relação de cumplicidade narrador-leitor machadiana e thackeriana. Ao leitor de *Quincas Borba*, o narrador delega uma tarefa de decodificação das entrelinhas mais profunda, mais analítica, mais crítica, exigindo de seu leitor mais astúcia na leitura e interpretação do desenrolar dos fatos e dos personagens. A ele é dada uma liberdade maior para captar

ou não as intenções do autor que, por sua vez, explica menos, orienta menos seu leitor. É como se houvesse nesse pacto de cumplicidade, uma maior confiabilidade no seu leitor, que se torna visivelmente presente em vários episódios, chegando ao ponto de influenciar o narrador a apresentar alternativas para a narração de alguns fatos, em um esforço de ir ao encontro de suas visões sobre os assuntos trazidos à tona. É o que podemos observar nos casos capítulos XXX e o XXXI, quando Rubião está em sua casa a conversar com seus falsos amigos e seus mais diversos interesses, um paraíso para muitos que consideravam suas vidas causas perdidas:

Rubião perguntou-lhe uma vez:

— Diga-me, Sr. Freitas, se me desse na cabeça ir à Europa, o senhor era capaz de acompanhar-me? [...] Iria primeiro às ruínas de Atenas; [...] depois, aos tribunais de falência onde os homens arruinados ...

E Rubião ria-se; gostava daqueles modos expansivos e francos.

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap. XXX, p.37)

Queres o avesso disso, leitor curioso? Vê este outro convidado para o almoço, Carlos Maria. Se aquele tem os modos “expansivos e francos”, — no bom sentido laudatório, — claro é que ele os tem contrários. Assim, não te custará nada vê-lo entrar na sala, lento, frio e superior [...]

Também podes ver por ti mesmo que o nosso Rubião, se gosta mais do Freitas, tem o outro em maior consideração; esperou-o até agora, e esperá-lo-ia até amanhã. [...]

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap. XXXI p.37)

A condução do diálogo narrador-leitor é feita, mesmo que de certa forma induzida, de maneira a pelo menos provocar no leitor outras possibilidades de interpretações e conclusões, enfatizada pelo recurso das reticências (grifos meus), seleção de léxico adequada para tal objetivo, comparações e condições estabelecidas.

Voltando agora o nosso olhar para o grau de liberdade do leitor, este pode muito bem ser traduzido quando lemos os capítulos XXXIX e XL, situações em que Sofia e Rubião se encontravam no jardim em uma das inúmeras reuniões na casa dos anfitriões, Sofia e seu marido Palha. Sofia, após ter enfiado seu braço no de Rubião e de tê-lo convidado para ver a lua, incluindo D. Tonica, para evitar suspeitas, fica ao lado de Rubião propiciando-lhe uma atmosfera perfeita para uma declaração de amor. Rubião sente-se pela primeira vez impelido a dizer-lhe sobre a paixão que sente por ela, e lança-se a comparar seus olhos com as estrelas da terra, e “às estrelas os olhos do céu.” (MACHADO de ASSIS, 1899, p. 46). Sofia tenta achar uma saída para aquele momento tão delicado; afinal, não poderia magoá-lo. Havia muitos negócios entre Palha e Rubião. O choque que tal atitude tomada por Rubião causa em Sofia fica a cargo do leitor interpretar, sustentado pela metáfora no pensamento de Sofia de que “trouxera ao colo um pombinho, manso e quieto, e sai-lhe um gavião, — um gavião adunco e faminto” (MACHADO de ASSIS, 1899, p. 46). As intenções do autor para que o leitor faça inferências a partir dos símbolos

nessa passagem revelam a liberdade concedida, além de uma grande confiança no potencial de seu leitor, reforçando assim a cumplicidade. Usada essa metáfora, o autor lança mão da personificação para as estrelas e a lua que compunham aquele cenário, para, mais uma vez, permitir ao seu leitor decodificar todas as entrelinhas contidas em uma das mais ricas passagens de *Quincas Borba*, que começa narrando:

Em cima, as estrelas pareciam rir daquela situação inexplicável.

Vá que a lua os visse! A lua não sabe escarnecer; e os poetas, que a acham saudosa, terão percebido que ela amou outrora algum astro vagabundo, que a deixou ao cabo de muitos séculos. Pode ser que ainda se amem. Os seus eclipses (perdoe-me a astronomia) talvez não sejam mais que entrevistas amorosas. O mito de Diana descendo a encontrar-se com Endimião bem pode ser verdadeiro. Descer é que já é demais. Que mal há em que os dois se encontrem ali mesmo no céu, como os grilos entre as folhagens cá de baixo? A noite, mãe caritativa, encarrega-se de velar a todos. [...] Castas estrelas! É assim que lhes chama Otelo, o terrível, e Tristram Shandy, o jovial. Esses extremos do coração e do espírito estão de acordo num ponto: as estrelas são castas. E elas ouviam tudo (castas estrelas!), tudo que a boca temerária de Rubião ia entornando na alma pasmada de Sofia. O recatado de longos meses era agora (castas estrelas) nada menos que um libertino. Disséreis que o Diabo andara a enganar a moça com as duas grandes asas de arcanjo que Deus lhe pôs; de repente, meteu-as na algibeira, e desbarretou-se para mostrar as duas pontas malignas, fincadas na testa. E rindo, daquele riso oblíquo dos maus, propunha comprar-lhe não só a alma, mas a alma e o corpo...Castas estrelas!

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap.XL, p.47, grifos meus)

Prolongando um pouco mais a análise da tessitura da passagem acima, impressiona a variedade de recursos lingüísticos, como repetições, aforismos, comparações, o léxico e, principalmente, alusões a mitos, como é o caso do mito de Diana, além de obras literárias consagradas como *Otelo* e *Tristram Shandy*; todas elas usadas como elementos construtores da realidade do momento e das mudanças de comportamentos dos personagens impulsionados por motivos diferentes. De um lado, Sofia, movida pelo interesse na riqueza de Rubião e na manutenção dos negócios entre Palha, o capitalista, e Rubião, o ingênuo para negócios de mercado; de outro, Rubião completamente envolvido por aquele sentimento avassalador, vítima do plano mirabolante de Sofia e seu marido com o único objetivo de extorquir dinheiro do herdeiro de uma enorme fortuna. E tudo isso regado com uma ironia implacável!, destacada nos grifos da citação acima.

No caso de *Vanity Fair*, há uma preocupação maior em explicar as razões de certas escolhas feitas pelo autor, refratadas na dialogização entre narrador e leitor, como nas seguintes passagens:

Poor little tender heart! And so it goes on hoping and beating and longing and trusting. You see it is not much of a life to describe. There is not much of what you call incident in it. Only one feeling all day— when will he come? Only one thought to sleep and wake upon.

(THACKERAY, 1998, Chap.XII, p. 100) ³⁰

Besides these honest folks at the Hall (whose simplicity and sweet rural purity surely show the advantage of a country life over a town one), we must introduce the reader to their relatives and neighbours at the Rectory, Bute Crawley and his wife.

(THACKERAY, 1998, Chap.XI, p.84) ³¹

[...] I set the two stories one against the other, so that you may see that it is not from mere mercenary motives that the present performer is desirous to show up and trounce his villains; but because he has a sincere hatred of them, which he cannot keep down, and which must find a vent in suitable abuse and bad language.

(THACKERAY, 1998, Chap.VIII, p.71) ³²

Percebe-se assim um controle maior sobre a estória que o leitor vai fiando na medida em que o narrador vai-lhe contando e confabulando os acontecimentos das vidas dos personagens.

Um outro recurso usado por Thackeray, com o qual tive a felicidade de entrar em contato através da análise de Catherine Peters em seu livro *Thackeray's Universe, Shifting Worlds of Imagination and Reality*, e que merece ser pontuado, foram as ilustrações desenhadas para serem parte integral das primeiras edições do romance, infelizmente não mais reproduzidas, à exceção do texto da Oxford de 1908. Mesmo assim, segundo Peters, esta reprodução é tão reduzida que se torna freqüentemente impossível decifrar os detalhes marcantes da primeira edição. A estudiosa também afirma que embora Thackeray não gostasse das ilustrações tipográficas, chamando-as de performances de décima ou vigésima categoria, possuindo talvez significado, mas de uma execução ridícula e

grotesca (cfr. PETERS, 1987, p.164), elas acrescentam em muito na interpretação das intenções do autor, além de conclusões a que pode chegar o leitor na observação minuciosa das mesmas. Explica ainda a crítica que uma das razões para que elas fossem consideradas de execução ridícula e ruim por Thackeray, autor de muitas delas juntamente com os entalhadores, seria a falta de métodos modernos de reprodução na época. Mesmo que tentassem ser fiéis aos originais, pelo menos no caso específico das aquarelas, aquele charme peculiar de tais produções se perdia nos esboços de página inteira e nos blocos menores de madeira.

Peters afirma que as ilustrações eram de três tipos. Cada número era acompanhado por um entalhamento em uma lâmina inteira de aço, ilustrando algum episódio no texto e servindo para tornar claro algum ponto que tivesse sido colocado somente como uma pista, ou para nos despertar para o que realmente está por trás daquele episódio narrado.

She did not pester their young brains with too much learning, but, on the contrary, let them have their own way in regard to educating themselves; *Vanity Fair*, Chapter 10, *Works*, 11, p. 106)



'Miss Sharp in her Schoolroom'

(fig. 1)

Uma dessas ilustrações é de Rebecca como governanta. (cf. figura 1). Mesmo tendo sido contratada como governanta para a educação das filhas do casal Crawley em virtude da constante alienação e submissão da Sra. Crawley que só se sabia presente por estar indefinidamente tricotando fios de algodão, não amolava as meninas, Rose e Violet, deixando-as bem livres para se auto-educarem e decidirem o que mais lhes agradava ler. Na realidade, a figura nos mostra Becky totalmente alienada e desinteressada daquilo que possa estar sendo discutido do livro pelas meninas deitadas no

chão, olhando em uma direção— à direita— oposta a das meninas e em sentido ascendente e para o lado de fora do local onde todas se encontram no momento. É como se estivesse pensando em uma maneira de alcançar seu objetivo de ascender socialmente, em um distanciamento psíquico do local. No caso de ser interpelada pelo Sr. Crawley sobre o que estariam aprendendo e lendo, Rebecca lhe respondia prontamente, dissimulando a verdade e fazendo-o acreditar que tudo estava sob controle e em consonância com suas ordens.

Na realidade Rebecca sempre agirá dessa forma, jogando todas as cartas do baralho da vida para atingir sua principal meta: tornar-se rica, independente, e respeitada nos meios sociais de uma sociedade baseada em vaidades e aparências.

O segundo tipo de ilustração usada eram desenhos em blocos menores de madeira inseridos no corpo do texto, também usados para ampliar e comentar os capítulos. De acordo com Peters, o capítulo II continha ilustrações deste tipo, como no recorte que mostra Becky entretendo os amigos mal-afamados de seu pai, com bonecas presenteadas pela Srta. Pinkerton, do pensionato, prenunciando como Becky irá manipular as pessoas ao seu redor no desenrolar da narrativa, transformando-as em fantoches, para atingir seus objetivos. Contudo, Thackeray também aponta aquelas pessoas, geralmente os nobres, com olhares mais investigativos e desconfiados que a analisarão como uma

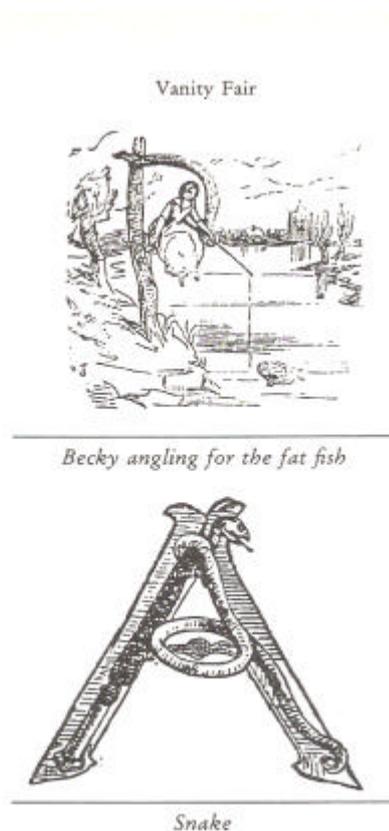
oportunista, como é o caso do homem usando uma cartola na ilustração abaixo:



Becky as manipulator

(fig. 2)

A terceira categoria de desenhos usados eram letras capitulares bem elaboradas, também em recortes de madeira, que introduziam quase todos os capítulos. Nos capítulos IV e XIV, por exemplo, se voltarmos nossa atenção para os focos dos dois capítulos – respectivamente, a possibilidade de Becky encontrar em Jos Sedley, irmão de sua melhor amiga, Amelia, um marido rico, aristocrático e de aparência nobre para os padrões da época, lançando mão de todas as artimanhas para consegui-lo –, e, no caso de capítulo XIV, a dedicação exemplar e ímpar de Becky como uma verdadeira enfermeira profissional para com Miss Crawley, a abastada irmã do baronete Sr. Pitt Crawley, ficam evidentes as implicações contidas nas ilustrações usadas.(cfr. Fgs. 3 e 4)



Becky, órfã de mãe quando ainda muito pequena e, depois, órfã de um pai artista sem renome, alcoólatra e endividado, precisa encontrar uma saída para sua vida tão desafortunada e sem valor para os conceitos sociais vigentes, e suas estratégias nos são relatadas quando o narrador afirma:

‘By Gad, Miss Rebecca, I wouldn’t hurt you for the world.’

‘No,’ said she, ‘*I know* you wouldn’t;’ and then gave him ever so gentle a pressure with her little hand, and drew it back quite frightened, and looked first for one instant in his face, and then down at the carpet-
rods; [...]

It was an advance, and as such, perhaps, some ladies of indisputable correctness and gentility will condemn the action as immodest; but, you see, poor dear Rebecca had all this work to do for herself.[...]; if a dear girl has no dear mamma to settle matters with the young man, she must do it for herself.

(THACKERAY, 1998, Chap. IV,p.24, grifos meus)³³

Quanto ao seu comportamento como enfermeira da Miss Crawley, também está baseado no mesmo princípio anterior, pois sabedora da fortuna da Miss Crawley e após o fracasso de sua tentativa com Jos Sedley, Becky sempre se posicionará junto àquelas pessoas com potencial para transformar suas intenções em realidade. Aproveitando a oportunidade de oferecer sua assistência à irmã do Sr. Pitt Crawley, que após ser convidada a passar alguns dias com ele em sua casa de campo come lagostas em excesso e se

intoxica, Becky mostra-se toda solícita, a cuidar de Miss Crawley durante seu restabelecimento, acompanhando-a de volta à sua casa em Park Lane. Toda sua dedicação não passa de parte dos seus planos mirabolantes para obter fortuna e se tornar uma Amelia Sedley, não importando os meios e falsas atitudes para alcançá-los. Portanto, nada melhor do que o símbolo da cobra se enroscando envolta da letra **A** em um movimento ascendente, numa tentativa de destruição e sufocamento de Amélia, visto que o símbolo da serpente traz em si uma conotação negativa e mítica ao mesmo tempo. Existe na mitologia uma velha rivalidade homem-serpente sobre a qual edificou-se um dos mitos do mundo cristão, e este aspecto, mítico-satânico, associa-se imediatamente a Becky no imaginário do leitor.

Uma outra ilustração com letra que retrata com ironia e *humour* singulares é a do capítulo XXX – *The girl I left behind me*. Este capítulo menciona as guerras napoleônicas, em especial a Batalha de Waterloo e suas mais diversas influências sobre as vidas de todas as personagens de *Vanity Fair*. Ironicamente, representa os militares caminhando como cegos em direção a águas profundas, sem terem certeza absoluta se suas vidas valeriam tantos procedimentos de uma batalha contra um imperador, Napoleão Bonaparte, que acabara de voltar de seu exílio em Elba, e não estaria sendo considerado como tão ameaçador como outrora. Thackeray traz sua impressão sobre essa batalha, sem, contudo, se aprofundar nos detalhes históricos, visto não ser seu objetivo – o que fica esclarecido no

início do mesmo capítulo: *“we do not claim to rank among the military novelists. Our place is with the non-combatants. When the decks are cleared for action, we go below, and wait meekly.* (THACKERAY, 1998, Chap.XXX, p.275) ³⁴



‘Waterloo’

(fig. 5)

Poderia ser também a idéia que Thackeray tinha sobre a guerra, através do seguinte solilóquio do narrador:

[...]Time out of mind strength and courage have been the theme of bards and romances; and from the story of Troy down to to-day, poetry has always chosen a soldier for a hero. I wonder is it because men are cowards in heart that they admire bravery so much, and place military valour so far beyond every other quality for reward and worship? (THACKERAY, Chap.XXX, 1998, p.283) ³⁵

Tal conjectura pode ser corroborada a partir da análise feita por Peters, quando revela que quase todas as ilustrações de cenas de rua no romance de Thackeray trazem uma torre de igreja ao fundo ou um pináculo, ou mesmo uma casa ou grupo de casas usados como lembretes silenciosos para os leitores das verdades eternas, ou seja, o lar e a religião, que os habitantes de *Vanity Fair* negligenciam. (cfr. PETERS,1987, p.169).

Com tantos e diversos recursos de composição, os episódios narrados atingem uma amplitude que não existe nas estórias de hoje. Segundo Benjamin, a razão para tal estreitamento está na difusão da informação: raramente somos surpreendidos com fatos e acontecimentos de estórias que nos façam tecê-las enquanto as ouvimos, visto que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações, e “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação” (BENJAMIN, 1985, p.203).

Máximas e Paródias: recursos incontestáveis de interação e cumplicidade

Há, ainda, uma forma peculiar e confluyente entre os dois autores, nas obras sendo estudadas, que contribui de maneira singular para a consolidação do leitor como cúmplice e, em muitos episódios, co-autor das

conclusões intencionalmente colocadas: a parodização de máximas sempre associadas a questionamentos de ordem social, política, e, sobretudo moral. É importante estabelecer aqui o uso da paródia segundo sua significação mais corrente, ou seja, a imitação de uma obra literária, ou parte de um discurso ou até mesmo de uma fala ou pensamento, com o intuito de satirizar ou ridicularizar. Diferentemente do burlesco, a paródia, dada sua profundidade de penetração técnica, e por expor os truques e maneiras de sua vítima de maneira dignificante, trata de questões sérias ironizando a contradição existente entre o que deveria ser e o que realmente é. Múltiplos são os exemplos em ambos os romances que nos fazem, por um lado, deleitarmo-nos com a ironia por trás da máxima e, por outro, refletir sobre a questão subjacente à mesma. Uma delas seria aquela tomada de *Hamlet*, de Shakespeare, “há, entre o céu e a terra, Horácio, mais coisas do que sonha a vossa filosofia”, parodiada assim

E daí, quem sabe? Repetiu o Dr. Falcão na manhã seguinte. A noite não apagara a desconfiança do homem. E daí, quem sabe? Sim, não seria só simpatia mórbida. Sem conhecer Shakespeare, ele emendou Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã *filantropia*”. Ali andou dedo de amor. E não chasqueava nem lastimava nada. Já disse que era céptico; mas como era também discreto, não transmitiu a ninguém a sua conclusão.

(MACHADO de ASSIS, 1899, cap. CLXVIII, p.188)

– e referindo-se à causa do início da loucura de Rubião, qual seja, o desprezo de Sofia, a perda dos amigos em consequência de sua falência e a perda de toda sua fortuna, entregue cegamente a Palha, que dela toma posse como se fora sua e somente em benefício próprio através de tão desonestos negócios. A mesma máxima, com o mesmo tom irônico, será também usada para outra situação: o casamento de Maria Benedita, afilhada de D. Fernanda. Quando indagada por sua protetora se era feliz e se Carlos Maria a amava como no primeiro dia, Maria Benedita responde prontamente:

—Creio que mais, porque eu o adoro!

D. Fernanda não entendeu esta palavra. *Creio que mais, porque eu o adoro!* Em verdade, a conclusão não parecia estar nas premissas; mas era o caso de emendar outra vez Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã *dialética*”.

(MACHADO de ASSIS, 1899, cap.CLXIX, p.189)

A ironia aqui colocada é de uma sutileza extrema, já que o prazer em rir está ligado ao entendimento daquilo que o autor intenciona com a mudança para a *dialética*, ou seja, chamar a atenção do leitor, para lembrá-lo tratar-se de uma moça vinda do interior, da roça e, conseqüentemente empregando uma linguagem diferenciada.

Analogamente, em *Vanity Fair* a ironia também está presente através do recurso da parodização da máximas, guardando as mesmas

finalidades e chegando mesmo a empregar as mesmas, como é o caso da vaidade feminina em *“Frailty, thy name is woman,”* de Shakespeare em *Hamlet*, (ato I - cena II), parodiada em *“ O Vanity Fair – Vanity Fair! This might have been, but for you, a cheery lass”*, (THACKERAY, 1998, Chap. IX, p.73)³⁶, ao se referir ao casal Peter Butt, um marido estúpido e machão, e Rose, uma mulher totalmente subalterna e dependente de um homem para sobreviver, abrindo mão da felicidade em nome da vaidade de aparentemente ser aristocrata.

E é assim nessa vicissitude do uso da ironia na parodização de máximas, que os dois autores vão apontando, simplesmente em nome da vaidade, as atitudes mesquinhas, ridículas e inconseqüentes dos homens através de seus personagens, a fim de que possam levantar questões de fundo moral e ético.

Capítulo IV

Oh Humanity, thy name is Vanity!

Um viés, possivelmente o mais relevante de todos já abordados e impossível de escapar à interpretação de qualquer leitor astuto, é a confluência entre as tessituras das narrativas de *Quincas Borba* e *Vanity Fair* quanto ao tema gerador das diegeses dos romances em destaque: o compartilhar do narrador e suas intenções em analisar e refletir sobre a vaidade humana e tudo que possa derivar dela, refletido nos comportamentos humanos com variáveis extremamente reveladoras de personalidades que oscilam perante as circunstâncias, onde o jogo de interesses é a orquestra que rege as vidas de todos os personagens. No entanto, a narração deste jogo de interesses pode ser comparada a uma balança de contra-pesos, que mesmo nos mostrando um de seus pratos muito mais pesado e predominante, contém um contra-peso que insiste em equilibrar essa distorção. E por que seria uma tentativa de equilibrar uma distorção? Ora, porque o prato mais pesado representa a realidade da maioria em uma sociedade na qual seus mais “nobres” sentimentos se reduzem à ambição desmedida de alguns, à avareza de outros, à desonestidade sem limites de tantos outros, à maldade da maioria, à esperteza, à corrupção pessoal em virtude dos vícios, enfim, todos aqueles gestos e atitudes diabólicos que igualam esses tipos de seres humanos. Por

outro lado, essa realidade não estaria corretamente retratada se não houvesse personagens que representassem uma parcela infinitamente menor de sentimentos nobres de verdade, como uma amizade sincera, um gesto caridoso, um amor incondicional, uma intenção sem segundas intenções, enfim, verdade, dignidade, respeito, caráter. É nessa imagem da balança que ambas as obras encontram a maior confluência, o maior equilíbrio, e à qual deterei meu olhar crítico.

