

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Antonio Eduardo Galhardo Gasques

A simbologia das casas em *Os Maias* e *Dom Casmurro*

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor na Área de concentração Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora

Profa. Dra. Benilde Justo Lacorte Caniato

São Paulo

2007

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Antonio Eduardo Galhardo Gasques

Aluno USP nº. 8156/3171355-2

Doutorado em Letras

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Área de Concentração: Estudos Comparados de
Literaturas de Língua Portuguesa

Endereço Eletrônico: eduardo.spbr@ig.com.br

Comissão Julgadora

São Paulo, _____ de 20 ____ .

“Entre duas palavras, escolha sempre a mais simples; entre duas palavras simples, a mais curta”.

(Paul Valéry (1871-1945), poeta francês).

Agradecimento

Agradeço a Deus, em primeiro lugar, por ter-me dado saúde e disposição para chegar até aqui. À minha orientadora, **Profa. Dra. Benilde Justo Lacorte Caniato**, cujo apoio e dedicação tornaram possível este trabalho. E aos demais professores de Pós-Graduação, meu profundo agradecimento.

Homenagem Especial

À **Profa. Dra. Benilde**, nume tutelar que circula entre nós disfarçada de ser humano.

Dedicatória

À minha querida **mãe, Joana Galhardo Gasques**,
que acompanha todos os passos de minha vida.
Ao Prof. Dr. Juvino Maia Júnior, por ter-me apresentado à
Profa. Dra. Benilde e pelo incentivo de há muitos anos.
Aos amigos Ricardo Dall'Antonia e Eliana Maria Garcia,
que estiveram o tempo todo a meu lado nesta trajetória.

Resumo

Com o intuito de aproximar as Literaturas Portuguesa e Brasileira, mais especificamente **Machado de Assis** e **Eça de Queirós**, este trabalho procura elucidar pontos de convergência e de divergência na elaboração e utilização da **simbologia literária** num **estudo comparado** da **construção e personificação das casas** em *Dom Casmurro* e *Os Maias*, relevando os aspectos em que a simbologia das casas em Eça (O *Ramalhete* e a *Toca*) e Machado (*Matacavalos*) é antitética ou análoga. Além da simbologia das casas e sua personificação, aborda-se ainda a copiosa exploração dos símbolos ligados a **nomes próprios, cores, números e objetos**, integrados todos para construir a riqueza narrativa das duas obras, e procura-se traçar um paralelo de algumas **semelhanças literárias de criação**, a par de **contrastos** igualmente detectados.

Palavras-chave: Simbologia; *Dom Casmurro*; *Os Maias*; Casas; *Ramalhete*; *Matacavalos*.

Abstract

The purpose of this study is to draw Brazilian and Portuguese literature closer to each other, especially two authors of indisputable value – Machado de Assis and Eça de Queirós – by showing points in which they converge and diverge while creating and using literary symbols. Conceived as a comparative study on the elaboration and personification of the dwellings where much of the action takes place (*Ramalhete* and *Toca* in *Os Maias* and *Matacavalos* in *Dom Casmurro*), it points out the aspects in which symbology is antithetic or analogous. Besides the symbology and personification of the dwellings, there is also an extensive analysis of the symbols connected to proper names, colours, numbers and objects – all woven together to form the narrative richness of each novel – and a parallel between similarities and contrasts detected in them.

Key-words: Symbology; *Dom Casmurro*; *Os Maias*; Dwellings; *Ramalhete*; *Matacavalos*.

Sumário

| | |
|--|-----|
| Introdução | 12 |
| Capítulo I | 15 |
| 1. Considerações teórico-metodológicas..... | 15 |
| 1.1. A Literatura Comparada..... | 15 |
| 1.1.1. As grandes escolas na literatura comparada..... | 17 |
| 1.1.2. A intertextualidade na literatura comparada..... | 19 |
| 1.1.3. Intertextualidade em <i>D. Casmurro</i> | 21 |
| 1.1.4. Intertextualidade em <i>Os Maias</i> | 28 |
| 1.1.5. As relações interdisciplinares com a literatura comparada..... | 36 |
| 1.2. A Simbologia..... | 39 |
| 1.2.1. Panorama histórico da simbologia..... | 40 |
| 1.2.2. As diferenças graduais no símbolo..... | 45 |
| 1.2.3. O arquétipo de Jung..... | 48 |
| 1.2.4. O simbolismo em Freud..... | 52 |
| 1.2.5. Abordagem terminológica..... | 53 |
| 1.2.6. Análise do símbolo..... | 62 |
| Capítulo II | 67 |
| 2. A simbologia das casas em <i>Os Maias</i> e <i>Dom Casmurro</i> | 67 |
| 2.1. O <i>Ramalhete</i> | 68 |
| 2.2. A <i>Toca</i> | 93 |
| 2.2.1. Quiosque Japonês – na <i>Toca</i> | 98 |
| 2.2.2. O Quarto – da <i>Toca</i> | 101 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo III | 104 |
| 3. A simbologia em <i>Dom Casmurro</i> | 104 |
| 3.1. A casa na Rua de <i>Matacavalos</i> – <i>Dom Casmurro</i> de Machado de Assis, .. | 104 |
| 3.1.1. A casa fala com Bentinho por meio dos Imperadores | 110 |
| 3.1.2. A casa do <i>Engenho Novo</i> | 112 |
| 3.1.3. A morte de <i>Matacavalos</i> | 113 |
| | |
| Capítulo IV | 120 |
| 4. Elementos de comparação entre os dois romances | 120 |
| 4.1. Mefistófeles | 121 |
| 4.1.1. Mefistófeles em Machado de Assis | 124 |
| 4.1.2. Mefistófeles em Eça de Queirós | 127 |
| 4.2. O número três em <i>Dom Casmurro</i> | 131 |
| 4.2.1. O sentido simbólico do número três | 138 |
| 4.2.2. O número três em <i>Os Maias</i> | 140 |
| 4.3. As cores na narrativa de <i>Dom Casmurro</i> | 152 |
| 4.3.1. As cores na narrativa de <i>Os Maias</i> | 166 |
| | |
| Considerações Finais | 176 |
| | |
| Bibliografia | 180 |
| | |
| Anexo | 187 |

Introdução

A simbologia das casas em *Os Maias* e *Dom Casmurro*

Este trabalho tem por objetivo analisar em *Os Maias*, de Eça de Queirós, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, os aspectos simbólicos das casas ali descritas, procurando identificar antíteses ou analogias entre elas e a relação entre vida e morte presente nas duas obras.

As casas, personificadas e enriquecidas de simbologias nos objetos, cores, números e nomes próprios das personagens, serão o propósito central de análise do trabalho de pesquisa.

Embora grande a semelhança de simbologia constatada nos dois romances, embora visível a intertextualidade entre as duas obras, difere bastante o processo literário de personificação em *Os Maias* e em *Dom Casmurro*.

Não se prefixa aqui em momento algum o propósito de discutir em profundidade as teorias da Literatura Comparada propriamente ditas, preocupação de vários outros trabalhos acadêmicos, muito menos o seu aspecto histórico, senão tão-somente analisar duas obras de autores do mesmo século, da mesma escola literária e de genialidade artística equivalente, apontando que se valeram ambos ao produzir seu texto de **símbolos para personificar as casas**, de tal modo que ultrapassam elas os limites de **espaço** e tornam-se **personagens atuantes** na narrativa, com personificação diferente, mas trajetória de atuação e recepção dos

fatos muito semelhante e de fim comum: morte, desolação e destruição desses espaços personificados.

Para subsidiar essa busca, recorreremos aos dicionários de simbologia mais completos até agora elaborados – os de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Juan-Eduardo Cirlot, Hans Biedermann e o *Herder Lexikon* – com incursões no campo da onomástica – Mansur Guérios e Regina Obata – e no das teorias de signos, simbologia e Literaturas Comparadas, segundo Tania Franco Carvalhal, Julia Kristeva, Carl Gustav Jung, Sigmund Freud e outros estudiosos do assunto mencionados ao longo dos capítulos e na bibliografia.

Compõem o trabalho **quatro** capítulos. O **primeiro**, subdividido em **Literatura Comparada** e conceitos de **simbologia**, conterà considerações teórico-metodológicas, as grandes escolas e a intertextualidade na Literatura Comparada, a intertextualidade em *Dom Casmurro* e *Os Maias* e as relações interdisciplinares com a Literatura Comparada.

Na simbologia, um panorama histórico, as diferenças graduais no símbolo, o arquétipo de Jung, o simbolismo em Freud, uma abordagem terminológica e a análise do símbolo.

O **segundo** capítulo, sobre a simbologia em *Os Maias*, subdivide-se em *O Ramalhete*, *a Toca*, *Quiosque Japonês* e *o Quarto*, com análise dos principais elementos que construirão a simbologia de Eça de Queirós na personificação das casas.

O **terceiro** capítulo, sobre a simbologia em *Dom Casmurro*, subdivide-se em *a casa na Rua de Matacavalos*, *a casa fala com Bentinho* por meio dos

Imperadores, a casa do *Engenho Novo*, a morte de *Matacavalos*, com análise dos principais elementos que constituirão a simbologia de Machado de Assis na personificação das casas.

O **quarto** capítulo discutirá os **elementos de comparação entre os dois romances**: Mefistófeles, sua origem e criador, e como dele se servem Machado e Eça; a simbologia do número três e as cores nas duas narrativas; aspectos e objetos relativos às “casas” que se prestem a comparação ou contraste, segundo a essência do que demanda um estudo comparativo.

Pretendeu-se no curso desses quatro capítulos responder em que aspectos a simbologia das casas o *Ramalhete* e a *Toca*, em Eça, e *Matacavalos*, em Machado, é antitética ou análoga.

Que simbologia utilizam Eça e Machado nos romances escolhidos quanto a cores, números, objetos e nomes próprios para personificar as casas?

As casas participam da narrativa como personagens atuantes? Nascem, crescem e morrem como todos os seres dotados de vida?

Analisamos detidamente todas as questões levantadas e esperamos ter encontrado respostas válidas para elas.

Capítulo I

1. Considerações teórico-metodológicas

1.1. A Literatura Comparada

Este primeiro capítulo discutirá dois tópicos: na primeira parte, a *Literatura Comparada* em relação às duas obras analisadas, visto que a tese se insere nessa área de estudo, embora nem de longe houvesse pretensão de ser exauriente; na segunda, a *Simbologia*, em perspectiva histórica, passando pelas diferenças graduais do símbolo, o arquétipo de Jung, o simbolismo em Freud, a terminologia e uma análise do tema.

A expressão “Literatura Comparada”, vista em sua pluralidade, designa uma investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. Essa investigação pode ser bem variada e adotar diferentes metodologias pela diversidade dos objetos de análise, concedendo assim um vasto campo de atuação à literatura.

Nos manuais sobre o assunto, é grande a divergência de noções e de orientações metodológicas, o que dificulta o consenso sobre a natureza da Literatura Comparada, seus objetivos e métodos.

Isso tudo se complica por não haver apenas uma orientação a seguir e, com todas as leituras, torna-se mais claro que literatura comparada não pode ser

entendida apenas como sinônimo de comparação, como afirma categoricamente Tania Franco Carvalhal em *Literatura Comparada*:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.

Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim.

Mas, embora ela não seja exclusiva da literatura comparada, não podendo, então, por si só defini-la, será seu emprego sistemático que irá caracterizar sua atuação.

(Tania Franco Carvalhal, *Literatura Comparada*, São Paulo, 2006).

Inúmeros são os estudiosos do tema, cada qual com um método de análise com enfoques diferentes, sendo os mais conhecidos e estudados: Francis Meres, William Fulbecke, John Gregory, Cuvier, Degérand, Blainville, Mme. de Stäel, Voltaire, Noël, Laplace, Abel-François Villemain, J.-J. Ampère, Sainte-Beuve, Philarète Chasles, Joseph Texte, Fernand Baldensperger, Jean-Marie Carré, Moriz Carrière, Hutcheson Macaulay Posnett, De Sanctis, Irving Babbitt, Teófilo Braga, Fidelino de Figueiredo, René Wellek, Etiemble, Goethe, Paul Hazard, Taine, Ferdinand Brunetière, Gustave Lanson, Emile Faguet, Victor Zhirmunsky, Dionyz Durisin, Aachen, Bayreuth, Paul Van Tieghem, Simon Jeune, Tasso da Silveira, Fr. Loliée, A. Dupouy, João Ribeiro, Otto Maria Carpeaux, Eugênio Gomes, Augusto Meyer, Ernst Robert Curtius, Marius-François Guyard, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, Pierre Brunel, Austin Warren, Mário Carelli, Pierre Swiggers, Antonio Candido, Iuri Tynianov, Jan Mukarovsky, M. Bakhtin, B. Eikenbaun, R. Jakobson, O. Brik, B. Tomachevski, Ferdinand de Saussure, Etienne Souriau, Ulrich Weisstein,

Franz Schmitt-Von Mühlenfels, Manfred Schmeling, Julia Kristeva, Gérard Genette, Victor Chklovsky, Laurent Jenny, Affonso Romano de Sant'Anna, Harold Bloom, T. S. Eliot, Hans Robert Jauss, Hans Georg Gadamer, Robert Escarpit, Yves Chevrel, Calvin S. Brown, Th. Munro, James Thorpe, Henry H. H. Remak, Silviano Santiago, Antonio Prieto, Brito Broca e muitos outros. Diversos autores nos ajudam a pensar sobre noções fundamentais para os estudos literários comparados, as quais, vistas sob outro prisma, permitem revitalizar os estudos de fontes e de influências que sempre foram o cavalo de batalha do comparativismo tradicional.

1.1.1. As grandes escolas na literatura comparada

A denominação “escolas” começou a ser empregada quando René Wellek se opôs ao historicismo dominante nos estudos comparados dos mestres franceses, sugerindo uma cisão entre a suposta “escola” francesa e a norte-americana. O emprego do termo, portanto, sugere a formação de dois blocos radicalmente diferentes.

As duas orientações referidas estão na base do corpo de doutrina do comparativismo clássico francês. A maioria dos manuais adota a denominação “escola francesa” para designar um grupo representativo de estudos em que predominam as relações “causais” entre obras ou autores, mantendo estreita vinculação com a historiografia literária. Assim, a designação indica menos uma restrição geográfica do que a adoção de determinados princípios, que assumiram

também caráter doutrinário em vários países, pois o comparativismo literário foi dominado por personalidades francesas durante muito tempo.

A escola norte-americana, despojada de inflexões nacionalistas, diferencia-se da francesa por ser mais eclética, absorvendo com facilidade noções teóricas, em particular os princípios que regeram o *new criticism* – movimento crítico que se desenvolveu a partir de 1930 nos Estados Unidos. A proposta é privilegiar a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores ou obras: os comparativistas norte-americanos aceitam os estudos comparados dentro das fronteiras de uma única literatura, atitude rejeitada pela doutrina clássica francesa. O porta-voz mais representativo da escola americana é René Wellek e a base das argumentações está no formalismo russo, que o formou, e a fenomenologia, a que aderiu depois.

Victor Zhirmunsky, um dos expoentes para os comparativistas soviéticos, adota como princípio básico a compreensão da literatura como produto da sociedade. Preocupa-se, sobretudo, em distinguir analogias tipológicas e influências culturais, que correspondem sempre a situações similares na evolução social. Os herdeiros do estruturalismo de Praga estão presentes nessa escola.

Ainda há a investigação comparativista na Alemanha, dominada sobretudo por um critério de unidade, na tradição legada por Goethe e por todo o romantismo alemão de debruçar-se sobre temas, motivos e personagens literários que circulam na literatura de vários séculos ou de vários países.

1.1.2. A intertextualidade na literatura comparada

Julia Kristeva, na esteira de Tynianov e de Bakhtin, chega à noção de intertextualidade, termo que cunhou em 1969 para designar o processo de produtividade no texto literário. Como diz Kristeva, essa produtividade existe porque

todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla.

(Julia Kristeva, *Ensaio de Semiologia*, Rio de Janeiro, 1971, p. 146).

A análise dessa produtividade leva ao exame das relações que os textos tramam entre si, a presença efetiva de um texto em outro, mediante procedimentos de imitação, cópia literal, apropriação parafrástica, paródia, etc.

Embora Julia Kristeva tenha querido desvincular a questão da intertextualidade do estudo de fontes, na verdade, o conceito contribuiu para que ele fosse renovado. Principalmente porque ele abala a velha concepção de influência, desloca o sentido de dívida antes tão enfatizado, obrigando a um tratamento diferente do problema. Diante disso, o que era entendido como relação de dependência, a dívida que um texto assumia com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos.

O comparativista não se ocuparia em constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados.

E algumas perguntas surgem: Por que determinado texto (ou vários) é resgatado em dado momento por outra obra? Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?

As perguntas nascidas da relação que aí se estabelece podem multiplicar-se, ampliando o binarismo a que tendiam os paralelos comumente encontrados nos estudos de fontes e influências, e suscitam novo objeto de indagação, que desloca para um campo mais amplo de interesses as análises antes restritas ao confronto de dois elementos.

Modernamente, o conceito de imitação ou cópia perde seu caráter pejorativo, diluindo a noção de dívida antes firmada na identificação de influências. Além disso, sabemos que a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem, nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. Sacudindo a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o, reinventa-o.

Machado em *D. Casmurro* e Eça em *Os Maias* utilizaram a intertextualidade em diversos momentos em suas narrativas, como veremos a seguir.

1.1.3. Intertextualidade em *D. Casmurro*

Tania Franco Carvalhal relata em *Literatura Comparada* que Eugênio Gomes manifesta em vários trabalhos na imprensa a tendência comparativista que cristaliza, definitivamente, as influências inglesas de Machado de Assis.

Machado em *D. Casmurro* cria diversas vezes intertextualidade com a literatura de Shakespeare, o drama *Otelo*, escrito em 1604.

O próprio nome da personagem Bento Santiago, motivo de análises freqüentes, remete-nos à obra do autor inglês. Os nomes e apelidos das personagens oferecem várias sugestões e são extremamente significativos. Além de Dom Casmurro, que o próprio narrador explica, lembramos: Bento Santiago – **Bento** (=Santo), **Bentinho** (=Santinho), **Santo + Iago** (=fusão entre o bem e o mal, de santo com Iago, personagem de *Otelo*, de Shakespeare, que, como um diabo, um demônio ardiloso, instila o mal, o ciúme e a vingança no coração do príncipe mouro. Iago é o responsável direto pelo assassinato de Desdêmona¹.

Alguns trechos em que Machado cria intertextualidade com o *Otelo*, de Shakespeare:

– *Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...*
(*Dom Casmurro*. p. 78).

¹ Muitas análises feitas no item 1.1.3 foram baseadas nas notas de José Miguel Soares Wisnik, *Notas críticas à edição de Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1989. Fernando Teixeira de Andrade; Verônica A. Pereira de Souza. *Notas críticas à edição de Dom Casmurro*. São Paulo: CERED, 1991.

A resposta maldosa de José Dias faz aflorar, pela primeira vez, explicitamente, o tema do ciúme e sugere o paralelo com *Otelo*, de Shakespeare. Vê-se no drama do príncipe mouro o arquétipo clássico do triângulo Bentinho (Otelo), Capitu (Desdêmona), Escobar (Cássio) e, como o astucioso e perverso intrigante, José Dias (Iago).

Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente de ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago [...].

(*Dom Casmurro*. p. 88).

O capítulo resume, ao avesso, a intriga da peça de Shakespeare:

“Não, senhor, é o pistão do arcanjo!”

(*Dom Casmurro*. p. 89).

Questionando de novo a estrutura do drama, afastando a reforma dramática do *Otelo*, em tom farsesco, o destino é comparado a um contra-regra desastrado, que anuncia o final dos tempos com um prosaico pistão, não com as sete trombetas do Juízo Final. O destino é aqui personificado pelo *dandy*, a levantar outra ponta na tragédia do ciúme.

O próprio capítulo CXXXV chama-se *Otelo*. O paralelo entre *Dom Casmurro* e *Otelo* já serviu de motivo aos capítulos LXII e LXXII e é essencial à economia do romance, cujo arquétipo explícito é o triângulo Otelo (Bentinho), Desdêmona (Capitu), Escobar (Cássio) e o demônio, personificado no ardiloso e perverso Iago (a consciência atormentada de Bentinho, sua imaginação, o diabo que

se agitava sob a aparência sóbria e ponderada). A personagem distorce o drama de Shakespeare, não enxerga a inocência de Desdêmona, toma os aplausos ao desempenho dos atores como aplausos à vingança de Otelo, divaga sobre as evidências materiais do adultério. Saiu determinado a se matar e escreveu uma última carta a Capitu, para despertar seu remorso pela morte do marido.

Outra obra clássica de Shakespeare é mencionada em *D. Casmurro*: *Macbeth*.

“[...] Tu serás rei, *Macbeth*!”
(*Dom Casmurro*. p. 112).

Em *Macbeth*, tragédia de Shakespeare, a profecia das feiticeiras da Escócia, citada por Machado, resulta exatamente no oposto: Macbeth ascende ao trono cometendo três assassinatos, instigado pela esposa. No desfecho, num clima de pesadelo, tomados pelo remorso, Lady Macbeth suicida-se e o rei atira-se à morte certa em combate.

Outra referência a Shakespeare,

O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as Mulheres patuscas de Windsor.
(*Dom Casmurro*. p. 21).

Comédia de William Shakespeare (1564-1616), *The merry wives of Windsor*, também traduzida para o português com o título de *As alegres comadres de Windsor*.

Walter Scott é outro escritor de língua inglesa a que Machado faz referência:

Foi no corredor, quando íamos para o chá; José Dias vinha andando cheio da leitura de Walter Scott que fizera à minha mãe e à prima Justina. Lia cantado e compassado.
(*Dom Casmurro*. p. 36).

Walter Scott (1771-1832) foi a maior figura do romance histórico medieval inglês. Autor de *Ivanhoé*, ressuscitou os heróis das novelas de cavalaria, criando um modelo de heroísmo romântico que influenciou poderosamente o indianismo de José de Alencar. A leitura dos romances europeus ou nacionais era um hábito familiar típico das casas burguesas, tal como, mais tarde, a novela radiofônica e a novela de TV, que ainda reproduz muitos dos clichês e esquemas folhetinescos do século XIX.

O alemão Goethe também é referência de Machado:

Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?
(*Dom Casmurro*. p. 13).

Fausto, personagem da obra homônima de Goethe (1749-1832), vende a alma a *Mefistófeles* em troca da imortalidade, da eterna juventude. As “inquietas sombras” são, no caso, as memórias das pessoas e dos incidentes do passado, adormecidas, mas ainda perturbadoras, como se verá. Os clássicos antigos e modernos e as citações bíblicas nunca são, em Machado, mera erudição; ao contrário, iluminam as narrativas e inscrevem-nas com propriedade nos grandes arquétipos da literatura universal.

As intertextualidades usadas por Machado são inúmeras em *D. Casmurro*, de que seguem apenas algumas outras, a título de exemplo:

Homero, o autor do poema épico *A Ilíada*, que narra a Guerra de Tróia, é mencionado algumas vezes no decorrer da narrativa; Dante Alighieri, poeta florentino, e *A Divina Comédia*; Camões, com *Os Lusíadas*; Victor Hugo, com *Tristesse d'Olympio*; Junqueira Freire, poeta baiano, com *Inspirações do Claustro*; Ariosto, poeta fértil e brilhante da Renascença Italiana (1474-1533), com *Orlando Furioso*; Luciano de Samósata, autor grego de *Diálogos dos Mortos* e *Assembléia dos Deuses*, satírico que ridicularizou tradições e preconceitos. Renovou os gêneros literários e criou o diálogo satírico; Álvares de Azevedo, numa alusão ao poema *Namoros a Cavalos*; o abade Prévost, em *Manon Lescaut*, desenvolve uma análise implacável da paixão amorosa, que arrasta o herói à perdição, levando-o da condição de adolescente ingênuo a percorrer os caminhos da corrupção e da condenação. Sua amante Manon, personagem encantadora e vaidosa, amoral e incapaz de renunciar à tentação de um prazer, leva à perdição um homem ingênuo, fraco e exaltado.