Antes, porém, acredito ser necessário e esclarecedor um resumo de cada uma das histórias dos romances. Começarei por *Vanity Fair* por ter sido escrito anteriormente a *Quincas Borba*, em 1846, e publicado mensalmente em forma de Folhetim, entre janeiro de 1847 a julho de 1848, valendo destacar que, quando começou a ser publicado, havia somente doze capítulos prontos. Em 1848 é publicado em forma de livro. Sub-intitulado “Um Romance sem um Herói”, o romance conta os destinos entrelaçados de duas personagens contrastantes durante o período da Batalha de Waterloo e suas conseqüências. Rebecca ou Becky Sharp, filha órfã de um artista-pintor falido, é desembaraçada e socialmente ambiciosa; sua amiga Amelia Sedley, que conhecera no pensionato da Srta. Pinkerton, e em cuja mansão em Bloomsbury Becky se hospeda quando as duas deixam o pensionato juntas, é verdadeira, meiga e altruísta. Impedida em sua tentativa de agarrar Jos Sedley, irmão de Amelia, anglo-indiano rico e gordo, Becky é obrigada a deixar a mansão dos Sedleys que passam a

considerá-la ardilosa e traiçoeira, e vai ser governanta na casa dos Crawleys em Hampshire, função já pré-estabelecida quando de sua saída do pensionato. A fim de atingir seus fins, usará de todos os meios para obter da família total apoio e confiança em todos os sentidos até se tornar indispensável. É exatamente o que acontece, principalmente em relação ao Sr. Pitt Crawley, sem contar sua sedução feita a Rawdon, soldado e filho mais jovem do Sr. Pitt. Quando a segunda esposa do Sr. Pitt morre, Lady Crawley, o Sr. Pitt propõe casamento à Becky, já tendo se casado às escondidas com seu filho, Capitão Rawdon. Sr. Pitt considera-se traído, e o deserda, por não admitir uma desafortunada, sem nobreza e tradição, como possível membro de sua família. Essa notícia também desmorona-se em sua tia, Miss Crawley, irmã do Sr. Pitt, pelas mesmas razões, tendo até então tomado Rawdon como seu afilhado e totalmente dependente de sua fortuna para continuar sua vida de *bonvivant*. Sem o amparo financeiro dos dois portos seguros de sua vida, Becky e Rawdon têm que sobreviver de seus talentos e habilidades, mesmo que para isso tivessem que prejudicar pessoas muito próximas e amigas. Chega o pesadelo da guerra contra Napoleão, várias famílias e negócios vão à falência e muitas vidas são afetadas, como é o caso da família de Amelia.. Seu pai, um cambista, é arruinado, e o romance entre Amelia e George Osborne, filho de um negociante riquíssimo, egoísta e fútil, embora bonito, é considerado sem mais propósito pelo seu pai, um mercenário. George Osborne, persuadido a

casar com Amelia Sedley pelo seu melhor amigo e companheiro no exército, William Dobbin, que nutre por Amelia um amor incondicional e secreto, é deserddado pelo seu pai. A partir daí, os principais personagens marcham em direção à Bruxelas, onde acontece uma festa antes da partida de todos os oficiais. George galanteia Becky, trazendo-lhe flores e um bilhete, depois de já ter iniciado esse tipo de relacionamento com Becky em alguns encontros anteriores. George é morto na Batalha de Waterloo, e sua esposa dedicada e gravemente afligida é trazida de volta para a casa de seus pais por Dobbin, onde ela dá à luz a um menino, Georgy, em memória a seu marido. Becky também dá à luz a um menino, Rawdon, a quem ela rejeita. Enquanto Amelia em sua humilde pobreza luta para conseguir criar seu filho, amparada financeiramente e secretamente pelo fiel e eterno companheiro, Dobbin vivendo agora na Índia, Becky e Rawdon fazem quaisquer esforços para viver bem, do nada. Através de jogatinas, fraudes e patrocínio do ricoço Lord Steyne, Becky mantém uma vida completamente dentro da moda vigente até que é descoberta por seu marido Rawdon estar mantendo uma relação amorosa com o Lorde. Rejeitada pelos dois e banida da sociedade, Becky consegue escapar de seus credores para o Continente, levando uma vida de boemia, descoberta por Amelia, cuja fortuna havia sido recuperada com o retorno de Dobbin e de seu irmão, Jos Sedley, da Índia, e aumentada após a adoção de Georgy pelo seu avô riquíssimo. Amelia, vendo a condição deplorável em que se encontrava Becky, lhe trata

muito amavelmente, mesmo sob protesto de Dobbin. Essa atitude de Amelia acaba por levar Becky a revelar a traição de George Osborne, contando-lhe que George havia lhe proposto fugir na véspera da Batalha de Waterloo durante a festa, fato que destruiu as memórias românticas e sentimentais que Amelia dedicava a seu marido. Finalmente, Dobbin poderia se casar com Amelia e realizar seu sonho. Nesse meio tempo, Becky retoma o controle sobre Jos, que lhe entrega todas as suas finanças e morre em circunstâncias suspeitas alguns anos depois. Rawdon também morre no exterior e seu filho herda todas as posses dos Crawleys, decide pagar uma pensão para sua mãe, negando-se, porém, a vê-la, em resposta a ter sido rejeitado. Becky termina sua vida como uma viúva solitária, sem qualquer ligação com amigos de outrora, e, dedicando-se a serviços de caridade.

A diegese de *Quincas Borba* se resume na vida de um ex-professor primário em Barbacena, Pedro Rubião de Alvarenga, único amigo de Quincas Borba, visto que todos os seus parentes se encontravam mortos já em 1867; o último a morrer fora-lhe um tio que o deixou por herdeiro de toda sua fortuna. Quincas Borba, doente, mas com um grãozinho de sandice, que um médico supôs não mais existir, necessitava de um enfermeiro para cuidar-lhe, e, então Rubião se torna enfermeiro e discípulo do filósofo Quincas Borba, com esmero e completa dedicação em todos os pormenores: hora dos remédios, as ordens do médico, passeios com o

doente, serviços da casa, leitura dos jornais. Durou esse cargo por uns seis meses, entre conversas diversas, e, principalmente sobre a filosofia do Humanitas, criação de Quincas Borba, até que um dia, Quincas Borba decide ir ao Rio de Janeiro para resolver alguns negócios. Rubião tenta impedi-lo de todas as maneiras devido a sua doença, sem sucesso. Quincas Borba lhe recomenda cuidados especiais ao seu cachorro, Quincas Borba, e parte para o Rio. Motivo de ironia por algumas pessoas, por ter virado guarda de um cão em vez de ser o cão a lhe guardar, Rubião mantinha-se fiel a sua promessa, mesmo temeroso da opinião pública tentado esquivar-se dela a qualquer custo. Sete semanas depois, chega a Barbacena uma carta datada do Rio, e escrita pelo próprio Quincas Borba, onde lhe contava as mais insanas descobertas feitas durante sua estadia no Rio. Rubião fica transtornado pelo o que lê, e conclui estar seu amigo completamente louco. No começo da semana seguinte, ao receber os jornais da Corte, lê a notícia do falecimento do Sr. Joaquim Borba dos Santos, tendo suportado a moléstia com singular filosofia, na casa de Brás Cubas. Rubião suspira e lamenta a morte do amigo e sente que, agora, livre de sua promessa, poderia dar o cachorro para comadre Angélica. É o que faz. Quando o testamento é aberto, Rubião é tomado por uma surpresa jamais pensada: era nomeado herdeiro universal do testador, sob uma única condição, a de guardar consigo o pobre cachorro, Quincas Borba, a quem lhe dera o mesmo nome, tal era o apreço que lhe tinha. Após alguma dificuldade para

reaver o cão, Rubião sente-se aliviado e começa a pensar em se mudar para a capital, Rio de Janeiro, e pouco tempo depois é exatamente o que faz. Na viagem, conhece o capitalista Cristiano de Almeida e Palha, trinta e dois anos, com sua esposa Sofia, entre vinte e sete e vinte oito anos, que vieram a se assentar nos dois bancos de frente ao de Rubião. Após acomodarem-se, Palha inicia a conversa com Rubião cujo rosto trazia um semblante satisfeito e plácido, diferentemente da maioria das outras pessoas, carrancudas e aborrecidas. As conversas giraram em torno da lavoura, passando pela escravatura, política, até a guerra do Paraguai; tudo assuntos gerais, os quais Rubião acompanhava mais ou menos. Sofia escutava apenas, acompanhando-os somente com os olhos, tidos e sabidos bonitos, tirando-lhes vantagem e fitando-os, ora no marido, ora em Rubião. Ao saber pelo próprio Rubião, envaidecido e ingênuo, que não se conterà em contar-lhes sobre o maior acontecimento de sua vida, ou seja, que se tornara herdeiro universal de uma imensa fortuna de um antigo e boníssimo amigo, Palha – astuto, maquiavélico e capitalista ao extremo – começa ali mesmo seus estratagemas. Dominado por sua extrema ingenuidade, Rubião deixará guiar-se pelo casal daí em diante, onde Sofia terá papel crucial, já que lhe dispensará insinuantes falares, olhares e delicadezas especiais, enquanto seu marido convence Rubião de ser e estar capacitado em administrar e fazer os melhores investimentos com sua fortuna. Estabelece-se em um palacete e começa a freqüentar a casa do casal que vai lhe

apresentando aos outros membros da sociedade da Corte da época. Depois de fazer muitos e enormes favores financeiros ao casal amigo, que salta de um patamar social bem modesto para um altíssimo, e, sempre sob a extremosa e provocante companhia de Sofia, Rubião, sob uma linda noite de luar declara seu amor por ela, que, apesar de ter provocado a declaração, o recusa e queixa-se ao marido, alegando audácia de Rubião. Cristiano lhe explica que possui vários negócios atrelados aos investimentos financeiros de Rubião e que não poderia romper com ele. Pede-lhe que exerça suas medidas mais conscientemente, mantendo-lhe a uma segura distância. Outros oportunistas também se apresentam, depois de terem conhecimento do mais novo ricaço no meio aristocrático, como o advogado e falso jornalista Camacho, o Sr. Freitas, falido e socialmente motivo de muitos comentários, Carlos Maria, o jovem esnobe e pretensioso, que usufruía dos bens da mãe, e tantos outros. Sem qualquer controle sobre à quantas andava sua fortuna, sendo somente falsamente tranqüilizado por Palha, que lhe dizia para não se preocupar, pois tudo estava sob a mais perfeita ordem, esbanja dinheiro a empréstimos, à filantropia, a amigos e tantas outras vaidades da alma. Quando as ações começaram a cair e os outros negócios em geral não rendendo tantos dividendos, Palha, sempre atento aos seus rendimentos e cobranças muito bem taxadas pelos seus serviços, começa a querer evitar que Rubião não gastasse tanto, sem contudo poder impedi-lo, uma vez que para tal, teria que colocá-lo a par de tudo, da suas falcatruas,

inclusive dos maus empreendimentos feitos por ele, fato que sua vaidade não lhe permitiria. Rubião não lhe escuta e segue como se fora um rico eterno, além de cada vez mais se encontrar completamente dominado pelo seu amor por Sofia. Não correspondido, esse sentimento o leva à loucura, e ele começa a se comportar verdadeiramente como um insano. Abandonado por todos que haviam se aproveitado dele, principalmente pelo casal outrora tão amigo, retorna à Barbacena com o cachorro Quincas Borba, único companheiro de sua vida no Rio. Passa fome, frio, escárnio de muitos, e vem a morrer na casa da comadre Angélica, coroando-se Napoleão III e pronunciando a máxima do filósofo amigo, Quincas Borba, que tanto tentara lhe fazer entender, e, só agora capta a mensagem: *ao vencedor, as batatas...*

Feitas essa considerações, retomemos então os tons maiores da afluência entre as duas orquestras regidas por esses dois narradores que nos enfeitam com suas múltiplas vozes: a vaidade humana e o jogo de interesses. Estes por serem tão ínfimos e absurdos trazem em si uma disposição de caráter cômico, já que suas manifestações estão ligadas ao defeito, a uma imperfeição. Nesse particular, Bergson ressalva alguns elementos que levariam à composição de tal comicidade:

Deverá ser profunda, para fornecer à comédia um alimento duradouro, mas também superficial, para permanecer no tom da comédia, invisível para quem a possui, pois a comicidade é inconsciente, visível para o

restante do mundo a fim de provocar o riso universal, cheia de indulgência para consigo mesma a fim de ostentar-se sem escrúpulo, constrangedora para os outros a fim de que eles a reprimam sem piedade, corrigível imediatamente para que não seja inútil rir dela, segura de renascer sob novos aspectos para que o riso sempre tenha o que trabalhar, inseparável da vida social, ainda que insuportável para a sociedade, capaz enfim, para assumir a maior variedade imaginável de formas, de somar-se a todos os vícios e mesmo a algumas virtudes.[...] Esse composto é a vaidade. Não acredito que haja defeito mais superficial nem mais profundo. Os ferimentos que lhe são infligidos nunca são muito graves, e no entanto não se curam. Os serviços que lhe são prestados são os mais fictícios de todos; contudo, são eles que deixam atrás de si reconhecimento duradouro. Ela mal é um vício, e apesar disso todos os vícios gravitam em torno dela e refinando-se, tendem a não ser mais que meios de satisfazê-la. Oriunda da vida social, pois é uma auto-admiração fundada na admiração que cremos inspirar nos outros, ela é mais natural, mais universalmente inata que o egoísmo, pois do egoísmo a natureza freqüentemente triunfa, ao passo que é só pela reflexão que nos impomos à vaidade.[...]

(BERGSON, 2004, pp.128-9)

A definição de parte do que Bergson considera ser vaidade, juntamente com o jogo de interesses, vem ao encontro das principais intenções, idéias e análises às quais ambos escritores se aventuravam, tendo no riso, advindo da ironia, o antídoto para todas as críticas pertinentes que teriam em mente.

Assim sendo, o universo das personagens é o caminho que tomo para uma melhor observação de todas as considerações feitas até aqui. Algumas escolhas dentro desse universo se fazem necessárias para que nosso estudo

não se torne enfadonho e aborrecedor, já que há uma riqueza de personagens, até mesmo os chamados personagens secundários, que são trazidos à narrativa de forma brilhante. Nesse aspecto Thackeray e Machado de Assis se distanciam muito quanto à forma de inserir todos aqueles pertencentes à classe dos empregados nas narrativas. Thackeray os traz como possuidores de liberdade, em maior ou menor grau como resultado da intimidade estabelecida nessa relação, a fim de expressarem seus sentimentos, posições e até mesmo intervenções perante inúmeras circunstâncias exclusivamente devidas aos seus patrões, chegando mesmo, em certos episódios restritos ao universo feminino, a se comportarem como se fossem amigos íntimos e confidentes, conforme ilustram as passagens seguintes respectivamente:

‘ “What have we for dinner, Betsy?” said the Baronet.
‘ “Mutton broth, I believe, Sir Pitt, “ answered Lady Crawley.
‘ “*Mouton aux navets,*” added the Butler gravely[...] “ and the soup is *potage de mouton à l’ecossaise*. The side-dishes contain *pommes de terre au naturel,* and *chou-fleur à léau.*” [...]’
‘While we were enjoying our repast, Sir Pitt took occasion to ask what had become of the shoulders of the mutton.
‘ “I believe they were eaten in the servants’ hall,” said my lady humbly.
‘ “They was, my lady,” said Horrocks; “and precious little else we get there neither.”
‘Sir Pitt burst into a horse-laugh, and continued his conversation with Mr. Horrocks.

(THACKERAY, 1998, Chap. VIII, p.68) ³⁷

Blenkinsop, the housekeeper, there sought her presently with consolation, on whose shoulder Amelia wept confidentially, and relieved herself a good deal. ‘Don’t take on, Miss. I didn’t like to tell you. But none of us in the house have liked her except at first. I saw her with my own eyes reading your Ma’s letters. Pinner says she’s always about your trinket-box and drawers, and everybody’s drawers, and she’s sure she’s put your white ribbing into her box.’

‘I gave it her, I gave it her,’ Amelia said.

But this did not alter Mrs. Blenkinsop’s opinion of Miss Sharp. ‘I don’t trust them governesses, Pinner,’ she remarked to the maid. ‘They give themselves the hairs and hupstarts of ladies, and their wages is no better than you nor me.’

(THACKERAY, 1998, Chap.VI, p.54) ³⁸

Contrastivamente, Machado de Assis apresenta-os muito mais como serviçais, contratados para os fins estabelecidos pelos seus patrões, sem qualquer outra possível relação, embora isso não seja garantia de que eles não estejam cientes dos acontecimentos e formas de relacionamentos de seus senhores, atestados quando lemos os trechos:

— Cale-se, pelo amor de Deus!

— Qual Deus! Ouça-me o resto, porque eu estou disposto a não guardar nada...

Desatinada, receando deveras que algum criado ouvisse, Sofia levantou a mão e tapou-lhe a boca.

(MACHADO DE ASSIS, 1899, cap.CIII,,p.120)

De repente, a criada, que estava na outra sala, ouvindo rumor de alguma coisa que se quebrava, correu à de visitas e viu a ama sozinha, de pé.

— Não é nada, disse-lhe esta.

- Pareceu-me que ouvi....
— Foi aquele boneco que caiu; apanhe os cacos.
— O chinês! exclamou a criada.

[...] Sofia achou-se com ele entre os dedos, sem saber como, nem desde quando; ao cuidar na sua voluntária humilhação, teve um impulso,— parece que raiva de si mesma, — e deu com o boneco em terra. [...]

- Mas, minha ama, como é que o chinês...
— Vá-se embora!

(MACHADO DE ASSIS, 1899, cap.CV, p.122, grifos meus)

Mal podia conter-se; a suposição agradava-lhe; o cocheiro cuidou que ele dissimulava a culpa.

— Olhe, eu bem digo,— continuou ele; tal qual o moço da rua dos Inválidos. Vossa Senhoria pode ficar descansado; não digo nada; cá estou pra outras. Então, quer que eu acredite que é por gosto que uma pessoa, que tem carro às ordens, vem andando a pé desde a Praia Formosa até aqui? Vossa Senhoria veio ao lugar marcado, a pessoa não veio.

- Que pessoa? Fui ver um doente, um amigo que está para morrer.
— Tal qual o moço da rua dos Inválidos, repetiu o homem. Esse veio ver uma costureira da mulher, como se fosse casado...

(MACHADO DE ASSIS, 1899, cap.LXXXIX, p.106, grifos meus)

— Sim, senhor! Disse ele, o senhor vive como um fidalgo.
Rubião sorriu; fidalgo, ainda por comparação, é palavra que se ouve bem. Veio o criado espanhol com a bandeja de prata, vários licores, e cálices, e foi um bom momento para Rubião. Ofereceu, ele mesmo, este ou aquele licor; recomendou afinal um que lhe deram como superior a tudo, em tal ramo, poderia existir no mercado.

(MACHADO DE ASSIS, 1899, cap.XXIX, p.36, grifos meus)

Naturalmente o contraste do quadro desta classe social nos dois romances retrata indubitavelmente as realidades sócio-político-econômicas dos dois países envolvidos e analisadas no capítulo III. A consciência de

serem e pertencerem a uma classe de trabalhadores com direitos e remunerações, com tarefas diferenciadas a serem desempenhadas conforme solicitação dos serviços, fica óbvio em *Vanity Fair*, e comprovada, sob um tom sutil de ironia diante de fatos da vida e de vaidades humanas, quando tratando do período da falência de John Sedley, pai de Amelia, que se vê obrigado a reverenciar seus empregados:

[...]The house and furniture of Russell Square were seized and sold up, and he and his family were thrust away, as we have seen, to hide their heads where they might.

John Sedley had not the heart to review the domestic establishment who have appeared now and anon in our pages, and of whom he was forced by poverty to take leave. The wages of those worthy people were discharged with that punctuality which men frequently show who only owe in great sums— they were sorry to leave good places— but they did not break their hearts at parting from their adored master and mistress. Amelia’s maid was profuse in condolences, but went off quite resigned to better herself in a genteeler quarter of the town. Black Sambo, with the infatuation of his profession, determined on setting up a public-house.[...]

(THACKERAY, Chap.XVIII 1998, p.160, grifos meus) ³⁹

Explorando um pouco mais o tópico da falência de John Sedley, desta feita analisando-a sob a perspectiva de uma relação social entre iguais e amigos, ou supostamente assim considerados, Thackeray faz seus leitores reagirem de duas maneiras concomitantemente: de um lado, há o choque de observarem como a perda de valores materiais fazem pessoas, tidas como

os mais fiéis amigos, mudarem de comportamento da noite para o dia, simplesmente ignorando as implicações de uma real amizade e todos e quaisquer favores já lhes concedido; de outro, e quase que ao mesmo tempo, o conformismo de ser, esta, a atitude mais comum, dados os valores regentes na sociedade.

Este último fato e a intenção de provocar as mesmas reações nos leitores são encontrados em *Quincas Borba*, quando Rubião entra em processo de falência. Thackeray e Machado confluem suas digressões sobre a natureza e vaidades humanas, quando seus narradores nos contam respectivamente:

[...] And I say that the escape of Boney from Elba was a damned imposition and plot, sir, in which half of the powers of Europe were concerned, to bring the funds down, and to ruin this country. That's why I'm here, William. That's why my name's in the Gazette. Why, sir? [...]

'Give him no quarter! Bring back the villain's head, sir! Shoot the coward down, sir! Sedley roared. I'd enlist myself, by —; but I'm a broken man — ruined by that damned scoundrel, and by a parcel of swindling thieves in this country whom I made, sir, and who are rolling in their carriages now,' he added, with a break in his voice. [...] Pity the fallen gentleman, you to whom money and fair repute are the chiefest good; and, so, surely are they in Vanity Fair.