Montaigne, escritor, filósofo, moralista francês (1533-1592), com *Ensaaios*, obra que, partindo da reflexão sobre si mesmo, retrata as contradições da natureza humana perante a relatividade do mundo, sem conclusões pessimistas, mas cômico de que a “arte de viver” deve-se fundar numa sabedoria inspirada pelo bom senso e pelo espírito de tolerância.

Júlio César, general romano, e a célebre pergunta “Tu quoque, Brute?” (“Tu também, Brutus?”), ao identificar seu filho adotivo entre aqueles que o assassinavam.

Sendo Bentinho uma personagem com forte influência religiosa de família, são inúmeras as referências a passagens e livros da Bíblia: Éden, referência ao *Gênesis*, citado mais de uma vez; lição de *Elifaz a Jó*, referência ao *Livro de Jó*; *Velho Testamento*, com o *Cântico dos Cânticos*, de *Salomão*, citado mais de uma vez; *Novo Testamento* e uma citação de *Pôncio Pilatos*; *Apocalipse*, último livro do *Novo Testamento*; *Asaverus* representa a figura do “judeu errante”; Abraão, em *Gênesis*; primeira epístola de *São Pedro*; *Vulgata*, versão latina da *Bíblia*; *O Eclesiástico*, um dos livros do *Antigo Testamento*. E citação textual de trecho da missa em latim: “*Dominus, non sum dignus*”² (“Senhor, eu não sou digno”).

Ópera, espetáculo teatral e musical ao mesmo tempo, aparece como a representação alegórica dos conflitos do desejo humano; nesse caso, o desejo passional, muitas vezes na narrativa, a ópera imaginada por Marcolini. Os melodramas de Richard Wagner (1813-1883) *Lohengrin*, *Os Mestres Cantores de Nuremberg*, *Tristão e Isolda*, *Parsifal*, etc. também são citados.

Várias referências mitológicas, no *Templo de Apolo*, em Delfos, o *oráculo*, no texto de Machado, o narrador tem a pretensão, a certa altura, de estabelecer comparações entre fontes de cultura greco-latina (o “oráculo pagão”) e da judaico-cristã (o “pensamento israelita”), mas os vermes fazem-no mudar de idéia.

Tétis, na mitologia clássica, é a deusa do Mar, esposa do Oceano, filha do Céu e da Terra. Teria uma neta do mesmo nome, a *ninfa* a que Machado se refere.

² A perspicácia da observação e a agudeza de memória de Bentinho ao mencionar o erro de declinação no seu “latim de missa” pueril (*Dominus* por *Domine*) autorizam-nos a suspeitar de suas supostas falhas de memória quanto aos acontecimentos mais recentes sobre Capitu, Escobar ou Ezequiel. Parece mais fundado considerar que deliberadamente, casmurrantemente suprime ele as lembranças que envolvem personagens agora malquistas.

Citações históricas de guerras, como Constantinopla e Criméia (1854-1856), luta entre a Rússia e os exércitos aliados (Turquia, França, Inglaterra e Piemonte). Frase em latim do imperador romano Constantino, que fixou o Cristianismo como religião do Império, em 313; Demóstenes, célebre orador ateniense (384-322 a.C.), citado pela sua força de vontade, que superou a gagueira para afirmar-se como orador.

Personalidades da Grécia e Roma antigas, como Catão de Útica (95-46 a.C.), bisneto de Catão, o Antigo, defensor da liberdade e do Senado contra César, matou-se com a própria espada, depois da derrota de Tapso. Consta que, antes de se suicidar, teria lido o *Fédon*, de Platão (429-347 a.C.), filósofo grego, discípulo de Sócrates e mestre de Aristóteles. Plutarco (entre 45-50 e 125 aproximadamente), historiador e moralista grego, autor de *Vidas Paralelas* e das *Obras Morais*, coletâneas de fatos históricos ou tidos como tal. Entre suas biografias, Plutarco escreveu a *Vida de Catão*. Todas essas personalidades foram mencionadas na narrativa de *D. Casmurro*.

Existe mesmo menção a um *Dicionário de Medicina Popular e das Ciências Acessórias*, de Pedro Luiz Napoleão Chernovicz, referido no romance como *O Manual*, obra de certo médico polonês que viveu no Brasil entre 1840 e 1855. Os práticos é que exerciam as funções dos médicos, então quase inexistentes, e esses manuais eram os seus guias para os diagnósticos e as receitas. *O Manual* é citado também por Taunay, em *Inocência*, e dele se valia *Cirino* nas suas andanças pelo sertão. Os estudantes de Medicina, em *A Moreninha*, de Macedo, também o conheciam.

Convém terminar o rol de intertextualidade em Machado com uma alusão muito bem-humorada a uma personagem de Eça de Queirós:

José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às idéias; não as havendo, servir a prolongar as frases. Levantou-se para ir buscar o gamão, que estava no interior da casa. Cusi-me muito à parede, e vi-o passar com as suas calças brancas engomadas, presilhas, rodaque e gravata de mola. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de cetim preto, com um arco de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço; era então moda. O rodaque de chita, veste caseira e leve, parecia nele uma casaca de cerimônia. Era magro, chupado, com um princípio de calva; teria os seus cinqüenta e cinco anos.
(*Dom Casmurro*. p. 15).

A apresentação exterior de José Dias ressalta o seu conservantismo e se encaixa à perfeição ao papel que desempenhará na trama. Lembra o Conselheiro Acácio de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, mais sutil, fino e maleável.

1.1.4. Intertextualidade em *Os Maias*

A intertextualidade em *Os Maias* de Eça de Queirós é muito ampla e diversificada, com forte valorização ao longo da narrativa da cultura de países refinados na opinião das personagens – França, Inglaterra, Itália, Japão e Espanha – e críticas ferrenhas a Portugal, onde se passa a história, e outras mais sutis ao Brasil e à África.

Além dos países, são inúmeras as referências a grandes escritores, como Gustave Flaubert, Émile Zola, Camões, Shakespeare, poetas ingleses da Escócia, Horácio e, muitas vezes, a própria Bíblia. Na música, Mozart, Chopin, Beethoven; na pintura, Greuze, Rubens, Landseer, além da menção a fatos históricos de Portugal, Itália, África, Brasil, Cuba, Irlanda do Norte, Nova-Orleães, à língua latina, à Igreja Católica, à Maçonaria, ao conhecimento de medicina, doenças, agricultura, plantas, instrumentos musicais, moedas, móveis, nobreza, gastronomia portuguesa e internacional, educação, mitologia, personalidades históricas, corrupção, etc.

Para evitar estender em excesso esta parte do capítulo, citamos apenas alguns trechos explicativos e ilustrativos das intertextualidades encontradas.

A cultura inglesa é extremamente valorizada na narrativa: Carlos recebe de seu avô D. Afonso uma educação estrangeira, com um preceptor inglês. Eça, sempre que é possível, valoriza essa cultura e critica a atrasada cultura portuguesa, remontando o atraso de Portugal desde o episódio com Galileu.

Não há inglês, por mais culto e espiritualista, que não tenha um fraco pela força, pelos atletas, pelo sport, pelos músculos de ferro. E nós, os meridionais, por mais críticos, gostamos do palavreadinho mavioso.
(Os Maias. p. 193. v. 2).

*“– É o Sr. Brown, o inglês, o preceptor do menino...
Muito habilidoso, é um regalo ouvi-lo; toca às vezes à noite na sala [...].”*
(Os Maias. p. 50. v. 1).

O administrador Vilaça, ao visitar D. Afonso, em Santa Olávia, comenta com Teixeira, criado da casa, a respeito de Carlinhos, imaginando que ele fosse extremamente mimado pelo avô, ao que o outro contesta, deixando claro que se

trata de educação inglesa para um menino, em que se valoriza o físico, a força e a disciplina, diametralmente diferente de Portugal.

Mas o Teixeira, muito grave, muito sério, desiludiu o sr. administrador. Mimos e mais mimos, dizia S. Sa.? Coitadinho dele, que tinha sido educado com uma vara de ferro! Se ele fosse contar ao sr. Vilaça! Não tinha a criança 5 anos já dormia num quarto só, sem lamparina; e todas as manhãs, zás, para dentro numa tina de água fria, às vezes a gear lá fora... E outras barbaridades. Se não se soubesse a grande paixão do avô pela criança havia de se dizer que a queria morta. Deus perdoe, ele, Teixeira, chegara a pensá-lo... Mas não, parece que era sistema inglês! Deixava-o correr, cair, trepar às árvores, molhar-se, apanhar soalheiras, como um filho de caseiro. E depois o rigor com as comidas! Só a certas horas e de certas coisas... E às vezes a criancinha, com os olhos abertos, a aguar! Muita, muita dureza.
(Os Maias. p. 51. v. 1).

D. Afonso, numa conversa com o administrador Vilaça, em Santa Olávia, critica ferrenhamente a educação dada ao menino Eusebiozinho, praticamente da mesma idade de Carlinhos. Neste trecho, Eça ressalta a grande diferença cultural em educar um inglês e um português nas falas de D. Afonso, exprobrando a fragilidade, a falta de força, de saúde, até de certa masculinidade, e a recorrente crítica à religiosidade dos portugueses na criação do menino.

Afonso da Maia, no entanto, com as pernas estiradas para o lume, recomeçara a falar do Silveirinha. Tinha três ou quatro meses mais que Carlos, mas estava enfezado, estiolado, por uma educação à portuguesa; daquela idade ainda dormia no choco com as criadas, nunca o lavavam para o não constiparem, andava couraçado de rolos de flanelas! Passava os dias nas saias da titi a decorar versos, páginas inteiras do Catecismo de perseverança. Ele por curiosidade um dia abriu este livreco e vira lá, “que o Sol é que anda em volta da Terra (como antes de Galileu), e que Nosso Senhor todas as manhãs dá as ordens ao Sol, para onde há de ir e onde há de parar, etc., etc.” E assim lhe estavam arranjando uma almazinha de bacharel...
(Os Maias. p. 67. v. 1).

D. Afonso, com a interferência da esposa, D. Maria Eduarda Runa, filha do conde de Runa, exilados por certo tempo na Inglaterra por questões políticas, conseguiu educar o filho, Pedro, pelos padrões ingleses e segundo sua concepção religiosa. A educação portuguesa e a religiosidade de D. Maria Eduarda Runa fizeram de Pedrinho, pai de Carlinhos, noutra fase da narrativa, um homem fraco, sem saúde, sem forças, dependente das rezas e dos santos da Igreja Católica, distante das lojas maçônicas que seu pai, D. Afonso, tinha freqüentado e cuja doutrina adotara para a vida, ainda que a contragosto do pai, Caetano da Maia, um católico fiel e fervoroso.

Pedro da Maia e Carlos da Maia são os resultados claros das duas culturas apresentadas por Eça no decorrer da narrativa. A seguir, alguns trechos da criação de Pedro da Maia e o desastroso resultado, aos moldes da cultura portuguesa.

Odiando tudo o que era inglês, não consentira que seu filho, o Pedrinho, fosse estudar ao colégio de Richmond. Debalde Afonso lhe provou que era um colégio católico. [...] e para educar mandou vir de Lisboa o padre Vasques, capelão do conde de Runa.

(Os Maias. p. 21. v. 1).

O Vasques ensinava-lhe as declinações latinas, sobretudo a cartilha; e a face de Afonso da Maia cobria-se de tristeza, quando ao voltar de alguma caçada ou das ruas de Londres, de entre o forte rumor da vida livre, ouvia no quarto dos estudos a voz dormente do reverendo, perguntando como do fundo duma treva:

- Quantos são os inimigos da alma?

E o pequeno, mais dormente, lá ia murmurando:

- Três. Mundo, Diabo e Carne...

(Os Maias. p. 21. v. 1).

E o resultado da educação,

Às vezes Afonso, indignado, vinha ao quarto, interrompia a doutrina, agarrava a mão do Pedrinho para o levar, correr com ele sob as árvores do Tâmis, dissipar-lhe na grande luz do rio o pesadume crasso da cartilha. Mas a mamã acudia de dentro, em terror, a abafá-lo numa grande manta; depois lá fora o menino, acostumado ao colo das criadas e aos recantos estofados, tinha medo do vento e das árvores; e pouco a pouco, num passo desconsolado, os dois iam pisando em silêncio as folhas secas – o filho todo acovardado das sombras do bosque vivo, o pai vergando os ombros, pensativo, triste daquela fraqueza do filho...

(Os Maias. p. 21. v. 1).

* * *

Eça, por meio das personagens, deixa evidente a admiração e a importância da cultura francesa na formação de um indivíduo culto e refinado, segundo os padrões da época. As referências à França são inúmeras: palavras, roupas, costumes, culinária, hábitos, literatura... Enfim, a França é um espelho cultural para as personagens de nível elevado. E na narrativa várias personagens vão à França, passam por lá, voltam de lá. Paris é a grande referência.

A seguir, alguns trechos que exemplificam a presença da cultura francesa em Portugal:

– O menino conhece-o? – perguntou D. Maria ao ouvido de Carlos, por trás do leque. – É um horror de estupidez... Nem francês sabe! De resto não é pior que os outros...

(Os Maias. p. 49. v. 2).

Em Santa Olávia, uma das residências de D. Afonso, o seu cozinheiro particular era francês.

Só Pedro às vezes perguntava a Vilaça “como ia o papá”. E as notícias do administrador enfureciam sempre Maria: o papá estava ótimo; tinha agora um cozinheiro francês esplêndido; Santa Olávia encherá-se de hóspedes [...].

(Os Maias. p. 36. v. 1).

Pedro da Maia casou com Maria Monforte e foram à Itália, da qual se cansaram, ficando em seguida bastante tempo em Paris, até Maria engravidar e voltarem a Lisboa.

*Quanto melhor seria habitar um ninho acolchoado nos Campos Elísios, e gozarem ali um lindo inverno de amor!
Paris estava seguro, agora, com o príncipe Luís Napoleão... Além disso, aquela velha Itália clássica enfastiava-a [...].*

(Os Maias. p. 32. v. 1).

Enfim demoraram-se lá até a primavera, no ninho que ela sonhara, todo de veludo azul, abrindo sobre os Campos Elísios [...]. E quando ela apareceu grávida, ansiou por a tirar daquele Paris batalhador e fascinante, vir abrigá-la na pacata Lisboa adormecida ao sol.

(Os Maias. p. 33. v. 1).

Esse tom laudatório perpassa toda a narrativa. No final do romance, quando Carlos descobre que Maria Eduarda é sua irmã, a solução também foi refugiar-se na França. Maria Eduarda vai a Paris e Carlos viaja o mundo: Londres, América do Norte, Japão, Espanha e França também.

– Agora só mais duas palavras. Carlos pensa que o que V. Exa. deve fazer já é partir para Paris. V. Exa. tem direito, como sua filha há de ter, a uma parte da fortuna desta família dos Maias, que agora é a sua... Neste maço que lhe deixo está uma letra sobre Paris para as despesas imediatas...
(Os Maias. p. 270. v. 2).

Maria Eduarda casa-se com um francês e vai viver em Orleães, na quinta *Les Rosières*, tornando-se uma dama francesa. Carlos, sozinho, vai viver em Paris.

– Ela continua a viver em Orleães, não é verdade?
Sim, disse Carlos, vivia ao pé de Orleães, numa quinta que lá comprara, chamada *Les Rosières*. O noivo devia habitar nos arredores algum pequeno *château* [...]. Já não é Maria Eduarda. É madame de Trelain, uma senhora francesa. Sob este nome, tudo o que houve fica sumido, enterrado a mil braças, findo para sempre, sem mesmo deixar memória...
(Os Maias. p. 291-2. v. 2).

E o final de Carlos da Maia:

– Não há nada que me faça mais pena do que não ter um retrato do avô!... Em todo o caso este sempre o vou levar para Paris.
Então Ega perguntou, do fundo do sofá onde se enterrara, se, nesses últimos anos, ele não tivera a idéia, o vago desejo de voltar para Portugal... Carlos considerou Ega com espanto. Para quê? Para arrastar os passos tristes desde o Grémio até a Casa Havanesa? Não! Paris era o único lugar da terra congênere com o tipo definitivo em que ele se fixara: “o homem rico que vive bem”.
(Os Maias. p. 292. v. 2).

E para encerrar esta parte do capítulo a respeito de intertextualidade em *Os Maias*, vejamos as referências de Eça ao Brasil e a sutileza da crítica a um país que mantinha escravos e admitia o seu comércio.

Nosso país é mencionado por duas personagens de caráter duvidoso: o pai de Maria Monforte, Manuel Monforte, que havia matado um homem, à facada, numa rixa, então transformado em feitor numa plantação da Virgínia e, no final, traficante de negros para o Brasil e outros lugares. Dessa forma fez sua fortuna, severamente criticada pela sociedade portuguesa.

E souberam-se horrores. O papá Monforte era dos Açores; muito moço, uma facada numa rixa, um cadáver a uma esquina tinham-no forçado a fugir a bordo dum brigue americano [...]. Parece que servira algum tempo de feitor numa plantação da Virgínia... Enfim, quando reapareceu à face dos céus, comandava o brigue Nova Linda, e levava cargas de pretos para o Brasil, para a Havana e para a Nova-Orleães.

Escapara aos cruzeiros ingleses, arrancara uma fortuna da pele do africano, e agora rico, homem de bem, proprietário, ia ouvir a Corelli a S. Carlos.

A outra personagem é Castro Gomes, o suposto “marido” de Maria Eduarda, personalidade suspeita de brasileiro enriquecido que sustenta Maria Eduarda e sua família.

Numa conversa com Ega, Carlos descreve Castro Gomes:

– Que tal é como homem? – perguntou Ega.

– Um brasileiro trigueiro, com um ar espartilhado... Um rastaquouère, o verdadeiro tipozinho do Café de la Paix...

(Os Maias. p. 66. v. 2).

Numa comparação depreciativa, Carlos da Maia demonstra o seu desdém superior de dândi europeu bem criado ao aludir à posse de algo de valor por um *parvenu* ridículo, um caipira do mato:

Decerto, tudo isso era uma humilhação irritante – não superior todavia à dum homem que tem uma Madona que contempla com religião, supondo-a de Rafael, e que descobre um dia que a tela divina foi fabricada na Bahia, por um sujeito chamado Castro Gomes!

(*Os Maias*. p. 117. v. 2).

Em conversa com Ega, Vilaça comenta com maldade que Carlos não se casaria com Maria Eduarda, uma criatura amigada com um brasileiro. As referências ao Brasil envolvem sempre contextos ruins e personagens “indignas”.

Casar com ela! Vilaça erguia as mãos, não queria acreditar. O quê! O sr. Carlos da Maia dar sua mão, o seu nome, a essa criatura amigada com um brasileiro!?... Santíssimo nome de Deus! E através do assombro, recrescia-lhe a desconfiança, via aí um novo efeito do Olho Vivo.

(*Os Maias*. p. 230. v. 2).

1.1.5. As relações interdisciplinares com a literatura comparada

Os estudos comparativistas articularam teoria literária e literatura comparada de maneira muito proveitosa. Outros estudos sobre tradução e história literária tomaram novas direções.

Outros campos da investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico, entre eles o das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia – neste trabalho com as teorias de simbologia segundo Jung e Freud, desenvolvidas na segunda parte deste capítulo –, literatura e folclore,

literatura e história tornaram-se objeto de estudos regulares, que ampliaram os pontos de interesse e as formas de relações, características da literatura comparada.

Ulrich Weisstein, grande teórico do assunto, dedica em *Introducción a la literatura comparada*³ um capítulo à questão – “Iluminação recíproca das artes” – no qual mostra que as relações entre a literatura e as outras artes encontram no campo dos estudos semiológicos, nas relações que os sistemas sógnicos travam entre eles, novas possibilidades de compreensão para essas correspondências. Embora os comparativistas tradicionais não incluam no campo de atuação da literatura comparada a relação entre literatura e outras artes, situando-a no âmbito geral da história da cultura, os comparativistas americanos a incorporam às suas preocupações.

Há outros teóricos que discutiram as relações interdisciplinares: Franz Schmitt-Von Mühlenfels assina o capítulo “La literatura y otras artes”, incluído em *Teoría y praxis de la literatura comparada* (1984)⁴, de Manfred Schmeling. Tais contribuições alteram os pressupostos básicos dos estudos comparados em sua formulação mais convencional.

Os estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam uma ampliação dos campos de pesquisa e a aquisição de competências. Essa ampliação se reflete nas conceituações mais atuais de literatura comparada, como a que nos dá Henry H. H. Remak, em *Comparative literature*:

[...] o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas de

³ WEISSTEIN, Ulrich. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta, 1975.

⁴ SCHMELING, Manfred. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa, 1984.

*conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc., de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana*⁵.

Pelas palavras de Tania Franco Carvalhal, em *Literatura Comparada*:

*[...] a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística*⁶.

⁵ REMAK, Henry H. H. *Comparative literature – its definition and function*. In: STALLKNECHT, N. P.; FRENZ, H. *Comparative literature: method and perspective*. Illinois: Illinois University Press, 1971.

⁶ CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2006. p. 74.

1.2. A Simbologia

Os símbolos estão no centro, são o coração desta vida imaginativa; revelam os segredos do inconsciente, conduzem aos meandros mais escondidos da ação, abrem o espírito para o conhecimento e para o infinito.

Ao longo do dia e da noite, na linguagem, nos gestos, conscientemente ou não, todos recorreremos aos símbolos. Dão um rosto aos desejos, incitam a determinado empreendimento, modelam um comportamento, atenuam êxitos ou desaires. A sua formação, a sua disposição, a sua interpretação interessam a numerosas disciplinas: história das civilizações e das religiões, lingüística, literatura, antropologia cultural, crítica de arte, psicologia, medicina. Poderíamos acrescentar a essa lista, sem, no entanto, a esgotar, técnicos de venda, de propaganda e de política. Trabalhos recentes, e cada vez mais numerosos, esclarecem as estruturas do imaginário e a função simbolizante da imaginação. Não se admite hoje desconhecer realidades tão intervenientes. Todas as ciências do homem, como as artes e as técnicas que delas derivam, encontram símbolos no caminho. Têm de conjugar esforços para decifrarem os enigmas que se lhes colocam; associam-se para mobilizar a energia condensada que eles contêm. É dizer muito pouco que vivemos num mundo de símbolos; um mundo de símbolos vive em nós.

O pensamento simbólico, parece-nos, ao contrário do pensamento científico, procede não por redução do múltiplo ao uno, mas pela explosão do uno para o múltiplo, ou, melhor dizendo, consiste, num segundo tempo, na unidade desse múltiplo. Uma vez que ainda não foi aprofundada, parece-nos essencial insistir nessa virtualidade explosiva e, em primeiro lugar, salvaguardá-la.

1.2.1. Panorama histórico da simbologia

A história do símbolo demonstra que qualquer objeto pode adquirir valor simbólico, seja ele natural (pedras, metais, árvores, flores, frutos, animais, fontes, rios e oceanos, montes e vales, planetas, fogo, raio, etc.) ou abstrato (forma geométrica, número, ritmo, idéia, etc.).

O símbolo é ao mesmo tempo um veículo universal e particular. Universal, pois transcende a história; particular, por corresponder a uma época precisa. Sem pretender analisar questões de “origem”, consignaremos que a maioria dos autores é concorde em situar o princípio do pensar simbolista numa época anterior à história, nos fins do paleolítico, ainda que haja indícios primários (empoar os cadáveres com ocre vermelho) muito anteriores. O conhecimento atual sobre o pensamento primitivo e as deduções que podem ser estabelecidas com validade sobre a arte e os utensílios do homem daquele tempo justificam a hipótese, e os diversos estudos com gravações epigráficas a confirmam. As constelações, os animais e as plantas, as pedras e os elementos da paisagem foram os mestres da humanidade primitiva. Foi o apóstolo São Paulo quem formulou a noção essencial sobre a conseqüência imediata desse contato com o visível, ao dizer: *Per visibilia ad invisibilia* (Romanos, 1:20)⁷. Esse processo de ordenar os seres do mundo natural segundo suas qualidades e penetrar por analogia no mundo das ações e dos fatos espirituais e

⁷ Romanos, 1:20 – *Porque as suas coisas invisíveis, desde a criação do mundo, tanto o seu eterno poder, como a sua divindade, se entendem, e claramente se vêem pelas coisas que estão criadas, para que eles fiquem inescusáveis.* (Bíblia Sagrada, tr. João Ferreira de Almeida).

morais é o mesmo que depois se observará, nos alvares da história, na transição do pictograma ao ideograma, e nas origens da arte.