'Yes,' he continued, 'there are some vipers that you warm, and they sting you afterwards. There are some beggars that you put on horseback, and they're the first to ride you down. You know whom I mean, William Dobbin, my boy. I mean a purse-proud villain in

Russell Square, whom I knew without a shilling, and whom I pray and hope to see a beggar as he was when I befriended him.’

(THACKERAY, 1998, Chap.XX, p.183-4)⁴⁰

— Que fazia ele, ou que faz agora? continuou o deputado.

— Nada, nem agora nem antes. Era rico, — gastador. Conhecemo-lo quando veio de Minas, e fomos, por assim dizer, o seu guia no Rio de Janeiro, aonde não voltara desde longos anos. Bom homem. Sempre com luxo, lembra-se? Mas não há riqueza inesgotável, quando se entra pelo capital; foi o que ele fez. Hoje creio que tenha pouco...

— Podia salvar-lhe esse pouco, fazendo-se nomear curador, enquanto ele se trata. Não sou médico, mas pode ser que esse seu amigo fique bom.

— Não digo que não. Realmente é uma pena...Dá-se com todos e presta seus serviços. Sabe que estive para ser nosso parente? Pois não? Quis casar com Maria Benedita.

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap.CLVIII, p.178)

A coincidência no fato da falência nas vidas de John Sedley e Rubião, respectivamente, mostram atitudes e comportamentos muito semelhantes, podendo-se, até mesmo, observar uma analogia de caráter e de ocupação entre Mr. George Osborne e Palha, ambos ambiciosos, capitalistas, investidores em ações, e mercenários, no sentido mais sócio-capitalista possível. A diferença nesse caso ficaria por conta do desfecho dado pelos autores: em *Vanity Fair* John Sedley recupera sua fortuna, após o fim da guerra napoleônica e suas desastrosas influências em todos os setores, especialmente no mercado de ações; em *Quincas Borba*, Rubião não recupera sua fortuna, também comprometida pelas influências das

guerras franco-prussianas no nosso mercado de ações, porém, muito mais agravada pelo fato de ter se enlouquecido de amor por Sofia, que tinha nele apenas um chão fértil para exercer seu jogo de sedução e sua vaidade desmedida.

Essa vaidade desmedida e demolidora de laços de amizade, de família, de solidez de caráter, e, de qualquer espírito magnânimo, se desdobra nos mais diversos espaços das mais diversas relações que se travam entre os personagens em diversos episódios dos romances, usada pelos autores como estratégias e alicerce de composição das personalidades e caracteres de seus personagens.

Ao mencionar o desdobramento da vaidade em níveis e formas diferentes, conforme as relações pessoais e sociais nas esferas pública e privada ocupadas pelos personagens, gostaria de retomar o aspecto do sagrado e profano possivelmente vinculado a estes espaços. Obviamente, estarei aqui restringindo meus comentários àqueles espaços trazidos pelos dois romances em questão: o privado e o público. O primeiro representado pelo espaço privado das casas da aristocracia na Inglaterra e pelas classes altas da Corte Portuguesa no Brasil (sem menções ao espaço que era reservado aos da classe dos empregados). O segundo representado pelas ruas e locais públicos especiais, onde acontecimentos, negócios e conversas de cunho sócio-econômico ocorriam.

Tais espaços são de capital importância devido a pelo menos dois fatores intrínsecos: os mais diversos papéis sociais desempenhados pelas pessoas que neles transitam; e as relações que se constroem, advindas desses papéis assumidos, formando uma trama que se fia ponto a ponto. Este fiar revela todas as transformações sociais, culturais e econômicas através das quais [e as quais] as pessoas se desvendam como sendo não somente diferentes entre si, mas diferentes de si mesmas. Todo esse potencial revelador dos seres humanos pode ser corroborado pela afirmação de Mircea Eliade, em seu livro *O Sagrado e o Profano* quando este autor diz que

[a]s outras grandes culturas do passado conheceram, elas também, homens a-religiosos e não é impossível que tais homens tenham existido mesmo a níveis arcaicos de cultura, bem que os documentos não os tenham atestado ainda. Mas é somente nas sociedades européias modernas que o homem a-religioso se desenvolveu plenamente. O homem moderno a-religioso assume uma nova situação existencial: reconhece-se unicamente sujeito agente da História, e recusa todo o apelo à transcendência. Dito por outras palavras, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal qual ela se deixa decifrar nas diversas situações históricas. O homem *faz-se* a si próprio, e não consegue fazer-se completamente senão na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência diante da sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio no momento em que estiver radicalmente desmitificado. Só será verdadeiramente livre no momento em que tiver matado o último Deus. (ELIADE, 1945, p.210)

Na afirmação acima fica ressaltada também a importância da presença do tempo nesse movimento constante entre homem e espaço, e todas as formas relacionais possíveis de serem travadas. Compreender tudo isso é extremamente complexo. Uma tentativa de explicação poderia estar no conceito de cronótopo formulado por Bakhtin que ganha uma nova dimensão, a artística-literária, ou seja,

o tempo e o espaço se fundem num todo indissolúvel, tanto no nível do enredo romanesco como no das imagens isoladas. [...] é um fragmento histórico. Por isso, o enredo (o conjunto dos fatos representados) e as personagens não penetram na paisagem do exterior, não são inventadas para ser inseridas nela, mas revelam-se nela, como pessoas presentes nela desde o início, como forças criadoras que darão forma a essa paisagem, a humanizarão, imprimirão as pegadas do movimento da história (do tempo histórico), e, até certo ponto, predeterminarão seu curso posterior, quer na qualidade de forças criadoras que a localidade necessitava, quer na qualidade de forças organizadoras e continuadoras do processo histórico que nela se encarna.

(BAKHTIN, 2000, pp. 270-1)

Deste modo, o espaço da casa e da rua é tomado como *modus operanti* e *vivendi*, visto transformarem-se em lugares de comportamentos e discursos múltiplos e ímpares, com inúmeros tons através do tempo. Mantendo-se o enfoque até aqui dado, e dando um enorme salto na história do desenvolvimento do espaço da casa e da rua, principalmente no Brasil

colonial, vale registrar, muito sucintamente, alguns aspectos que vêm ao encontro da minha proposta de análise.

A arquitetura predominante e amplamente difundida na Inglaterra, vista como uma exceção à influência Francesa contundente, vinha de uma tendência que fora denominada de *Eclectic Revivalism*, ou seja, uma revivificação eclética que adaptava estilos mais antigos às necessidades da era do ferro e da industrialização, especialmente presente na Londres vitoriana. As residências luxuosas localizavam-se principalmente em bairros já consagrados como de elite, como eram os casos de Park Lane ou eram mansões em bairros como Russel Square ou Bloomsbury com toda a infra-estrutura básica concretizada.

Em contrapartida, a cidade do Rio de Janeiro do início do século XIX se caracterizava por um perfil peculiar: não havia um sistema regulador de limpeza e conduta nas ruas; a arquitetura dos sobrados era marcada por suas portas e janelas, que se abriam diretamente para as ruas. Obviamente, isto gerou um certo constrangimento e necessidade de uma posição por parte das autoridades públicas que limitaram o uso das casas e tentaram estabelecer uma nova concepção em relação às ruas, que passaram a ser consideradas “lugares públicos”. A partir dessa modificação física da cidade, a rua passou a ser vista contrapondo-se ao espaço privado – a casa, resultando em novas atitudes e relacionamentos nas classes sociais altas,

muito bem analisadas pelo crítico Luis Filipe Ribeiro quando assim as descreve:

A cidade da elite, afrancesada e pródiga, pertencia aos “apatacados”, que podiam esbanjar suas riquezas nos ambientes elegantes. Toda uma cultura de consumo e de identificação ao *outro* se gesta nesses espaços. Na carência de uma identidade nacional,[...], a busca de uma identidade qualquer, importada que fosse, preenchia o vazio político de uma elite, como tantas, irresponsável... Mas, cuidadosa, construía uma cidade para o seu lazer que nada tivesse com o espaço do trabalho, dos negros e dos pobres.

(RIBEIRO, 1996, p.11– grifo do autor)

A afirmação acima contribui ainda mais decisivamente para uma discussão dos mais diversos níveis, já mencionados, nos quais a vaidade humana irá se desvendar. Prosseguindo com o universo das casas de elite descritas por Ribeiro, o episódio da ascensão social do casal Sofia e Palha é o exemplo que Machado de Assis usa, tanto para registrar a prática vigente exercidas por muitos para ascender, quanto para ironizar a vaidade humana e seus valores tão mutantes e efêmeros. Quando seu marido Palha consegue se fazer independente financeiramente e passa a ocupar lugar de destaque entre os empresários da época, o casal começa a se desvencilhar de toda e qualquer relação que não se enquadrasse nos moldes sócio-econômicos da época, principalmente para os que estivessem enfrentando dificuldades financeiras, não se importando com nenhum vínculo sentimental ou humano construído há anos. E como não poderia perder a chance de

usufruir desse momento de composição narrativa, através de seu tom irônico tão peculiar, Machado parodia uma máxima e a divide com seu leitor, quando o Major reformado Siqueira, reclama com Rubião:

— Quem diria que a gente do Palha nos trataria deste modo? Já não valem nada. Escusa de os defender...[...]

— Fazer anos, casar a prima, e nem um triste convite ao major, ao grande major, ao impagável major, ao velho amigo major. Eram os nomes que me davam; [...]

Rubião, vendo a intervenção de D. Tonica, animou-se a defender longamente a família Palha. Era em casa do major, não já na rua Dois de Dezembro, mas na dos Barbonos, modesto sobradinho. [...]

— Lembra bem, interrompeu o major Siqueira; por que não meteram minha filha na comissão das Alagoas? Qual! Há já muito que repara nisto; antigamente não se fazia festa sem nós. Nós éramos a alma de tudo. De certo tempo para cá começou a mudança; entraram a receber-nos friamente, e o marido, se pode esquivar-se, não me cumprimenta.[...] Ora o Palha, um pé-rapado! Já o envergonho. [...] Agora está nas grandezas; anda com gente fina. Ah! vaidades deste mundo! Pois não vi outro dia a mulher dele, num *coupé*, com outra? A Sofia de *coupé*! Fingiu que me não via, mas arranjou os olhos de modo que percebesse se eu a via, se a admirava. Vaidades desta vida! Quem nunca comeu azeite, quando come se lambuza.

(MACHADO de ASSIS, 1899, cap.CXXX, pp.153-4, grifos meus)

A paródia feita, junto à mudança de *melado*, no original, para *azeite*, não poderia ter sido mais apropriada, visto que o azeite, quando ingerido indevidamente e sem controle, causa-nos uma repugnância visual muito

mais acentuada. Acrescente-se a isso o fato de que o azeite era, e ainda é, produto importado da Europa e considerado como artigo de luxo, usado por aqueles de poder aquisitivo superior ao da maioria da população. Ora, se hoje em dia, ainda há essa situação, mesmo que em escala menor, pode-se imaginar o que não representaria esse produto nos meios aristocráticos. Nesse sentido a ironia machadiana revela, pelo menos, dois aspectos cruciais: o primeiro teria um tom mais local, já que a importação de hábitos europeus para Brasil daquela época poderia representar um desacerto com a realidade vigente, sem preparo para lidar com o novo, resultando em uma imagem repugnante do país; o outro aspecto tem um tom universal, o ridículo nas atitudes humanas visando somente seus valores nada éticos e totalmente vinculados as suas próprias vaidades.

Centrando-nos ainda nessa mesma perspectiva da vaidade humana, podemos observar que, em *Vanity Fair*, Rebecca, muito semelhantemente, age como Sofia e Palha quando de um encontro casual com Amélia Sedley. Esse encontro acontece quando Becky sai a passeio com Miss Crawley, a riquíssima irmã do Sr. Pitt Crawley, após um longo período de ausência de qualquer tipo de contato entre as tão inseparáveis amigas. Uma vez que Becky já não dependendo do apoio de Amelia, pois já se encontrava no meio aristocrático pretendido, isto é, casada com um nobre, e tendo sido praticamente expulsa da casa dos Sedleys, reage ao encontro de maneira tão fria que Amelia sente-se extremamente constrangida de ter sido tão efusiva.

Some-se a isso o fato de que Becky sempre tivera em mente a certeza de que um dia iria mostrar sua superioridade em relação à Amelia:

[...] I'm alone in the world, 'said the friendless girl. 'I have nothing to look for what my own labour can bring me; and while that little pink-faced chit Amelia, with not half my sense, has ten thousand pounds and an establishment secure, poor Rebecca (and my figure is far better than hers) has only herself and her own wits to trust to. Well, let us see if my wits cannot provide me with an honourable maintenance, and if some day or the other I cannot show Miss Amelia my real superiority over her.

(THACKERAY, 1998, Chap.X, p.78) ⁴¹

Naturalmente, Rebecca não perderia essa chance por nada, e não se intimida em ignorar todos os momentos de amizade vividos com Amelia anteriormente, como pode ser observado na seguinte passagem:

[...] During the months of Rebecca's stay in Hampshire, the eternal friendship had (must it be owned?) suffered considerable diminution, and grown so decrepit and feeble with old age as to threaten demise altogether. The fact is, both girls had their own real affairs to think of — Rebecca her advance with her employers, Amelia her own absorbing topic. When the two girls met, and flew into each other's arms with that impetuosity which distinguishes the behaviour of young ladies towards each other, Rebecca performed her part of the embrace with the most perfect briskness and energy. Poor little Amelia blushed as she kissed her friend, and thought she had been guilty of something very like coldness towards her.

(THACKERAY, 1998, Chap.XIV, p.125) ⁴²

A vaidade, para Sofia e Rebecca, torna-se, portanto, mola mestra de suas vidas, e elas estão prontas para exercê-la a fim de garantir seus interesses, em qualquer momento ou espaço em que ela fosse o meio para assegurar seus objetivos. Como resultado de tamanha sagacidade, ambas serão as mais audaciosas transgressoras das regras de boa conduta para a sociedade da época.

Nesse sentido, retomo um ângulo de certa forma já analisado, a vaidade da beleza levada ao extremo, transpondo todas as barreiras, mesmo que as personagens em estudo atuem em níveis um pouco diferenciados para situações bem próximas. No caso de Rebecca, ela sempre fará seu jogo de sedução diante de homens nobres e ricos, casados ou não, tirando proveito de suas qualidades físicas muito bem delineadas, completadas com uma beleza envolvente. Assim, o leitor compartilha de todas as suas artimanhas, como gestos, linguagens, vestimentas, posturas e talentos (por exemplo, cantar muito bem e falar francês como nativa), através de suas múltiplas facetas: como mulher do Capitão Crawley, como amante do Capitão Osborne, como amante do Lord Steyne, como prostituta, depois de ser abandonada pelo marido Crawley, em virtude de sua traição com Lord Steyne... Forçada por todos (tanto os que foram seus credores, como os que viriam a ser) a fugir para o continente, Rebecca, em sua primeira tentativa de ascensão social, finalmente torna-se mulher de Jos Sedley,

embora não vivam por muito tempo juntos, já que Jos será encontrado morto em circunstâncias suspeitas, depois de ela ter garantido para si toda a fortuna e negócios do marido. Todos os mais diversos momentos de sua vida, os espaços, com suas regras específicas de conduta pelos quais Rebecca transitou, não foram motivos para impedi-la de agir conforme seus planos há muito traçados, transgredindo todos os conceitos do espaço privado e público. No caso específico do privado, até mesmo a mobília que compunha o ambiente se tornava um artifício a mais para ela exercer seu fascínio sobre os homens. É o caso, por exemplo, da sala de visitas, normalmente com um adendo nos fundos do cômodo, onde um piano, peça essencial, era usado por aqueles que tivessem dons de tocar e cantar para o entretenimento e para o exercício do jogo de sedução das pessoas que ali se reuniam com os mais diversos interesses. Rebecca sabia da importância de se saber tocar e cantar no meio aristocrático e, naturalmente, desenvolveu essas habilidades divinamente como parte de seus planos de ascensão social. Era este, também, o espaço para o início e o progresso no desenrolar de possíveis relacionamentos amorosos.

‘Let’s have some music, Miss Sedley — Amelia,’ said George, who felt at that moment an extraordinary, almost irresistible impulse to seize the above-mentioned young woman in his arms, and to kiss her in the face of the company; and she looked at him for a moment,[...] They went off to the piano, which was situated, as pianos usually are, in the back drawing-room; and it was rather dark, Miss Amelia, in the most unaffected way in

the world, put her hand into Mr Osborne's, who, of course, could see the way among the chairs and ottomans a great deal better than she could. But this arrangement left Mr Joseph Sedley *tête à tête* with Rebecca, at the drawing-room table, where the latter was occupied in knitting a green silk purse.[...]

When two unmarried persons get together, and talk upon such delicate subjects as the present, a great deal of confidence and intimacy is presently established between them.[...] As there was music in the next room, the talk was carried on, of course, in a low and becoming tone, though, for the matter of that, the couple in the next apartment would not have been disturbed, had the talking been ever so loud, so occupied were they with their own pursuits.

(THACKERAY, 1998, Chap.IV, p.28-9).⁴³

Na realidade, muitas vezes, os papéis de privado e público foram invertidos por Becky quando se encontrava casada com Rawdon e mãe do pequeno Rawdon, e o casal estava completamente falido. Ela transformara sua própria casa em uma espécie de bordel, onde jogatina, bebida, tramóias e sexo são elementos de composição do cenário apresentado ao leitor. Inconformada com sua situação, o surgimento de qualquer oportunidade para tentar obter dinheiro era prontamente agarrada e transformada em estratégia. Assim fora com a ida a negócios de seu cunhado, Pitt Crawley único herdeiro do Sir Pitt Crawley, aos arredores da rua Curzon onde moravam. Becky ao saber que se hospedara em um hotel, vai ao seu encontro e ardilosamente o convence a se hospedar em sua casa,

The renovation of the house was determined upon when Sir Pitt came to

town in November to see his lawyers, and when he passed nearly a week in Curzon Street, under the roof of his affectionate brother and sister.

He had put up at a hotel at first; but Becky, as soon as she heard of the Baronet's arrival, went off alone to greet him, and returned in an hour to Curzon Street with Sir Pitt in the carriage by her side. It was impossible sometimes to resist this artless little creature's hospitalities, so kindly were they pressed, so frankly and amiably offered. [...]

Becky made Rawdon dine out once or twice on business while Pitt stayed with them, and the Baronet passed the happy evening alone with her and Briggs. She went downstairs to the kitchen, and actually cooked little dishes for him. 'Isn't it a good salmi?' she said; 'I made it for you. I can make you better dishes than that, and will when you come to see me.'[...]

Besides the salmi, which was made of Lord Steyne's pheasants from his lordship's cottage of Stillbrook, Becky gave her brother-in-law a bottle of white wine, some that Rawdon had brought with him from France, and had picked up for nothing, the little story-teller said: whereas the liquor was, in truth, some White Hermitage from the Marquis of Steyne's famous cellars, which brought fire into the Baronet's pallid cheeks and a glow into his feeble frame.

Well, Rebecca listened to Pitt, she talked to him, she sang to him, she coaxed him, and cuddled him, so that he found himself more and more glad every day to get back from the lawyer's at Gray's Inn to the blazing fire in Curzon Street — a gladness which the men of law likewise participated, for Pitt's harangues were of the longest— and so that when he went away he felt quite a pang at departing.

THACKERAY, 1998, Chap. XLIV, p.425, grifos meus).⁴⁴

As insinuações, mentiras e interesses se misturam em proporções gigantescas para que seus fins sejam alcançados, e toda pessoa que se

interpuser em seus planos é imediatamente eliminada de sua vida. Esta é a razão para Rebecca odiar seu próprio filho quando este entra na idade de perceber suas atitudes e comportamentos indecorosos. Constantemente agredido por sua mãe com tabefes, ele é excluído de passeios e programas de diversão, ficando aos cuidados da tia, Miss Briggs, que tenta cobrir as enormes falhas da maternidade de Becky, reforçado pelas presenças amigas de todos que o tratavam bem, especialmente as do cozinheiro e de seu pai que viam nele uma excelente companhia:

He was a fine open-faced boy, with blue eyes and waving flaxen hair, sturdy in limb, but generous and soft in heart, fondly attaching himself to all who were good to him – to the pony; to Lord Southdown, who gave him the horse (he used to blush and glow all over when he saw that kind of young nobleman); to the groom who had charge of the pony; to Molly, the cook, who crammed him with ghost stories at night, and with good things from dinner; to Briggs, whom he plagued and laughed at; and to his father especially, whose attachments towards the lad was curious to witness. Here as he grew to be about eight years old, his attachments may be said to have ended. The beautiful mother-vision had faded away after a while. During near two years she had scarcely spoken to the child She disliked him. He had the measles and the whooping-cough. He bored her. One day when he was standing at the landing-place, having crept down from the upper regions, attracted by the sound of his mother's voice, who was singing to Lord Steyne, the drawing-room door opening suddenly discovered the little spy, who but a moment before had been rapt in the delight, and listening to the music.

His mother came out and struck him violently a couple of boxes on the ear. He heard a laugh from the Marquis in the inner room (who was amused by this free and artless exhibition of Becky's temper), and fled

down below to his friends of the kitchen, bursting in an agony of grief.[...]

After this incident the mother's dislike increased to hatred; the consciousness that the child was in the house was a reproach and a pain to her. His very sight annoyed her. Fear, doubt, and resistance sprang up, too, in the boy's own bosom. They were separated from that day of the boxes on the ear.