Poderíamos aduzir uma imensa quantidade de testemunhos relativos à fé e ao saber humano de que a ordem invisível ou espiritual é análoga à ordem material. Recordemos o conceito de “analogia”, a sentença de Platão: “O sensível é o reflexo do inteligível”; “O que está abaixo é como o que está acima; o que está acima é como o que está abaixo”. Seja como for, o simbolismo se organiza em sua vasta função explicativa e criadora como um sistema de relações muito complexas, mas nas quais o fator dominante é sempre de caráter polar, ligando os mundos físico e metafísico.

A concepção da analogia entre o mundo visível e o invisível também é patrimônio comum às religiões pagãs do Baixo Império Romano, à doutrina neoplatônica e ao Cristianismo, só que cada um desses grupos utiliza tais conhecimentos com finalidades próprias. Segundo Eliade, aos que negavam a ressurreição dos mortos, Teófilo de Antioquia indicava os sinais que Deus põe ao alcance dos homens por meio dos fenômenos naturais, do começo e fim das estações, dos dias e das noites, chegando inclusive a dizer: “Não há uma ressurreição para as sementes e os frutos?” (Mircea Eliade, *Images et symboles*, 1952).

Em sua *Carta LV*, Santo Agostinho assinala que o ensino facilitado por meio de símbolos desperta e alimenta o fogo do amor para que o homem se supere a si próprio e alude ao valor de todas as realidades da natureza, orgânica e inorgânica, como portadoras de mensagens espirituais por sua figura e suas qualidades. Daí se deduz a valorização por que passaram todos os lapidários,

herbários e bestiários medievais. A maioria dos Padres latinos trata de simbolismo e, como o prestígio desses mestres da Igreja é extraordinário durante o período românico, compreende-se que essa tenha sido uma das épocas em que o símbolo foi mais vivido, amado e compreendido, conforme sublinha M. Davy, em *Essai sur la symbolique romane*, 1955.

Ramiro Pinedo, em *El simbolismo en la escultura medieval española*, 1930, alude ao imenso valor cultural, particularmente em toda a Idade Média, da *Clavis Melitoniae* – versão ortodoxa do antigo simbolismo. Segundo o cardeal Pitra, transcrito pelo mencionado autor, os conhecimentos dessa clave encontram-se na maioria dos autores medievais. Não nos é possível resumir aqui suas idéias nem estudar sinteticamente suas obras, mas citamos – como livros essenciais do simbolismo medieval – as grandes criações de Alain de Lille, *De Plancto Naturae*; Herrade de Landsberg, *Hortus Deliciarum*; Hildegarde de Bingen, *Sci Vias Domini*, *Liber Divinorum Operum Simplicis Hominis*; Bernard Silvestre, *De Re Mundi Universitate*; Hugues de St. Victor, *Didascalion*, *Commentarium in Hierarchiam Caelestem*, etc. A *Clave* de São Militão, bispo de Sardes, datava do século II d. C. Outras fontes do simbolismo cristão são: Rabaño Mauro, *Allegoriae in Sacram Scripturae*; Odon, bispo de Tusculum; Isidoro de Sevilha, *Etymologiarum*; João Escoto Erigena, John de Salisbury, Guillaume de St. Thierry, etc. O próprio São Tomás de Aquino fala de filósofos pagãos como provedores de provas exteriores e comprováveis das verdades do Cristianismo. Com respeito à natureza íntima do simbolismo medieval, Carl Gustav Jung assinala que, para o homem desse tempo, “a analogia não é tanto uma figura lógica quanto uma identidade oculta, quer dizer, uma persistência do pensamento animista e primitivo” (C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Roma, 1950).

O Renascimento interessou-se também pelo simbolismo, ainda que de modo mais individualista e culteranista, mais profano, literário e estético. Dante já havia organizado sua *Commedia* sobre fundamentos simbólicos orientais. No século XV, faz-se uso especial de dois autores gregos do século II ou III d.C. São eles Horapolo Niliaco, autor de *Hieroglyphica*, e o compilador do *Physiologus*. Horapolo, sugestionado pelo sistema hieroglífico egípcio, cuja chave já estava perdida em seu tempo, tentou reconstruir-lhe o sentido, fundamentando-se na figura e no simbolismo elementar. Um autor italiano, Francesco Colonna, escreveu em 1467 uma obra (publicada em Veneza em 1499) que alcança êxito universal, a *Hypnerotomachia Polyphili*, na qual o símbolo já apresenta o sentido de mobilidade e particularidade que o distingue na Idade Moderna. Em 1505, o editor de Colonna publica Horapolo, que influi paralelamente em dois autores importantes: Andréa Alciato, autor dos *Emblemata* (1531), que despertam em toda a Europa um entusiasmo desmedido pelo simbolismo profanizado (Henry Green, em *Andrea Alciato and his Books of Emblems*, Londres, 1872, assinala mais de três mil títulos de emblemática) e Ioan Pierio Valeriano, autor da vasta compilação *Hieroglyphica* (1556). Todo o *Quattrocento* italiano atesta na pintura o interesse pelo simbólico: Botticelli, Mantegna, Pinturicchio, Giovanni Bellini, Leonardo Da Vinci, etc., que derivará, nos séculos XVI a XVIII, ao alegórico. Pode-se dizer que, desde esse período final da Idade Média, o Ocidente perde o sentido unitário do símbolo e da tradição simbolista. Aspectos muito diversos, sintomas de sua existência, são delatados esporadicamente pela obra de poetas, artistas e literatos, de João de Udine e Antonio Gaudí, de Bosch a Max Ernst, passando por William Blake.

No Romantismo alemão, o interesse pela vida profunda, pelos sonhos e seu significado, pelo inconsciente, anima o filão do qual surgirá o interesse atual pela simbologia, que, parcialmente reprimida, aloja-se de novo nos profundos poços do espírito, como antes de ser convertida em sistema e em ordem cósmica. Assim, Schubert, em seu *Symbolik des Traumes* (1837), diz:

Os originais das imagens e das formas de que se serve a língua onírica, poética e profética encontram-se na natureza que nos rodeia e que se nos apresenta como um mundo do sonho materializado, como uma língua profética cujos hieróglifos foram seres e formas.

Toda a obra dos autores da primeira metade do século XIX, especialmente os nórdicos, pressupõe um sentimento do simbólico, do significativo. Assim, Ludwig Tieck, em *Runenberg*, diz de seu protagonista: “Insensível desde então ao encanto das flores, nas quais crê ver palpitar ‘a grande chaga da natureza’ (tema do *Filoctetes*, do *Amfortas*, do *Parsifal*), sente-se atraído pelo mundo mineral”.

Inúmeros gêneros especializados conservam símbolos em forma traduzida ao semiótico, petrificada, degradada às vezes, do universal ao particular. Já se falou dos emblemas literários. Outro gênero similar é o das marcas dos fabricantes de papel medievais e do Renascimento. A seu propósito diz Bailey que, desde seu aparecimento, em 1282, até a segunda metade do século XVII, revelam significado esotérico, que nelas, como nos fósseis, podemos ver a cristalização dos ideais de numerosas seitas místicas da Europa medieval (Harold Bayley, *The lost language of symbolism*, Londres, 1952).

A arte popular de todos os povos europeus é outra mina inesgotável de símbolos. Basta folhear uma obra como a de Helmut Th. Bossert para ver, entre as

imagens mais conhecidas, temas da árvore cósmica, a serpente, a fênix, o barco funerário, o pássaro sobre a casa, a águia bicéfala, a divisão planetária em dois grupos (três e quatro), os ornamentos grotescos, losangos, raios, etc. Por outro lado, as lendas e contos folclóricos conservaram a estrutura mística e arquetípica, quando suas transcrições foram fiéis, como no caso de Perrault e dos irmãos Grimm (M. Loeffler, *Le symbolisme des contes de fées*, Paris, 1949).

Do mesmo modo, na poesia lírica, à margem das obras criadas dentro dos cânones de um simbolismo explícito, há freqüentíssimas aflorações de motivos simbólicos que surgem espontâneos do espírito criador. Talvez o exemplo mais emocionante de obra literária em que o real, o imaginário, o devaneio e mesmo a loucura se fundem seja *Aurélia*, de Gérard de Nerval (1854).

1.2.2. As diferenças graduais no símbolo

Erich Fromm (*Le langage oublié*, 1953), seguindo as vias de conhecimento normativo da matéria simbólica, estabelece as diferenças graduais em três espécies de símbolos:

a) Convencional

Gênero que se constitui pela simples aceitação de uma conexão constante, desprovida de fundamento ótico ou natural, como, por exemplo, muitos

signos usados na indústria, nas matemáticas ou em outros domínios. Na atualidade, há também um notável interesse por esse tipo de signos.

b) Acidental

Provém de condições estritamente transitórias e se deve a associações por contato casual.

c) Universal

A espécie que estudamos define-se, segundo o autor citado, pela existência da relação *intrínseca entre o símbolo e o que representa*. É óbvio que essa relação nem sempre conserva a mesma intensidade ou a mesma vida; por isso, é difícil classificar os símbolos com exatidão, como já advertimos.

Essa linguagem de imagens e de emoções, baseada numa condensação expressiva e precisa, que fala das verdades transcendentais exteriores ao homem (ordem cósmica) e interiores (pensamento, ordem moral, evolução anímica, destino da alma), apresenta, segundo Schneider, uma condição que extrema seu dinamismo e confere-lhe indável caráter dramático. Efetivamente, a essência do símbolo consiste em poder expor simultaneamente os vários aspectos (tese e antítese) da idéia que expressa (Marius Schneider, *La danza de espadas y la tarantela, 1948*). O inconsciente, ou “lugar” onde vivem os símbolos, ignora as distinções de contraposição. Ou, também, a “função simbólica” aparece justamente quando há uma tensão de contrários que a consciência não pode resolver com seus meios usuais.

Se, para os psicólogos, o símbolo é uma realidade quase exclusivamente anímica, que se projeta depois sobre a natureza, quer tomando seus seres e formas como elementos idiomáticos, quer convertendo-os em personagens do drama, não é assim para os orientalistas ou para os esotéricos, os quais fundamentam o simbolismo na equação inquebrantável macrocosmo = microcosmo. Por isso, assinala René Guénon:

O verdadeiro fundamento do simbolismo é a correspondência que une entre si todas as ordens da realidade, ligando-as umas às outras e que se estende, por conseguinte, desde a ordem natural tomada em seu conjunto, à ordem sobrenatural. Em virtude dessa correspondência, a natureza inteira não é mais que um símbolo, quer dizer, não recebe sua verdadeira significação senão quando vista como suporte para elevar-nos ao conhecimento de verdades sobrenaturais ou 'metafísicas', no verdadeiro e próprio sentido da palavra, o que é precisamente a função essencial do simbolismo. O símbolo deve ser sempre inferior à coisa simbolizada, o que destrói todos os conceitos naturalistas sobre o simbolismo.

(René Guénon, *Aperçu sur l'initiation*, 1950).

Essa última idéia está ratificada por Guénon em muitas de suas obras, repetindo que “o superior não pode nunca simbolizar o inferior, mas sim inversamente” (*Le symbolisme de la croix*, 1931), a menos, acrescentamos, que se trate de um símbolo específico de inversão. Por outro lado, o superior pode “recordar” o inferior.

Têm muito interesse as considerações de Mircea Eliade sobre a questão, atribuindo ao símbolo a missão de abolir os limites desse “fragmento” que é o homem (ou qualquer um de seus motivos ou cuidados), para integrá-lo em unidades mais amplas: sociedade, cultura, universo. Dentro dos limites, porém, “um objeto em símbolo – por obra de sua possessão pela função simbólica – tende a coincidir com

o Todo”. Essa “unificação” não equivale a uma confusão, pois o simbolismo permite a passagem, a circulação de um nível a outro, integrando todos esses níveis e planos (da realidade), mas sem fundi-los, quer dizer, sem destruí-los, antes ordenando-os num sistema. Por outro lado, Eliade acredita que, se o Todo pode aparecer contido num fragmento significativo, é porque cada fragmento repete o Todo.

Uma árvore converte-se em sagrada, sem deixar de ser árvore, em virtude do poder que manifesta; e se se converte em árvore cósmica é porque o que manifesta repete ponto por ponto o que manifesta a ordem total.

(Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 1954).

Eis a explicação da “relação intrínseca” mencionada por Erich Fromm. Consiste num parentesco essencial, ainda que traduzido a outro plano da realidade, entre um e outro processo, entre um e outro objeto, conexão que internamente foi definida como *ritmo analógico*.

1.2.3. O arquétipo de Jung

Na equação macrocosmo – microcosmo implica-se a possibilidade de explicar o primeiro pelo segundo, ou inversamente. O “arquétipo” de Jung propende a explicar o mundo pelo homem. É lógico que aconteça assim, quando não parte de formas, nem de figuras ou seres objetivos, mas de imagens contidas na alma humana, nas profundezas ferventes do inconsciente.

O arquétipo é, em primeiro lugar, uma epifania, quer dizer, o aparecimento do latente através do arcano: visão, sonho, fantasia, mito. Essas emanções não são, para Jung, substitutivos de coisas vivas, nem modelos petrificados, mas frutos da vida interior, em perpétuo fluir lá das profundidades, nem processo análogo ao da criação em seu gradual desenvolvimento. Se a criação determina o surgimento de seres e de objetos, a energia da psique se manifesta por meio da imagem, entidade limítrofe entre o informal e o conceitual, entre o tenebroso e o luminoso.

Jung utiliza a palavra *arquétipo* para referir-se àqueles símbolos universais que revelam a máxima constância e eficácia, a maior virtualidade com respeito à evolução anímica, que conduz do inferior ao superior. Assim o estabelece em *Energetik der Seele*, ao dizer: “A máquina psicológica, que transforma a energia, é o símbolo”. Mas também parece determinar em outro sentido o termo *arquétipo*, cindindo-o do símbolo enquanto conexão ôntica, e referindo-o estritamente à estrutura da psique.

Para esclarecer esse ponto com os próprios conceitos do autor, vamos transcrever alguns parágrafos de várias obras, os quais fazem alusão a ele:

Os arquétipos são elementos estruturais numinosos da psique e possuem certa autonomia e energia específica, em virtude da qual podem atrair para si os conteúdos da consciência que lhes convenham.
(C. G. Jung, *Transformaciones y símbolos de la libido*, 1952).

Depois acrescenta:

*Não se trata de representações herdadas, mas sim de certa predisposição inata à formação de representações paralelas, que denominei “inconsciente coletivo”. Chamei arquétipos a essas estruturas e correspondem ao conceito biológico de “pautas de comportamento”.
(Ibidem).*

Os arquétipos

*[...] não representam algo externo, alheio à alma – ainda que, naturalmente, só as formas do mundo circundante proporcionem as formas (figuras) em que se manifestam para nós –, pois, independentemente de suas formas exteriores, transcrevem melhor a vida e a essência de uma alma não individual.
(C. G. Jung, *La psicología de la transferencia*, 1954).*

Quer dizer, há um reino intermediário entre a unidade da alma individual e sua solidão e a multiplicidade do universo; há um reino intermediário entre a *res cogitans* e a *res extensa* de Descartes, e esse reino é a representação do mundo na alma e da alma no mundo, ou seja, o “lugar” do símbolo, que “funciona” nas vias preparadas dos arquétipos, que “são presenças eternas, estando o problema em elucidar se a consciência as percebe ou não” (C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, 1950).

Em seu *Essai de psychologie analytique*, Jung volta a definir a essência dos arquétipos dizendo que

[...] são sistemas disponíveis de imagens e emoções ao mesmo tempo (isto é, ritmos). São herdados com a estrutura cerebral, mais ainda são o seu

aspecto psíquico. Constituem, por um lado, a mais poderosa predeterminação instintiva e, por outro lado, são os auxiliares mais eficazes que se possa imaginar nas adaptações instintivas.

(C. G. Jung, *Essai de psychologie*, 1950).

Jung assinala que a noção de tais “imagens-guia” de origem ancestral já aparece em Freud, que as denominou “fantasias primitivas”.

Jolande Jacobi, em seu estudo sobre a psicologia de Jung (*La psicología de C. G. Jung*, 1947), diz que este tomou a expressão de Santo Agostinho, que a usa num sentido muito próximo ao que Platão entendera por “idéia”: realidade primordial da qual surgem, como ecos e desdobramentos, as realidades existenciais.

Os arquétipos procedem como parábolas sintéticas e seu significado é só parcialmente acessível, permanecendo secreta sua identidade mais profunda, porque, naturalmente, é anterior ao próprio homem e se projeta muito além dele. Jolande Jacobi identifica praticamente os símbolos com os arquétipos, aludindo como pertencentes a seu domínio a “viagem noturna pelo mar”, a “baleia-dragão”, as figuras do príncipe, do menino, do mago ou da donzela desconhecida.

Poderíamos dizer que na relação entre símbolo e arquétipos reside o aspecto mítico e somente humano do simbólico, enquanto o sistema dos símbolos propriamente poderia existir mesmo sem a consciência humana, pois se funda na ordem cósmica determinada pelas conexões verticais, integração que traduz para um idioma espiritual sistemas de vibrações, refletindo um “modelo” fundamental e originário, simbolizado preferentemente na série numérica.

1.2.4. O simbolismo em Freud

“Todo sonho é um desejo reprimido” não deixa de apontar para isso mesmo, pois nossos anseios são o índice de nossas aspirações e possibilidades. Por outro lado, Sigmund Freud não limitou o estudo dos símbolos aos sonhos, tendo-os procurado nos “atos falhos” e na literatura, entre outras fontes, indicando e valorizando positivamente as “superstições” da Antiguidade como possíveis sintomas (cita o exemplo do romano que saía de casa com o pé esquerdo, reparava nisso e assustava-se: sintoma de insegurança projetada num fato). Dos estudos freudianos dedicados à simbologia, é essencial a sua análise da *Gradiva*, de Jensen, em que expõe como deduzir uma história latente de um “conteúdo manifesto”, bastante diverso em aparência. Mistura de devaneio diurno, sonhos e realidade objetiva se produz de modo semelhante – ainda que sem a mesma dramaticidade e transcendência – ao que acontece em *Aurelia*, de Gérard de Nerval.

A partir da escola freudiana, o nível em que se detém grande número de interpretações é o da vida sexual. O cisne, por exemplo, significa hermafroditismo neste plano da realidade, mas, no plano místico, alude ao deus andrógino de muitas religiões primitivas e astrológicas, ao *rebis* dos alquimistas e ao homem bissexuado de Platão. Essa constrição do símbolo ao alegórico, ou a um nível inferior da ordenação universal é conhecida em simbologia por “degradação simbólica”. Ela pode não só produzir-se na significação como também aparecer infundida no próprio símbolo. Às vezes, a degradação se produz pela trivialização do tema: de Mercúrio e Perseu atravessando o espaço graças a suas sandálias aladas procedem os deslocamentos mais modestos devidos às botas de sete léguas (M. Loeffler, *Le symbolisme des contes de fées*, 1949).

No sentido freudiano do termo, o *símbolo* exprime, de forma indireta, figurada e mais ou menos difícil de decifrar, o desejo ou os conflitos. O símbolo é a relação que une o conteúdo manifesto dum comportamento, dum pensamento, dum palavra ao seu sentido latente. A partir do momento em que reconhecemos, por exemplo, num comportamento pelo menos dois significados em que um substitui o outro, mascarando-o e expressando-o ao mesmo tempo, podemos qualificar de simbólica essa relação (J. Lapv Laplanche, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 1967). Essa relação caracteriza-se por certa constância entre os elementos manifestos e latentes do símbolo. Para muitos psicanalistas, o que é simbolizado é sempre inconsciente: “Nem todas as comparações são símbolos”, escreve S. Ferenczi, “mas somente aquelas em que o primeiro membro está recalcado no inconsciente” (*id.*, *ibid.*). Por conseguinte, na medida em que a criança recalca e disfarça menos o seu desejo do que o adulto, o seu sonho é também menos simbólico e mais transparente. O sonho não é, pois, sempre e totalmente simbólico, e os métodos da sua interpretação variam conforme os casos, recorrendo quer às simples associações, quer aos símbolos propriamente ditos.

1.2.5. Abordagem terminológica

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant⁸, o emprego da palavra **símbolo** revela variações consideráveis de sentido. Para precisar a terminologia

⁸ Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos símbolos*, p. 12-5.

utilizada, é importante distinguir bem a imagem simbólica dentre todas aquelas com que muitas vezes é confundida. De tais confusões surge um esbatimento do símbolo, que se degrada em retórica, em academismo ou em banalidade. Como, na prática, as fronteiras entre os valores dessas imagens nem sempre são evidentes, eis ainda outra razão para marcá-las com força na teoria.

O **emblema** é uma figura visível adotada convencionalmente para representar uma idéia, um ser físico ou moral: a bandeira é o emblema da pátria, o louro, o da glória.

O **atributo** é uma realidade ou uma imagem, que serve de signo distintivo a uma personagem, a uma coletividade, a um ser moral: as asas são o atributo de uma empresa de navegação aérea; a roda, dum companhia ferroviária; a maçã, de Hércules; a balança, da justiça. Um acessório característico é assim escolhido para designar o todo.

A **alegoria** é uma figuração sob forma na maior parte das vezes humana, mas por vezes também animal ou vegetal, dum proeza, dum situação, dum virtude, dum ser abstrato, tal como uma mulher alada é a alegoria da vitória e uma cornucópia é a alegoria da prosperidade. Henry Corbin concretiza a diferença fundamental:

*[...] a alegoria é uma operação racional, que não implica a passagem nem a um novo plano do ser, nem a uma nova profundidade da consciência; é a figuração, num mesmo nível de consciência, daquilo que pode ser já bastante conhecido de outra maneira. O símbolo anuncia um outro plano de consciência diferente da evidência racional; é o **número** de um mistério, a única forma de dizer aquilo que não pode ser apreendido de outro modo; nunca é **explicado** definitivamente, mas está sempre a ser decifrado de*

novo, da mesma forma que uma partitura musical nunca está definitivamente decifrada, mas apela a uma execução sempre nova.
(Henry Cora Corbin, *Avicenne et le récit visionnaire*, 1954).

A **metáfora** desenvolve uma comparação entre dois seres ou duas situações. Ex.: “a eloqüência daquele orador é um dilúvio verbal”.

A **analogia** é uma relação entre seres ou noções essencialmente diferentes, mas semelhantes sob certos aspectos; a cólera de Deus, por exemplo, tem apenas uma relação de analogia com a cólera do homem. O raciocínio por analogia é fonte de inúmeros equívocos.

O **sintoma** é uma modificação nas aparências ou no funcionamento habituais que pode revelar certa perturbação e conflito; a síndrome é o conjunto de sintomas que caracterizam uma situação evolutiva e pressagiam um futuro mais ou menos determinado.

A **parábola** é um discurso com sentido em si mesmo, mas destinado a sugerir, para além do sentido imediato, uma lição moral, tal como a parábola da boa semente que cai em terrenos diferentes.

O **apólogo** é uma fábula didática, uma ficção de moralista, destinada, por meio duma situação imaginária, a transmitir determinado ensinamento.

Todas essas formas figuradas de expressão têm em comum o fato de serem **signos** e não ultrapassarem o nível da significação. São meios de comunicação, no plano do conhecimento imaginativo ou intelectual, que desempenham o papel de espelho, mas não saem do quadro da representação. Símbolo arrefecido, dirá Hegel da alegoria; semântica cristalizada em semiologia,

precisará Gilbert Durand Durs em *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1963.

O símbolo distingue-se essencialmente do signo por ser este uma convenção arbitrária que deixa alheios entre si o significante e o significado (objeto ou sujeito), enquanto o símbolo pressupõe *homogeneidade do significante e do significado no sentido de um dinamismo organizador* (Durand, 20). Apoiando-se nos trabalhos de Jung, de Piaget, de Bachelard, Gilbert Durand baseia na própria estrutura da imaginação esse dinamismo organizador, fator de homogeneidade na representação. Muito longe de ser a faculdade de **formar** as imagens, a imaginação é força dinâmica que **deforma** as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção e esse dinamismo reformador das sensações torna-se o fundamento de toda a vida psíquica. Pode dizer-se que o símbolo “só possui um sentido artificialmente dado, mas detém um poder essencial e espontâneo de ressonância” (Durand, 20-21). Na *Poétique de l'espace*, G. Bachelard refere este ponto: “a ressonância apela-nos a um aprofundamento da nossa própria existência, opera uma revolução no ser”. O símbolo é verdadeiramente inovador. Não se contenta com provocar ressonâncias: apela a uma transformação em profundidade.

Vemos desde logo que os **símbolos** algébricos, matemáticos, científicos são apenas, também eles, signos cujo alcance convencional é cuidadosamente definido pelos institutos de normalização. Não é possível existir uma ciência exata que não se exprima por símbolos, no sentido preciso do termo. O conhecimento objetivo, de que fala Jacques Monod, tende a eliminar o que resta de simbólico na linguagem para reter apenas a medida exata. É um erro de palavras, bem compreensível, aliás, chamar *símbolos* aos signos que visam indicar nomes

imaginários, quantidades negativas, diferenças infinitesimais, etc. Mas seria igualmente errôneo julgar que a abstração crescente da linguagem científica conduz ao símbolo; o símbolo está cheio de realidades concretas. A abstração esvazia o símbolo e gera o signo; a arte, pelo contrário, evita o signo e alimenta o símbolo.

Alguns formulários dogmáticos também são chamados **símbolos** da fé; são as declarações oficiais, culturais, por meio de que os iniciados numa fé, num rito, numa sociedade religiosa se reconhecem entre si: os adoradores de Cibele e de Mitra na Antigüidade tinham os seus símbolos; da mesma forma os cristãos, a começar com o símbolo dos Apóstolos, os diferentes Credos – de Nicéia, da Calcedônia, de Constantinopla – receberam o nome de *símbolos*. Com efeito, não apresentam o valor próprio de um símbolo, signos de reconhecimento exclusivos de certos crentes e expressão de verdades da sua fé. Tais verdades são, sem dúvida, de ordem transcendente: as palavras são utilizadas, na maior parte das vezes, em sentido analógico, mas essas profissões de fé já não são símbolos, a não ser que se esvaziassem os enunciados dogmáticos de toda a significação própria ou fossem reduzidos a mitos. Mas se, além da sua significação objetiva, considerarmos tais Credos centros de adesão e de profissão de fé subjetivamente transformadores, eles se tornam símbolos da unidade dos crentes e indicam o sentido da sua orientação interior.

O símbolo é, pois, muito mais do que um simples signo: transporta para além da significação, depende da interpretação que, por sua vez, depende de certa predisposição. Está carregado de afetividade e de dinamismo. Não só mostra, de certa maneira, mesmo quando dissimula, como realiza, mas também quando desfaz. Joga com as estruturas mentais. É por isso que é comparado com **esquemas**

afetivos, funcionais, motores, para demonstrar que mobiliza de alguma forma a totalidade do psiquismo. Para marcar o seu duplo aspecto representativo e eficaz, não hesitamos em qualificá-lo de **eidolo-motor**. O termo *eidolon* mantém-no, no que se refere à representação, em nível da imagem e do imaginário, em vez de o situar no nível intelectual da idéia (*eidós*), o que não implica que a imagem simbólica não desencadeie nenhuma atividade intelectual. Ela permanece, entretanto, como o centro em volta do qual gravita todo o psiquismo que ela põe em movimento. Quando uma roda em cima de um capacete indica um empregado ferroviário, ela é apenas um signo; quando é posta em relação com o sol, com os ciclos cósmicos, com os encadeamentos do destino, com as casas do Zodíaco, com o mito do eterno retorno, é uma coisa completamente diferente, toma valor de símbolo. Mas, ao afastar-se do significado convencional, ela abre caminho à interpretação subjetiva. Com o signo, permanecemos num caminho contínuo e seguro: o símbolo pressupõe uma ruptura de plano, descontinuidade, passagem a outra ordem; faz ingressar numa ordem nova de múltiplas dimensões. Complexos, indeterminados, mas dirigidos num certo sentido, os símbolos são ainda chamados *sintemas* ou *imagens axiomáticas*.

Os exemplos mais ricos dos esquemas eidolo-motores são os que C. G. Jung chamou de **arquétipos**. Podemos recordar aqui uma concepção de S. Freud, sem dúvida mais restritiva que a de Jung, sobre os **fantasmas originais** – estruturas fantasmáticas típicas (vida intra-uterina, cena originária, castração, sedução) que a psicanálise reencontra a organizar a vida fantasmática, quaisquer que sejam as experiências pessoais dos sujeitos. A universalidade desses fantasmas explica-se, segundo Freud, por constituírem um patrimônio transmitido filogeneticamente (J. Lapv Laplanche, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 1967).

Os arquétipos eram, para C. G. Jung, como que protótipos de conjuntos simbólicos, tão profundamente inscritos no inconsciente que constituiriam como que uma estrutura, os *engramas*, segundo o termo usado pelo analista de Zurique. Eles estão na alma humana como modelos pré-formados, ordenados (taxinômicos) e ordenadores (teleonômicos), isto é, conjuntos representativos e emotivos estruturados, dotados de um dinamismo formador. Os arquétipos manifestam-se como estruturas psíquicas quase universais, inatas ou herdadas, uma espécie de consciência coletiva; exprimem-se através de símbolos particulares, carregados de grande poder energético. Desempenham um papel motor e unificador considerável na evolução da personalidade. C. G. Jung considera o arquétipo uma possibilidade formal de reproduzir idéias semelhantes ou, pelo menos, análogas, ou uma condição estrutural inerente à psique que tem, ela própria, de qualquer forma, ligação com o cérebro. Mas o que é comum à humanidade são essas estruturas, que são constantes, e não as imagens aparentes, que podem variar consoante as épocas, as etnias e os indivíduos. Sob a diversidade das imagens, das narrativas e das mímicas, pode revelar-se um mesmo conjunto de relações, pode funcionar uma mesma estrutura. Mas, se as imagens múltiplas são suscetíveis de redução a arquétipos, é preciso não perder de vista tampouco o seu condicionamento individual, nem, para chegar ao modelo, negligenciar a realidade complexa do homem tal como ele é. A redução, que pela análise alcança o fundamental e apresenta tendência universalizante, deve ser acompanhada de uma integração, que é de ordem sintética e de tendência individualizante. O símbolo arquetípico religa o universal e o individual.

Os **mitos** apresentam-se como transposições dramatúrgicas desses arquétipos, esquemas e símbolos ou de composições de conjunto, epopéias, narrativas, gêneses, cosmogonias, teogonias, gigantomaquias, que revelam já um processo de racionalização. Mircea Eliade vê no

[...] mito o modelo arquetípico para todas as criações, seja qual for o plano em que se desenvolvam: biológico, psicológico, espiritual. A função mestra do mito é fixar os modelos exemplares de todas as ações humanas significativas.

(Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, 1964).

O mito aparecerá como um teatro simbólico de lutas interiores e exteriores que o homem trava no caminho da sua evolução, rumo à conquista da sua personalidade. O mito condensa numa única história uma multiplicidade de situações análogas; para além das suas imagens movimentadas e coloridas, como desenhos animados, permite descobrir tipos de relações constantes, isto é, estruturas.

Mas tais **estruturas**, animadas de símbolos, não permanecem estáticas. O seu dinamismo pode tomar duas direções opostas. A via da identificação com os deuses e com os heróis imaginários conduz a uma espécie de alienação: as estruturas são então qualificadas de *esquizomorfias* (Durand) ou de *heterogeneizantes* (S. Lupasco); elas tendem, de fato, a tornar o sujeito semelhante ao outro, ao objeto da imagem, a identificá-lo com o mundo imaginário e a separá-lo do mundo real. Pelo contrário, a via da integração dos valores simbólicos, expressos pelas estruturas do imaginário, favorece a individuação ou o desenvolvimento harmonioso da pessoa. Essas estruturas são então chamadas *isomorfias*, *homogeneizantes*, como incentivos a que o seu sujeito se torne ele próprio, em vez

de se alienar num herói mítico. Isso no caso de considerarmos o aspecto sintético dessa integração, que é uma assimilação interior a si mesma dos valores exteriores, em vez de ser uma assimilação de si mesma aos valores exteriores, qualificadas de estruturas equilibrantes ou de antagonismo equilibrado (Durand). Designado com o nome de **simbólica**, por um lado, o conjunto das relações e das interpretações que se referem a um símbolo, como a simbólica do fogo, por exemplo; por outro lado, o conjunto dos símbolos característicos duma tradição: a simbólica da Cabala, ou a dos Maias, da arte romana, etc.; por último, a arte de interpretar os símbolos, através da análise psicológica, da etnologia comparada, por todos os processos e técnicas de compreensão que constituem uma autêntica hermenêutica do símbolo. Por vezes, também se chama simbólica à ciência ou teoria dos símbolos, tal como a física é a ciência dos fenômenos naturais e a lógica a ciência das operações racionais. É uma ciência positiva, que se baseia na existência dos símbolos, na sua história e nas leis, enquanto o simbolismo é uma ciência especulativa, que se baseia na essência do símbolo e nas suas conseqüências normativas.

Para J. Lacan, o simbólico é um dos três registros essenciais a distinguir no campo da psicanálise, ao lado do imaginário e do real: “o simbólico designa a ordem dos fenômenos dos quais a psicanálise se ocupa na medida em que são estruturados como uma linguagem” (Lapv). Para S. Freud, “a simbólica é o conjunto dos símbolos de significação constante que podem ser encontrados nas diversas produções do inconsciente” (Lapv). Freud insiste mais na relação entre simbolizante e simbolizado, ao passo que Lacan considera antes a estruturação e a disposição do símbolo, isto é, a existência de “uma ordem simbólica estruturante da realidade inter-humana”. Por seu lado, C. Lévi-Strauss tinha extraído uma noção análoga do estudo antropológico dos fatos culturais: “toda a cultura pode ser considerada um conjunto

de sistemas simbólicos, em cuja primeira linha se situam a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião” (Lapv).

O **simbolismo**, por último, define uma escola teológica, exegética, filosófica ou estética, segundo a qual os textos religiosos e as obras de arte não têm significado literal ou objetivo, mas consistem tão-somente em expressões simbólicas e subjetivas do sentimento e do pensamento. O termo é igualmente empregado para designar a capacidade duma imagem ou duma realidade para servir de símbolo, como, por exemplo, o simbolismo da Lua. Distingue-se da simbólica já referida na medida em que esta compreende o conjunto de relações e de interpretações simbólicas sugeridas de fato pela Lua, ao passo que o simbolismo visa apenas a uma propriedade geral da Lua como fundamento possível de símbolos. Do mesmo modo, quando se fala de simbolismo hindu, cristão ou muçulmano, não será para designar tanto o conjunto dos símbolos inspirados por essas religiões quanto a concepção geral que elas têm do símbolo e do seu uso.

Essas minudências do vocabulário poderiam ser ainda mais matizadas. No entanto, são suficientes para vislumbrarmos a originalidade do símbolo e sua incomparável riqueza psicológica.

1.2.6. Análise do símbolo

As idéias prévias, os pressupostos que permitem a concepção simbolista, o nascimento e dinamismo do símbolo são os seguintes, segundo Juan-Eduardo

Cirlot⁹: a) Nada é indiferente. Tudo expressa algo e tudo é significativo; b) Nenhuma forma de realidade é independente: tudo se relaciona de algum modo; c) O quantitativo se transforma em qualitativo em certos pontos essenciais que constituem precisamente a significação da quantidade; d) Tudo é serial; e) Existem correlações de situação entre as diversas séries, e de sentido entre as referidas séries e os elementos que as integram. A serialidade, fenômeno fundamental, abrange tanto o mundo físico (gama de cores, de sons, de texturas, de formas, de paisagens, etc.) quanto o mundo espiritual (virtudes, vícios, estados de ânimo, sentimentos, etc.). Os fatos que dão lugar à organização serial são: limitação, integração do descontínuo na continuidade, ordenação, gradação sucessiva, numeração, dinamismo interno entre seus elementos, polaridade, equilíbrio de tensão simétrico ou assimétrico e noção de conjunto.

Se tomarmos um “símbolo” qualquer, por exemplo, a espada ou a cor vermelha, e analisarmos suas estruturas, veremos que elas se decompõem analiticamente, tanto na origem quanto na significação. Encontramos primeiramente o objeto em si, abstraído de toda relação; em segundo lugar, o objeto ligado à sua função utilitária, à sua realidade concreta no mundo tridimensional (diretamente: a espada); indiretamente (a cor vermelha tingindo, por exemplo, um manto). Em terceiro lugar, encontramos o que permite considerá-lo um símbolo, estrutura que denominamos “função simbólica” e que é a tendência dinâmica da qualidade de relacionar-se com as equivalentes situadas nos pontos correspondentes de todas as séries análogas, mas tendendo de modo principal a designar o sentido metafísico que concerne a esse aspecto modal da manifestação. Nessa função simbólica, podemos distinguir ainda entre o que se liga ao símbolo e o que corresponde a seu

⁹ Juan-Eduardo CIRLOT, *Dicionário de símbolos*, p. 32-4.

significado geral, muitas vezes ambivalente e carregado de alusões cuja multiplicidade nunca é caótica, porque se dispõe ao longo de uma coordenada de “ritmo comum”.

Assim a espada, o ferro, o fogo, a cor vermelha, o deus Marte, a montanha rochosa, relacionam-se entre si por encontrarem-se numa dessas “direções simbólicas” de igual sentido. Todos esses elementos aludem ao desejo de “decisão psíquica e extermínio físico”, que é o significado profundo de suas funções simbólicas, e que pode enriquecer-se com significados secundários dimanados da “situação” no nível em que o símbolo aparece. Mas, além disso, tais símbolos se unem entre si, chamam-se mutuamente, poderíamos dizer, em razão da afinidade interna que liga todos esses fenômenos, que são, na realidade, concomitâncias de uma modalidade cósmica essencial.

Por conseguinte, além dessa rede de relações que liga todos os objetos (físicos, metafísicos, reais, ideais e irrealis enquanto verdadeiros psicologicamente), a ordem simbólica se estabelece pela correlação geral do material e do espiritual (visível e invisível) e pelo desdobramento das significações. Esses componentes que dão lugar ao “modo de ser” do objeto podem ser somativos ou dissidentes, estando no segundo caso quando se produz a ambivalência do símbolo. Schneider, em *El origen musical de los animales – símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, 1946, oferece o exemplo da flauta, que, por sua forma, é fálica e masculina, enquanto, por sua sonoridade, é feminina. Acha uma curiosa correspondência de dupla inversão entre este instrumento e o tambor, masculino por sua voz grave e feminino por suas formas arredondadas. Na relação de significados das formas abstratas (geométricas ou biomórficas, ideais ou artísticas) e dos objetos, existe uma

influência mútua que sempre se deverá levar em conta. Outro exemplo de análise de sentido simbólico – o da água. Suas qualidades dominantes são: fertiliza, purifica, dissolve. A íntima conexão dessas condições permite relacioná-las de diversos modos, nos quais sempre sobressairá um aspecto: que a dissolução das formas, a carência de formas fixas (fluidez) vem ligada às funções de fertilização ou renovação do mundo vivo material e à purificação ou renovação do mundo espiritual. Desse contexto deduz-se todo o vasto simbolismo das águas, que aparecem como força situada em meio dos estágios cósmicos solidificados para destruir o que está corrompido, dar fim a um ciclo e possibilitar a vida nova, significação esta que extravasa dos signos zodiacais de *Aquarius* e de *Piscis*, corroborando os versículos dos salmos: “Como água me dissolvo, desconjuntaram-se todos os meus ossos” (Salmo 22:14).

A interpretação psicológica é o termo médio entre a verdade objetiva do símbolo e a exigência situacional de quem vive esse símbolo. Também interfere em escala variável a tendência do intérprete, a quem certamente será difícil subtrair-se de sua orientação peculiar. É nesse momento que os símbolos, à parte seu caráter universal, passam a sobredeterminar-se com sentidos secundários, acidentais e transitórios, em dependência da “situação” em que aparecem, conforme já se disse. O símbolo eleva-se ou desce de acordo com o nível em que é convocado. A dificuldade de interpretação, em consequência, é enorme, ao passo que a compreensão do símbolo, ao contrário, é quase elementar. Muitos dos ceticismos que surgem a respeito do simbolismo – sobretudo em psicólogos – derivam da confusão entre os dois aspectos diferentes da função simbólica: manifestação do sentido do objeto simbólico, mas também manifestação da deformação que uma mente particular comunica a esse sentido, de acordo com determinada situação

externa. A dificuldade de interpretação psicológica consiste não tanto na polivalência serial do símbolo (ritmo comum) quanto na multiplicidade de cosmovisões em que sua explicação pode ser amparada, quer inconscientemente por quem se encontra sob seu império, quer conscientemente pela “visão de mundo” do intérprete.

Capítulo II

2. A simbologia das casas em *Os Maias* e *Dom Casmurro*

Para a narrativa de ambos os autores, a figura da casa é de suma importância. Num e noutro, as casas ultrapassam os limites de espaço e tornam-se personagens atuantes na narrativa, personificadas com intensidades diferentes, mas com uma trajetória de atuação e recepção dos fatos muito semelhante e de fim comum: desolação, destruição e morte desses espaços personificados – o *Ramalhete* e a *Toca* para Eça e *Matacavalos* para Machado.

Ambos os espaços estão repletos de simbologia, denunciando as intenções dos fatos ou as conseqüências. Todavia, Eça e Machado são *sui generis* na criação, cultivando este um Realismo muito particular, esquivo das convenções literárias estabelecidas pelo movimento, o que se constata em sua personificação de *Matacavalos*, muito diferente da de Eça, com opções simbólicas mais sutis que as do escritor português.

Eça, em primeiro lugar, cognomina as casas. Em *Os Maias* têm nome e endereço: *Santa Olávia*, o *Ramalhete*, a *Toca*, e outras de várias personagens.

Machado não dá nome às casas: o lugar, o espaço é a denominação utilizada. É a casa da Rua de *Matacavalos*, na *Glória*, a casa do *Engenho Novo*, e outras de várias personagens.

Este capítulo mostrará a relação das três casas mais importantes das duas obras, seus aspectos simbólicos, antitéticos e análogos.

2.1. O Ramalhete

O nome da principal casa de Os *Maias* é **Ramalhete**, feito de **girassóis** atados por uma fita.

*A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela **casa do Ramalhete** ou simplesmente o **Ramalhete** [...]*

*[...] O **nome de Ramalhete** provinha decerto dum revestimento quadrado de azulejos fazendo painel no lugar heráldico do escudo de armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande **ramo de girassóis atado por uma fita** onde se distinguíam letras e números duma data¹⁰.*

(Os Maias. p. 11. v. 1).

O girassol, simbolicamente,

*Devido à forma radiada das pétalas de suas flores, à sua **cor amarelo-ouro** e à sua particularidade de **virar-se sempre para o sol**, é em diferentes culturas **um símbolo solar de grandeza**. No cristianismo é **símbolo do amor divino, da alma** e dos pensamentos e sentimentos dirigidos incessantemente **a Deus**; nesse caso, simboliza também a prece¹¹.*

O símbolo “solar de grandeza” é o que representa o **Ramalhete**, a antiga habitação da família Maia. Inabitado durante muitos anos, porque a família Maia estava morando em Santa Olávia, despertou em Carlos, ao concluir o curso de medicina, o desejo de reocupá-lo, para o que seriam necessárias obras de restauração. Depois delas, que pouparam apenas a fachada do edifício – por insistência absoluta do avô de Carlos, D. Afonso –, todo o interior foi alterado segundo o projeto de um arquiteto inglês e o *Ramalhete* atulhou-se de peças

¹⁰ Eça de QUEIRÓS, *Os Maias*, p. 11, v. 1.

¹¹ HERDER LEXIKON, *Dicionário de símbolos*, p. 106.

ornamentais japonesas, espanholas, mouriscas, persas, holandesas, indianas, etc. O excesso de luxo e as reformas comandadas por Carlos no *Ramalhete* vieram a acabar com a alma do velho lar.

Na Lisboa corrompida, o *Ramalhete* transforma-se num microespaço em que as personagens ligadas à intriga e à comédia de costumes vão viver ou freqüentar, como palco para a vida de lazer, de jogo e *soirées*.

Carlos apareceu em Lisboa com um arquiteto-decorador de Londres, e, depois de estudar com ele à pressa algumas ornamentações e alguns tons de estofos, entregou-lhe as quatro paredes do Ramalhete, para ele ali criar, exercendo o seu gosto, um interior confortável, de luxo inteligente e sóbrio.

(Os *Maias*. p. 13. v. 1).

As obras de restauro feitas no *Ramalhete* e os luxos e decorações exigidos por Carlos, até o requinte de um arquiteto inglês, simbolizam uma nova oportunidade – a última – de reformar e modernizar a casa, isto é, de introduzir uma nova etapa no país. De algum modo, é a reflexão do ideal reformista da geração de Carlos, que, junto com o seu melhor amigo, João da Ega, encarnará a renovação da geração de 70, sem, tal como ela, conseguir concretizar os seus projetos e as belas idéias de reformas e melhoramento do país.

Vilaça ressentiu amargamente esta desconsideração pelo artista nacional; Esteves foi berrar ao seu centro político que isto era um país perdido. E Afonso lamentou também que se tivesse despedido o Esteves, exigiu mesmo que o encarregassem da construção das cocheiras. O artista ia aceitar – quando foi nomeado governador civil.

(Os *Maias*. p. 13. v. 1).

Confira-se a crítica irônica de Eça, que relega ao artista nacional a execução das cocheiras, ou seja, o descrédito pelo nacional e a valorização da cultura e gosto estrangeiros como símbolos de grandeza.

O símbolo **solar** está na própria flor que se vira constantemente em busca do sol. E no **cristianismo** é símbolo **do amor divino, da alma**, e dos pensamentos e sentimentos dirigidos incessantemente **a Deus**; nesse caso, pelas críticas severas que se lêem à Igreja Católica no decorrer de toda a narrativa, a opção propende por negar a Deus. Avulta entre as figuras com tal comportamento o patriarca Afonso da Maia, espírito revolucionário e científico, baseado em Rousseau, Volney, Helvetius e a Enciclopédia, crítico da Constituição portuguesa, que recitava pelas lojas maçônicas odes abomináveis ao Supremo Arquiteto do Universo. Isso tudo ia de encontro à cultura e aos pensamentos do pai, Caetano da Maia, português antigo, fidalgo, doente, beato e fiel, que se benzia ao nome de Robespierre.

Afonso da Maia foi expulso de casa, sem mesada e sem bênção, renegado como bastardo. Dissera-lhe o pai que “aquele **pedreiro-livre** não poderia ser do seu sangue!”.

Nesse trecho, há uma **simbologia da maçonaria**, que é dividida em **graus**¹²: servente (aprendiz), pedreiros e carpinteiros (companheiros) e um mestre-de-obra (mestres). Afonso da Maia, que pertencia à maçonaria, ao casar-se com D. Maria Eduarda Runa, católica fervorosa, discorda abertamente da educação

¹² **Graus** – a Maçonaria, de um modo geral, buscou na organização do Templo de Salomão a base para sua própria Instituição. Os primeiros maçons foram, assim, os operários que o construíram, dos quais, segundo a Bíblia, nenhum era judeu. Hoje, numa construção de alvenaria, há três graus: servente (aprendiz), pedreiros e carpinteiros (companheiros) e um mestre-de-obras (mestres). Inicialmente, a Maçonaria era Operativa, ou seja, dedicada ao trabalho manual; depois é que se dedicou a apurar os conhecimentos de forma intelectual, passando a ser chamada de Simbólica ou Especulativa. Por fim, voltou-se exclusivamente ao intelecto, denominando-se Filosófica. Assim, de acordo com a capacidade de cada operário, possuía suas gradações ou graus. Hoje, além dos três primeiros, comuns a todos os Ritos, há outros cuja configuração varia de acordo com o Rito adotado. Seu número varia de sete a 99. Como numa universidade (produto das primeiras Corporações), em que, para chegar ao topo da instrução, o estudante deve passar por vários estágios progressivos, o que constitui o grau, decidiu-se adotar procedimento semelhante na Maçonaria (Sérgio Pereira Couto, *Dicionário secreto da Maçonaria*, p. 40).

dada a seu filho Pedro da Maia, sob orientação do Pe. Vasques, e a crítica severamente. Essa carolice que o cercava ia lançando Afonso da Maia num ateísmo rancoroso, e ele queria as igrejas fechadas como os mosteiros, as imagens escavadas a machado, uma matança de reverendos.