(THACKERAY, 1998, Chap.XLIV, p.429) ⁴⁵

Entre tantos papéis desempenhados pela personagem, há um em particular que me chamou a atenção, pela forma como foi concebido por Thackeray: quando ela é forçada a fugir para o continente e passa a ser uma prostituta. A estudiosa Peters nos coloca a par de que Thackeray ilustrou o capítulo LXIV, que relata o declínio social pelo qual passa Becky, no momento mais devasso de sua vida, desenhando-a como se fora Napoleão após o retorno da ilha de Elba, contemplando o canal da Inglaterra, possivelmente com pensamentos de conquistas. Acredito que a metáfora reside exatamente no fato de que Napoleão, extremamente ambicioso e destemido, após inúmeras vitórias e conquistas de impérios, finalmente é vencido em Leipzig (1813) e, mesmo voltando de seu exílio em Elba em 1815, não consegue mais reunir as mesmas forças militares para lutar frente aos aliados – Inglaterra, Prússia (hoje em dia, norte da Alemanha e Áustria), Áustria – e, finalmente é vencido na Batalha de Waterloo. Becky, guardadas as devidas proporções, deveria ter sabido a hora de conter sua

ambição tão desmedida e sua natureza transgressora e desafiante, tentando adaptar-se ao modo de vida monótona e enfadonha dos aristocratas, para não acabar também derrotada por todos aqueles que ela passara e conquistara, por bem ou por mal:

Becky was very respectable and orderly at first, but the life of humdrum virtue grew utterly tedious to her before long. It was the same routine every day, the same dullness and comfort, the same drive over the same stupid Bois de Boulogne, the same company of an evening, the same Blair's Sermon of a Sunday night — the same opera always being acted over and over again. Becky was dying of weariness, when, luckily for her, young Mr. Eagles came from Cambridge, and his mother, seeing the impression which her little friend made upon him, straightway gave Becky warning.

(THACKERAY, 1998, Chap.LXIV, p.625) ⁴⁶

So our little wanderer went about, setting up her tent in various cities of Europe, as restless as Ulysses or Bampfylde Moore Carew. Her taste for disrespectability grew more and more remarkable. She became a perfect Bohemian ere long, herding with people whom it would make your hair stand on end to meet.

(THACKERAY, 1998,Chap. LXIV, p.627) ⁴⁷



(Fig. 6)

A paródia estabelecida com a ilustração acima resume bem esse momento da vida de Becky. Sob essa visão de coroamento dado à Becky, há uma confluência de representação de um momento semelhante na vida de Rubião, que se faz coroar como Napoleão III, tendo como fio condutor para ambos os protagonistas, a loucura que toma conta dos seus comportamentos. Minha tentativa de uma possível explicação vem de Foucault, concentrando-me exatamente no primeiro capítulo, “Stultifera Navis” do seu livro, *História da Loucura*. No decorrer do capítulo, evidencia-se a história pela qual a loucura fora analisada segundo os princípios regentes de cada época. Sem a pretensão de aprofundar-me no percurso por ele feito, muito resumidamente, poderíamos dizer que somos

informados sobre a transformação da loucura, tida como desvario ou total insanidade, até chegar a ser considerada doença mental, assim como o deslocamento dos poderes que atuavam sobre os loucos e os lugares aos quais eles estavam relacionados pela sociedade. Foucault nos conta sobre as experiências trágicas vividas pelos loucos em três épocas distintas da História da humanidade: A Renascença (séc. XVI), quando os loucos (ou seja, todos aqueles que se entregassem à desordem e à devassidão, os que interpretassem mal as Escrituras, e os que praticassem o adultério) eram lançados à deriva nas “naus dos insensatos”; na Idade Clássica (sécs. XVII e XVIII) a loucura era vista como “a força viva e secreta da razão”, o que fazia dos loucos vítimas de internação em hospitais gerais, já que a loucura deixara de ser “nos confins do mundo, do homem e da morte, uma figura escatológica” (FOUCAULT, 1995, p.42) e passara a existir no meio das coisas e pessoas, amarrada, retida e segura nos hospitais; e, na Modernidade, juntamente com a constituição da psiquiatria como ciência no século XIX, os loucos passaram a serem tratados como doentes mentais em asilos ou hospitais psiquiátricos. Nessa minha brevíssima passagem pelos estudos de Foucault sobre a história da loucura, quero trazer à tona alguns trechos que trariam respostas para os comportamentos de Becky e Rubião. Segundo Foucault, de um modo geral,

a loucura não está ligada ao mundo e as suas formas subterrâneas, mas sim ao homem, a suas fraquezas, seus sonhos e suas ilusões. Tudo o que

havia de manifestação cósmica obscura na loucura, tal como a via Bosch, desapareceu em Erasmo; a loucura não está mais à espreita do homem pelos quatro cantos do mundo. Ela se insinua nele, ou melhor, é ela um sutil relacionamento que o homem mantém consigo mesmo. A personificação mitológica da Loucura é, em Erasmo, apenas um artifício literário. De fato, há apenas loucuras — formas humanas da loucura.[...]

A loucura só existe em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por si mesmo e através das ilusões com que se alimenta. A *Philautia* é a primeira das figuras que a Loucura arrasta para sua dança, mas isto porque estão ligadas uma à outra por um parentesco privilegiado: o apego a si próprio é o primeiro sinal da loucura, mas é porque o homem se apega a si próprio que ele aceita o erro como verdade, a mentira como sendo a realidade, a violência e a feiúra como sendo a beleza e a justiça.[...]

Nesta adesão imaginária a si mesmo, o homem faz surgir sua loucura como uma miragem. O símbolo da loucura será doravante este espelho que, nada refletindo de real, refletiria secretamente, para aquele que nele se contempla, o sonho de sua presunção. A loucura não diz tanto respeito à verdade e ao mundo quanto ao homem e à verdade de si mesmo que ele acredita distinguir.

Ela desemboca, portanto, num universo inteiramente moral.

(FOUCAULT, 1995, pp.24-5)

Dentro ainda desse universo inteiramente moral onde a loucura desemboca, há outras formas de loucura examinadas sob uma visão quixotesca, ou seja, um estado de mente que se caracterizará por três tipos: “*a loucura da vã presunção*”, “*a loucura do justo castigo*” e “*a da paixão desesperada*”. (FOUCAULT, 1995,37-8) Para a primeira, o louco se identifica com ele mesmo, e através de uma adesão imaginária que irá lhe

permitir atribuir a si mesmo, qualidades, virtudes ou poderes que julgar necessários para o seu viver. No segundo tipo, temos a loucura que pune as desordens do coração, através das desordens do espírito. Além disso, essa loucura tem outros poderes: *“o castigo que ela inflige multiplica-se por si só na medida em que, punindo, ele mostra a verdade.”* (FOUCAULT, 1995, p.38) E finalmente, no terceiro tipo, temos a loucura ou a demência como a única saída para *“o amor decepcionado em seu excesso, especialmente “o amor enganado pela fatalidade da morte”* (FOUCAULT, 1995, p.38). E o filósofo continua sua explicação apresentando as razões para o estado de demência:

Enquanto tinha um objeto, o amor louco era mais amor que loucura; abandonado a si mesmo, persegue a si próprio no vazio do delírio. Punição de uma paixão demasiadamente entregue a sua violência? Sem dúvida; mas esta punição é também um apaziguamento; ela espalha, sobre a irreparável ausência, a piedade das presenças imaginárias. Ela reencontra, no paradoxo da alegria inocente, ou no heroísmo das perseguições desatinadas, a forma que se esfuma. Se leva à morte, trata-se de uma morte onde aqueles que se amam não serão nunca mais separados.

FOUCAULT, 1995, p.38).

Feitas essas considerações, a analogia de Becky com o Imperador Napoleão I é uma denúncia do período de demência de Becky, como se

fora um dos loucos da nau, depois que decide mudar seu estilo de vida para uma totalmente desregrada, acreditando ter o poder de moldar tudo e todos no mundo de acordo com sua imagem e seus pensamentos: *a loucura da vã presunção*” lado a lado “*a loucura do justo castigo*” . Em Rubião a analogia com a figura do Imperador Napoleão III se desvenda também no fato de Rubião tentar moldar a correspondência de seu amor em excesso por Sofia, conforme a imagem que ele construíra e não como era a realidade. Ingênuo e despreparado para o jogo de interesses e de vaidade tão arrebatador no ciclo de onde viera a fazer parte, sucumbe perante “*a loucura da paixão desesperada*” . A metáfora de ambos como Imperatriz e Imperador respectivamente guarda em si exatamente a tentativa de moldar tudo e todos do mundo de acordo com as suas imagens e expectativas. Porém, os desfechos dados pelos autores enveredam-se por dois mundos distintos: o da realidade, para Becky, e o do imaginário, para Rubião.

Becky não morre, é resgatada do *Elephant*, um hotel de terceira categoria, pela sua amiga Amélia, a quem traíra no passado com seu marido George, e que a recebe em sua casa com o maior carinho e ternura. A partir de então, Becky tenta recuperar sua dignidade, respeito, e retoma também seus planos de voltar a ter uma vida nobre, tendo em Jos Sedley o alvo para realizar seus planos que tornarão a ser mirabolantes e maquiavélicos. Depois de passar a viver com e tomar conta de Jos Sedley, além de administrar toda sua fortuna, herdará todos os seus ganhos financeiros após

a morte suspeita de seu companheiro. Mesmo sob forte suspeita de ter sido a assassina de Jos, nada pôde ser comprovado, e passa a viver fazendo caridades.

Rubião morre de amor, louco para o mundo daqueles cercados dos limites da lógica e da imposição social de regras de boa conduta, que muitas vezes só amesquinham os homens. Devido a essa perspectiva dos que permanecem no universo do juízo lógico, é que há reações que se manifestam ora como algo de risível ora como algo digno de pena, ou até mesmo, o desprezo total da pessoa. Machado mostra todas essas reações humanas sob o olhar crítico da ironia, tanto no domínio da ridicularização e caçoagem, como é o caso dos moleques de rua e do menino Deolindo que fora salvo de um atropelamento por Rubião quando atravessava a rua da Ajuda, quanto para as de desprezo, como é caso de Sofia e Palha, que para se verem livre do problema, alugam-lhe uma casinha na rua do Príncipe, e metem-no lá; abandonado, até mesmo os amigos comensais não mais o visitavam. No entanto, se Rubião é o retrato da incapacidade de realização social para os princípios vigentes da sociedade, ele não o é perante a elevação moral para além dos limites da lógica, como mencionado por Foucault. Se Rubião fora punido por uma paixão desesperada que o levara à morte, essa mesma punição se torna um apaziguamento, porque traz presenças imaginárias para a ausência do amor, e com isso se transformam

em reencontros com o amor, agora correspondido, em eterna sintonia.

Acompanhemos a seguinte passagem:

— Ao vencedor, as batatas! — bradava Rubião aos curiosos. Aqui estou imperador! Ao vencedor, as batatas!

Esta palavra obscura e incompleta era repetida na rua, examinada, sem que lhe dessem com o sentido. Alguns antigos desafetos do Rubião iam entrando, sem cerimônia, para gozá-lo melhor; e diziam à comadre que não lhe convinha ficar com um doido em casa, era perigoso; devia mandá-lo para a cadeia, até que a autoridade o remetesse para outra parte. Pessoa mais compassiva lembrou a conveniência de chamar o doutor.

— Doutor para quê? Acudiu um dos primeiros. Este homem está maluco.

— Talvez seja delírio de febre; já viu como está quente?

Angélica, animada por tantas pessoas, tomou-lhe o pulso, e achou-o febril. Mandou vir o médico, — o mesmo que tratara o finado Quincas Borba. Rubião conheceu-o também; e respondeu-lhe que não era nada. Capturara o rei da Prússia, não sabendo ainda se o mandaria fuzilar ou não; era certo, porém, que exigiria uma indenização pecuniária enorme, — cinco bilhões de francos.

— Ao vencedor, as batatas! Concluiu rindo

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap.CXCIX, p.217)

Poucos dias depois morreu... Não morreu súdito nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça, — uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas. O esforço que fizera para erguer meio corpo não durou muito; o corpo caiu outra vez; o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa.

— Guardem a minha coroa, murmurou. Ao vencedor...

A cara ficou séria, porque a morte é séria; dois minutos de agonia, um trejeito horrível, e estava assinada a abdicação.

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap. CC, p.218)

[...] O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap. CCI, p.218)

O teor das indagações contidas nessas passagens levam os leitores à reflexões profundas sobre os princípios que regem uma sociedade, e até que ponto o julgamento baseado nesses princípios vêm ao encontro das expectativas dos homens e de aspirações. Nada mais natural em si tratando de autores com propostas estáticas ativas e reais.

Voltando nossa análise para Sofia temos também o jogo de sedução com homens ricos e poderosos, porém sem a necessidade de alcançar *status* social, visto que Palha já havia encontrado meios de concretiza-lo, e nem de chegar ao extremo de prostituir-se como Rebecca, porque tem uma vantagem em relação à personagem de Thackeray: pode e aprende a conter sua ambição, porque não é sozinha, e só corre riscos quando não se encontra no controle total da situação. Os espaços para sua atuação serão semelhantes: sua casa durante os bailes oferecidos para diversas comemorações, o teatro, visitas à casa de amigos – e a rua. Sabedora de sua beleza superior comparada à das outras moças, juntamente com modos encantadores, tira proveito dos mínimos detalhes em favor de seus interesses. Transgressora mais sutil, seus gestos, linguagens, posturas, vestimentas, danças com determinados parceiros, e escolha de lugares

específicos da casa são cuidadosamente levados em conta, quando da sua atuação. Assim é que, em companhia só do marido, normalmente no quarto do casal, ela se fazia mais provocante, com partes do corpo à mostra, lançando mão até mesmo de certas peças de mobília, como a prateleira e o espelho, para enaltecer sua beleza e seu poder de sedução:

Em casa, ao despentear-se, Sofia falou daquele sarau como de uma coisa enfadonha. Bocejava, doíam-lhe as pernas. Palha discordava; era má disposição dela. Se lhe doíam as pernas é porque dançara muito. Ao que retorquiu a mulher que, se não dançasse, teria morrido de tédio. E ia tirando os grampos, deitando-os num vaso de cristal; os cabelos caíam-lhe aos poucos sobre os ombros, mal coberto pela camisola de cambraia. Palha, por trás dela, disse-lhe que o Carlos Maria valsava muito bem. Sofia estremeceu; fitou-o no espelho, o rosto era plácido. Concordou que não valsava mal.

(MACHADO de ASSIS, 1899,Cap.LXXI, p.90, grifos meus).

Com Carlos Maria, extremamente vaidoso e considerado o mais charmoso de todos os pretendentes, mantinha-o sempre muito perto de si nas horas de danças dos famosos e aristocráticos bailes, já consagradas aos dois e incentivadas por ela para que assim fossem, fazendo com que todos desconfiassem de tão fogosa amizade:

—Vou descansar um pouco, disse Sofia.

— Está cansada ou...aborrecida? perguntou-lhe o parceiro.

— Oh! Cansada apenas!

Carlos Maria arrependido de haver suposto a outra hipótese, deu-se pressa em eliminá-la.

— Sim, creio; por que é que estaria aborrecida? Mas eu afirmo que é capaz de fazer-me o sacrifício de passear ainda algum tempo. Cinco minutos?

— Cinco minutos.

— Nem mais um que seja? Pela minha parte passearia a eternidade.

Sofia abaixou a cabeça.

— Com a senhora, note bem.

Sofia deixou-se ir com os olhos no chão, sem contestar, [...]. Já lhe tinha ouvido outrora palavras análogas, dando-lhe primazia entre as mulheres deste mundo. [...] Deixou-se ir; e ambos foram andando calados, calados, calados, — até que ele rompeu o silêncio, notando-lhe que o mar defronte à casa dela batia com muita força, na noite anterior.

— Passou lá? Perguntou Sofia.

— Estive lá; ia pelo Catete, já tarde, e lembrou-me descer à praia do Flamengo. A noite era clara; fiquei cerca de uma hora, entre o mar e a sua casa. A senhora apostou que nem sonhava comigo? Entretanto, eu quase que ouvia a sua respiração.

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap.LXIX, p.86-7, grifos meus).

A importância da vaidade para Sofia é tamanha que ela por vezes se compromete na condução de seu jogo de sedução, como na continuação de sua conversa tão íntima com Carlos Maria:

Sofia tentou sorrir; ele continuou:

— O mar batia com força, é verdade, mas o meu coração não batia menos rijamente; — com esta diferença que o mar é estúpido, bate sem saber por que, o meu coração sabe que batia pela senhora

— Oh! murmurou Sofia.

Com espanto? Com indignação? Com medo? São muitas perguntas a um tempo. Estou que a própria dama não poderia responder exatamente, tal foi o abalo que lhe trouxe a declaração do moço. Em todo caso, não foi com incredulidade. Não posso dizer mais senão que a exclamação saiu tão frouxa, tão abafada que ele pode ouvi-la.

— A senhora está perturbada, disse ele; disfarce com o leque.

Sofia maquinalmente entrou a abanar-se e levantou os olhos. Viu que muitos outros a fitavam, e empalideceu.

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap.LXIX, p.87-8, grifos meus).

No entanto, é na relação com Rubião que Sofia irá exacerbar sua extrema vaidade por se tratar de um homem desesperadamente apaixonado por uma mulher. Uma mulher, que mesmo sendo casada, se insinuava para Carlos Maria levantando suspeitas de um possível relacionamento amoroso entre ambos, embora ele não a leve a sério, por achá-la fácil demais. Os presentes, as palavras e gestos, os olhares sempre em um só foco, e o comportamento de um homem prestes a enlouquecer por amor, com uma *longa paixão do mineiro, guardada, mortificada, não se podendo confessar a ninguém, — esperando os benefícios do acaso, — contentando-se de pouco, da simples vista da pessoa, dormindo mal as noites, dando dinheiro para as operações mercantis...* (MACHADO de ASSIS, 1899, p.89) E Sofia, progenitora de tal sentimento em Rubião e consciente de tudo isso, intensifica o quanto pode esse seu narcisismo, que pode ser verificado no trecho que descreve o dia de seu aniversário:

Sofia estava só, no quarto de vestir, calçando os sapatos, quando a criada lhe entregou o pacote. Era o terceiro presente do dia; a criada esperou que ela abrisse para ver também o que era. Sofia ficou deslumbrada, quando abriu a caixa e deu com a rica jóia, — uma bela pedra, no centro de um colar. [...] Sofia fechou a caixa, e acabou de calçar-se. Deteve-se algum tempo, sentada, sozinha, recordando coisas idas, e levantou-se pensando: — Aquele homem adora-me.

Tratou de vestir-se; mas, ao passar por diante do espelho, deixou-se estar alguns instantes. Comprazia-se na contemplação de si mesma, nas suas ricas formas, dos braços nus de cima a baixo, dos próprios olhos contempladores. Fazia vinte e nove anos, achava que era a mesma dos vinte e cinco, e não se enganava. Cingido e apertado o colete, diante do espelho, acomodou os seios com amor, e deixou espriar-se o colo magnífico. Lembrou-se então de ver como lhe ficava o brilhante; tirou o colar e pô-lo ao pescoço. Perfeito. Voltou-se da esquerda para a direita e vice-versa, aproximou-se, afetou-se, aumentou a luz do camarim; perfeito. Fechou a jóia e guardou-a.

— Aquele homem adora-me, repetiu.

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap.CXV,p.132-3)

A linguagem, a seleção dos verbos e adjetivos, a repetição e a metáfora da mudança do substantivo *quarto* para *camarim* (que sugere encenação) são recursos lingüísticos que vêm reforçar os diferentes modos de narrar e compor um romance, intencionalmente usados para demonstrar o processo da tessitura de uma narrativa, a diegese e os meios para a realização da cumplicidade com seu leitor.

A galeria de ilustrações para os diversos níveis de vaidade em *Vanity Fair* e *Quincas Borba* se multiplicam, porém, há dois personagens

em cada um dos romances que nos saltam à vista em virtude de serem homens e se tornarem tolos e cegos para suas condutas em nome da vaidade. Tratam-se de Jos Sedley, George Osborne, Carlos Maria e Palha, que serão abordados pelos respectivos narradores sob os olhares da ironia e do ridículo. Jos Sedley, na realidade, era o centro de todos os outros personagens, à exceção de Amelia, para chacoteá-lo como resultado de seus gestos, sempre atrapalhados, suas roupas, sempre espalhafatosas, e seus comportamentos, sempre ridículos.

He was lazy, peevish, and a *bon vivant*; the appearance of a lady frightened his *amour-propre*. His bulk caused Joseph much anxious thought and alarm. Now and then he would make a desperate attempt to get rid of his super-abundant fat but his indolence and love of good living speedily got the better of these endeavours at reform, and he found himself again at his three meals a day. He never was well dressed; but he took the hugest pains to adorn his big person, and passed many hours daily in that occupation. His valet made a fortune out of his wardrobe; his toilet-table was covered with as many pomatums and essences as ever were employed by an old beauty; he had tried, in order to give him a waist, every girth, stay, and waistband then invented. Like most fat men, he *would* have his clothes made too tight, and took care they should be of the most brilliant colours and youthful cut.[...] He was as vain as a girl; and perhaps his extreme shyness was one of the results of this extreme vanity. (THACKERAY, 1998, Chap.III, p.19)⁴⁸

George Osborne, o orgulho do Sr. Osborne, que sustentava todas as jogatinas, festas, bordéis, e débitos contraídos como resultado dessa vida

também de *bon-vivant*, o “protegidinho” das irmãs, que o achavam o melhor partido da sociedade londrina, sempre colocadas em segundo plano para o Sr. Osborne, não passava de um irresponsável, sem condições de ter uma vida independente. Sustentava uma relação para engrandecimento ainda maior de sua vaidade com Amelia Sedley, que lhe tinha um amor incondicional, angustiante e frustrante, que o via como um homem perfeito, um verdadeiro Apolo. A princípio, essa relação fora arranjada anteriormente pelos seus pais, prática comum entre as famílias aristocráticas londrinas, mas que, depois da bancarrota do Sr. Sedley, Amelia passara a ser uma desclassificada para os padrões de George. Brilhantemente, Thackeray usa Becky, a mais realista de todas as personagens, para melhor defini-lo e destruir, de uma vez por todas, a imagem que Amelia havia construído de um homem que nunca existira em uma conversa com Amelia, depois de um longo tempo após a morte de seu marido na Batalha de Waterloo:

‘Couldn’t forget *him!*’ cried out Becky; ‘that selfish humbug, that low-bred cockney dandy, that padded booby, who had neither wit nor manners, nor heart, and was no more to be compared to your friend with the bamboo cane than you are to Queen Elizabeth. Why, the man was weary of you, and would have jilted you, but that Dobbin forced him to keep his word. He owned it to me. He never cared for you. He used to sneer about you to me, time after time; and made love to me the week after he married you.’

‘It’s false! It’s false, Rebecca!’ cried out Amelia, starting up.

‘Look there, you fool,’ Becky said, still with provoking good-humour, and taking a little paper out of her bolt, she opened it, and flung it into Emmy’s lap. ‘You know his handwriting. He wrote that to me — wanted me to run away with him — gave it me under your nose, the day before he was shot — and served him right!’