Quando começavam as rezas em sua casa, ele fugia para o fundo da quinta, lia Voltaire ou partia em busca de seu velho amigo, o Cel. Sequeira, que vivia numa quinta em Queluz (cf. p. 17-23, v. 1).

Ao longo da narrativa, virão outras personagens que se perfilarão contra a carolice da Igreja, como Carlos da Maia, Ega e tantas outras admitidas no *Ramalhete*.

O girassol, como símbolo da alma, dá vida ao *Ramalhete*, personificando a casa. Carlos da Maia chega modificando esse *animus*, altera todo o casarão; apenas a aparência externa, a casca, sofrerá pouca modificação, porque internamente tudo seria novo e melhor, com mais vida, com os entusiasmos da juventude.

Ao fim dum ano, durante o qual Carlos viera freqüentemente a Lisboa colaborar nos trabalhos, “dar os seus retoques estéticos” – do antigo Ramalhete só restava a fachada tristonha, que Afonso não quisera alterar por constituir a fisionomia da casa.

(*Os Maias*. p. 13. v. 1).

D. Afonso representa o tradicional, o conservador, de onde parte a relação do nome *Ramalhete*: **os girassóis, ligados à terra**, à plantação, às fazendas. A importância e a sobrevivência da família Maia, tradicional família da Beira ligada à terra.

Assim como no **Cristianismo**, o girassol é símbolo do amor divino, da **alma** e dos pensamentos e sentimentos dirigidos incessantemente **a Deus**, como se fosse uma prece. Embora renegada e criticada por D. Afonso, a religião faz-se presente até mesmo na fachada do *Ramalhete*.

Carlos mudou o interior, mas o exterior, a pedido do avô, permaneceu e, por maiores que fossem suas críticas à Igreja, sabia-se fruto dessa cultura, com a qual era obrigado a conviver, a olhar para essa religião, a virar-se para o clero, como um girassol, em vários momentos. Casou-se com D. Maria Eduarda Runa, católica fervorosa, que

[...] só se satisfazia à noite, indo refugiar-se no sótão com as criadas portuguesas, para rezar o terço agachada numa esteira – gozando ali, nesse murmúrio de ave-marias em país protestante, o encanto de uma conjuração católica.

(Os Maias. p. 21. v. 1).

D. Maria Eduarda Runa faz questão de que seu filho, Pedro da Maia, seja educado segundo a Igreja tradicional portuguesa. Queria romarias, fogueiras de São João, imagem do Senhor dos Passos, frades. Não concordava com a educação dada nos colégios ingleses, não lhe pareciam católicos de fato. O colégio Richmond não estava à altura de sua crença, de sua carolice, e a sugestão de Afonso da Maia não foi aceita. Ela faz questão que venha de Portugal um padre ensinar Pedrinho a ser católico de verdade.

[...] e para educar mandou vir de Lisboa o padre Vasques, capelão do conde de Runa.

O Vasques ensinava-lhe as declinações latinas, sobretudo a cartilha; e a face de Afonso da Maia cobria-se de tristeza [...].

(Os Maias. p. 21. v. 1).

A gravidade clerical do edifício tem a ver com a influência do clero, com a mentalidade fradesca no passado português e no da família Maia.

Uma tradição vinda principalmente da matriarca da família. Havia uma **gravidade clerical no edifício**, um silêncio interior agradável, uma paz dormente, que levou o clero a procurar o *Ramalhete* para ali instalar a nunciatura. Mas o monsenhor, com hábitos de rico prelado romano, queria em sua vivenda arvoredos, águas, jardim de luxo, e nem tudo encontrou ali. Na verdade, o *Ramalhete* possuía, ao fundo dum terraço, um pobre quintal, inculto, abandonado às ervas bravas. E a renda que o administrador Vilaça pediu pareceu exagerada ao monsenhor, que o questionou se julgava a Igreja ainda nos tempos de Leão X, e Vilaça respondeu que a nobreza não estava nos tempos do sr. D. João V. A nobreza não sustentaria mais o clero, e com isso o *Ramalhete* **continuou desabitado**.

O *Ramalhete* está ligado ao girassol e este, pela aparência, ao Cristianismo, à Igreja.

*Em 1858 monsenhor Buccarini, núncio de Sua Santidade, visitara-o com idéia de instalar lá a nunciatura, **seduzido pela gravidade clerical do edifício** e pela paz dormente do bairro [...] Mas monsenhor, com os seus hábitos de rico prelado romano, necessitava na sua vivenda os arvoredos e as águas dum jardim de luxo; e o Ramalhete possuía apenas, ao fundo dum terraço de tijolo, um pobre quintal inculto, abandonado às ervas bravas [...].*
(Os Maias. p. 11. v. 1).

*[...] **o sombrio casarão de paredes severas**, com um renque de estreitas varandas de ferro no primeiro andar, e por cima uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de **residência eclesiástica**, que competia a uma edificação do reinado da sra. D. Maria I: com uma sineta e com **uma cruz no topo**, assemelhar-se-ia a um **colégio de jesuítas**.*
(Os Maias. p. 11. v. 1).

O fiel companheiro de D. Afonso, o pesado e enorme angorá branco com malhas louras, ganhara um nome que recendia à Igreja:

*Tinha nascido em Santa Olávia, e recebera então o nome de **Bonifácio**; depois, ao chegar à idade do amor e da caça, fora-lhe dado o apelido mais cavalheiresco de **D. Bonifácio de Calatrava**; agora, dorminhoco e obeso, entrara definitivamente no **remanso das dignidades eclesiásticas**, e era o **Reverendo Bonifácio**...*

(Os Maias. p. 17. v. 1).

O *Ramalhete*, simbolizado pelos girassóis, **abrigava a lenda** de que aquelas paredes tinham sido fatais à família Maia. Mas D. Afonso não acreditava nisso e dizia ao Vilaça que **lendas e agouros desfaziam-se com a entrada do sol**.

*[...] – só pela razão daqueles **muros terem visto** tantos desgostos domésticos [...] e por fim **aludia mesmo a uma lenda**, segundo a qual eram **sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete**, “ainda que (acrescentava ele numa frase meditada) até me envergonho de mencionar tais frioleiras neste século de Voltaire, Guizot e outros filósofos liberais...”*

(Os Maias. p. 12. v. 1).

*“[...] **enquanto a lendas e agouros**, bastaria abrir de par em par as janelas e deixar **entrar o sol**”.*

(Os Maias. p. 13. v. 1).

O **amarelo** nos girassóis também está **ligado ao ouro**, ao **símbolo solar de grandeza** que o *Ramalhete* representa para a família Maia e para toda a sociedade de Portugal.

*“**Amarelo** – cor muito clara, associada ao significado **simbólico do ouro**, da **luz e do sol**; como o ouro, muitas vezes é símbolo da eternidade e da **transfiguração** [...]”¹³.*

¹³ HERDER LEXIKON, *Dicionário de símbolos*, p. 16.

O amarelo, para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, é a **cor da terra fértil**, que está estreitamente relacionada à **família Maia, de cuja riqueza, vinda de Santa Olávia**, depende para manter e restaurar o *Ramalhete*.

Esta presença do amarelo no mundo ctoniano, sob o pretexto da eternidade, introduz o segundo aspecto simbólico desta cor terrestre.

O amarelo é a cor da terra fértil, o que fazia com que se aconselhasse, na China antiga, para assegurar a fertilidade do casal, que se pusessem em completa harmonia o yin e o yang, que as vestes, os cobertores e as almofadas do leito nupcial fossem todos de gaze ou de seda amarela [...] ¹⁴.

O amarelo também está **ligado à inteligência**, ao **pensamento** e ao **adultério**. Tanto Pedro da Maia como seu filho Carlos só **pensavam na mulher amada** e só **se voltavam para o objeto de desejo**, como o **girassol se volta para o sol**. A luz da vida de cada um estava no grande amor – Maria Monforte para Pedro e Maria Eduarda para Carlos. Pai e filho submeteram-se aos caprichos do amor e da sedução. Lógica, razão e inteligência foram postas de lado, na busca ávida das mulheres desejadas por cada um. E **a traição aconteceu**: Pedro da Maia passou dolorosamente pelo **adultério**, que o levou à morte; Carlos fora **traído pelo destino**, pela vida, que lhe proporcionou tudo menos os pais e a mulher amada. Fora traído pela fatalidade de apaixonar-se pela própria irmã, apesar de terem passado por sua vida tantas mulheres. A ironia da vida conduziu-o a uma relação incestuosa com a própria irmã como caminho de felicidade. **Pai e filho presos a uma situação identificada com a do girassol**, inermes a **contemplar seu objeto de desejo** que se esfuma: Maria Monforte vai à Itália com outro e Maria Eduarda a Paris, depois de saber que Carlos é seu irmão. **Pai e filho, sem o sol da vida**, murcham,

¹⁴ Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos símbolos*, p. 58–9.

desfalecem. Pedro morre, Carlos morre por dentro; terminam os seus sonhos e ilusões.

*Quando o **amarelo** se detém sobre esta terra, a meio caminho entre muito alto e muito baixo, traz consigo a perversão das virtudes de fé, de **inteligência**, de vida eterna. Esquecido o amor divino, chega o enxofre luciferino, imagem do orgulho e da presunção, da inteligência que só se quer alimentar a si própria. O amarelo está **associado ao adultério**, quando **se desfazem os laços sagrados do casamento**, à imagem dos laços sagrados do amor divino, **quebrados por Lúcifer**, com o matiz que a linguagem comum acabou por inverter o símbolo, atribuindo **a cor amarela ao enganado**, quando ela cabe originalmente ao enganador, como o testemunham muitos outros costumes: a porta dos traidores era pintada de amarelo para chamar a atenção dos que passavam, nos séculos XVI e XVII ¹⁵.*

A **flor** simbolicamente representa a **alma**, o **arquétipo da alma**. O **Ramalhete tem alma, tem vida própria**, não é um espaço comum, mas personagem que interage na trama, atua com as outras personagens. Sofre as ações do tempo como todos os que estão dentro da casa e **morre no final**. Eça lhe dá e lhe tira a vida e o nome *Ramalhete* tem também esse propósito. Será belo e terá alma por um tempo e também murchará e morrerá como todos. **Vida e Morte** presentes fortemente no **nome da casa**.

*Com efeito, **a flor** apresenta-se muitas vezes como uma **figura-arquétipo da alma**, como um centro espiritual. O seu significado concretiza-se, então, de acordo com a sua cor, que revela a orientação das tendências psíquicas: o **amarelo** possui um simbolismo **solar**, o vermelho, um simbolismo sangüíneo, e o azul, um simbolismo de irrealidade sonhadora. Mas os matizes do psiquismo diversificam-se até ao infinito.*

*As utilizações **alegóricas das flores são também infinitas**: elas figuram entre os atributos da Primavera, da aurora, da juventude, da retórica, da virtude, etc¹⁶.*

¹⁵ Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos símbolos*, p. 59.

¹⁶ *Ibidem*, p. 330.

E para finalizar a questão do nome *Ramalhete*, no próprio jardim da casa, entre as demais plantas e árvores, **havia uma plantação de girassóis**.

*E gostava até do seu quintalejo. Não era decerto o jardim de Santa Olávia; mas tinha o ar simpático, **com os seus girassóis perfilados** ao pé dos degraus do terraço, o cipreste e o cedro envelhecendo juntos com dois amigos tristes.*

(Os Maias. p. 15. v. 1).

O narrador, ao longo de toda a obra, refere-se ao *Ramalhete* como se fosse **uma personagem**. Ele dá **vida, sentimentos e emoções à casa**; personifica-a em diversos trechos:

*[...] tinha o **aspecto tristonho** de residência eclesiástica [...]*.

(Os Maias. p. 11. v. 1).

*[...] o Ramalhete possuía apenas, ao fundo dum terraço de tijolo, um **pobre quintal inculto, abandonado** [...]*.

(Os Maias. p. 11. v. 1).

*“Este **inútil** pardieiro (como ele chamava Vilaça Júnior, agora por morte de seu pai administrador dos Maias) [...]*”.

(Os Maias. p. 11. v. 1).

*[...] só pela razão daqueles muros **terem visto** tantos desgostos domésticos [...]*”.

(Os Maias. p. 12. v. 1).

*[...] uma lenda, segundo a qual eram sempre **fatais aos Maias as paredes do Ramalhete** [...]*”.

(Os Maias. p. 12. v. 1).

*[...] do antigo Ramalhete só restava a **fachada tristonha**, que Afonso não quisera alterar por constituir **a fisionomia da casa** [...]*”.

(Os Maias. p. 13. v. 1).

“O que surpreendia logo era o pátio, outrora tão **lóbrego, nu**, lajeado de pedregulhos – agora **resplandecente** [...]”.

(Os Maias. p. 13. v. 1).

“[...] tudo tinha ali **uma feição austera** de paz **estudiosa** [...]”.

(Os Maias. p. 14. v. 1).

“Não era decerto o jardim de Santa Olávia; mas **tinha o ar simpático**, com os seus girassóis perfilados ao pé dos degraus do terraço, o cipreste e o cedro **envelhecendo juntos com dois amigos tristes** [...]”.

(Os Maias. p. 15. v. 1).

“E era aquele filho que, desprezando a sua autoridade, ligando-se a essa criatura, estragara o sangue da raça, **cobria agora a sua casa de vexame** [...]”.

(Os Maias. p. 42. v. 1).

“Depois ficaram calados. Fora, as pancadas sucessivas da chuva batiam a casa, a quinta, **num clamor prolongado**; e as árvores, sob as janelas, ramalhavam num vasto vento de inverno [...]”.

(Os Maias. p. 42. v. 1).

No trecho seguinte, é **a casa** mais uma vez “**reagindo**” à traição de Maria Monforte. D. Afonso e Pedro estão desolados, e o **Ramalhete** acompanha o sofrimento dos dois.

“Foi então andando para a sala de jantar, onde os criados que, pela ama, sabiam decerto o desgosto, se moviam em pontas de pés, com a lentidão contristada **duma casa onde há morte**”.

(Os Maias. p. 45. v. 1).

Pela **casa** no entanto tinham-se acendido as luzes. Já inquieto subiu ao quarto do filho; estava tudo **escuro**, tão **úmido e frio**, como se a chuva caísse dentro. Um arrepio confrangeu o velho, e, quando chamou, a voz de Pedro **veio do negro da janela**; estava lá, com a vidraça aberta, sentado fora da varanda, voltado para a noite brava, para o **sombrio rumor das ramagens**, recebendo na face o vento, a água, toda invernia agreste.

(Os Maias. p. 45. v. 1).

A tristeza de Pedro pela traição e abandono encontra eco também no *Ramalhete*.

Muito tempo só os passos lentos do velho, ao comprido das altas estantes, quebraram o silêncio em que toda a sala ia adormecendo. Uma brasa morria no fogão. A noite parecia mais áspera. Eram de repente vergastadas de água contra as vidraças, trazidas numa rajada, que longamente, num clamor teimoso, faziam escoar um dilúvio dos telhados; depois havia uma calma tenebrosa, com uma sussurração distante de vento fugindo entre ramagens; nesse silêncio as goteiras punham um pranto lento; e logo uma corda de vendaval corria mais furioso, envolvia a casa num bater de janelas, redemoinhava, partia com silvos desolados.

(Os Maias. p. 46. v. 1).

Carlos, ainda pequeno, chega ao *Ramalhete* com o avô, D. Afonso, depois que Maria Monforte deixa Pedro e abandona o lugar.

Afonso não ousou beijá-lo, para o não acordar com as barbas ásperas; mas tocou-lhe na rendinha da camisa, entalou a roupa contra a parede, deu um jeito ao cortinado, enternecido, sentindo toda a sua dor calmar-se naquela sombra de alcova onde o seu neto dormia.

(Os Maias. p. 47. v. 1).

Minutos antes de Pedro da Maia suicidar-se:

“Esfregou as mãos, como arrepiado da friagem do quarto, [...]”.

(Os Maias. p. 47. v. 1).

Do quarto de Pedro, ainda entreaberto, vinha um cheiro de pólvora; e aos pés da cama, caído de bruços, numa poça de sangue que se ensopava no tapete, Afonso encontrou seu filho morto, apertando uma pistola na mão. Entre as duas velas que se extinguíam, com fogachos lívidos, deixara-lhe uma carta lacrada com estas palavras sobre o envelope, numa letra firme: Para o papá.

Daí a dias fechou-se a casa de Benfica.

(Os Maias. p. 47. v. 1).

Fecha-se a casa após a morte de Pedro. O *Ramalhete* morre um pouco também, fechado, deixado para trás por muitos anos. Afonso e seu neto Carlos partem para *Santa Olávia*.

O *Ramalhete* exerce influência sobre Dâmaso, semelhante à que Carlos tinha sobre o rapaz/amigo.

*Seguiram dali à sala do bilhar fazer “a partida de reconciliação”. E pouco a pouco, **sob a influência que exercia sempre sobre ele o Ramalhete**, Dâmaso foi sossegando, risonho já, gozando de novo a sua intimidade com Carlos no meio daquele luxo sério, e tratando-o outra vez por “menino” [...].*
(*Os Maias*. p. 37. v. 2).

Carlos aflige-se quando pensa em fugir com Maria Eduarda e abandonar o avô, Afonso. Todo o sofrimento que causaria “ia destruir de uma vez e para sempre a alegria de Afonso, e a nobre paz que lhe tornava tão bela a velhice”.

*E seria para ele como o horror duma fatalidade! Já a mulher de seu filho fugira com um homem, deixando atrás de si um cadáver; seu neto agora fugia também, arrebatando a família doutro – e a **história da sua casa** tornava-se assim uma repetição de adultérios, de fugas, de dispersões, sob o bruto aguilhão da carne!*
(*Os Maias*. p. 92. v. 2).

Quando Maria Eduarda visita o *Ramalhete* pela primeira vez, sente nele a presença de D. Afonso e a austeridade dos objetos da casa. Criando uma imagem negativa e pesada, chega a temê-lo, mas Carlos garante-lhe que o avô não é senão um “santo e um lindo velho”. O *Ramalhete*, porém, sugere-lhe outra imagem de D. Afonso.

*Foram então **percorrer todo o Ramalhete**, até o terraço. Ela gostou sobretudo do escritório de Afonso, com os seus damascos de câmara de prelado, **a sua feição severa de paz estudiosa**.*

– Não sei por quê – murmurou dando um olhar lento às estantes pesadas e ao Cristo na cruz –, não sei por quê, mas teu avô faz-me medo!

Carlos riu. Que tontaria! O avô, se a conhecesse, fazia-lhe logo a corte rasgadamente... O avô era um santo! E um lindo velho!

– Teve paixões?

– Não sei, talvez... Mas creio que o avô foi sempre um puritano.

Desceram ao **jardim**, que lhe agradou também, **quieto e burguês**, com a sua **cascatazinha chorando** num ritmo doce. Sentaram-se um instante sob o **velho cedro**, junto a uma mesa rústica de pedra, onde estavam entalhadas letras mal distintas e uma data antiga; o chalar das aves nos ramos pareceu a Maria mais doce que o de todas as aves que ouvira; depois arranjou um **ramo para levar como relíquia**.

(Os Maias. p. 104. v. 2).

Em sua primeira visita ao *Ramalhete*, enquanto Carlos se afasta para dar ordens ao criado, Maria Eduarda, contemplando de um canto de sofá toda a casa e sua importância, arrola-a junto dos amigos e da paz que o lugar propiciava a Carlos e se pergunta se conviria a ele deixar tudo por sua causa. O *Ramalhete* assume a mesma importância que os seres vivos que rodeiam Carlos.

– Que tens, amor? Estás doente?

Ela ergueu lentamente os olhos que brilhavam numa névoa de lágrimas.

– Pensar que tu vais **deixar por mim esta linda casa, o teu conforto, a tua paz, os teus amigos...** É uma tristeza, tenho remorsos!

Carlos ajoelhara ao seu lado, sorrindo dos seus escrúpulos, chamando-lhe tonta, secando-lhe num beijo as lágrimas que rolavam... Considerava-se ela então **valendo menos que a cascata do jardim e alguns tapetes usados?**...

(Os Maias. p. 105. v. 2).

Carlos fala apenas do *Ramalhete*, sem mencionar os amigos e a paz. Indaga dela se não se considera à altura dos outros “pedaços” da casa: cascata, jardim, tapetes usados. É significativo que da comparação estejam excluídos a paz e os amigos, mas não o *Ramalhete*, presente seja como personagem principal na cena ou como coadjuvante.

A agonia de Carlos na sala do *Ramalhete*, recebendo Castro Gomes para contar-lhe toda a verdade do seu relacionamento com Maria Eduarda, sua amásia, que Rosa não era sua filha, como conhecera Maria Eduarda e quanto tudo aquilo lhe custava, insinuando uma "refinada" prostituição. A **circunspeção do ambiente**, acentuada pela cor das paredes, fez do *Ramalhete* uma testemunha muda, mas viva, do drama de Carlos.

"A agonia que ele sentira no salão cor de musgo do outono, enquanto o outro arrastava os rr, queria vê-la [...]".

(*Os Maias*. p. 120. v. 2).

Ega tinha de contar a Carlos que Maria era sua irmã, e que ele estava vivendo uma relação incestuosa. Acabaria com a felicidade plena do amigo, seria o portador de tamanha desgraça. Isso o afligia tanto que lhe tirava o ânimo de fazê-lo.

Pontual, às sete horas, o escudeiro acordou Ega. Ao rumor da porta, ele sentou-se na cama com um salto, e logo todos os negros cuidados da véspera, Carlos, a irmã, a felicidade daquela casa acabada para sempre, se lhe ergueram na alma em sobressalto, como despertando também. A portada da varanda ficara aberta; um ar silencioso e lívido de madrugada clareava através do transparente de fazenda branca. Durante um momento Ega ficou olhando em redor, arrepiado; depois, sem coragem, remergulhou nos lençóis, gozando aquele bocado de calor e de conchego antes de ir afrontar as amarguras do dia.

(*Os Maias*. p. 225. v. 2).

D. Afonso, a grande coluna do *Ramalhete*, **morre**, cobrindo de luto o solar. **Fechar o portão; está frio**, é o grande **símbolo da morte**. Morte inclusive do *Ramalhete*, porque Carlos o abandona, deixando para trás tudo e todos.

“E, sobre a rua deserta, **cerrou-se** finalmente para **um grande luto o portão do Ramalhete**”.

(Os Maias. p. 264. v. 2).

Carlos viaja, Ega e Vilaça voltam da estação de Santa Apolônia para o *Ramalhete*. Voltam para acertar tudo, fechar o *Ramalhete*.

Ao entrar no Ramalhete, Ega sentia uma longa saudade, pensando no lar feliz e amável que ali houvera e que, para sempre, se apagara. Na antecâmara, os seus passos já lhe pareceram soar tristemente, como os que se dão numa casa abandonada. Ainda errava um vago cheiro de incenso e de fenol. No lustre do corredor havia uma luz só e dormente.

– Já anda aqui **um ar de ruína**, Vilaça.

– Ruinazinha bem confortável, todavia! – murmurou o procurador, dando um olhar às tapeçarias e aos divãs, e esfregando as mãos, **arrepido da friagem** da noite.

Entraram no escritório de Afonso, onde durante um momento se ficaram aquecendo ao lume. O relógio Luís XV bateu finalmente as nove horas – depois a toada argentina do seu minueto vibrou um instante e morreu. Vilaça preparou-se para começar a sua tarefa. Ega declarou que ia para o quarto arranjar também a sua papelada, fazer a limpeza final de dois anos de mocidade...

Subiu. E pousara apenas a luz sobre a cômoda, quando sentiu ao fundo, no silêncio do corredor, um gemido longo, desolado, duma tristeza infinita.

Um terror arrepiou-lhe os cabelos. Aquilo arrastava-se, gemia no escuro, para o lado dos aposentos de Afonso da Maia.

(Os Maias. p. 267. v. 2).

Corria uma lenda de que as paredes do *Ramalhete*, remedando o “carma” dos espíritas, eram fatais aos Maias. Só D. Afonso não acreditava nisso.

– Há três anos, quando o sr. Afonso me encomendou aqui as primeiras obras, lembrei-lhe eu que, segundo **uma antiga lenda, eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete**. O sr. Afonso da Maia riu de agouros e lendas... **Pois fatais foram!**

(Os Maias. p. 267. v. 2).

O Vilaça pai já havia comentado isso com D. Afonso; esse “carma” existia há muito tempo.

*[...] e por fim aludia mesmo a uma **lenda**, segundo a qual eram sempre **fatais** aos Maias **as paredes do Ramalhete**, “ainda que (acrescentava ele numa frase meditada) até me envergonho de mencionar tais frioleiras neste século de Voltaire, Guizot e outros filósofos liberais...”.*

(Os Maias. p.12. v. 1).

Mas D. Afonso, com sua **formação inglesa**, frio e distante das crendices, dizia:

*“[...] enquanto a lendas e agouros, **bastaria abrir de par em par as janelas e deixar entrar o sol**”.*

(Os Maias. p. 13. v. 1).

O **sol traria a vida** necessária, o Ramalhete sobreviveria a todas as lendas, todavia, D. Afonso enganou-se: a história repetiu-se com o neto, e tanto desgosto o levou à morte.

Íntegro, criado dentro dos padrões burgueses mais severos, não podia ele aceitar o relacionamento do neto com a neta, escárnio imposto pelo acaso que o levava à morte, conforme tinha plena consciência Carlos. O *Ramalhete*, como **personagem atuante, antropomorfizado**, sempre esteve em meio a tudo isso.

*E aí andava agora, aterrado, escorraçado, fugindo ocultamente de casa, passando o dia longe dos seus, numa vadiagem trágica, como um excomungado que receia encontrar olhos puros onde sinta o horror do seu pecado... E ao lado, o pobre Afonso, sabendo tudo, morrendo daquela dor! Podia ele, hóspede querido dos tempos alegres, partir, agora que **uma onda de desgraça quebrara sobre essa casa**, onde o acolhiam afeições mais largas que na sua própria? Seria ignóbil! Tornou logo a desfazer a mala; e, furioso no seu egoísmo com todas aquelas amarguras que o*

abalavam, arranjava outra vez a roupa dentro da cômoda, com a mesma cólera com que a desmanchara, rosmando [...].

(*Os Maias*. p. 255. v. 2).

D. Afonso morre no jardim do *Ramalhete* em meio a vários elementos que representam vida, força e rigidez. E o sol, que levaria dali todos os agouros e lendas, agora, diante da morte da grande coluna da casa, não era, a céu aberto, em comunhão possível com todos os presentes, senão uma **réstia de sol**. O sol também se rendia a tanta desgraça dentro do jardim do *Ramalhete*; a cascata chora a morte do patriarca.

Afonso da Maia lá estava, nesse recanto do quintal, sob os ramos do cedro, sentado no banco de cortiça, tombado por sobre a tosca mesa, com a face caída entre os braços. O chapéu desabado rolara para o chão; nas costas, com a gola erguida, conservava o seu velho capote azul. Em volta, nas folhas das camélias, nas áleas areadas, refulgia, cor de ouro, o sol fino de inverno. Por entre as conchas da cascata, o fio de água punha o seu choro lento.

(*Os Maias*. p. 258. v. 2).

Carlos não chora, está perplexo, sob um sol tênue que confirma o “carma” do *Ramalhete*.

Carlos, no entanto, ficara defronte do velho, sem chorar, perdido apenas no espanto daquele brusco fim! Imagens do avô, do avô vivo e forte, cachimbando ao canto do fogão, regando de manhã as roseiras, passavam-lhe na alma, em tropel, deixando-lha cada vez mais dolorida e negra... E era então um desejo de findar também, encostar-se com ele àquela mesa de pedra, e sem outro esforço, nenhuma outra dor da vida, cair com ele na sempiterna paz. Uma réstia de sol, entre os ramos grossos do cedro, batia a face morta de Afonso.

(*Os Maias*. p. 259. v. 2).

A morte de D. Afonso traz uma **fortuna** para os netos, também ela **relacionada com a casa**. É expressão corriqueira, que Eça poderia ter dispensado,

mas – por ser a presença da casa na narrativa de freqüência muito acima da esperada – não a subtraiu do registro.

*Depois, como Ega aludia à **fortuna que deixava Afonso da Maia**, Vilaça deu detalhes. Era decerto **uma das boas casas de Portugal**. Só o que viera da herança de Sebastião da Maia representava bem 15 contos de renda. As propriedades do Alentejo, com os trabalhos que lá fizera o pai dele Vilaça, tinham triplicado de valor, Santa Olávia era uma despesa. Mas as quintas ao pé de Lamego, um condado.*
(Os Maias. p. 266. v. 2).

A morte do Ramalhete vai-se consolidando **aos poucos, lentamente**, após a morte de D. Afonso. Carlos viajou para *Santa Olávia* e Ega volta ao *Ramalhete* para fazer as malas e resolver os últimos detalhes; quase já não há na casa sinal de vida e a dor da solidão atinge até o gato, que não quer sair da porta do quarto de D. Afonso (cf. *Os Maias*. p. 267. v. 2).

Ega, ao recolher-se para dormir, já circundado pelo contexto funesto assumido pela própria casa, é surpreendido pelo gato, Bonifácio, que chora à porta do quarto de D. Afonso, a compor ainda mais a tristeza e a morte dentro do *Ramalhete*.

*Subiu. E pousara apenas a luz sobre a cômoda, quando sentiu ao fundo, no **silêncio do corredor, um gemido longo, desolado, duma tristeza infinita**. Um **terror arrepiou-lhe os cabelos**. Aquilo **arrastava-se, gemia no escuro**, para o lado dos aposentos de Afonso da Maia. Por fim, **refletindo que toda a casa** estava acordada, cheia de criados e de luzes, Ega ousou dar alguns passos no corredor, com o castiçal na mão trêmula. Era o gato! Era o reverendo Bonifácio, que, diante do quarto de Afonso, arranhando a porta fechada, miava doloridamente. Ega escorraçou-o, furioso. O pobre Bonifácio fugiu, obeso e lento, com a cauda fofa a roçar o chão; mas voltou logo, e esgatanhando a porta, roçando-se pelas pernas do*

*Ega, recomeçou a miar, **num lamento agudo, saudoso como o duma dor humana, chorando o dono perdido** que o acariciava no colo e que não tornara a aparecer.*

*Ega correu ao escritório a pedir ao Vilaça que dormisse essa noite no Ramalhete. O procurador acedeu, impressionado com **aquele horror do gato a chorar**. Deixara o montão de papéis sobre a mesa, voltara a aquecer os pés ao lume dormente. E voltando-se para o Ega, que se sentara, ainda todo pálido, no sofá bordado a matiz, antigo lugar de D. Diogo, murmurou devagar, gravemente:*

*– Há três anos, quando o sr. Afonso me encomendou aqui as primeiras obras, lembrei-lhe eu que, segundo uma antiga lenda, eram sempre **fatais aos Maias as paredes** do Ramalhete. O sr. Afonso da Maia riu de agouros e lendas... **Pois fatais foram!***

(Os Maias. p. 267. v. 2).

O *Ramalhete*, personagem humanizada, senciente e viva por toda a história, também sucumbe. **Uma morte simbólica**, visto que é uma personificação. Mas todos os elementos da morte estão presentes, estampados na face do *Ramalhete*, como estariam numa personagem humana. Eça dedicou-lhe amplo espaço, descrições específicas para o leitor acompanhar a morte e o enterro de uma personagem de relevo na narrativa.

Atinge o ápice na visita de Carlos e Ega, depois de dez anos, quando aquele volta a Portugal. Visitam de passagem o *Ramalhete*, que Vilaça, o administrador da família, ainda mantém, como mantém o túmulo do avô, do gato Bonifácio e todos os demais bens, para usufruto do jovem senhor burguês do que ainda é possível na vida, depois de tantas perdas e mortes.

Nessa visita ao *Ramalhete*, Carlos e Ega recordam-se de muitas coisas por que passaram. O saudosismo aflora forte, mas, acordados pela realidade, fogem

dali, sob o pretexto de estarem atrasados. Carlos marcara um jantar no Braganza (*sic*), às seis, e já eram seis e um quarto; Vilaça e os rapazes o esperavam.

*Ainda falavam de Portugal e dos seus males, quando a tipóia parou. Com que **comoção** Carlos **avistou a fachada severa** do Ramalhete, as janelinhas abrigadas à beira do telhado, o grande ramo de girassóis fazendo painel no lugar do escudo de armas! Ao ruído da carruagem, Vilaça apareceu à porta calçando luvas amarelas. Estava mais gordo o Vilaça – e tudo na sua pessoa, desde o chapéu novo até o castão de prata da bengala, revelava a sua importância como administrador, quase direto senhor durante o longo desterro de Carlos, daquela vasta casa dos Maias. Apresentou logo o jardineiro, um velho, que ali vivia com a mulher e o filho, guardando o **casarão deserto** [...].*

(Os Maias. p. 287. v. 2).

O administrador Vilaça retira-se do *Ramalhete*, deixando combinado um jantar no restaurante. Carlos e Ega vão andar pelo casarão, rever-lhe os pormenores.

*E os dois amigos atravessaram o peristilo. Ainda lá se conservavam os bancos de carvalho lavrado, **solenes** como coros de catedral. Em cima, porém, a **antecâmara entristecida, toda despida**, sem um móvel, sem um estofado, mostrando a **cal lascada** dos muros.*

*Tapeçarias orientais que pendiam como uma tenda, pratos mouriscos de reflexos de cobre, a estátua da Friorenta rindo e arrepiando-se, na sua nudez de mármore, ao meter o pezinho na água – tudo ornavava agora os aposentos de Carlos em Paris; e outros caixões apilhavam-se a um canto, prontos a embarcar, levando as melhores faianças da Toca. Depois, no amplo corredor, sem tapete, os seus passos soaram como num **claustro abandonado**. Nos quadros devotos, dum **tom mais negro**, destacava aqui e além, sob a **luz escassa**, um ombro descarnado de eremita, a mancha lívida **duma caveira. Uma friagem regelava**. Ega levantara a gola do paletó.*

*No salão nobre os móveis de brocado, cor de musgo, estavam **embrulhados em lençóis de algodão, como amortalhados**, exalando um **cheiro de múmia** a terebintina e cânfora. E no chão, na tela de Constable,*

*encostada à parede, a condessa de Runa, erguendo o seu vestido escarlate de caçadora inglesa, parecia ir dar um passo, sair do caixilho dourado, para **partir também**, consumir a dispersão da sua raça...*

*– Vamos embora – exclamou Ega. – **Isto está lúgubre!**...*

(Os Maias. p. 288. v. 2).

E os móveis, como membros do casarão, estavam machucados, tinham sido feridos, perdido pedaços, o que afligia Carlos, pelo amor que devotava à arte.

*E Carlos imediatamente descobriu um desastre na cornija, nos dois faunos que entre troféus agrícolas tocavam ao desafio. **Um partira o seu pé de cabra, outro perdera a sua frauta bucólica...***

*– Que brutos! – exclamou ele **furioso, ferido no seu amor** da coisa de arte.*

*– Um **móvel** destes!...*

(Os Maias. p. 288. v. 2).

E numa simbologia pertinente aos mortais, que Eça adapta aos móveis. É sabido do uso da cal, **uma pá de cal ao enterrar os mortos**. Eça cria situação semelhante, simbólica, com espessas camadas de pimenta branca sobre os móveis – idéia de Vilaça, retirada de almanaque.

*Mas deviam atravessar ainda a memória mais triste, o escritório de Afonso da Maia. A fechadura estava perra. No esforço de abrir, a mão de Carlos tremia. E Ega, comovido também, revia toda a sala tal como outrora, com os seus candeeiros Carcel dando um tom cor-de-rosa, o lume crepitando, o reverendo Bonifácio sobre a pele de urso, e Afonso na sua velha poltrona, de casaco de veludo, sacudindo a cinza do cachimbo contra a palma da mão. A porta cedeu; e toda a emoção de repente findou, na grotesca, absurda surpresa de romperem ambos a espirrar, desesperadamente, sufocados pelo cheiro acre **dum pó** vago que lhes picava os olhos, os estonteava. Fora o Vilaça, que, seguindo uma receita de almanaque, fizera **espalhar às mãos-cheias, sobre os móveis, sobre os lençóis** que os resguardavam, camadas espessas de pimenta branca! E estrangulados, sem ver, sob uma névoa de lágrimas, os dois continuavam, um defronte do outro, em espirros aflitivos que os desengonçavam.*

(Os Maias. p. 289. v. 2).

A morte rodeia-os, onipresente: quando Carlos e Ega saem da sala, abrindo uma janela para o terraço para respirar melhor, a visão de Carlos do lugar recém-deixado é de amplos sudários brancos. Mortalhas, na verdade, já citadas pelo narrador, cobertas de cal. Os móveis vão desaparecendo, como todo corpo desaparece com a morte. Eça enriquece e a todo instante reitera com pormenores a simbologia da morte.

*Voltou a olhar para a sala, onde todos **os móveis desapareciam** sob os largos **sudários brancos**. E reconheceu que tropeçara na antiga almofada de veludo, do velho Bonifácio. Pobre Bonifácio! Que fora feito dele?*

*Carlos, que se sentara no parapeito baixo do terraço, entre os vasos sem flor, contou o fim do reverendo **Bonifácio**. **Morrera** em Santa Olávia, resignado, e tão obeso, que se não movia. E o Vilaça, com uma idéia poética, a única da sua vida de procurador, mandara-lhe fazer um **mausoléu**, uma simples pedra de mármore branco, sob uma roseira, debaixo das janelas do quarto do avô.*

(Os Maias. p. 290. v. 2).

Do terraço, Carlos e Ega observam o jardim sem vida, e até a visão que se tinha do *Ramalhete*, ampla no horizonte, avistando o Tejo, está agora limitada pela construção de altos prédios. O **Ramalhete já não vê nem é visto**.

*Ega sentara-se também no parapeito, ambos se esqueceram num silêncio. Embaixo o jardim, bem areado, limpo e **frio** na sua nudez de inverno, tinha a **melancolia** de um **retiro esquecido**, que já **ninguém ama**; uma ferrugem verde, de umidade, cobria os grossos membros da Vênus Citeréia; o cipreste e o cedro **envelheciam junto**, como dois amigos **num ermo**; e mais lento corria o prantozinho da cascata, **esfiado saudosamente**, gota a gota, na bacia de mármore. Depois ao fundo, encaixilhada como uma tela marinha nas cantarias dos dois altos prédios, **a curta paisagem do Ramalhete**, um pedaço de Tejo e monte, tomava naquele fim de tarde um tom mais pensativo e **triste**; na tira de rio um pacote fechado, preparado para a vaga, ia descendo, desaparecendo logo, como já devorado pelo mar incerto; no alto da colina o moinho parara, transido na larga **friagem do ar**;*

e nas janelas das casas, à beira da água, **um raio de sol morria**, lentamente **sumido, esvaído na primeira cinza do crepúsculo**, com um resto de esperança numa face que se anuvia.

(Os Maias. p. 290. v. 2).

Nas últimas linhas da narrativa, Eça anuncia a derradeira saída de Carlos, para uma vida nova. Enterrado atrás dele, como antes o foram o avô, o pai, a mãe, o gato, o seu amor..., vai-se sumindo o *Ramalhete*.

O quarto escurecia no **crepúsculo frio e melancólico** de inverno. Carlos pôs também o chapéu; e desceram pelas escadas forradas de veludo cor de cereja, onde ainda pendia, com um ar baço de **ferrugem**, a panóplia de velhas armas. Depois, na rua, Carlos parou, deu um longo olhar ao **sombrio casarão**, que naquela primeira penumbra tomava um aspecto mais carregado de residência eclesiástica, com as suas **paredes severas**, a sua fila de janelinhas fechadas, as grades dos postigos térreos **cheias de treva, mudo, para sempre desabitado, cobrindo-se já de tons de ruína**.

Uma comoção passou-lhe na alma, murmurou, travando do braço do Ega:

– É curioso! Só vivi dois anos nesta casa, e é nela que me parece estar metida **a minha vida inteira!**

Ega não se admirava. Só ali, **no Ramalhete**, ele vivera realmente daquilo **que dá sabor e relevo à vida – a paixão**.

(Os Maias. p. 293. v. 2).

Até aqui estão mencionados todos os trechos que Eça utilizou na narrativa do romance, personificando o *Ramalhete*. Inúmeros são os adjetivos normalmente usados para seres humanos, personagens humanas, dados à casa, como, por exemplo: “a casa era conhecida na vizinhança; um interior confortável, de luxo inteligente e sóbrio; antigo *Ramalhete* só restava a fachada tristonha; Afonso não quisera alterar por constituir a fisionomia da casa; pobre quintal inculto; paredes severas; tímida fila de janelinhas; tinha o aspecto tristonho; muros terem visto tantos desgostos domésticos; eram sempre fatais aos Maias as paredes do *Ramalhete*; o

jardim tinha o ar simpático; cipreste e o cedro envelhecendo juntos com dois amigos tristes; este inútil pardieiro; pátio – agora resplandecente; uma feição austera de paz estudiosa; tinha o ar simpático; cobria agora a sua casa de vexame; uma casa onde há morte; toda a sala ia adormecendo; uma brasa morria no fogão; daquele luxo sério; cascatazinha chorando; a felicidade daquela casa acabada para sempre; cerrou-se finalmente para um grande luto o portão do Ramalhete; sentia uma longa saudade, pensando no lar feliz e amável; havia uma luz só e dormente; no silêncio do corredor, um gemido longo, desolado, duma tristeza infinita; o fio de água punha o seu choro lento; toda a casa estava acordada; fachada severa do *Ramalhete*; a antecâmara entristecida, toda despida; os móveis desapareciam sob os largos sudários brancos; e mais lento corria o prantozinho da cascata, esfiado saudosamente; o quarto escurecia no crepúsculo frio e melancólico”; etc.

Há, inclusive, sobre o romance *O Cortiço*, de **Aluísio Azevedo**, obra de 1890, a tese de que a principal personagem não é João Romão, nem Bertoleza, nem Rita Baiana, nem Pombinha, mas sim o **próprio cortiço** ou, como afirma Antônio Cândido, “o romance é o nascimento, vida, paixão e morte de um cortiço”¹⁷. A perspectiva de Eça não é muito diferente: a reforma mantendo a alma da casa, a vida, as paixões e a morte do *Ramalhete*.

¹⁷ Antônio CÂNDIDO, “De Cortiço a Cortiço”. In: *O discurso e a cidade*.

2.2. A Toca

Carlos compra a casa de Craft, no campo. Uma quinta muito luxuosa, com entrada por uma rua de acácias, muitas árvores e quintal. Uma vivenda pitoresca, mobiliada em belo estilo, deliciosamente saudável.

A finalidade da casa é proporcionar a Carlos e Maria Eduarda uma vida tranqüila, e afastar dos olhos da sociedade um amor por ela condenado.

Era um paraíso sereno, com uma clara vista do Tejo. Aí Carlos e Maria Eduarda vão viver o grande amor proibido, uma relação selvagem e incestuosa.

O nome escolhido presta-se a mais de um sentido: um refúgio de bichos e um esconderijo para amores ilícitos. Ao batizá-la com o nome de *Toca* – e que é batizar senão personificar, tornar humano, tornar único? – os apaixonados têm clara consciência dessa escolha.

– Isto é encantador! – repetia ela.

*– É um paraíso! Pois não lhe dizia eu? É **necessário pôr um nome a esta casa...** Como se há de chamar? Villa-Marie? Não. Château-Rose... Também não, credo! Parece o nome dum vinho. **O melhor é batizá-la** definitivamente com o nome que nós lhe dávamos. Nós chamávamos-lhe a **Toca**.*

Maria Eduarda achou originalíssimo o nome de Toca.

*Devia-se até pintar **em letras vermelhas** sobre o portão.*

*– Justamente, e com uma **divisa de bicho** – disse Carlos rindo.*

*– Uma divisa de bicho egoísta na sua felicidade e no **seu buraco**: Não me mexam!*

(Os Maias. p. 76. v. 2).

São muitas e freqüentes as descrições que Eça faz da *Toca*, carregadas de simbologia. Eça não poupou esforços para descrever com minúcia até os menores aspectos da casa, quase todos explicáveis à luz da simbologia.

Um dos primeiros comentários a respeito da casa, mesmo antes de batizá-la, é chamá-la de “deliciosamente saudável”. Eça repete aqui o que antes fizera no *Ramalhete*: elementos altamente simbólicos exprimem todo o contexto da narrativa, dos sentimentos das personagens, suas ações. E, como a todo ser humano, dá-lhe endereço, nome de batismo e adjetivos personificativos.

*“E assim se achava ela de repente com uma vivenda pitoresca, mobiliada num belo estilo, **deliciosamente saudável...**”.*

(Os Maias. p. 62. v. 2).

Conforme o texto citado, Maria Eduarda acha original o nome *Toca* e sugere mesmo pintá-lo em **letras vermelhas** sobre o portão.

Por que razão não de outra cor? Porque o vermelho representa simbolicamente toda a **essência da casa, a cor do amor, da vida** e – é inevitável – **da ira**. O amor a ser vivido na *Toca* provocará ira intensa na sociedade e em D. Afonso.

Ensina o dicionário de símbolos:

Vermelho – *entre todas as cores, o vermelho é aquela que, segundo estatísticas, é a preferida pela maioria das pessoas. Sob a forma do óxido de ferro, tem acompanhado o caminho da humanidade a partir da pré-história, e é visível nos testemunhos rupestres da era glacial. Já os homens de Neandertal tinham o hábito ritual de pintar com essa cor os mortos, provavelmente para lhes restituir a cor “quente” do sangue e da vida. O vermelho, em geral, é visto como uma cor agressiva, vital, rica em energia, aparentada ao fogo e ao amor, mas também à luta pela vida. Para*

caracteres introvertidos e melancólicos teria, segundo a tradição, um efeito perturbador e opressivo. Na simbologia propriamente dita, o vermelho presta-se a múltiplas interpretações, bastante diferentes uma das outras.

*[...] Na simbologia popular, **o vermelho é a cor do amor** (como por exemplo associado a flores, principalmente à rosa), mas também **da vida e da ira** (“enxergar tudo vermelho”).*

*[...] Na alquimia, o vermelho, junto com o branco, faz parte de um sistema dualístico e simboliza o princípio original do enxofre, o “flamejante”. Esta polaridade pode ter-se originado da antiga doutrina segundo a qual uma nova vida surgiria da união entre **o sangue (menstrual)** e **o branco esperma**, de modo que essas duas cores acabaram por se associar ao simbolismo da criação¹⁸.*

A Toca, logo depois do portão de entrada, ostentava um caminho profuso de flores de acácia.

“Logo depois do portão, penetrava-se numa fresca rua de acácias, onde cheirava bem”.

(Os Maias. p. 74. v. 2).