(THACKERAY, 1998, Chap..LXVII, p.664, grifos meus) ⁴⁹

Machado de Assis por sua vez, também não poupa seus personagens masculinos. Carlos Maria , outro narciso em potencial, é narrado sob um sarcasmo e ironia deleitosos, colocando em evidência os seus artifícios usados, para que sua idolatria estivesse garantida. Assim é que fará de fantoches todas as moças que lhe convierem, incluindo a tão idolatrada Sofia. Retomando o dia seguinte ao do baile onde Sofia e ele estiveram a sós, e ele aproveitara o momento para galanteá-la, deixando-a completamente atordoada, ressaltam-se as reações, completamente opostas, como pode ser acompanhado através do trecho:

Enquanto ela repetia a declaração da véspera , Carlos Maria abria os olhos, estirava os membros, e, antes de ir para o banho, vestir-se e dar um passeio a cavalo, reconstruiu a véspera. Tinha esse costume; achava sempre nos sucessos do dia anterior algum fato, algum dito , alguma nota que lhe fazia bem. Aí é que o espírito se demorava;[...].

Na véspera figurava Sofia. Parece até que foi o princípio da reconstrução, a fachada do edifício, larga e magnífica. Carlos Maria saboreou de memória toda a conversação da noite, mas, quando se lembrou da confissão de amor, sentiu-se bem e mal. Era um compromisso, em estorvo, uma obrigação; e, posto que o benefício corrigisse o tédio, o rapaz ficou entre uma e outra sensação, sem plano.

Ao recordar-se da notícia que lhe deu de haver ido à praia do Flamengo, na outra noite, não pôde suste o riso, porque não era verdade. Nascera-lhe a idéia da própria conversação; mas nem lá foi nem pensara nisso. Afinal, susteve o riso, e até arrependeu-se dele; o fato de haver mentido trouxe-lhe uma sensação de inferioridade, que o abateu.. Chegou a pensar em retificar o que dissera, logo que estivesse co Sofia, mas reconheceu que a emenda era pior que o soneto, e que há bonitos sonetos mentirosos.

Depressa ergueu a alma. Viu de memória a sala, os homens, as mulheres, os leques impacientes, os bigodes despeitados, e estirou-se todo num banho de inveja e admiração. De inveja alheia, note-se bem; ele carecia desse sentimento ruim. A inveja e a admiração dos outros é que lhe davam ainda agora uma delícia íntima.

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap. LXXIV, p.92)

Outras mulheres vieram ali, — as que o preferiam aos demais homens no trato e na contemplação da pessoa. Se as requestava ou requestara todas? Não se sabe. Algumas, vá: é certo, porém, que se deleitava com todas elas.[...]

Vinham todas rodear o leito de Carlos Maria, tecendo-lhe a mesma grinalda. Nem todas seriam moças em flor; mas a distinção supria a juvenilidade. Carlos Maria recebi-as, como um deus antigo devia receber, quieto no mármore, as lindas devotas e suas oferendas.

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap. LXXV p.93)

Montava bem. Toda a gente que passava, ou estava às portas, não se fartava de mirar a postura do moço, o garbo, a tranqüilidade régia com que se deixava ir. Carlos Maria, — e este era o ponto em que cedia à multidão, — recolhia as admirações todas, por ínfimas que fossem. Para adorá-lo, todos os homens faziam parte da humanidade.

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap. LXXVI, p.93)

E, finalmente Palha, o próprio marido, que transforma sua mulher em objeto para seu engrandecimento como homem, e em chamariz, como negociante, já que ela seria o retrato de um homem de visão. Além do que, uma bela mulher é sempre uma forma de atrair atenções para o homem-conquistador e suas qualidades, mesmo que tivesse que pagar um alto preço para sustentar essa imagem:

O pior é que ele despendia todo o ganho e mais. Era dado à boa-chira; reuniões freqüentes, vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, — levavam-lhe os lucros presentes e futuros. Salvo em comidas, era escasso consigo mesmo. Ia muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco, — mas ia ao menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas aventuras particulares. Era assim um rei Candaules, mais restrito por um lado, e, por outro, mais público.

E aqui fazemos justiça à nossa dama. A princípio, cedeu sem vontade aos desejos do marido; mais tais foram as admirações colhidas, e a tal ponto o uso acomoda a gente às circunstâncias, que ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros. Não a fazemos mais santa do que é, nem menos.

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap.XXXV, p.43)

É nesse emaranhado de múltiplas perspectivas de comportamentos humanos advindos de interesses os mais diversos, valores sociais estabelecidos a partir de questões político-econômicas, onde a quebra de limites entre o sagrado e o profano se justifica e se concretiza para a

possível existência na sociedade vigente, e onde a natureza humana se revela de maneira primitiva e mais liberal é que nos deparamos com esses romances que se pretendem, mesmo sendo ficções, como uma outra forma de leitura e reflexões sobre o que é a vida em todos os domínios, inclusive o imaginário.

Capítulo V

Ah! Meu amado Leitor!, Oh! My beloved Reader!

CONCLUIR: EIS A QUESTÃO!

Dentre milhares de ângulos, cores, sons, olhares e vozes com que me deparei nos romances escolhidos, me permito dizer, guardadas as diferenças apontadas durante minha análise, que as confluências e influências encontradas entre as duas narrativas se mostram muito mais expressivas, por duas razões primordiais: a natureza da alma e

comportamento humanos, e, como deveria ser a tessitura de uma narrativa ficcional com uma proposta estética real.

A complexidade e amplitude que encerram a natureza da alma e comportamento humanos é de grandiosidade descomunal, comparada a uma orquestra que, se pretender apresentar-se perfeita, não poderá deixar de conseguir produzir todos os sons e vibrações imprescindíveis para uma perfeita harmonia. Mais instigante ainda é saber que essa harmonia só é atingida quando cada um dos sons e vibrações apresenta suas particularidades, suas especificidades, sem as quais o resultado seria menosprezível, e completamente vazio de significação musical.

É na tentativa de imitação da diversidade e possibilidades de abrangência e horizontes da natureza humana dentro de um quadro sócio-político-econômico que eu senti caminharem esses escritores contundentes, procurando usar de todos os recursos de que dispunham para alcançarem seus intentos: uma produção estética que trouxesse uma proposta de uma alternativa de leitura desse universo. Não tendo a preocupação de escreverem para dar respostas prontas e definitivas, e nem constituir verdades incontestes, escreveram para apontar os inúmeros questionamentos das mais distintas ordens em suas sociedades: econômicas, políticas, religiosas, morais, de comportamento, de valores, de sentimento. Para isso, as digressões se transformam em momentos cruciais.

Durante toda a minha pesquisa e análise, pude perceber a necessidade de ambos os autores tentar ao máximo representar a vida com as suas manifestações, trazendo à tona as mais profundas reflexões que se revelam tantas e quantas sejam as da natureza humana. E essa preocupação se constata através do crítico, incansável e determinado compartilhar entre seus narradores com seus leitores, parceiros inseparáveis.

A cumplicidade do leitor solicitada por Thackeray e Machado de Assis, sem dúvida alguma, é o cerne para que suas narrativas passem a existir como produção estética e todas as implicações que advêm de tal intento. Assim é que os autores colocam seus próprios narradores, intencionalmente, como não sendo as vozes únicas sobre as questões levantadas nos romances, deixando lacunas e muitas perguntas sem respostas, quando lemos em *Vanity Fair* e *Quincas Borba* respectivamente:

There is no knowing into what declarations of love and ardour the tumultuous passions of Mr. Joseph might have led him, if Isidor the valet had not made his reappearance at this minute, and begun to busy himself about the domestic affairs.

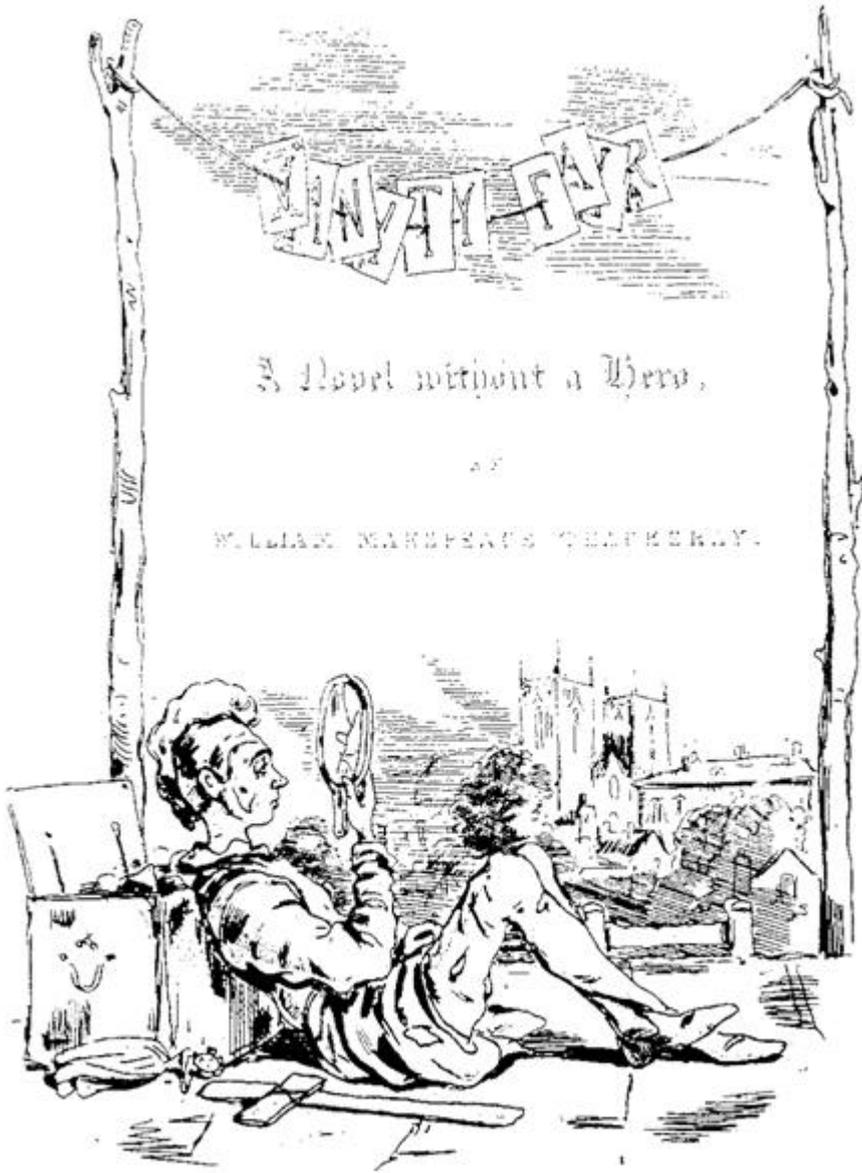
(THACKERAY, 1998, Chap.XXXI, p.290) ⁵⁰

Tudo esperava o outro, menos isto. Daí o espanto em que se dissolveu a cólera; daí também uma sombrinha de pesar, que é o que o leitor menos espera. Deixá-los? Naturalmente ia-se embora do Rio de Janeiro;[...] A última hipótese trouxe à fisionomia do Palha um elemento novo, que não sei como chame.[...]

(MACHADO de ASSIS, 1899, Cap.LV, p.131)

A abertura de espaços para pontos de vistas diferentes, como se fossem vários espelhos nas mãos de seus personagens refletindo seus olhares uns sobre os outros, amplia os horizontes de interpretações de verdades plausíveis. Tanto assim que o próprio Thackeray, refrange-se em seu narrador, que declara logo no início de *Vanity Fair* qual será um possível caminho para o entendimento dos fatos e acontecimentos das vidas de seus personagens: *“The world is a looking-glass, and gives back to every man the reflection of his own face. Frown at it, and it will in turn look sourly upon you; laugh at it and with it, and it is a jolly, kind companion; and so let all young persons take their choice”* (THACKERAY, 1998, Chap. II, p.9)⁵⁰, podendo este solilóquio ser estendido para o narrador em *Quincas Borba*, que guarda em sua narrativa total pertinência com a reflexão.

Vanity Fair



The cracked looking-glass

(Fig. 7)

Metáforas, aforismos, paródias, máximas, hipérboles, repetições, alusões, símbolos, polifonias, e, essencialmente a ironia sutil, fio condutor de todos os componentes lingüísticos, que pertencem e ajudam a tecer o universo literário ficcional, somados ao real-imaginário contêm a mistura perfeita para uma produção estética primordial. Até mesmo os fatos históricos se postam à mercê de uma reflexão de suas influências muito além do universo moral político-econômico, apresentando-se como alternativa e transcendência do mero registro da História. E, primordialmente, a confecção dos narradores revelada no desdobramento em múltiplas vozes e discursos dentro de uma contrapartida irônica, levam-nos a constatar o olhar incisivo, por vezes, melancólico, destes escritores perante o quadro sócio-político econômico de suas épocas e sua influência na natureza e comportamento humanos.

Caminhando ainda sob esse viés social, há um dado incisivo em ambos os romances que merece ser levantado, embora não seja a principal proposta desse estudo: o universo feminino, responsável pelas reflexões mais profundas como as regras e valor do casamento, a coisificação do ser humano com a chegada do século XIX, a hipocrisia e jogo de interesses da sociedade aristocrática como resultado dos novos rumos da civilização e, principalmente, o contraste trazido por Thackeray entre a postura e comportamentos de Becky e Amelia. Embora durante a maior parte da

narrativa o autor nos conduza a um julgamento de Amelia como sendo sem personalidade, apática, inexpressiva, e sempre se apoiando em alguém para enfrentar a vida, até mesmo ao final do romance quando lemos *God bless you, honest William! XX – Farewell, dear Amelia. Grow green again, tender little parasite, round the rugged old oak to which you cling!* (THACKERAY, 1998, p.667)⁵¹, há inúmeras passagens, inclusive com interferências provocativas do narrador e da voz autoral, que levam o leitor a questionar se seu julgamento não estaria sendo deveras radical, sem uma acuidade de observação dos detalhes apresentados e sem uma postura própria perante os fatos. A atitude e reação de Amelia em relação ao conhecimento que tinha das atitudes de seu marido, “*having quite disturbances to keep her awake*” (THACKERAY, 1998, p.273)⁵², depois de presenciar várias danças entre Becky e George galanteando-a, chegando ao extremo de entregar à própria amiga um bouquet de flores com um bilhete durante a festa da duquesa, onde Amelia fora simplesmente esquecida pelo marido, quando decide ir para casa dormir acompanhada do gentil e eterno apaixonado Dobbin, chocam-se com as atitudes e reações de expulsar Becky de sua casa, quando George Osborne parte para a guerra, para depois ir resgatá-la do submundo em que se encontrava Rebecca, conforme já mostrado anteriormente. Talvez, a maior surpresa do comportamento de Amelia seja exatamente quando, depois de se desentender com o capitão Dobbin, que não aceita sua decisão de acolher

Becky em sua própria casa, responde à sugestão de Rebecca para que Amelia escrevesse ao Capitão Dobbin como se segue:

Emmy did not hear her; she was looking at the letter. It was that which George had put into the bouquet and given to Becky on the night of the Duchess of Richmond's ball. It was as she said: the foolish young man had asked her to fly.

Emmy's head sank down, and for almost the last time in which she shall be called upon to weep in this history, she commenced that work. Her head fell to her bosom, and her hands went up to her eyes; and there for a while she gave way to her emotions, as Becky stood on and regarded her. Who shall analyse those tears, and say whether they were sweet or bitter? Was she most grieved because the idol of her life was tumbled down and shivered at her feet, or indignant that her love had been so despised, or glad because the barrier was removed which modesty had placed between her and a new, real affection? `There is nothing to forbid me now,' she thought. `I may love him with all my heart now. Oh!, I will, I will, if he will but let me and forgive me.' I believe it was this feeling rushed over all the others which agitated that gentle little bosom.

Indeed, she did not cry so much as Becky expected; the other soothed and kissed her — a rare mark of sympathy with Mrs Becky. She treated Emmy like a child, and patted her head. `And now let us get pen and ink, and write to him to come this minute,' she said.

`I — I wrote to him this morning,' Emmy said, blushing exceedingly. Becky screamed with laughter. ` *Un biglietto*, ' she sang out with Rosina, ` *eccolo quà* ' — the whole house echoed with her shrill singing. (THACKERAY, 1899, Chap.LXVII, p.664-5)⁵³

Por que não poderia ser Amelia uma representação de um outro tipo de ser humano com modos de vida e pensamentos diferentes daqueles

considerados os mais prováveis e esperados dentro das novas demandas da sociedade da época, após o surgimento de novos conceitos de Ciência e vida? Por que não uma pessoa que tentou de todos os modos viver uma paixão verdadeira, procurando aquilo que no fundo almeja todo ser humano, a felicidade? Por que suas reações não poderiam ser expressas de maneira tão emocional? Afinal, quem nunca as experimentou? Até mesmo Becky não escapa delas, mesmo que tentasse disfarçá-las.

É essa capacidade do leitor de incidir seu olhar e desvendar o que há na composição de uma narrativa, o princípio norteador da proposta de produção estética das duas obras em estudo, visto ser esse princípio, o mesmo em *Quincas Borba*, demonstrado no universo de Sofia.

Há críticos que apontam outras razões para que o universo feminino esteja tão presente em autores que procuravam fazer com que suas produções literárias fossem lidas. No caso do Brasil, há todo um levantamento do processo de produção de romances com todas as implicações inerentes ao momento histórico e formas de publicação no livro do estudioso Ribeiro, *Mulheres de Papel* (1996). A partir dessa leitura, importa-me aqui destacar que, conforme o crítico, o público leitor de romances e de literatura do século XIX era essencialmente feminino, daí a importância do destaque para o universo feminino. Na Inglaterra vitoriana era muito diferente porque o público era muito mais diversificado, mais exigente frente às novas descobertas nos mais diversos domínios, com

realce para o da Ciência, já estabelecido e de muito maior abrangência, embora a leitura de romances fosse um hábito muito mais feminino. Some-se a isso, o fato de ser a leitura de romances e literatura um diferencial de educação e de status social. Embora não fosse a realidade de todas as mulheres deste período, a classe social escolhida para ser descrita em *Vanity Fair*, guarda estreitas relações de semelhanças com a classe descrita em *Quincas Borba*, quando o assunto é o universo feminino e seu papel na sociedade, ambas já analisadas.

Assim é que as obras atingem sua plenitude enquanto propostas estéticas, uma vez que os autores escolheram tecer suas narrativas ficcionais sob uma tomada e retomada constantes dos diversos ângulos e olhares. Com a finalidade primeira de fazer seus leitores refletirem sobre suas intenções e questionamentos revelados através, principalmente, das digressões e conceitos morais universais na fala de seus narradores, a ironia é o fio condutor de todas as interpretações que possam surgir. Também assim é que a calma, o ritmo pausado, a pretensa ausência de pressa para se concluir os fatos, interrompendo de tempos em tempos o desenrolar das ações, pensamentos e comportamentos de seus personagens, frisando um gesto, um jeito especial de olhar, uma frase inacabada, as diferentes falas e seus tons, nada são senão formas de garantir o distanciamento crítico de seus leitores, forçando-lhes a concentrar em outros elementos de tessitura ficcional. Se, ao tentarem retratar a natureza e

comportamentos humanos sob o contexto histórico-político-social, renunciando todos os conflitos e temores de uma nova era, a da Modernidade, nós, leitores, nos pegamos refletindo se não seríamos uma continuidade dela, já que há uma semelhança de postura perante ao mundo e época em que nos encontramos, é porque essas obras se imbuem de uma proposta de luta para mudanças reais e nobres, em que as variedades humanas e todas as suas necessidades fossem realmente vistas como o valor maior da vida e de qualquer princípio e material que viesse reger uma sociedade.

Dentro dessa linha de pensamento, finalizo citando Mário Valdez que destaca ser o papel principal do crítico “ *o de desafiar axiomas inquestionáveis sobre nós mesmos, os outros e nossa relação com eles*”. Alguma semelhança com a pós-modernidade não seria mera coincidência, não é mesmo?

Notas

¹ “Eu sei que o tom que eu estou empregando é muito suave (embora haja alguns capítulos terríveis que virão em breve), e tenho que implorar ao leitor que tenha boa-vontade de se lembrar que, nós só estamos no presente momento, discorrendo sobre uma família de corretores de bolsa de valores na praça Russell.” As traduções nas citações em inglês do corpo do texto são todas minhas, e vêm nas notas que se seguem.

² Há alguns segredos que não se permitem serem contados. Homens morrem à noite em suas camas, esmagando as mãos de confessores espectrais, e olhando em seus olhos compassivamente – morrem em desespero no coração e convulsão na garganta, em consequência do terror dos mistérios que não trariam dano algum se fossem revelados. De vez em quando, aí de nós, a consciência de um homem se ocupa de uma carga de horror tão pesada que só lhe resta ser jogada dentro de uma cova. E, assim, a essência de todo crime não é revelada.

³ Senti um interesse sereno porém inquisitivo em cada coisa. Com um charuto na boca e um jornal no colo, eu tinha estado a me divertir na maior parte da tarde, ora me fixando nos anúncios de jornais, ora observando as pessoas as mais diversas que se encontravam no Café, e ora ainda, espiando a rua através das vidraças enfumaçadas. Essa rua é uma das principais passagens da cidade, e tinha estado muito cheia durante o dia todo. Mas, assim que escureceu, a multidão repentinamente aumentou; e, quando as luzes estavam todas acesas, duas levas de pessoas, compactas e contínuas, passavam correndo pela porta.[...] Eu desisti, finalmente, de observar as coisas de dentro do hotel, e fiquei absorto na contemplação da cena somente.

⁴ Em número muito maior estavam aqueles que passavam pelo lugar apresentando um comportamento de satisfação, de homens de negócio, e pareciam estar pensando somente em se tornarem notícias nos jornais.[...] Suas vestimentas pertenciam àquela categoria normalmente apontada como distintos cavalheiros. Eles eram indubitavelmente nobres, comerciantes, advogados, negociantes, corretores de bolsa de valores[...]

A tribo dos funcionários de Secretaria era um grupo óbvio; e aqui eu discerni duas divisões nítidas. Havia os funcionários juniores da imprensa rápida— jovens com casacos apertados, botas reluzentes, cabelos com brilhantina, e com ar arrogante.