Sobre a **acácia** tem a dizer o dicionário de símbolos:

*A arca da aliança é feita de madeira de acácia chapeada a ouro (Êxodo, 37, 1-4). A coroa de espinhos de Cristo teria sido entrançada com espinhos de acácia. Por fim, no ritual maçônico, um ramo de acácia é colocado sobre o manto do recipiendário, para recordar aquele que foi plantado no túmulo de Hirão. Estas tradições demonstram que, no pensamento judaico-cristão, este **arbusto de madeira dura, quase imputrescível, de terríveis espinhos e flores cor de leite e sangue**, é um símbolo solar de renascimento e imortalidade. “É preciso saber morrer para nascer para a imortalidade”, resumia Gérard de Nerval, em Voyage en Orient, evocando o mito da morte de Hirão. E Guénon sublinha que os raios da **coroa de espinhos** são os de **um sol**.*

***O símbolo da acácia** está, portanto, unido à idéia de iniciação e de **conhecimento das coisas secretas**. É o que também se pode induzir de*

¹⁸ Hans BIEDERMANN, *Dicionário ilustrado de símbolos*, p. 386–7.

uma lenda bambara que coloca a acácia na origem do zumbidor. Quando o primeiro ferreiro, ainda criança, estava a talhar uma máscara, uma lasca de madeira de acácia soltou-se e saltou para longe, produzindo um som semelhante ao rugido de um leão. A criança chamou dois dos seus companheiros, pegou no fragmento de madeira, fez um buraco numa das suas extremidades, enfiou um cordel e pôs-se a girá-lo (SERH, 121).

*Esta lenda africana faz lembrar uma prática védica ainda hoje em vigor: num disco de acácia faz-se um orifício no meio; enfia-se neste orifício um pau de madeira de figueira, fazendo-o girar rapidamente e produzindo, pelo efeito da fricção, o fogo sagrado que servirá para o sacrifício. **A acácia representa aqui o princípio feminino, o pau o princípio masculino.***

Encontra-se a mesma analogia na Índia, onde a concha sacrificial (sruk) atribuída a Brahma é feita de madeira de acácia (GRAR, GUED, GUES, MALA).

*Por toda a parte se pode ver, portanto, **a acácia ligada a valores religiosos, como uma espécie de suporte do divino, no seu aspecto solar e triunfante**¹⁹.*

O elemento *acácia*, repetido inúmeras vezes durante a narrativa, é um forte **símbolo do amor** de Carlos e Maria Eduarda, **amor condenado** em vista da consangüinidade ainda que ignorada, que os acompanhará mesmo depois de conhecida toda a verdade. Um “arbusto de madeira dura, quase imputrescível, de terríveis espinhos e flores cor de leite e sangue”, é simbolicamente o retrato do amor de Carlos e Maria Eduarda. Forte, para sempre, e cheio de espinhos. Será um amor indestrutível, de vez que, acima de tudo, a ligação de carne é fraterna. E as flores serem cor de leite e sangue é o próprio símbolo masculino – o branco esperma – e feminino – o sangue menstrual –, conforme registra a simbologia da cor vermelha.

O surgimento de uma nova vida, uma união, a criação de algo, neste caso do fortalecimento do amor entre os dois.

¹⁹ Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos símbolos*, p. 37–8.

A *Toca* é comprada para isso, para viverem a plenitude do amor, longe da sociedade lisboeta crítica e mordaz. Para concretizar a união homem e mulher.

Eça abre a narrativa a respeito da *Toca* com um verbo que já insinua a sexualidade: “**penetrava-se** numa fresca rua de acácias”. A atmosfera de sensualidade persiste ao se saber que Carlos, **introduzindo a chave no portão**, tira disso grande prazer. O poder está em suas mãos e o prazer de caráter estritamente carnal do relacionamento amoroso vai concretizar-se. A **chave** simboliza **o abrir**, a felicidade, e é um **símbolo fálico**. O **portão/porta**, **passagem** de uma esfera para outra, representam **símbolos femininos**.

*“Só o **meter a chave** devagar e com uma inútil cautela na fechadura daquela morada discreta foi para Carlos **um prazer**”.*

(Os Maias. p. 74. v. 2).

***Cerrando o portão** de entrada, que rangia nos gonzos, Carlos sentia-se logo envolvido num “**extraordinário conforto moral**”, como ele dizia, em que todo o seu ser se movia mais facilmente, fluidamente, numa permanente impressão de harmonia e doçura... Mas o seu primeiro beijo era para Rosa, que corria pela **rua de acácias** ao seu encontro [...].*

(Os Maias. p. 93. v. 2).

A respeito de **chave** aprendemos:

*O conteúdo simbólico da chave refere-se ao fato de ela servir tanto para **abrir** como para **fechar**. Jano, o deus romano das **portas** (mais tarde, dos primórdios em geral) era representado quase sempre com um bastão de porteiro e uma chave. No Japão, **a chave simboliza a felicidade**, visto que abre o celeiro de arroz (também os **tesouros escondidos**, no sentido **figurado e espiritual**). Na iconografia cristã simboliza também – como chave dupla – o poder concedido ao apóstolo Pedro de desligar e ligar (veja também as duas chaves das armas papais). Na Idade Média, considerava-*

-se a entrega da chave uma ação jurídica simbólica que concedia **plenos poderes** (por exemplo, a entrega da chave da cidade). Na linguagem do simbolismo esotérico, a posse da chave significa freqüentemente “ter sido **iniciado**”. Também nos contos de fadas e lendas populares, a chave aparece muitas vezes como um símbolo do difícil **acesso aos mistérios** ou (também nos costumes e nas canções populares) como um **símbolo erótico**²⁰.

Quanto à **porta**, lê-se:

*Portal, portão; como a ponte, a porta simboliza a passagem de uma esfera para outra – por exemplo, deste mundo para o Além, do domínio profano para o sagrado, etc. Há uma concepção muito difundida de uma porta do Céu ou porta do Sol que marca a passagem para a esfera extraterrena e divina. Também o Mundo Subterrâneo ou o Reino dos Mortos localiza-se, segundo a concepção de muitos povos, do outro lado do grande portão. A porta fechada indica freqüentemente um segredo oculto, mas também proibição e inutilidade; a porta aberta representa um convite para sua travessia ou **significa um segredo revelado**. As representações de Cristo nas portas medievais (por exemplo, no tímpano) referem-se às conhecidas palavras de Cristo: “Eu sou a porta”; as representações da Virgem Maria, ao contrário, tomam como referência o fato de ela ser chamada quase sempre de a Porta do Céu, pela qual o Filho de Deus veio ao mundo*²¹.

2.2.1. Quiosque Japonês – na Toca

Dentro da *Toca*, Carlos e Maria Eduarda elegeram um espaço especial, o quiosque japonês, marcado pela excentricidade da decoração.

²⁰ HERDER LEXIKON, *Dicionário de símbolos*, p. 54.

²¹ *Ibidem*, p. 164.

É a presença de uma **cultura estranha** no espaço ocidental da *Toca*.

*Logo depois do portão, penetrava-se numa fresca rua de acácias onde cheirava bem. A um lado, por entre a ramagem, **aparecia o quiosque**, com o teto de madeira, **pintado de vermelho**, que fora o capricho de Craft, e que ele mobiliara à japonesa.*

(Os Maias. p. 74. v. 2).

O narrador, no trecho do quiosque japonês, recorreu à **sinestesia**. É um canto da *Toca* para Carlos e Maria Eduarda externarem seus sentimentos, os seus sentidos humanos arrebatados pelo calor do amor, pelo cheiro dos corpos. Há destaque nas imagens sinestésicas do campo olfativo para o tátil.

O quiosque era um lugar para os dois namorarem. Um espaço pequeno e confortável entre as madeiras quentes para intimidades mais livres.

O teto era forrado por uma colcha de seda amarela, suspensa, em formato de tenda, sensual e vibrante, já que o amarelo, cor forte ligada à inteligência, ao pensamento e ao adultério, é o esquecimento do amor divino.

Ela escorregava sob o divã baixo e fofo, Carlos balbuciava mil coisas pueris e ardentes, ficavam com os olhos cerrados, numa doçura de desmaio. E o silêncio pleno do quiosque era quebrado somente por algum doce suspiro, um suave entorpecimento entre as madeiras quentes, num ar mole já repassado de aroma indefinido em que havia jasmim.

Abrigava nesse pequeno espaço todos os sonhos e todas as preguiças. De fato, um espaço de outra cultura dentro das convenções burguesas de Portugal. Afinal, o amor físico entre irmãos não condiz com a natureza, o que os forçava a segregar-se sempre mais, a refugiar-se dentro de uma *Toca*.

O quiosque tinha uma só **janelinha redonda**, pequena, que quase não permitia contato com o mundo ocidental exterior, para não se ter consciência do mundo, para não penetrar ali nada que perturbasse o amor e a atração que sentiam um pelo outro, simbolizado pela preponderância do vermelho. O telhado agudo, **símbolo fálico** onde roçavam os ramos de dois velhos castanheiros, símbolo da **previdência**, prenuncia o trágico futuro daquele amor, para o inverno que viria. A janelinha redonda simboliza a receptividade dessa mesma natureza, a entrega recíproca dos dois amantes. Ignoram todos os que estão na quinta: a filha de Maria Eduarda, Rosa, a cachorra Niniche e todos os empregados – Miss Sarah, Melanie e o bom Domingos (cf. *Os Maias*. p. 94-5. v. 2).

Um dicionário de símbolos registra a respeito de **janela**:

Por constituir um buraco expressa a idéia de penetração, de possibilidade e de distância; por sua forma quadrangular, seu sentido faz-se terrestre e racional. É também um símbolo da consciência, especialmente quando aparece na parte alta de uma torre, por analogia desta com a figura humana. As janelas divididas têm um significado secundário, que pode sobrepor-se, dimanado do número de suas aberturas e das conexões que das idéias próprias do referido número e do sentido geral da janela podem derivar-se²².

Outro acrescenta:

*Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza a receptividade; se a **janela for redonda**, trata-se duma receptividade da mesma natureza que a do **olho e da consciência** (clarabóias); se for quadrada, duma receptividade terrestre, relativamente ao que é enviado do céu²³.*

²² Juan-Eduardo CIRLOT, *Dicionário de símbolos*, p. 319.

²³ Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos símbolos*, p. 382.

Quanto a **castanheiro**:

*Na China antiga, o castanheiro correspondia ao Oeste e ao Outono. Era plantado sobre o altar do Solo virado para aquele horizonte (catalpa). A tradição fez dele o símbolo da **previdência**, pois o seu fruto serve de alimento para o Inverno (GRAR)²⁴.*

2.2.2. O Quarto – da *Toca*

O quarto da *Toca* é o ambiente que concentra a maior quantidade de simbologia da quinta.

O conjunto de símbolos do quarto representa a **tragicidade**, carregados que estão de presságios.

A decoração misturava o sagrado e o profano, simbolizando o desrespeito pelas relações fraternas. Nas tapeçarias da alcova, “desmaiavam, na trama de lã, os amores de Vênus e Marte”, assim como estava condenado a desmaiar e desaparecer o amor incestuoso de Maria Eduarda e Carlos. O quadro com a cabeça degolada de São João Batista podia parecer excentricidade de decoração, mas estabelece relação simbólica direta com o contexto amoroso de Carlos e Maria Eduarda. A relação incestuosa de Herodes, narrada na Bíblia (Mateus XIV, 1-12), denunciava o relacionamento dos amantes. A impressão que causou em Maria Eduarda foi tal que Carlos, a seu pedido, retirou dali a pintura.

²⁴ Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos símbolos*, p. 168.

Havia na alcova a enorme **coruja** empalhada fitando com ar sinistro todo o ambiente. No Egito e na Índia, têm-na por ave de mau agouro, ligada aos mortos, e seus gritos lúgubres são portadores de maus presságios. Carlos retirou-a do quarto, jogando-a para um canto do corredor e propôs a Maria Eduarda mudanças na alcova, já que, segundo ela, era impossível ter sonhos suaves naquele lugar.

*Mas Maria Eduarda não gostou destes **amarelos excessivos**. Depois impressionou-se, ao reparar num painel antigo, defumado, ressaltando em negro do fundo de todo aquele ouro – onde apenas se distinguia uma **cabeça degolada**, lívida, gelada no seu sangue, dentro dum prato de cobre. E para maior excentricidade, a um canto, de cima de uma coluna de carvalho, uma enorme **coruja** empalhada fixava no leito de amor, com um ar de meditação sinistra, os seus dois olhos redondos e **agourentos**... Maria Eduarda achava **impossível ter ali sonhos suaves**.
(Os Maias. p. 77-8. v. 2).*

Eis o que se consigna para a simbologia dessa ave:

Coruja – Mocho; ave noturna que **não consegue suportar a luz do sol**; é freqüentemente, como símbolo, contraposta à águia. No Egito e na Índia, era a **ave dos mortos**; da Antigüidade até os dias de hoje, ela e seu grito são vistos como **lúgubres e portadores de maus presságios**. Na China, desempenhava um importante papel como **animal aterrorizante**, ligado ao raio (que clareia a noite), ao tambor (que atravessa o silêncio da noite) e ao predomínio do princípio yang intensificado até a destruição²⁵.

Segundo outra referência:

A **coruja**, ave de Atena, **simboliza a reflexão** que domina as trevas (MAGE, 108).

Na mitologia grega, a coruja é representada por Ascálafo, filho de Aqueronte e da ninfa da escuridão: é ela que vê Perséfone provar um fruto

²⁵ HERDER LEXIKON, *Dicionário de símbolos*, p. 66.

do inferno (um bago de romã) e denuncia-a, tornando impossível, sem o saber, toda a esperança de um dia poder voltar a ver a luz do dia (GRID). Entre os Astecas, ela é o **animal simbólico do deus dos infernos**, juntamente com a aranha. Em vários Códices, é representada como a guardiã da casa obscura da terra. Associada às forças ctonianas, ela é também um avatar da noite, **da chuva, das tempestades**. Este simbolismo associa-a ao mesmo tempo à **morte** e às **forças do inconsciente** luni-terrestre, que comandam as águas, a vegetação e o crescimento em geral²⁶.

Na primeira noite de amor entre Carlos e Maria Eduarda, precisamente na *Toca*, desaba a chuva depois de grande trovoadas, presságio funesto do que resultaria aquela relação incestuosa, presa ao sentido que liga a coruja ao espírito e às tempestades.

Um largo brilho de relâmpago alumiou o rio. Maria teve medo, entraram na alcova. Os molhos de velas de duas serpentinas, batendo os damascos e os cetins amarelos, embebiam o ar tépido, onde errava um perfume, numa refulgência ardente de sacrário; e as bretanhas, as rendas do leito já aberto punham uma casta alvura de neve fresca nesse luxo amoroso e cor de chama. Fora, para os lados do mar, um trovão rolou lento e surdo. Mas Maria já o não ouviu, caída nos braços de Carlos. Nunca o desejara, nunca o adorara tanto! Os seus beijos ansiosos pareciam tender mais longe que a carne, trespassá-lo, querer sorver-lhe a vontade e a alma; e toda a noite, entre esses brocados radiantes, com os cabelos soltos, divina na sua nudez, ela lhe apareceu realmente como a Deusa que ele sempre imaginara, que o arrebatava enfim, apertado ao seu seio imortal, e com ele pairava numa celebração de amor, muito alto, sobre nuvens de ouro...

Quando saiu, ao amanhecer, chovia.

(Os Maias. p. 97. v. 2).

²⁶ Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos símbolos*, p. 234.

Capítulo III

3. A simbologia em *Dom Casmurro*

3.1. A Casa na Rua de *Matacavalos* – *Dom Casmurro* de Machado de Assis

Escrever a respeito de **Machado de Assis** e principalmente de *Dom Casmurro* é tarefa muito difícil, quase uma ousadia, tantas são as obras, dissertações de mestrado e teses de doutorado já publicadas.

Portanto, determinados comentários ou análises sugerem algo já feito ou dito. Persegue-me a impressão de já ter lido em algum lugar a análise mencionada, razão por que é sempre arriscado tentar algo “novo”. Todavia, por admiração à obra e **para estabelecer um estudo comparado** com Eça, não menos grandioso e importante, escolhi *Dom Casmurro* pela relevância que assume no romance a **casa de Matacavalos**, reproduzida novamente no *Engenho Novo*. A **casa** em questão será o objeto de análise, a simbologia existente, a personificação; para os outros capítulos da Tese, as cores, os números, os nomes próprios e as semelhanças e diferenças que estabelecem na narrativa com *Os Maias*.

Machado e Eça têm estilos diferentes: este é detalhista, minucioso, e personifica o *Ramalhete* da primeira à última página da narrativa, incrustando diversas e ricas simbologias.

Machado é único, irrepetível; integrante de uma escola literária, mas diferente de seus adeptos como também de seus críticos. Opta em *Dom Casmurro* por uma narrativa clara, concisa, de descrições enxutas, tudo organizado em 148 capítulos, de extrema brevidade.

Por diversas vezes, Machado cita as casas, em início de capítulos ou no decorrer deles, como uma localização de espaço das personagens, mas em quatro capítulos concentra nelas especial importância e, em dois deles, recorre à personificação: quando trata de sua morte, com a habitual parcimônia de estilo, em primeira pessoa, dando voz à **personagem narradora**, um artifício, um pseudo-autor, o Bentinho.

No **capítulo II**, intitulado “Do Livro”, Bentinho explica os motivos que o levaram a escrever o romance: “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”, marcando tal reatamento exatamente na casa. Ele dá as indicações ao construtor e ao pintor, que as entenderam bem, para reproduzirem na velhice, em *Engenho Novo*, a antiga casa da Rua de *Matacavalos*, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra já desaparecida.

Machado começa o relato **de um amor desenganado** a partir de uma **casa**. Da mesma forma Eça começa a relatar a saga dos Maias, também de amores desenganados, a partir da mansão chamada o *Ramalhete*.

O *Ramalhete* e *Matacavalos* não são meros espaços. Toda a problemática das duas narrativas sai das casas, e ambas participam com destaque, ao longo de todo o romance, assumindo vida própria e morrendo no final, cada qual segundo o estilo de seu criador.

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Matacavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. O mais é também análogo e parecido.

Tenho chacarinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa.

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência²⁷.

(Dom Casmurro. p. 12).

No teto havia “grinaldas²⁸”, substantivo de origem provençal – *guirlanda* –,

²⁷ Machado de ASSIS, *Dom Casmurro*, p. 12.

²⁸ Aurélio Buarque de Holanda FERREIRA, *Novo dicionário da língua portuguesa*, p. 869.

alterada por metátese”. A representação simbólica pode ser a do círculo, da durabilidade, das alegrias terrenas e da vida dissoluta, da vida eterna, da ressurreição e da alegria. Era tudo o que Bentinho buscava: a durabilidade de sua vida, atando a velhice à adolescência, e a procura de felicidade, frustrada pela decepção que Capitu representou. A construção da nova casa de Engenho Novo pode ser entendida como renovação da vida.

Vejamos a lição do dicionário de símbolos a respeito de **guirlanda**:

Guirlanda (em grego “stéphanos”, em latim “corona”) – um entrelaçado de folhas e flores, similar à coroa, mas mais frágil, que indica antes uma honra temporária do que a soberania. Nem sempre as guirlandas são utilizadas como enfeites de cabeça, mas servem por vezes como oferendas com o **signo do círculo** (durabilidade) em celebrações e funerais, por exemplo. [...] As guirlandas de flores muitas vezes são consideradas símbolos das alegrias terrenas e da vida dissoluta, como por exemplo a guirlanda feita de folhas de hera, que, segundo a antiga crença popular, devia proteger da embriaguez. – Atualmente, por ocasião de festas religiosas, as igrejas são ornamentadas com ramos secos e flores atados em forma de guirlanda, **símbolos da vida eterna, da ressurreição e da alegria**²⁹.

“Grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos”; os pássaros, para o Corão, estão relacionados simbolicamente com o destino, com a imortalidade. O destino de Bentinho, agora, era contar a história de sua vida, quem sabe até immortalizar-se por uma obra. Na Índia, concebeu-se uma simbologia de seres psicoespirituais intermediários, ou almas dos mortos. Bentinho está só, todos já morreram e a sua proposta é contar a própria vida e a de todos os que já se foram.

²⁹ Hans BIEDERMANN, *Dicionário ilustrado de símbolos*, p. 182–3.

“A interpretação psicanalítica dos sonhos vê no pássaro quase sempre um símbolo da personalidade do sonhador”. Descrever-se-á então a personalidade de Bentinho. A história com Capitu e todos os outros será filtrada de acordo com sua personalidade e o leitor não terá certeza de nada, de vez que não há garantia alguma de ser realidade aquilo que sonhava ou pretendia ver Bentinho.

No dicionário de símbolos, lê-se a respeito de **pássaro**:

Pássaro – Ave; o pássaro sempre foi associado ao céu; por sua natureza volátil, é considerado como o intermediário entre o céu e a terra, como a **personificação do imaterial**, sobretudo da alma.

[...] O Corão fala de pássaros relacionando-os simbolicamente tanto com o **destino** como com a **imortalidade**.

[...] Em diversas mitologias do Ocidente, e também da Índia, na qualidade de seres intermediários **psicoespirituais** ou **almas dos mortos** [...]. A **interpretação psicanalítica** dos sonhos vê no pássaro quase sempre um símbolo da personalidade do **sonhador**³⁰.

“Nos quatro cantos do teto as figuras das estações” correspondem à fuga do **tempo**, a vida passando, as etapas da vida, da infância à morte. Implícita está ainda a idéia da ressurreição, já que as estações retornam todos os anos.

É a própria realidade e finalidade de Bentinho: escrever da infância à velhice, reviver a vida, quem sabe agora saboreando-a, etapa por etapa, fazendo uma ressurreição das estações de sua vida, tentando compreendê-la e convencendo o leitor dos fatos narrados, que Bentinho incumbe-se de filtrar.

³⁰ HERDER LEXIKON, *Dicionário de símbolos*, p. 154.

Acerca das **estações do ano**, registra o dicionário de símbolos:

***Estações do ano** – Representadas freqüentemente nas artes por **personificações**, sobretudo por figuras femininas ou por gênios com atributos [...]. Na iconografia cristã, são encontradas muitas vezes como **símbolo das etapas da vida** (por exemplo, a **infância**, a **juventude**, a **maturidade** e a **morte**), mas também como símbolo da esperança de **ressurreição**, visto que **retornam todos os anos**³¹.*

“Ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo...”. Representam as quatro personagens da história romana que a passagem do tempo fez crer traidoras ou vítimas de traição. Bentinho também experimentará o amargor de uma **suposta** traição, também suspeitará de seu filho Ezequiel, que reluta em aceitar como seu, e tentará envenenar.

Júlio César – general romano, vítima de uma conspiração de que fazia parte o próprio filho, Brutus.

Augusto – imperador cuja administração equilibrada trouxe grande prosperidade para os romanos.

Nero – imperador romano, matou a própria mãe e duas esposas. Incendiou Roma acusando em seguida os cristãos, que fez matar aos milhares. Suicidou-se.

Massinissa – rei da Numídia, envenenou sua esposa.

***César, Augusto, Nero e Massinissa:** as figuras pintadas nas paredes da casa reproduzem personagens da história antiga; com exceção de Nero,*

³¹ HERDER LEXIKON, *Dicionário de símbolos*, p. 89–90.

*todos viveram antes de Cristo. **Júlio César** (100 - 44 a.C.), ilustre general romano, conquistou a Gália, venceu Pompeu e governou como ditador, embora sem violência; vítima de uma conspiração, morreu apunhalado por um grupo do qual fazia parte seu filho adotivo, Brutus. **Augusto** (63 a.C. – 14 d.C.) iniciou a era dos imperadores romanos, realizando uma administração centralizadora, sob a qual a civilização romana viveu um período de grande brilho cultural, conhecido como o “século de Augusto”. **Nero** (37 – 68), imperador de Roma entre 54 e 68, promoveu inumeráveis assassínios, entre os quais os de sua mãe e de suas duas mulheres; atribuiu-se a ele o incêndio de Roma, cuja culpa ele lançou sobre os cristãos, servindo-se disto para executá-los aos milhares – acuado pelo Senado, suicidou-se. **Massinissa** (238 – 148 a.C.), rei da Numídia, abriu as rotas da África aos romanos; como sua esposa Sofonisba participasse de uma cerimônia triunfal em honra de uma vitória do romano Cipião, Massinissa mandou-lhe como presente uma taça de veneno. Observe-se como aparece, na vida desses personagens, o **tema da traição**. (N. E.)³².*

3.1.1. A casa fala com Bentinho por meio dos Imperadores

Bentinho, personagem e narrador, confessa que já estava cansado de hortar, jardinar. Distrações raras. Cansado de tudo, da monotonia, resolveu escrever um livro. Em princípio, não sabia se jurisprudência, filosofia ou política. Chegou a pensar numa história dos subúrbios, mas, para tais propósitos, precisaria de documentos, datas; tudo muito árido e longo.