A divisão dos funcionários superiores de Secretaria de firmas idôneas, ou a dos confiáveis já consagrados, não tinha como errar. Eram conhecidos por seus casacos e calças pantalonas marrons ou pretas, feitas para sentar confortavelmente, usando longos lenços brancos ao redor dos pescoços e coletes, sapatos largos e a fortes, e meias grossas ou perneiras. Todos tinham uma pequena calvície, e a orelha direita, devido ao hábito de apoiar a caneta, tinha um aspecto estranho de ficar com a ponta para fora.

Havia muitos indivíduos de aparência impetuosa, que facilmente detectei como pertencentes à raça crescente de batedores de carteira, dos quais todas as grandes cidades se encontram infestadas[...]

Descendo na escala daquilo que é definido como sendo nobreza, encontrei temas mais obscuros e profundos para especulação. Vi mascates judeus, com olhos de gavião irradiando semblantes cujas características traziam somente uma expressão de modéstia vil; robustos pedintes profissionais de ruas, franzindo seus rostos para mendigos que tivessem uma estampa melhor.

⁵ Quanto mais anoitecia, mais aguçava em mim o interesse pela cena; já que, não só o caráter geral da multidão se alterava materialmente (suas características nobres iam se ausentando conforme a retirada gradual daquela fração social de pessoas ordeiras, e suas características mais ásperas, iam deixando se

revelar, sem limites de fronteiras, uma vez que a alta madrugada traz à tona toda espécie de infâmia de seu esconderijo), mas também os raios das lâmpadas de gás, fracas no início lutando contra o entardecer, tinham agora finalmente ganhado força total, e lançavam sobre as coisas um reflexo tremulante e pomposo. Tudo estava escuro mesmo assim esplêndido — como o ébano para o qual havia se assemelhado o estilo de Tertúlio.

⁶ Os efeitos ardentes da luz me forçaram a um exame de rostos individuais; e embora a rapidez com a qual o mundo da luz incidia diante da janela não me permitindo pegar mais do que um lance a cada semblante, ainda assim parecia que, naquele meu estado mental peculiar, eu podia freqüentemente ler, mesmo naquele breve intervalo de uma visão de relance, a história de longos anos.

⁷ Encostando o senho no vidro, me ocupava, portanto, em examinar a gentalha, quando de repente veio a minha visão um semblante (aquele de um velho e decrepito, entre sessenta e cinco a setenta anos), um semblante que imediatamente prendeu e absorveu minha atenção inteiramente, devido à absoluta idiossincrasia daquela expressão. Qualquer coisa que mesmo remotamente se assemelhasse àquela expressão, eu jamais havia visto na minha vida. Lembro-me muito bem que o meu primeiro pensamento, diante daquela observação, era que, tivesse Retszch visto aquilo, teria sem sombra de dúvida, preferido-a as suas próprias representações de encarnações do demônio. Como eu havia me empenhado, durante o primeiro minuto da minha pesquisa original, em formar algum tipo de análise do significado que aquilo remetia, surgem de maneira confusa e paradoxal em minha mente, as idéias de um enorme poder mental de cuidado, de penúria, de avareza, de frieza, de malfícia, de sede de crueldade, de triunfo, de alegria, de terror excessivo, de intenso, de supremo desespero. Me senti particularmente excitado, alarmado, fascinado. “Que história de bravura” disse para mim mesmo, “está escrita dentro daquele peito!” Aí veio um desejo ardente de manter o homem sob minha espreita — saber mais dele. Apressadamente vesti um sobretudo, e peguei meu chapéu e minha bengala, e tomei meu caminho na rua, e me misturei à multidão na direção que ele havia pego; porque ele já havia desaparecido. Com certa dificuldade, eu finalmente consegui vê-lo à distância, me aproximei, e o segui de perto, embora cautelosamente, para não atrair sua atenção.

⁸ O sol surgiu enquanto nós prosseguíamos, e, quando havíamos alcançado o mais amontoado mercado do centro da cidade, na rua do *Hotel D*, aconteceu um tumulto de pessoas e de atividade muito parecido com o que eu havia visto na noite anterior. E aqui, em meio a essa confusão momentaneamente crescente, eu persistia na minha perseguição daquele ser estranho. Mas, como sempre, ele andava para lá e para cá, e durante o dia não passava além daquele tumulto daquela rua. E as imagens da segunda noite vieram, eu fiquei exausto, à beira da morte, e, parando bem em frente do andarilho, encarei-o firmemente, olho-no-olho. Ele não me notou, mas recobrou seu passeio solene, enquanto eu, parando de segui-lo, permaneci absorto na contemplação. “O velho homem,” disse finalmente, “é o tipo e o gênio do crime profundo. Ele se recusa a estar sozinho. Ele é o homem da multidão. Será inútil segui-lo, porque não vou aprender nada mais sobre ele, nem seus feitos. O pior coração do mundo é um livro mais volumoso do que o “*Hortulus Animae*”, e talvez seja senão uma das grandes clemências de Deus que “*er last sich nicht lessen.*”

⁹ [c]omo a carruagem finalmente partiu — agora passando através das vielas de Aldersgate, e logo em seguida fazendo um enorme barulho por volta da cúpula azul da igreja de St. Paul retinindo rapidamente na entrada para estranhos do Mercado das Pulgas que, com a bolsa de valores de Exeter, agora havia se desviado para o mundo das sombras — como eles passaram pelo White Bear no bairro Picadilly, e viram o orvalho surgindo dos jardins do mercado de Knightsbridge — como Turham, Brentford, Bagshot, foram deixados para trás — não precisa ser contado aqui.[...] Ah! Nós nunca ouviremos a buzina tocar à meia-noite, ou os portões pontiagudos do caminho se abrirem totalmente. Para aonde, no entanto, está a carruagem de Trafalgar com quatro lâmpadas no seu interior nos levando? Vamos nos acomodar na Queen’s Crawley sem mais divagações e ver como a Srta. Rebecca Sharp irá se sair nesse lugar.

¹⁰ Mas, meus leitores, não tenham esperança de ler um romance dessa natureza, somente uma estória simples, e ficar contente com um capítulo sobre Vauxhall, que é tão pequeno que nem mereceria mesmo ser chamado de capítulo. E mesmo assim é um capítulo, e um capítulo muito importante também. Não existem pequenos capítulos na vida de qualquer pessoa que parecem ser nada, e, no entanto, afetam o resto da história? Vamos entrar na carruagem com o grupo da Russell Square e ir em direção ao The Gardens. Há um espaço mínimo entre Jos e a Srta. Sharp que estão no assento da frente; O Sr. Osborne, sentado no lado oposto espremido entre o Capitão Dobbin e Amelia. E a verdade é que, de todos as diversões do The Gardens; dos milhares de centenas de lâmpões extras, que estavam sempre acesos; os violinistas com chapéu de três pontas, que tocavam melodias extasiantes sob a concha dourada da amêijoia

no meio do The Gardens; os cantores, ambos de baladas cômicas e sentimentais, que encantavam aos ouvidos dos que lá estavam; as danças folclóricas, formadas por londrinos e londrinas fanfarrões que faziam uma atuação misturando pulos, pancadas e gargalhadas; o sinal que anunciava que Madame Saqui estava prestes a subir em direção ao céu em uma corda bamba, subindo até as estrelas, o eremita que estava sempre sentado na capela iluminada; as calçadas escuras, tão favoráveis para as conversas dos amantes jovens; de todas essas coisas, e do nobre Simpson, aquele tipo de bobo sorridente, que, eu ousou dizer, presidia até então no lugar— o Capitão William Dobbin não havia prestado a mínima atenção.

¹¹ Quando as moças chegaram na barreira de Kensington, Amélia ainda não havia esquecido seus amigos, porém já havia enxugado suas lágrimas, e havia ficado corada e ao mesmo tempo se deleitado com um oficial da Life Guards, que a espiava enquanto ele passava por ela, dizendo: “Que raios de moça bonita, meu Deus!” , e, antes que a carruagem chegasse em Russell Square, muita conversa sobre a sala de visitas, e se as moças usavam ou não pó-de-arroz, assim como cintas quando apresentadas em festas, e se ela teria essa honra; para a festa do Lord Mayor, ela sabia que iria. E quando finalmente chegaram à casa, a Srta Amélia Sedley pulou para fora nos braços de Sambo, tão feliz e bonita quanto qualquer moça da grande cidade de Londres. Ambos, ele e o cocheiro, concordaram nesse ponto, além de seu pai e sua mãe, sem contar todos os empregados da casa, visto que eles ficavam lhe fazendo medidas e cortesias, sorrindo na entrada da casa, dando-lhe boas vindas.

Você pode ter certeza que ela mostrou a Rebecca todos os cômodos da casa, e tudo que havia em todas as suas gavetas; e seus livros, seu piano, seus vestidos, todos os seus cordões, broches, laços e faixas, e bijouterias. Ela insistiu que Rebecca aceitasse os anéis, um com cormalina branca, e, o outro, com azul, e um lindo calico com fivelas, que já estava muito pequeno para ela agora, e, que ficaria perfeito para sua amiga; e, ela com certeza, iria pedir sua mãe permissão para mostrá-la seu xale de Cashmere branco. Ela não poderia dispensar isso— não tivesse seu irmão Joseph acabado de lhe trazer dois da Índia?

¹² Você já viu um par de peles de anta como aquelas no pensionato da Srta Pinkerton? continuou ele, aproveitando sua vantagem na conversa.

‘Ah!, Eu tenho que experimentar, se é um prato indiano’, disse Rebecca, ‘Tenho certeza que tudo que vem de lá há de ser delicioso.’

‘Dê a Srta Sharp um pouco de curry, minha querida, disse o Sr Sedley, rindo. Rebecca nunca havia experimentado esse prato antes. [...] Sambo, dê a Srta Sharp um pouco de água.

¹³ Aviso a vocês, meus “quiridos amigos”, então, que vou contar uma estória de vilania intrigante, e crime complicado — porém, acredito e espero, extremamente interessante. Meus patifes não são do tipo insípidos, prometo a vocês. Quando chegarmos a lugares distintos, não hesitaremos em usar uma linguagem refinada — Não, não! Mas, quando estivermos atravessando os campos pacatos, nós teremos que naturalmente ser calmos, tranquilos. Uma tempestade em um copo d’água é um despropósito. Deixaremos isso para um poderoso oceano e a solitária meia-noite.

¹⁴ Quando olhou para o rapaz, cujo rosto observou atentamente com seus olhos brilhantes envoltos por uma máscara, ela disse: “*Monsieur n’est pás joueur?*”

“*Non, Madame*”, disse o rapaz; mas ela com certeza sabia, devido a seu sotaque, de que país ele vinha, já que ela o respondeu com um leve sotaque estrangeiro, “Você nónca jogou; você me faria um piquenu favor?”

¹⁵ Aí vieram a agonia e a despedida que se seguem. Palavras se recusam a contá-las. Todos os criados estavam lá na entrada do pensionato— todos os amigos queridos— todas as jovens — o mestre de danças que acabara de chegar; e houve um reboiço, abraços e mais abraços, beijos e mais beijos, e choros, com os soluços histéricos uhuuhs! da senhorita Swartz, a pensionista do quarto especial, vindos do seu quarto, de uma intensidade tal, que nenhuma escrita é capaz de descrevê-los, assim como um coração terno imediatamente ao ponto de se desfalecer.[...]

¹⁶ E quem na face da terra negará que essas preparações valiosas dessa senhora imbuídas de afeição tanto quanto os ataques de choro e histerismo através dos quais as mulheres mais sensíveis exibiriam seus amores; e que a partilha desse café, que eles tomaram juntos enquanto as trombetas estavam acompanhando o cortejo e os tambores batendo em vários quarteirões da cidade, não seriam mais úteis e objetivos do que o dramalhão de mero sentimentalismo?

¹⁷ [...] “ Como você pode fazer isso, Rebeca? Finalmente ela disse, depois de ter dado uma parada.

“ Por quê, você acha que a senhorita Pinkerton virá aqui fora mandar-me de volta para o buraco negro?” disse Rebeca, gargalhando.

“ Não, mas—“

“ Eu odeio a casa inteira,” continuou a senhorita Sharp furiosa. “Espero que possa nunca mais ter que olhar para ela de novo. Queria muito que ela estivesse no fundo do rio Tâmis, ah!, como eu queria: [...] “Fica quieta!” falou a Srta Sedley.

“ Por quê, o lacaio preto vai contar estórias? [...] Ela não sabe uma palavra de Francês, e era orgulhosa demais para confessar isso. Acho que era isso que fazia com que ela tivesse uma implicância comigo; e então agradeço ao Senhor pelo Francês. *Viva a França! Viva o Imperador! Viva Bonaparte!*

“O Rebecca, Rebecca, pelo amor de Deus!” bradou a Srta Sedley, porque essa foi a maior blasfêmia que Rebecca falara até então; [...]

¹⁸ O presente capítulo é bem leve. Outros — Mas, não, nós não anteciparemos esses.

E, quando trouxermos nossos personagens à tona, eu pedirei licença para sair, como homem e como irmão, não somente para apresentá-los, mas casualmente para me retirar do palco, e falar sobre eles: se eles são bons e generosos, para amá-los e cumprimentá-los com um aperto de mão; se eles são tolos, para rir deles confidencialmente no pé-de-ouvido leitor; se eles são perversos e sem coração, para injuriá-los com os mais fortes termos que a polidez permitir.

¹⁹ Na verdade, Rebecca é uma criatura ridícula e engraçada; e aquelas descrições da pobre senhora soluçando pela perda de sua beleza, e o cavalheiro com bigodes da cor do feno e cabelo da cor de palha, são muito modernos, sem sombra de dúvidas, e mostram um grande conhecimento do mundo. Que ela poderia, quando está de joelhos, estar pensando em alguma melhor do que os adornos da Srta Horrock, nos chocam a ambos. Mas o meu querido leitor fará o favor de se lembrar que essa estória tem por título Feira das Vaidades, e que Feira das Vaidades é um lugar muito fútil, perverso, tolo, cheio de todos os tipos de fraudes, falsidades e fingimentos.

²⁰ [...] Mamãe diz, “Por que, minha filha, você está sempre rindo e cantando”, e ela sai recitando o seguinte, —

A ROSA NA MINHA SACADA

A rosa na minha sacada perfuma o ar da manhã/ Estava sem folhas por todo o inverno, e desejando a primavera/ Você me pergunta por que seu perfume é tão doce /e por que suas pétalas estão desabrochando / É porque o sol está brilhando e os pássaros estão começando a cantar [...] /Então cada um desempenha sua parte, Mamãe: os pássaros encontraram seus cantos /A rosa desabrochando uma emoção, Mamãe, seu rosto magro e ossudo anuncia a morte; E há brilho no meu coração, Mamãe, esta é razão do porquê.

²¹ Minha querida e amada Amélia, — Com que misto de alegria e tristeza eu pego a caneta para escrever para a minha mais querida amiga! Ah, que mudança entre hoje e ontem! Agora estou sem amiga e sozinha; ontem eu estava em casa, em companhia de uma doce irmã, que eu apreciarei para sempre. [...] Todos os empregados estavam de prontidão para nos receber, e Aqui eu fui interrompida na noite passada por um estrondo na minha porta: e quem você pensa que era? O Sr. Pitt Crawley com seu gorro de dormir e um camisolão, que figura! Porque eu me encolhi diante de tal figura, ele veio entrando e apagou minha vela.” Nada de velas depois das 23 horas, Srta Becky,” disse ele. “Vá para a cama no escuro, sua coisinha leviana” (foi disso aí que ele me chamou)[...]` Milhões de beijos de agradecimento para seu pai e sua mãe. E o pobre do seu irmão, já melhorou do porre de ponche? Ah! minha querida, querida! Como os homens devem ficar atentos a ponches fortíssimos!

` Para sempre sua

`Rebecca.`

²² ` Sr^a Bute Crawley para Sr^a Pinkerton,
The Mall, Chiswick.

`Rectory, Queen’s Crawley, Dezembro—

‘ Minha querida Senhora, — Embora faça muito tempo que eu tenha usufruído de seus

valiosos e encantadores ensinamentos, ainda guardo as mais profundas e respeitadas considerações pela Srta Pinkerton, e pela querida Chiswick. Espero que esteja bem de saúde [...]
Sua admiradora
“Martha Crawley”

P.S. — O irmão do Sr Crawley, o barão, com quem nós, que pena, não temos mantido laços de união tão fortes a ponto de morarmos juntos e mantermos uma sociedade, está com uma governanta para suas filhas, assim me foi dito, que teve a sorte de ter sido educada em Chiswick. Eu ouço falar várias coisas sobre ela; e como eu tenho o maior carinho e interesse por minhas queridas sobrinhas, que desejo ver, apesar das diferenças familiares, entre meus próprios — e como eu quero ser gentil com qualquer uma de suas alunas — por favor, minha querida Srta Pinkerton, me conte toda a história dessa jovem, que, pelo amor de Deus, faço a maior questão de ser amiga.— M.C.’

²³ “Querida Amelia,— Envio a você *The Orphan of the Forest*. Estava muito doente para ir ontem. Deixo a cidade hoo-je para Cheltenham. Imploro que me desculpe, se você puder, perante a adorável Srta Sharp, devido ao meu comportamento em Vauxhall, e suplique -a para me perdoar e esquecer qualquer palavra que eu possa ter proferido quando estava excitado por causa do jantar fatal. Assim que me recuperar, já que minha saúde está muito abalada, irei à Escócia por alguns meses, e Eternamente grato,
‘JOS. SEDLEY.’

²⁴ No presente momento o bilhete da Srt^a Pinkerton teve a seguinte resposta:
‘The Mall, Chiswick, 15 de Junho, 18 —.

‘Senhora, — Depois de morar por seis anos no The Mall, tenho a honra e a felicidade de apresentar a Srta Amelia Sedley aos seus pais, como uma jovem sem qualquer problema de ocupar qualquer posição no círculo refinado e polido deles.[...] Em relação a princípios religiosos e morais, a Srta Sedley será merecedora de respeito, já que vem de um estabelecimento que teve tido a honra de ter a presença do “Grande Lexicográfico”, e o [...]. Ao deixar the Mall, a Srt^a Amelia carregou com ela todos os corações das companheiras, e as mais adoráveis recomendações de sua Mestra, que tem a honra de assinar esta,
‘Senhor, sua mais humilde serva,
Bárbara Pinkerton.

‘P.S. — A Srta Sharp acompanha a Srta Sedley. Fica especialmente solicitado que a permanência da Srt^a Sharp em Russell Square [...] A distinta família pela qual ela está empregada deseja valer-se de seus serviços tão logo quanto for possível.

²⁵ No começo do capítulo anterior, informei a você exatamente *quando* meu nasci; mas não informei como. Não, esse pormenor estava reservado para um capítulo inteiro, — além disso, meu Senhor, como você e eu somos completamente estranhos um ao outro, não seria conveniente que eu deixasse você tomar conhecimento de tudo a meu respeito de uma vez só — Você precisa ter um pouco de paciência. Eu me propus, como você pode ver, a escrever não só sobre minha vida, mas minhas opiniões também: na esperança e expectativa de que o conhecimento de meu caráter e do tipo de mortal que sou por sua parte, poderia lhe dar um maior entretenimento em relação ao meu outro lado. À medida que você prosseguir comigo, essa convivência trivial, que está começando entre nós, irá se estreitar até ao ponto de uma intimidade familiar, e que, se não houver nenhum erro grave de ambas as partes, se tornará amizade. — *O diem præclarum!* — e daí em diante nada que venha a me envolver será tomado como insignificante qualquer que seja sua natureza, ou tedioso quando estiver sendo narrado. Portanto, meu querido amigo e companheiro, se me considerar um tanto quanto trivial na minha narrativa nessa minha primeira colocação — me dê seu apoio, — e deixe-me continuar e contar minha estória da minha própria maneira. — Ou, se eu parecer fútil nessa minha caminhada, — ou vestir o chapéu dos bobos com um guiso na ponta, aqui ou acolá, enquanto caminhamos juntos, — não se separe de mim, — [...]

²⁶ Então vi em meu sonho que quando eles foram colocados para fora à ermo, eles daí a pouco viram uma pequena cidade diante deles, e o nome daquela cidade era Vaidade; e na cidade há uma feira constante chamada Feira das Vaidades. Ela acontece o ano todo; ela recebe o nome de Feira das Vaidades, porque a cidade onde ela acontece é mais fútil do que a vaidade, e também porque tudo que é vendido lá ou que vem de lá é vaidade. É como diz o sábio, 'E tudo mais não passa de vaidade.'

Essa feira não se trata de um novo negócio, visto que ela existe desde os tempos mais remotos; Vou mostrar a origem desta feira.

Há quase cinco mil anos atrás, havia peregrinos caminhando em direção à cidade Celestial, como esses dois homens estão; e Belzebu, Appolion, e Legião, com suas companhias, perceberam pelo caminho que os peregrinos haviam feito daquele seu caminho para a cidade celestial, colocaram essa cidade da Vaidade no caminho, eles planejaram ali montar a feira, uma feira aonde deveria ser vendido todo tipo de vaidade e que deveria durar o ano todo. Portanto, nessa feira se encontram todos os tipos de mercadorias vendidas, como casas, terras, negócios, lugares, honrarias, cargos, títulos, países, reinos, luxúria, prazeres, e deleites de toda sorte, assim como, prostitutas, alcoviteiros, esposas, maridos, crianças, mestres, serventes, vidas, sangue, corpos, almas, prata, ouro, pérolas, pedras preciosas, e tudo mais.

E, além disso, nessa feira há, em qualquer hora do dia para ser visto escamoteações, trapaças, jogatina, jogos, peças, tolos, gorilas, patifes, e vadios, e todos os mais diferentes tipos.

Aqui, estão para ser vistos também, não menos do que, ladrões, assassinos, adúlteros, blasfemadores, e aqueles de cor vermelho-sangue.

E como em outras feiras de menos fama, há várias passeios e ruas com nomes próprios, onde todas essas tais mercadorias são vendidas. Então aqui provavelmente, você tenha nomes próprios, passeios e ruas (especialmente países e reinos), onde as mercadorias dessa feira são mais prontamente achadas. Aqui está o passeio da Grã-Bretanha, o passeio da França, o passeio da Itália, o passeio da Espanha, o passeio da Alemanha, onde vários tipos de vaidades estão à venda.[...]

²⁷ Humour/Humor: 1. a comic, absurd, or incongruous quality causing amusement; 2. the faculty of perceiving what is amusing or comical; refers to an ability to perceive and express a sense of the clever or amusing. HUMOR consists principally in the recognition and expression of incongruities or peculiarities present in a situation or character. It is frequently used to illustrate some fundamental absurdities in human nature or conduct, and is generally thought of as more kindly than wit.

²⁸ Mas como ainda veremos muitas coisas a respeito de Amélia, não há nenhuma ofensa em dizer, bem no início dessa nossa relação, que ela era uma pequena muito querida: e é de grande compaixão, tanto na vida como em romances, que (e especialmente no caso de romances) fervilhem na vida de vilões dos mais sombrios, e que nós teremos que ver em constante companhia, uma pessoa de índole tão boa e tão sincera. Como ela não é a heroína, não há necessidade de descrevê-la.

²⁹ Joseph continuou a fazer uma algazarra com o aticador e as pinças inchando e soprando de tempos em tempos, e ficando tão vermelho quanto seu rosto amarelado permitisse.[.] Mas, o que é isso, Amélia?, perguntou o irmão em um tom sério, 'o que você quer dizer com isso?' e caiu dependurando-se com tanta força na corda da campanhia, que o pedaço da mobília veio parar na sua mão, piorando a confusão daquele homem bom. " Pelo amor de Deus, veja se minha *condução* está à porta! Não posso esperar. Tenho que ir. D—aquele meu lacaio! Tenho que ir!

³⁰ Pobrezinho desse coração tão terno! E aí ele segue na esperança, na batida, na saudade e na confiança. Perceba que não há muito o que descrever desse tipo de vida. Não há muito daquilo que você chama de incidentes da vida. So mente um sentimento o dia todo — quando que ele virá? Só um pensamento tanto para dormir quanto para acordar.

³¹ Além desses cavalheiros honestos no Hall (cuja simplicidade e doce pureza do campo naturalmente mostram a vantagem de um vida no campo em relação à da cidade), nós temos que apresentar o leitor aos seus parentes e vizinhos na Rectory, Bute Crawley e sua esposa.

³² [...] Coloquei uma estória contra a outra, para que você pudesse ver que não é por meros motivos mercenários que o presente protagonista tem desejos de aparecer e maltratar seus vilões; mas porque ele simplesmente os odeia, e não consegue se conter, e ele tem que encontrar uma maneira de descarregar tudo isso através de uma linguagem chula e abusada.

³³ ‘ Pelo amor de Deus, Rebecca, Eu não ofenderia você por nada nesse mundo.’
‘Não,’ disse ela, ‘Eu sei que você não;’ e depois deu um suave aperto nele com sua pequena mão, e retirou-a um pouco amedrontada, e olhou primeiro por um instante no seu rosto, e depois para os acabamentos dos carpetes:[...]
Era uma prévia, e como tal, talvez, algumas moças de correção e gentileza indubitáveis condenarão a atitude como atrevida; mas, você sabe, a pobre Rebecca tinha todo esse tipo de tarefa a fazer sozinha.[...]; se uma jovem querida não tem uma mãe para lidar com esse tipo de assunto com um rapaz, ela tinha que fazer isso por conta própria.

³⁴ “ não pretendemos nos colocar entre os novelistas de romances militares. Nosso lugar é com os não-combatentes. Quando os navios estiverem preparados para o combate, nós iremos para o porão, e esperar humildemente.

³⁵[...] Sem se importar com o tempo, força e coragem eram os temas dos poetas e dos romances; e desde a estória dos *Tories* até hoje em dia, a poesia sempre escolhe um soldado para herói. Eu me questiono se é porque os homens são corajosos por dentro, a razão deles admirarem tanto a bravura, e colocarem o valor militar muito acima de qualquer outra qualidade para recompensa ou adoração?

³⁶“ *Oh Vaidades do Mundo — Vaidades do Mundo! Esta poderia ter sido, se não fosse por isso, uma moça feliz*”

³⁷ ‘ “O que temos para o jantar, Betsy?” perguntou o Baronete.
‘ “Caldo de carne de carneiro, eu acho, Sr Pitt,” respondeu a senhora Crawley.
‘ “Carne de carneiro ao *navets*,” acrescentou o mordomo sobriamente[...] “ e a sopa é batata de carne de carneiro à *l'ecossaise*. Os aperitivos contém maçãs da terra ao natural, e couve-flor à leau” [...] ‘Enquanto estávamos degustando nosso ante-pasto, o Sr.Pitt aproveitou a ocasião para perguntar o que havia feito da carne dos ombros do carneiro.
‘ “Acho que eles foram comidos no cômodo dos empregados,” disse a senhora Crawley humildemente.
‘ “Eles foi, minha senhora,” disse Horrocks; “e não sobrou nenhum pouquinho daquela delícia.”
‘Sr Pitt soltou uma gargalhada como um relincho, e continuou sua conversa com o Sr. Horrocks.

³⁸ Blenkinsop, a governanta, lá foi procurá-la logo depois pra consolá-la, cujo ombro Amelia soluçou confidencialmente, e conseguiu bastante alívio. ‘Não se aborreça , Srta. Eu não queria lhe contar. Mas ninguém nessa casa gostava dela, exceto quando ela chegou. Eu a vi com meus próprios olhos lendo as cartas de sua mãe. A Pinner fala que ela está sempre às voltas com sua caixa de jóias e nas suas gavetas, e nas gavetas de todo mundo,e ela tem certeza de que ela colocou sua fita branca na caixa ’
‘Eu dei para ela, eu dei para ela’ Amelia falou.
Mas isso não mudou a opinião da Sra, Blenkinsop sobre a Srta. Sharp. ‘Eu não confio nessas governantas, Pinner,’ ela reforçou com a empregada. ‘ Elas se dão ares de dona da casa e de dar ordens e os salários delas não são melhores do que o seu ou o meu.’

³⁹ [...] A casa e a mobília da Russell Square foram apropriadas e leiloadas, e ele e sua família foram colocados para fora, como nós vimos, e tentarem esconder seus rostos em qualquer lugar que pudessem encontrar.
John Sedley não tinha condição emocional nenhuma para passar revista na casa doméstica, que surgiu agora e tão de repente em nossas páginas, e foi obrigado a se despedir daqueles que haviam trabalhado para ele devido a sua falência. Os salários daquelas pessoas de valor foram liberados com aquela pontualidade que só homens que devem grandes somas frequentemente demonstram — eles se sentiam tristes por deixar lugares tão bons — mas não morreriam ao deixar seus adorados patrões. A empregada de Amélia foi profusa em condolências, mas partiu bem resignada e a fim de melhorar de vida em qualquer outro quarteirão de pessoas nobres da cidade.Black Sambo, com sua paixão pela profissão, estava determinado a iniciar seu próprio negócio, um bar[...]

⁴⁰ [...] E eu digo que a fuga do Bona da ilha de Elba foi devido a uma imposição e plano diabólicos, Senhor, nos quais metade dos poderes da Europa estavam comprometidos, para despencar com os fundos de investimentos, e arruinar esse país Esse é o porquê da minha presença aqui, William. Essa é a razão do meu nome estar na Gazette. Por que, Sr.?[...]

‘Não dê a ele misericórdia! Traga de volta a cabeça do vilão, Senhor! Atire nele até ele cair no chão, Senhor! Sedley bradava. Eu me alistaria, —; mas sou um homem falido — arruinado por causa daquele maldito canalha, e em parte por causa daquele bando de ladrões trapaceiros desse país que eu ajudei a construir, Senhor, e que estão andando em suas carruagens agora,’ el e acrescentou, com a voz engasgada [...]

Sinta pena daquele cavalheiro abatido, você para quem dinheiro e reputação reta são o legado mais importante na vida; e, também, naturalmente, o são em Vanity Fair.

‘Sim,’ ele continuou, ‘há víboras que você protege, e elas te atacam depois. Há mendigos que você os coloca no lombo dos cavalos, e eles são os primeiros a ultrapassar você. Você sabe o que quero dizer, William Dobbin, meu rapaz. Eu estou falando de um vilão orgulhoso de sua fortuna em Russell Square, que eu conheci sem um tostão furado, e para quem rezo para vê-lo mendigo como foi quando agi como um amigo e o ajudei.’

⁴¹ [...] ‘Sou sozinha no mundo,’ disse a garota sem qualquer amiga. ‘Eu não tenho nada para procurar, a não ser aquilo que meu trabalho possa me trazer; e enquanto aquela criança da Amelia, baixinha e de bochechas rosadas, sem metade da minha visão, tem dez mil libras e um patrimônio seguro, a pobre Rebecca (e minha aparência é muito melhor do que a dela) só tem a ela e a seus próprios talentos para se apoiar. Bem, vamos ver se meus talentos não serão suficientes para me garantir um sustento digno, e se algum dia qualquer eu não serei capaz de mostrar a Srta Amelia minha superioridade em relação a ela.’

⁴² [...] Durante os meses da estadia de Rebecca em Hampshire, a amizade eterna tinha (precisa de ser uma posse) sofrido uma diminuição de ânimos considerável, e continuado de maneira tão decrépita e apagada com o passar dos anos, que estava ameaçada de acabar de vez. O fato é que, ambas as moças tinham agora compromissos reais para se ocupar e pensar — Rebecca em seus avanços com seus novos patrões, Amelia seu assunto eterno, próprio e absorvente. Quando as duas moças se encontraram, e correram para os abraços uma da outra com aquela impetuosidade típica de um comportamento de jovens, Rebecca agiu de maneira muito ligeira e rápida. A pobre Amelia ficou corada enquanto beijava sua amiga, e pensou que ela pudesse ter sido culpada de alguma atitude de frieza que tivesse tido para com ela.

⁴³ ‘Vamos tocar um pouco de música, Srta Sedley— Amelia,’ disse George, que sentiu naquele momento um impulso quase irresistível de agarrar a primeira jovem mencionada em seus braços, e beijá-la em frente a todos, e ela olhou para ele por um instante[...] Eles caminharam para o piano que ficava, como todos os pianos ficam, no fundo da sala de sarau; e estava um tanto quanto escuro, a Srta Amelia, da maneira mais natural possível, deu a mão a Osborne, que, naturalmente, poderia enxergar entre as cadeiras e as otomanas muito melhor do que ela. Mas essa movimentação deixou o Sr. Joseph Sedley cara-a-cara com Rebecca, na mesa da sala de sarau, onde ela estava ocupada bordando uma bolsa de cetim verde [...]

Quando duas pessoas casadas ficam juntas, e conversam assuntos tão delicados como os desse momento, muito confiança e intimidade se instauram entre as pessoas[...] Como havia música na sala ao lado, a conversa fluía, naturalmente, em um tom baixo e conveniente, embora, por causa disso, o casal no outro compartimento não teria sido perturbado, senão fosse pela conversa tão alta, tão ocupadas estavam as pessoas com seus objetivos.

⁴⁴ A renovação da casa foi determinada quando o Sr Pitt veio até a cidade em novembro para ver seus advogados, e quando ele passou quase uma semana na rua Curzon, sob o teto de sua querida irmã e irmão.

Ele tinha primeiramente se acomodado em um hotel; mas Becky, assim que soube da chegada do Baronete, saiu sozinha para cumprimentá-lo, e retornou depois de uma hora para a rua Curzon com o Sr. Pitt do lado dela na carruagem. As vezes era impossível resistir à hospitalidade de uma pessoa tão natural, tão generosamente insistida, tão honesta e amistosamente oferecida. [...]

Becky forçou Rawdon a jantar por uma ou duas vezes a negócios enquanto Pitt ficava com elas, e o Baronete passava noites felizes sozinho com ela e Briggs. Ela descia até a cozinha, e realmente fazia pequenos pratos para ele. ‘Não é um salmão delicioso?’ ela dizia; ‘Fiz para você. Posso fazer para você pratos muito melhores do esse, e farei quando você voltar para me ver. [...]’

Além do salmão, que foi feito dos faisões dados pelo Lord Steyne de sua casa de campo nos domínios de Stillbrook, Becky deu ao seu cunhado uma garrafa de vinho branco, uma das que Rawdon havia comprado quando ele e seu irmão estiveram na França, e pegaram por acaso, assim dissera a pequena narradora: por outro lado o licor era, na verdade, um White Hermitage das famosas adegas do Marquês Steyne, que acabou esquentando as bochechas pálidas do Sr. Pitt, e lhe trazendo um brilho naquela sua estrutura tão franzina.

Ora, Rebecca escutava ao Pitt, conversava com ele, cantava para ele, o bajulava, e o acariciava, para que ele se sentisse cada vez mais feliz a cada dia que ele voltasse de seu advogado no Gray's Inn para o calor incessante da rua Curzon — uma alegria que os homens da lei provavelmente participaram, visto que os discursos prolixos de Pitt eram os mais longos — e assim é que quando ele partia ele sentia uma forte agonia na despedida.

⁴⁵ Ele era um menino de rosto largo, de olhos azuis e cabelo louro, ondulado, de membros robustos, mas generoso e bom de coração, de relacionamento fácil e amigo com todos que fossem bons com ele — e ao seu pônei; com o lorde Southdown, que lhe deu o cavalo (ele costumava ficar todo corado e sem graça quando via esse tipo de nobre jovem); com o laçao que era encarregado do pônei; com Molly, a cozinheira, que lhe enchia de estórias de fantasmas à noite, e com coisas deliciosas do jantar; com a Briggs, com quem ele implicava e dava gargalhadas; e especialmente com seu pai, cujas relações com o rapaz eram curiosas e valiam a pena ser testemunhadas. Aqui está ele para fazer oito anos, suas ligações de afeição e amizade podem ser ditas como acabadas. A idéia de uma mãe bonita tinha se esvaído depois de um certo tempo. Durante os dois últimos anos ela dificilmente falava com o filho. Ela não gostava dele. Ele teve sarampo e coqueluche. Ele a aborrecia. Um dia quando ele estava em pé no andar de baixo, depois de ter descido dos andares de cima, atraído pelo som da voz de sua mãe, que estava cantando para o Lorde Steyne, a porta da sala de sarau se abriu de repente e o pequeno espião foi descoberto, que um minuto antes tinha se extasiado naquele deleite, e ficara escutando a música.

Sua mãe veio e bateu nele violentamente com dois tabefes na orelha. Ele ouviu uma gargalhada do Marquês no interior da sala (que se divertia com esse jeito de exibicionismo solto e natural do temperamento de Becky), e fugiu lá para baixo para seus amigos da cozinha, mortificado pela agonia daquela surra.[...]

Depois desse incidente, a falta de amor de sua mãe aumentou a ponto de se tornar ódio; a certeza de que o filho em sua casa era uma reprovação e dor para ela. Sua simples presença lhe perturbava. Medo, dúvida e resistência afloraram, também, no peito do próprio garoto. Eles se separaram a partir daquele dia dos tabefes na orelha.

⁴⁶ Becky era muito respeitada e metódica a princípio, mas a vida de valores tolos se tornou completamente enfadonha para ela em pouco tempo. Era a mesma rotina todo dia, a mesma estupidez e conforto, a mesma conduta em relação ao Bois de Boulogne, a mesma companhia das noites, o mesmo sermão de Blair das noites de Domingo — a mesma ópera sempre sendo encenada de novo. Becky estava morrendo de tédio, quando, para sorte dela, o jovem Sr. Eagles veio de Cambridge, e sua mãe, percebendo a impressão que sua pequena amiga causara ao seu filho, imediatamente advertiu-a.

⁴⁷ Aí nossa pequena errante cuidou de ir embora, armando sua tenda em várias cidades da Europa, tão incansável quanto Ulisses ou Bampfylde Moore Carew. Seu gosto pelo desrespeito era notório e crescia cada vez mais. Ela se tornou uma perfeita boêmia em um curto espaço de tempo, se misturando com certos tipos de pessoas que fariam seus cabelos ficarem em pé.

⁴⁸ Ele era preguiçoso, ranheta, e um bon vivant; a aparência de uma madame ameaçava seu *amor-próprio*. Sua própria corpulência lhe causava he muita ansiedade e turbulência. Volta e meia ele fazia uma nova tentativa desesperada para se livrar de sua gordura em excesso mas sua indolência e o amor por uma vida fácil rapidamente prevaleciam sobre esses esforços de mudanças, e ele se entregava novamente as suas três refeições ao dia. Ele nunca estava bem vestido; mas se submetia as maiores torturas para enfeitar seu corpanzil, e passava horas a fio nessa tarefa. Seu camareiro fazia fortunas com seu guarda-roupa; sua mesa de toilet era coberta de pomadas e essências como as empregadas por uma beldade mais velha; ele já tentara, a fim de conseguir ter silhueta, toda cilha, colete, cinta já inventada até então. Como a maioria dos homens gordos, ele sempre mandava fazer suas roupas muito apertadas para ele, e tinha o cuidado de que elas fossem das cores mais brilhantes e com talhe jovem.[...] Era tão vaidoso quanto uma moça; e talvez sua extrema timidez fosse uma das conseqüências de sua vaidade extrema.

⁴⁹ ‘Não conseguiria esquecê-lo!’ bradou Becky; ‘aquele engodo egoísta, aquele londrino almofadinha vulgar, aquele monte de estupidez junta, que não tinha nem inteligência e nem boas maneiras, nem coração, e não servia nem para ser comparado a um tronco de bambu como seu amigo e como você a rainha Elizabeth. Por que razão, o homem estaria farto de você, e teria enganado você, senão fosse por Dobbin tê-lo forçado a manter a palavra de honra. Ele me devia isso. Ele nunca se importou com você. Ele costumava desprezar você quando estava comigo, por inúmeras vezes; e fez amor comigo na semana seguinte do casamento de vocês’

‘É mentira! É mentira!, Rebecca!’ gritou Amelia, sobressaltada.

‘Olhe para isso, sua tonta,’ Becky disse, ainda mantendo o tom provocante do bom-humor, e pegando um pequeno papel do seu alfinete de roupa, ela o abriu, e jogou-o no colo de Emmy. ‘Você conhece a letra dele. Ele escreveu isto para mim — queria que eu fugisse com ele — me deu isso debaixo do seu nariz, no dia que ele foi morto — bem-feito para ele!’

⁵⁰ Não há nenhuma informação até onde as declarações de amor e ardor das paixões tumultuadas do Sr. Joseph poderiam o levar, se Isidor, o camareiro, não tivesse reaparecido nesse exato minuto, e começado a se ocupar dos afazeres domésticos.

⁵¹ “O mundo é um espelho, e devolve a cada pessoa o reflexo de seu próprio rosto. Desdenhe-no, e ele irá, em troca, lhe menosprezar duramente; ria dele e com ele, e ele se torna uma companhia alegre e gentil; e assim permita que todos os jovens façam suas escolhas de vida.

⁵² Deus te abençoe, sincero William! — Adeus, querida Amelia. Cresça verdejante novamente, doce pequena parasita, em volta do velho e forte carvalho no qual você se apega!

⁵³ “tinha muitas inquietações para mantê-la acordada”

⁵⁴ Emmy não lhe ouvia mais, ela estava olhando para a carta. Era aquilo que George tinha colocado no bouquet e dado para Becky na noite do baile da Duquesa de Richmond. Foi como ela disse: aquele jovem idiota tinha pedido a ela para fugir. A cabeça de Emmy se afundou, e por ser essa a última vez que ela será chamada para chorar nessa estória, ela começou a atuar. Sua cabeça caiu em direção ao seu peito, e suas mãos foram colocadas nos seus olhos; e aí ela por um tempo deu vazão as suas emoções, enquanto Becky permaneceu em pé, observando-a. Quem analisará aquelas lágrimas, e dirá se elas eram doces ou amargas? Ela estava mais amargurada porque o ídolo de sua vida foi desmascarado e lançado por terra e despedaçado aos seus pés, ou indignada já que seu amor tinha sido tão menosprezado, ou feliz porque a barreira que a modéstia tinha colocado entre ela e uma nove, e real afeição fora retirada? ‘Não há nada que me proíba agora,’ pensou ela. ‘Eu posso amá-lo abertamente agora. Ah!, Como eu vou, eu vou, se ele me deixar e me perdoar.’ Acho que foi esse sentimento que se lançou sobre todos os outros que sacudiu aquele pequeno e gentil coração. Na verdade, ela não chorou tanto quanto Becky esperava; a outra lhe acariciou e lhe beijou — um raro sinal de compaixão com a Sra. Becky. Ela tratava Emmy como uma criança, e deu uns tapinhas na cabeça dela. ‘E agora vamos pegar caneta e tinta, e escrever para ele para vir imediatamente,’ ela disse. ‘Eu — Eu escrevi para ele essa manhã,’ Emmy disse, ficando completamente corada. Becky gritou com uma gargalhada. ‘*Un biglietto*,’ ela cantou com Rosina, ‘*eccolo quà*’ — a casa inteira ecoava com seu canto estridente.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS CITADAS

1. BAKHTIN, Mikhail. “Cap.III: O espaço e o tempo” -- O Romance de Educação na História do Realismo, In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
2. ----*Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/ Unesp, 2002.

3. BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, In: *Magia e Técnica, arte e política. Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet,. São Paulo: Brasiliense, 1985.
4. ---Obras escolhidas III.*Charles Baudelaire: um lírico no auge do Capitalismo*; Trad. J.C.M. Barbosa, H. A Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1989.
5. BERGSON, Henri. *O Riso*. São Paulo, Martins Fontes, 2004
6. BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Editora Arcádia, 1980.
7. BOSI, Alfredo. Machado de Assis: O Enigma Do Olhar. São Paulo: Ática, 1999.
8. CANDIDO, Antonio. “Vários Escritos.” São Paulo: Duas Cidades, 1977.
9. CHAVES DE MELLO, Maria Elizabeth. “Machado de Assis, leitor de Lawrence Sterne. IN: *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: TOPBOOKS Editora e Distribuidora de Livros Ltda, 2001.
10. ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano— A essência das Religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, s/data.
11. FOUCAULT, Michel. “ Stultifera navis” In: *História da Loucura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- 12.FISHER, Judith Law. “ The Right Line I”: Narratorial Collusion and the Perils of “Sternism”, In: *Thackeray’s skeptical narrative and the “perilous trade” of authorship*. Aldershot: Ashgate, 2002.
13. FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. *Machado de Assis: em escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: Editora Unisinos, 1998.
14. GOMES, Eugênio.*Machado de Assis — Influências Inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

15. GOWER, Roger. "Supplement 3. pp.353-5" In: *Past into Present — An Anthology of British and American Literature*. England: Longman, 1996.
16. HUTCHEON, Linda. Cap. 8: A Intertextualidade, a Paródia e os Discursos da História. In: *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991
17. LEGOUIS, Emile, CAZAMIAN, Louis, et LAS VERGNAS, Raymond. *A History of English Literature*. Great Britain: J.MN Dent & Sons Ltd, 1971.
18. LIMA, Luiz Costa. Cap. II: O Questionamento das Sombras: Mímesis na Modernidade. In: *Mímesis e Modernidade*. Rio de Janeiro, Edições Graal Ltda, 1980.
19. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Quincas Borba*. São Paulo: Gráfica e Editora Epigraf Ltda, 1899.
20. MERQUIOR, José Guilherme. O Romantismo. In: *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
21. MUCCI, L., I.. *A Retórica como Plenitude da Linguagem*. IN: XII Congresso da ASSEL: Modos de dizer, modos de fazer, novembro de 2003. Rio de Janeiro. *Anais...*Rio de Janeiro: UERJ, 2003.
22. ONG, Walter. Oral Memory, the story line and characterization. In: *Orality & Literacy. The technologizing of the word*. London and New York, Routledge, 1995.
23. POE, Edgar Allan. *The Man of the Crowd*. Disponível em: <books.eserver.org/poetry/poe/default.html>. Acesso em 24 ago 2005.
24. PETERS, Catherine. "Preface" and "Chapter 7: Vanity Fair". In: *Thackeray's Universe: shifting worlds of imagination and reality*. New York, N.Y.: Oxford U P, 1987.
25. REIS, C. & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000, 7ª ed.
26. RIBEIRO, Luis Filipe. "O romance do Brasil — O século XIX " In:

Mulheres De Papel: Um Estudo Do Imaginário Em José De Alencar e Machado de Assis. Niterói: Edufff, 1996.

27. ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: ----. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP/ ED. Unicamp, 1994. pp. 41-64.
28. SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas: Forma Literária E processo Social Nos Inícios Do Romance Brasileiro*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.
29. ----Um Mestre Na Periferia Do Capitalismo: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
30. STERNE, Lawrence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. New York/London: W.W. Norton & Company, Inc., 1980.
31. SUNDELL, M.G. ed. *Twentieth century interpretations of Vanity Fair; a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, NJ., Prentice-Hall, 1969.
32. TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação De Machado de Assis*, São Paulo: Martins Fontes, 1988.
33. THACKERAY, William Makepeace. *Vanity Fair*. Great Britain: Wordsworth Editions Limited, 1998.
34. VALDÉS, Mario. "The invention of reality: hispanic postmodernism". *Revista canadense de estudos hispânicos*, v. XVIII, n.3. Ottawa: University of Ottawa Press, spring 1994.

OUTRAS REFERÊNCIAS

1. AGUALUSA, José Eduardo. *Nação Crioula*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
2. APPIAH, Kwame Anthony. "Is the Post – in Postmodernism the Post- in Postcolonialism?". *Critical Inquiry*, 17: 336-57, 1991.
3. AUGÉ, Marc. Trad. John Howe. From places to non-places. In: ---. *Introduction to an anthropology of supermodernity*. London & New York: Verso, 1995.
4. ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1977.
5. ----- . *Diva*. São Paulo: Dicopel, s/ data.

6. ----- . *Senhora*. São Paulo: Dicapel, s/ data.
7. ALENCAR, Heron de. “ José De Alencar e a Ficção Romântica.” IN: *A Literatura no Brasil*. Ed. Afrânio Coutinho. 3ª ed. Vol.III. Rio de Janeiro/ Niterói: José Olympio/ EDUFF, 1986, pp.231-322.
8. BASSNETT, Susan. *Comparative literature: critical introduction*. Blackwell: Oxford-Cambridge, 1993, pp. 1-11.
9. BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O Enigma do Olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
10. CANDIDO, Antonio. “Os Três Alencares.” IN: *Formação da Literatura Brasileira- Momentos Decisivos*. 4ª ed. Vol.II, São Paulo: Martins, 1964, pp. 218-32.
11. CARLISLE, Janice. *The sense of an audience: Dickens, Thackeray, and George Eliot at mid-century*. Athens: U of Georgia P, 1981.
12. CLÁUDIO, Mário. *Peregrinação de Barnabé das Índias*. 2ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
13. CORTÁZAR, Julio. “El outro cielo”. ----- . *Todos los fuegos el fuego*. 30ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.
14. CULVINER, Thomas P. *The style of change: historical attitudes in the prose of Scott, Carlyle, Macaulay, and Thackeray*. 1981.
15. EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
16. ----- . *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
17. FONSECA, Rubem. “ A Arte de Andar nas Ruas do Rio de Janeiro”. In: *Romance Negro, e outras histórias*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
18. FERRIS, Ina. *William Makepeace Thackeray*. Boston: Twayne Publishers, 1983.

19. FISHER, Judith Law. *Thackeray's skeptical narrative and the "perilous trade" of authorship*. Aldershot: Ashgate, 2002.
20. GONÇALVES, Olga. *Este verão o emigrante là-bas*. Lisboa: Moraes, 1978.
21. HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
22. JOBIM, José Luís (org.). Introdução. In: *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2001.
23. JORGE, Silvio Renato. As Cartas de Monet e a imagem do estrangeiro em *Este verão o emigrante là-bas*, de Olga Gonçalves. In: DUARTE, Lélia P. et alii (orgs). *Encontros Prodigiousos*. ANAIS do XVIII Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa. Belo Horizonte: FALE-UFMG/ PUC-MINAS, 2001, vol.2, pp.1087-1094.
24. KINCAID, Jamaica. *A Small Place*. 1ªed. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1988.
25. KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
26. MACHADO DE ASSIS, J.M. *Dom Casmurro*. L&PM POCKET, 2002.
27. ----- . *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: DICOPEL, s/ data.
28. ----. *Memorial de Aires*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2002.
29. MACKAY, Carol. *Thinking out loud in Thackeray: soliloquy in the novels of William Makepeace Thackeray*. Hansbery Publisher, 1979
30. MARCO, Valéria de. *O Império Da Cortesã—Lucíola: Um Perfil De Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
31. MARSHALL, Paule. "Brazil". In: *Soul Clap Hands and Sing*. Introd. Darwin T. Turner. Col. Howard University Press Library of Contemporary Literature. Washington, D.C.: Howard UP,

1988.

32. MILGATE, Jane. "History versus Fiction: Thackeray's Response to Macaulay. In: *Essays in English and American Language and Literature* 2, 1974.
33. ONG, Walter. *Orality and Literacy: The technologizing of the Word*. London & New York: Routledge, 1985. 1ª edição: 1982.
34. RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres De Papel: Um Estudo Do Imaginário Em José De Alencar e Machado de Assis*. Niterói: Eduff, 1996.
35. SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1995.
36. ----- . *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.
37. SANCHEZ, Luis Rafael. *La guagua area (y otros cuentos)*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Cultural, 1994.
38. SCLIAR, Moacyr. *Cenas da vida minúscula*. Porto Alegre: L&PM, 1991.
39. SENA, Jorge de. *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989. [*Peregrinatio ad loca infecta*/1969, *Exorcismos*/1972, *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*/1973]
40. YAMASHITA, Karen Tei. *Through the Arc of the Rain Forest*. Minneapolis: Coffee House Press; Saint Paul, Minn.: Distr. Consortium Book Sales, 1990.

ANEXOS

SOBRE OS AUTORES

1) MACHADO de ASSIS= Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908)



(Extraído de MACHADO de ASSIS, J.M. *Dom Casmurro*, L&PM Pocket, 2002)

O hoje tão famoso romancista nasceu de um pai mulato, Francisco José de Assis, pintor de paredes, e da portuguesa Maria Leopoldina. Moleque do Morro do Livramento, magro, franzino, e doentio, fica órfão de mãe ainda muito pequeno. O pai casa-se novamente com Maria Inês, que contraria a lenda das madrastas más: desdobra-se em cuidados e carinhos, substituindo a perda da mãe, e, pouco tempo depois, a do pai. Assim, passa a viver com Maria Inês, lavadeira e doceira, cujas balas e doces Machado se encarregava de vender nas portas dos colégios que não podia frequentar. Esse privilégio era somente para os filhos de doutores, fazendeiros, ou até funcionário público. Só aprenderia mesmo o básico em uma escola da

redondeza, para somente mais tarde e com muito esforço próprio e ajuda do padre Silveira Sarmiento torna-se um escritor. A ajuda de Paula Brito, dono de uma tipografia e livraria, vem com a publicação de seu primeiro trabalho, *Ela*, um poema na Marmota Fluminense aos dezesseis anos. Dois anos mais tarde, o mesmo Paula Brito o contratou para trabalhar em sua

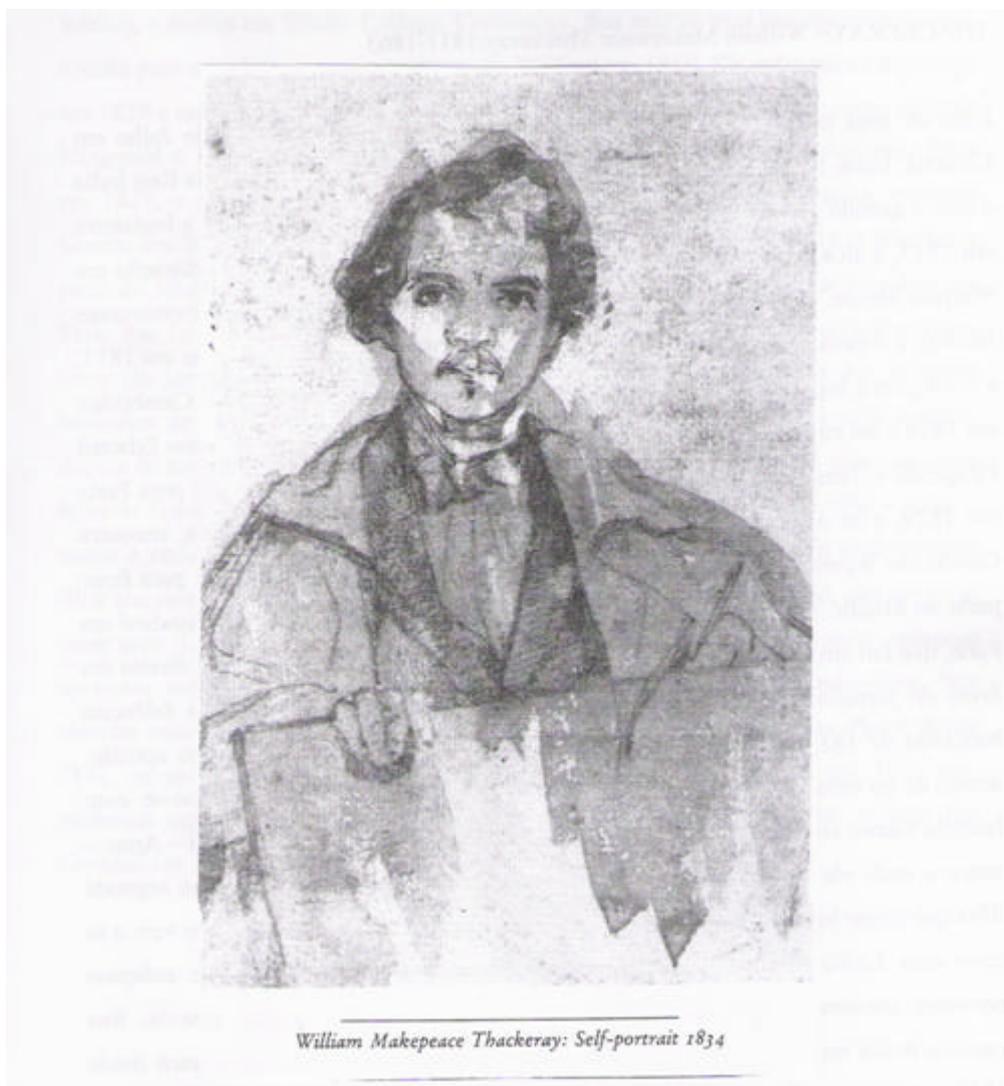
CRONOLOGIA BIOGRÁFICA

1839	Nascimento de Machado de Assis, no morro do Livramento, no Rio de Janeiro.
1855	Publicação do poema "Ela", seu primeiro trabalho, na <i>Marmota Fluminense</i> .
1856/1858	Tipógrafo, primeiro na Imprensa Nacional, depois na tipografia de Paula Brito. Relações com Manuel Antônio de Almeida e outros intelectuais.
1858/1867	Colaboração assídua em jornais e revistas cariocas: <i>Correio Mercantil</i> , <i>O Espelho</i> , <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , <i>Semana Ilustrada</i> , <i>Jornal das Famílias</i> , onde publicava contos, crônicas e crítica teatral.
1867	Ingresso no funcionalismo público, onde sucessivamente teve funções cada vez mais importantes (diretor geral da Viação, em 1892).
1869	Casamento com Carolina Augusta Xavier de Novais.
1881	Publicação de <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> que, juntamente com <i>Papéis Avulsos</i> (publicado um ano depois), marcou a segunda fase da obra machadiana.
1881/1897	Publicação assídua na <i>Gazeta de Notícias</i> .
1888	Por decreto imperial, recebeu uma condecoração: é nomeado oficial da Ordem da Rosa.
1897	Aclamação como presidente perpétuo da Academia Brasileira de Letras, fundada no ano anterior.
1904	Morte da esposa, Carolina.
1908	Morte de Machado de Assis, rodeado de amigos e da admiração nacional.

CRONOLOGIA HISTÓRICO-LITERÁRIA

1831/1840	Período da Regência, entre o governo de Pedro I, que renunciou em 1831, e Pedro II, que assumiu em 1840. Machado nasceu, portanto, às vésperas do Segundo Império.
1848	Revolução na França, organização da Comuna de Paris e publicação do <i>Manifesto Comunista</i> por Marx e Engels.
1857	Flaubert publica na França <i>Madame Bovary</i> , obra que propõe uma literatura anti-romântica, de denúncia dos valores burgueses.
1865/1870	Guerra do Paraguai.
1867	Zola publica na França o romance <i>Thérèse Raquin</i> , obra que propõe uma literatura que vai além da realista, sublinhando a degradação do mundo burguês e inaugurando o Naturalismo.
1870	Em Portugal, vários intelectuais organizam uma série de conferências, onde se divulgam e debatem idéias revolucionárias, antiburguesas e anti-românticas.
1871/1885/1888	Desenvolvimento progressivo da campanha abolicionista, com a Lei do Ventre Livre (Rio Branco), a Lei dos Sexagenários (Saraiva-Cotegipe) e a Lei Áurea (princesa Isabel).
1878	Em jornais cariocas trava-se a “Batalha do Parnaso”, isto é, uma polêmica em versos onde se ataca a poesia romântica e se propõe uma poesia nova, realista.
1889	Proclamação da República.
1889/1890	Ocorre o Encilhamento: vertiginosa inflação e especulação que acompanhou o desempenho de Rui Barbosa no Ministério da Fazenda.
1891/1894	Governo de Floriano Peixoto, que assumiu a presidência depois da renúncia de Deodoro. Em 1894, passou a governar Prudente de Moraes.

2) THACKERAY= William Makepeace Thackeray: 1811-1863



(Extraído de: PETERS, Catherine. *Thackeray's Universe: Shifting Worlds of Imagination and Reality*, Oxford University Press, 1987)

Filho de uma família burguesa de Yorkshire, Thackeray nasceu em 18 de Julho em Calcutá, Índia. Seu pai, Richmond, era inspetor de Alfândega da

Companhia East India e morre quando Thackeray tinha apenas três anos. William é mandado para a Inglaterra em 1817, e fica aos cuidados da sua querida avó e querida tia. Recebe educação em Walpole House, Chiswick, e Chaterhouse de 1822-1828 (onde se sente extremamente infeliz), e depois em Trinity College, Cambridge. Sua mãe se casa novamente em 1817, e volta para a Inglaterra com o padrasto de William em 1819. Ele entra para Cambridge em 1829 e sai em 1830, sem se formar, mas tendo feito inúmeros amigos com Edward Fitzgerald e Tennyson, enquanto estivera em Trinity. Thackeray então viaja para Paris em 1829, e se apaixona pela cidade. Entre 1830-31, viaja para a Alemanha, encontra Goethe em Weimar, onde mora por seis meses. Volta para Londres em 1831 para fazer parte do Middle Temple, embora fosse correspondente do Jornal em 1829 *National Standard* em Paris, que fali em 1834. No entanto, ele logo abandona o direito em favor do jornalismo. Perde a maior parte de seu patrimônio em uma das falências bancárias de 1833, e decide viver da pintura, para a qual ele tinha alguma aptidão, depois de ter estudado arte em Londres e, em Paris entre 1834-37, onde casou-se com Isabella Shawe em 1836. Retorna à Londres em 1837, onde sua primeira filha -- Anne -- nasce e onde ele continua sua carreira jornalística. Os Thackerays têm uma segunda filha que morre logo depois, e uma terceira filha, Harriet Marian, em 1840, que vem a se casar com Leslie Stephen. Após o nascimento da terceira filha, Isabella sofre colapsos nervosos constantes, fato que afeta o trabalho de Thackeray profundamente. Sua carreira inclui trabalhos sob vários pseudônimos; foi o colaborador da revista *Punch* desde 1842, se aposentando em 1845; membro do Parlamento em Oxford em 1857 sem nenhuma repercussão. Posteriormente, tornou-se o primeiro editor da revista *The Cornhill* em 1859, um jornal literário mensal fundado pelo editor George Smith e lançado no mercado com enorme sucesso em janeiro de 1860. Nesse momento de sua vida, atormentado pelo recorrente estado

doentio, considera as obrigações editoriais enfadonhas, e pede demissão do cargo em 1862. Morre em 1863, na véspera do Natal.

Chronology of Important Dates

	<i>Thackeray</i>	<i>The Age</i>
1811	Thackeray born.	
1815		The Battle of Waterloo.
1832		Passage of the First Reform Bill.
1833	Loss of Fortune.	Publication of Carlyle's <i>Sartor Resartus</i> (until 1834). The abolition of slavery in the British Empire.
1836	Marries Isabella Shawe.	Publication of Dicken's <i>The Pickwick Papers</i> (until 1837).
1837		Victoria becomes Queen.
1840	Isabella Thackeray's mental illness becomes severe.	
1842	Begins to write for <i>Punch</i> .	The Chartist Riots.
1845		The conversion of J. H. Newman to Roman Catholicism.
1847	Completion of <i>The Book of Snobs</i> (begun in 1846). Publication of <i>Vanity Fair</i> (until 1848)	Publication of Emily Brontë's <i>Wuthering Heights</i> and Charlotte Brontë's <i>Jane</i>

		<i>Eyre</i>
1850	Completion of <i>Pendennis</i> (begun in 1848).	Posthumous publication of Wordsworth's <i>The Prelude</i> . Publication of Tennyson's <i>In Memoriam: A H.H.</i>
1852	<i>Esmond</i> . Begins first lecture tour of the U.S: <i>The English Humorists of the 18th Century</i> .	Death of Wellington. Opening of the New Houses of Parliament. Publication of Dicken's <i>Bleak House</i> (until 1853).
1855	Completion of <i>The Newcomes</i> (begun in 1853). Begins second lecture tour of the U.S.: <i>The Four Georges</i> .	The Crimean War (1854-56). Publication of Browning's <i>Men and Women</i> .
1859	Completion of <i>The Virginians</i> (begun in 1858). Becomes editor of the <i>Cornhill Magazine</i> (until 1862). First of <i>The Roundabout Papers</i> .	Publication of Darwin's <i>The Origin of Species</i> , Mill's <i>No Liberty</i> , Eliot's <i>Adam Bede</i> , Meredith's <i>The Ordeal of Richard Feverel</i> , FitzGerald's <i>Rubaiyat of Omar Khayyam</i> .
1863	<i>Philip</i> . Thackeray dies.	

(Extraído de: SUNDELL, M.G., *Twentieth Century Interpretations of Vanity Fair*, 1969, pp.119-20)

RESUMO

Os estudos e análises nesta pesquisa procuram abordar pelo menos quatro grandes vertentes de questionamentos: a visão mais abrangente e mais real entre o discurso e seu objeto na tessitura da prosa romanesca, com destaque para o romance humorístico; a cidade (espaço urbano) e a casa como parâmetros de espaço — sagrado e profano —, e de tempo — real e histórico (metaficção-histórica) — para a composição da narrativa ficcional; a organização e experimentação nos modos de narrar dos escritores escolhidos como forma individualizada e inovadora de produção estética; e a contemporaneidade e realidade existentes nas obras de *Quincas Borba*, Machado de Assis e *Vanity Fair*, William Thackeray através da cumplicidade entre narrador e leitor. A necessidade de se pesquisar e selecionar aquelas críticas que pudessem vir ao encontro e corroborar minha intenção de possibilitar o diálogo entre as duas obras, destacando suas confluências, influências e diferenças, resultou em conceitos e hipóteses apresentados por vários teóricos, discutidos ao longo de minhas reflexões. Deste modo, mais do que investigar e confrontar passagens e trechos das obras, meu objetivo, seletivo e crítico sem qualquer pretensão de esgotamento de outros possíveis vieses contidos nas narrativas, é destacar o caráter dialético da literatura e a perplexidade na qual leitores se deparam perante tamanha grandeza e astúcia para tessituras de narrativas ficcionais com propósitos de uma real produção estética compatível com o universo da literatura.

SUMMARY

The studies and analyses in this research aim at approaching at least four great discussion streamlines: a more comprising and real view between the discourse and its subject-matter in the novelistic prose weaving, putting into relief the humorous novel; the city (urban space) and the house as space parameters — sacred and profane —, and time — real and historical (historical meta-fiction) — to make up the fictional narrative; the authors' organization and experimentation in their narrating ways, taken as personal and innovating aesthetic productions; and both contemporaneity and reality present in *Quincas Borba*, Machado de Assis, and *Vanity Fair*, William Thackeray through the narrator and reader's complicity. The necessity of researching and selecting critiques that could fulfill and support my purpose of enabling a crossed-dialogue between the two narratives focused, putting forth their confluences, influences and differences, resulted in reliable concepts and hypotheses developed by several critics who are analysed along with my reflections. Doing so and conscious of not using up other perspectives possible to be found in so intriguing narratives, my selective and critical intention is, besides looking into and confronting passages of the novels, to bring in relief the dialectic feature of Literature together with the readers' bewilderment towards so brilliant and expertise ways of weaving fictional narratives aiming at true aesthetic production compatible to the Literature Universe.