A casa de *Matacavalos*, então, agindo como se fosse personagem, começa a comunicar-se com seu dono, falando-lhe pelas figuras ali retratadas, que lhe pediam – pela impossibilidade de reconstituírem elas mesmas o tempo passado – que assumisse tal empenho.

³² José Miguel Soares Wisnik, *In Dom Casmurro*, nota de rodapé nº 2, p. 12, *in calce*.

A idéia agrada a Bentinho, que acede à sugestão de Nero, Augusto, Massinissa e César, os bustos pintados nos centros das paredes, os medalhões com os nomes por baixo.

A partir daí, deita sobre o papel as reminiscências que lhe foram vindo, revivendo da infância até a velhice.

O narrador personifica a casa, fazendo-a interagir na narrativa, até mais, tornando-a o elemento inspirador de todo o relato para seu narrador.

Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal.

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma História dos Subúrbios, menos seca que as memórias do padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo.

*Foi então que **os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me** que, uma vez que eles não alcançavam **reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns**. Talvez a narração me desse a ilusão, as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto³³: *Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?**

***Fiquei tão alegre com esta idéia**, que ainda agora me treme a pena da mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, **que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho**, e vou deitar ao papel as **reminiscências** que me vierem vindo.*

*Deste modo, **viverei o que vivi**, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de*

³³ **Fausto**: obra do escritor alemão Goethe (1749 – 1832), cuja personagem-título vende a alma ao demônio Mefistófeles para que este lhe dê todos os bens terrestres. Fausto é um necromante, isto é, um sujeito supostamente capaz de chamar os mortos para que eles lhe contem o futuro. As inquietas sombras a que Dom Casmurro alude parecem referir-se pois à memória das pessoas com quem ele conviveu em “tempos idos”, que viriam ajudá-lo agora a contar, não o futuro, mas a sua própria vida passada. (N. E.).

novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender, lendo. (Dom Casmurro. p. 13).

3.1.2. A casa do *Engenho Novo*

A casa de Bentinho na velhice já não é a da Rua de *Matacavalos*, mas outra, no *Engenho Novo*, reprodução fiel da primeira, até mesmo com a pintura dos medalhões dos imperadores nas paredes.

A casa passa a ser o elo da velhice com a infância, vínculo fundamental que procura atar as duas pontas da vida de Bentinho, sem êxito nenhum, todavia.

Se reconstruir tal qual a casa do passado não constituía tarefa sobre-humana, refazer-se a si mesmo é que não era possível, dado que a alma de Bentinho está velha para além de qualquer recuperação.

Neste trabalho, considero então, para análise e comentários, **ambas as casas como se fossem uma única**, visto ser a do *Engenho Novo* cópia fiel da de *Matacavalos*.

*Relendo o capítulo passado, acode-me uma idéia e um escrúpulo. O escrúpulo é justamente de escrever a idéia, não a havendo mais banal na terra, posto que daquela banalidade do sol e da lua, que o céu nos dá todos os dias e todos os meses. Deixei o manuscrito, e olhei para as paredes. Sabes que **esta casa do Engenho Novo, nas dimensões, disposições e pinturas, é reprodução da minha antiga casa de Matacavalos.***

Outrossim, como te disse no capítulo II, o meu fim em imitar a outra foi ligar as duas pontas da vida, o que aliás não alcancei.

(Dom Casmurro. p. 80).

3.1.3. A morte de *Matacavalos*

A morte da casa de *Matacavalos* ou a explicação do ocorrido se dá tardiamente, como afirma o próprio narrador no cap. CXLIV, já no final do romance.

Machado, cujo estilo conciso e enxuto é reconhecido pelas palavras de Bentinho, num outro episódio, o do casamento (cap. CI), reconhece:

“Descansa que não farei descrição alguma, nem a língua humana possui formas idôneas para tanto [...]”.

(Dom Casmurro. p. 114).

E a rapidez com que faz passar o tempo e, conseqüentemente, torna o texto enxuto, vem reiterada no cap. XCVII:

“Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim [...]”.

(Dom Casmurro. p. 110).

O próprio nome *Matacavalos* já carrega a simbologia da **morte**, com o verbo *matar*, e **cavalo**, de simbolismo muito complexo e ambivalente, reunindo o portador da **morte** e da **vida**.

Animal interpretado como filho da noite e do mistério, ao mesmo tempo destruidor e triunfante, nutriente e asfixiante, acumula a multiplicidade de acepções simbólicas, os significados complexos presentes apenas nas grandes figuras lunares.

Os psicanalistas fizeram, por isso, do cavalo o símbolo do psiquismo inconsciente ou da psique não-humana, memória do mundo, ou então do tempo, dada a ligação que mantém com os grandes relógios naturais, o sol e a lua, ou ainda a impetuosidade do desejo.

Em *Dom Casmurro*, visto faltar o depoimento de Capitu para esclarecer suspeitas e acusações graves, é permanente o mistério. Tornada instável pelo muito duvidar, a mente de Bentinho é insondável.

E a casa de *Matacavalos* constrói e destrói, nutre e asfixia Bentinho. Sua esperança está na casa, na magia que o fará atar as duas pontas da vida. Ali seu dono repassará a história de sua vida e observará em minúcia os mistérios do passado; ela será o seu inconsciente, suas memórias, o tempo feliz e o tempo perdido, a consciência de seus impulsos momentâneos sem reflexão. Mas essa tentativa é frustrada, como ele mesmo diz: "ligar as duas pontas da vida, o que aliás não alcancei". Então a morte é inevitável, e, com a morte de todos, cumpriria também destruir aquela casa. Ela já não o conhecia: vários elementos do quintal, como a aroeira, a pitangueira, o poço, a caçamba, o lavadouro, não sabiam mais nada dele, não o conheciam. A casuarina era a mesma, mas ela indagava quem era aquele intruso. "O tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação", a dúvida da traição que o atormentava, simbolizada no tronco. A **casuarina**, árvore de flores insignificantes, estrutura extremamente simples e **fruto**

seco e indeiscente, é metáfora do próprio Bentinho, homem de vida insignificante, de estrutura extremamente banal, cujos frutos, secos, não se abriram: o filho – porque morto muito jovem – e Capitu – o amor juvenil transformado em frustração da maturidade – foram ambos amores indeiscentes. E a casuarina pergunta quem é ele. Tornou-se um intruso. O que fizera de sua vida? E a ramagem sussurrava algo que ele não entendia.

E com a mesma frieza usada para livrar-se de Ezequiel, enviando-o ao Egito na esperança de que adoeça e morra por lá; usada para afastar Capitu, impondo-lhe um exílio definitivo na Europa, Bentinho determina a demolição da casa de *Matacavalos*, patenteando que tudo se lhe tornara estranho e adverso: a morte do filho e da esposa, a destruição da casa, o fim de tudo.

Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta. A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabiam de mim.

A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso. Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. Ao contrário, a ramagem começou a sussurrar alguma coisa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também o grunhir dos porcos, espécie de troça concentrada e filosófica.

Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto segundo contei em tempo [...].

(Dom Casmurro. p. 149).

Ainda uma vez recorrendo ao dicionário de símbolos, encontramos para

cavalo:

Cavalo. *Uma crença, que parece estar fixada na memória de todos os povos, associa originariamente o cavalo às trevas do mundo ctoniano, quer ele surja, galopando como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou dos abismos do mar. Filho da noite e do mistério, este cavalo arquetípico é ao mesmo tempo **portador da morte e da vida**, ligado ao fogo, destruidor e triunfante, e à água, **nutriente e asfixiante**. A multiplicidade das suas acepções simbólicas provém desse significado complexo das grandes figuras lunares, em que a imaginação associa por analogia a Terra, no seu papel da Mãe, a Lua, seu luminar, as águas e a sexualidade, o **sonho**, a **adivinhação**, o reino vegetal e a sua renovação periódica.*

*Os psicanalistas fizeram, por isso, do cavalo o **símbolo do psiquismo inconsciente** ou da psique não-humana (JUNA, 312), arquétipo vizinho do da Mãe, memória do mundo, ou então **do tempo**, dado que ele está ligado aos grandes **relógios naturais** (DURS, 72) ou ainda do da impetuosidade do desejo (DIES, 305). Mas a noite leva ao dia e acontece que o cavalo, seguido este processo, abandona as suas origens sombrias para se elevar aos céus, em plena luz. Vestido de um branco manto de majestade, deixa então de ser lunar e ctoniano e torna-se uraniano ou solar, na terra dos bons deuses e dos heróis: o que alarga ainda mais o leque das suas aceitações simbólicas³⁴.*

Machado, no cap. CXLV, “O Regresso”, conta o retorno de Ezequiel da Europa. Pai e filho passeiam pelas ruas da cidade.

Ezequiel se lembra de muita coisa da infância, quando lá morava, no Rio de Janeiro, e diz ao pai que as casas são as mesmas da infância, como se **as casas morressem meninas**.

³⁴ Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos símbolos*, p. 171.

Embora a referência não seja à de *Matacavalos*, também aqui existe uma **personificação**, uma relação com a **morte**. Comparar as casas às meninas equivale a manter-lhes a juventude ou a mantê-las em infância permanente.

Prima Justina quis vê-lo, mas estando enferma, pediu-me que o levasse lá. Conhecia aquela parenta. Creio que o desejo de ver Ezequiel era para o fim de verificar no moço o debuxo que porventura houvesse achado no menino. Seria um regalo último; atalhei-o a tempo.

– Está muito mal, disse eu a Ezequiel que queria ir vê-la, qualquer emoção pode trazer-lhe a morte. Iremos vê-la, quando ficar melhor.

*Não fomos; a morte levou-a dentro de poucos dias. Ela descansa no Senhor ou como quer que seja. Ezequiel viu-lhe a cara no caixão e não a conheceu, nem podia, tão outra a fizeram **os anos e a morte**.*

*No caminho para o cemitério, iam-lhe **lembrando** uma porção de coisas, alguma rua, alguma torre, um trecho de praia, e era todo alegria. Assim acontecia sempre que voltava para casa, ao fim do dia; contava-me as recordações que ia recebendo das ruas e **das casas**. Admirava-se que **muitas destas fossem as mesmas que ele deixara, como se as casas morressem meninas**.*

(Dom Casmurro. p. 150–1).

No cap. LVI, “Um Seminarista”, Machado cria *metáforas* com casas, e promove uma *analogia* e uma *fusão* de *casa* e *ser humano/alma*.

Nesse capítulo, Bentinho fala de sua amizade por Escobar, no seminário, como se conheceram e se tornaram aos poucos amigos confidentes. A metáfora agora envolve a **casa**, a **alma** e **janelas**. Algumas almas não têm janelas, outras as têm fechadas, e assim prossegue a analogia.

O elemento *casa* recorre amiúde ao longo de todo o *Dom Casmurro*:

Eu seduzido pelas palavras dele, estive quase a contar-lhe logo, logo, a minha história. A princípio fui tímido, mas ele fez-se entrado na minha

confiança. Aqueles modos fugitivos cessavam quando ele queria, e o meio e o tempo os fizeram mais pousados.

Escobar veio **abrindo a alma toda**, desde a porta da rua até ao fundo do quintal. **A alma da gente**, como sabes, **é uma casa** assim disposta, não raro **com janelas** para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, **sem janelas**, ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. Outrossim, capelas e bazares, simples alpendres ou paços suntuosos.

Não sei o que era a minha. Eu não era ainda casmurro, nem dom casmurro; o receio é que me tolhia a franqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que...

(Dom Casmurro. p. 72).

Machado ainda menciona **casa** como **espaço**, sem personificação e sem metáfora, referindo-se à localização espacial das personagens. Alguns exemplos:

“Quando **voltei a casa** era noite. Vim depressa, não tanto, porém, que não pensasse nos termos em que falaria ao agregado”.

(Dom Casmurro. p. 33).

Era sinhazinha Sancha, a companheira de colégio de Capitu, que queria notícias de minha mãe. O pai veio a mim; disse-lhe que estava restabelecida. Depois saímos, mostrou-me **a casa dele**, e, como eu vinha na mesma direção, viemos juntos.

[...] – E estão todos **aquí em casa**? perguntou ele.

– Não, alguns andam ganhando na rua, outros estão alugados.

Não era possível ter **todos em casa**. Nem são todos os da roça; a maior parte ficou lá.

– O que me admira é que D. Glória se acostumasse logo a **viver em casa** da cidade, onde tudo é apertado; a de lá é naturalmente grande.

– Não sei, mas parece. Mamãe **tem outras casas** maiores que esta; diz porém que há de morrer aqui. **As outras** estão alugadas.

Algumas são bem grandes, **como a da Rua da Quitanda...**

– Conheço **essa**; é bonita.

– Tem também no Rio Comprido, na Cidade Nova, **uma** no Catete...

– Não lhe hão de **faltar tetos**, concluiu ele sorrindo com simpatia.

(Dom Casmurro. p. 106).

*Eu era advogado de **algumas casas ricas**, e os processos vinham chegando. Escobar contribuíra muito para as minhas estréias no foro.*
(Dom Casmurro. p. 116).

*A nossa vida era mais ou menos plácida. Quando não estávamos com a família ou com amigos, ou se não íamos a algum espetáculo ou serão particular (e estes eram raros) passávamos as noites à **nossa janela** da Glória, mirando o mar e o céu, a sombra das montanhas e dos navios, ou a gente que passava na praia. Às vezes, eu contava a Capitu a história da cidade, outras dava-lhe notícias de astronomia; notícias de amador que ela escutava atenta e curiosa, nem sempre tanto que não cochilasse um pouco. Não sabendo piano, aprendeu depois de casada, e depressa, e daí a pouco **tocava nas casas** de amizade.*
(Dom Casmurro. p. 117).

*Já então Escobar deixara Andaraí e **comprara uma casa** no Flamengo, **casa que ainda ali vi**, há dias, quando me deu na gana experimentar se as sensações antigas estavam mortas ou dormiam só; não posso dizê-lo bem, porque os sonos, quando são pesados, confundem vivos e defuntos, a não ser a respiração.*
(Dom Casmurro. p. 128-9).

***Velha é a casa**, mas não lhe alteraram nada. Não sei até se ainda tem o mesmo número. Não digo que número é para não irem indagar e cavar a história. Não é que Escobar ainda lá more nem sequer viva; morreu pouco depois, por um modo que hei de contar. Enquanto viveu, uma vez que estávamos tão próximos, tínhamos por assim dizer **uma só casa**, eu vivia na **dele**, ele na **minha**, e o pedaço de praia entre a Glória e o Flamengo era como um caminho de uso próprio e particular.*
*Fazia-me pensar nas **duas casas de Matacavalos**, com o seu muro de permeio.*
(Dom Casmurro. p. 129).

Capítulo IV

4. Elementos de comparação entre os dois romances

Este último capítulo propõe-se a mostrar o que existe de comum e de contrastante entre os dois romances.

Faremos uma **análise simbólica** de **Mefistófeles**, o demônio medieval de *Fausto*, comentando sua origem e criador, para então ver como Machado e Eça servem-se dessa personagem emblemática para a literatura ocidental em suas obras.

Outra análise será em relação ao **número três**, de forte presença simbólica tanto num como noutro autor.

Para encerrar o capítulo, discorreremos sobre a marcante presença das **cores** em alguns elementos e a forma *sui generis* como cada autor as utilizou, às vezes em consonância simbólica, às vezes não.

Onde cabível, a análise incluirá aspectos e objetos relativos às “casas” que se prestem a comparação ou contraste, segundo a essência do que consiste num estudo comparativo.

4.1. Mefistófeles

As duas narrativas utilizam a simbologia do demônio da literatura medieval: o Mefistófeles, de *Fausto*, protagonista de uma lenda alemã que narra o pacto entre o médico e alquimista Johannes Georg Faerst (1480-1540)³⁵ e o demônio. O nome Fausto tem sido usado como base de diversos romances de ficção, dos quais o mais famoso é o de Goethe, produzido em duas partes, escrito e reescrito ao longo de quase sessenta anos. A primeira parte – mais famosa – foi publicada em 1806 e a segunda, em 1832 – às vésperas da morte do autor.

Considerado símbolo cultural da modernidade, *Fausto* é um poema de proporções épicas que relata a tragédia do Dr. Fausto, homem das ciências, que, desiludido com o conhecimento de seu tempo, faz um pacto com o demônio Mefistófeles, que o enche da energia satânica insufladora da paixão pela técnica e pelo progresso. Essa mesma energia, porém, faz de Fausto um homem desdenhoso das conseqüências e estragos de sua Ciência, tornando-o um gênio leviano, um louco obcecado pelo progresso e cego para tudo mais.

No intuito de compilar tudo quanto se acreditava e dizia acerca de Fausto, Johann Spiess, livreiro e escritor de Frankfurt, compôs em 1587 a primeira narrativa literária dessa personagem. Era um volume de 227 páginas, intitulado *Historia von*

³⁵Johannes Georg Faust, o homem, nasceu em 1480 em Knittlingen, na região de Württemberg, Alemanha. Segundo o teólogo protestante Phillip Melanchton (1497-1560), quase conterrâneo seu e que ele tratou não muito amigavelmente em Wittenberg, entre 1525 e 1532, Fausto teria estudado em Cracóvia, onde a magia era então matéria curricular. Consta que fez uma conferência em Worms, em 1539, e que “muitas pessoas se deixaram iludir”. Também é fato que muitas famílias de destaque o acolhiam e algumas lhe confiavam a educação dos filhos. Quando morreu, em 1540, em Staufen im Breisgau, não faltou quem jurasse ter sido por obra do diabo, que o viera esganar. O próprio Melanchton admitiu a hipótese de tratar-se de morte sobrenatural (Giorgio CUSATELLI *et al.* *Enciclopedia Garzanti della Letteratura*. 2. ed. Milano: Aldo Garzanti, 1974. p. 297-302 e 838-9).

dr. Johann Fausten, cujo enredo contava como se vendera ao diabo a prazo estipulado, as extraordinárias aventuras que viveu nesse ínterim, a magia que praticava e, por fim, sua morte e danação. Tudo isso publicado para servir de advertência sincera contra os que levavam a curiosidade intelectual além do limite estabelecido pelas igrejas. Muitos críticos e estudiosos avaliam esse primeiro romance faustiano, ou *Faustbuch*, como mera propaganda luterana para doutrinação e proselitismo. Controvérsias à parte, outros escritores perceberam que a personagem poderia servir a temas mais profundos e complexos. Com efeito, Fausto tornou-se figura recorrente ao longo de cinco séculos de literatura ocidental. Dois anos depois da publicação de Spiess, ou seja, em 1589, o escritor e dramaturgo inglês Christopher Marlowe (1563-1593) transforma Fausto em peça teatral, e nela retrata sutilmente o dilema do novo homem ocidental, então dividido entre a religiosidade medieval e o humanismo renascentista. Quase dois séculos depois, em 1760, foi a vez de o escritor alemão Gotthold Ephaim Lessing (1729-1781) criar uma nova versão dramática do Fausto, na qual ele encarnaria o heroísmo do intelecto humano, capaz por si mesmo de triunfar sobre o mal, personificado no diabo. Não obstante, Fausto se tornaria uma das personagens preferidas do período romântico, a época do célebre *Sturm und Drang*. A personagem apareceria em muitas obras do romantismo alemão, como o *Fausts Leben (A Vida de Fausto, 1778)*, escrita por Maler Müller, e o *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt (Vida, feitos e danação de Fausto, 1791)*, escrita por F. M. Klinger. Além desses, Nikolaus Lenau também fez uma versão romântica do *Faust*. Mas seria com o poeta Johann Wolfgang von Goethe que Fausto alcançaria a sua máxima expressão. A tragédia de Fausto, como dito anteriormente, foi a obra de toda a vida de Goethe. A primeira, composta em 1775, era apenas um esboço intitulado *Urfaust (Proto-Fausto, ou Fausto Zero)*, que

só foi publicado mais de cem anos depois, em 1887, muito depois da morte do autor. Doze anos após a composição do *Urfaust*, houve ainda outro esboço, feito em 1791, intitulado *Faust, ein Fragment (Fausto, um fragmento)*, igualmente não publicado. A versão definitiva só seria escrita e publicada por Goethe em 1808, sob o título de *Faust, eine Tragödie (Fausto, uma tragédia)*, e assim trazia a lume sua obra-prima. Mas a problemática humana do Fausto continuou a intrigar o poeta e, em 1826, ele começou a escrever a segunda parte do poema, publicado postumamente sob o título de *Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten (Fausto. Segunda parte da tragédia, em cinco atos)*.

O enredo da obra, basicamente, é: no afã de superar os conhecimentos de sua época, evoca Fausto espíritos e, por fim, Mefistófeles, o demônio (palavra que significaria, etimologicamente, *inimigo da luz*) – com o qual negocia viver por vinte e quatro anos sem envelhecer. Durante esse tempo, conforme o contrato assinado com seu próprio sangue, serviria o diabo a Fausto, em troca da sua alma. Ao cabo de mais de duas décadas de prazeres, o demônio o leva para o Inferno. Tendo, porém, encontrado o amor da Margarida, Fausto busca por ele alcançar a salvação, mas foi inevitável o destino a que se comprometera.

Sendo um arquétipo da alma humana, o mito de Fausto jamais se esgotou simbólica e literariamente, de modo que diversos artistas contemporâneos e posteriores a Goethe reagiram criativamente à personagem. O poeta russo Púchkin escreveu em 1826 um *Faust* notável pelo diálogo com Mefistófeles. Christian Dietrich Grabbe também compôs em 1836 uma tragédia em que confrontava *Don Juan und Faust (Don Juan e Fausto)*. No século XX, o poeta francês Paul Valéry escreveu a peça *Mon Faust (Meu Fausto)*, sem todavia a concluir. Depois foi a vez do magnífico

poeta português Fernando Pessoa escrever *Fausto: uma tragédia subjectiva*, inusitadamente narrado na primeira pessoa. E, por fim, Thomas Mann publicou seu grande romance *Doktor Faustus* em 1947. Fausto também foi tema para peças musicais de vários compositores eruditos, como Wagner (*Faust*), Berlioz (*La Damnation de Faust*), Schumann (*Szenen aus Goethes Faust*), Liszt (*Faust-Symphonie*) e Gounod (*Faust*)³⁶.

Machado de Assis e Eça de Queirós não fugiram ao fascínio e utilizaram a simbologia de Fausto, ou diretamente a de Mefistófeles, em suas obras. Em Machado, nas obras: “Um Esqueleto” (1875), “A Igreja do Diabo” (1884), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Esaú e Jacó* (1904), *Memorial de Aires* (1908) e no romance que vimos analisando *Dom Casmurro* (1900). Eça em *O Primo Basílio* (1878), *O Mandarim* (1879) e em *Os Maias* (1888).

4.1.1. Mefistófeles em Machado de Assis

Convém começar pela interpretação que de Mefistófeles dão dois grandes estudiosos de símbolos:

Aquele que odeia a luz. Demônio da literatura medieval, que assiste o doutor Fausto, a partir do momento em que este entrega a sua alma ao Príncipe do Inferno. Amargo e sarcástico, a sua ironia esconde a dor desesperada da criatura de essência superior que, privada do Deus para o

³⁶ Giorgio CUSATELLI et al. *Enciclopedia Garzanti della Letteratura*. 2. ed. Milano: Aldo Garzanti, 1974. p. 297-302 e 838-9.

qual foi feita, se encontra, a partir daí, em toda a parte prisioneira do inferno (DICP, 418).

Este demônio faz-se reconhecer – alguns acreditaram erradamente encontrar nos seus traços o ricto de um Voltaire envelhecido – pela sua maldade fria, pelo seu riso amargo que insulta até às lágrimas, pela alegria feroz que lhe causa o aspecto das dores. É ele que, pela zombaria, ataca as virtudes, enche de desprezo os talentos, corrói com a ferrugem da calúnia o brilho da glória... é, depois de Satã, o mais terrível administrador do inferno (COLD, 454).

Goethe transformou a personagem medieval de Mefistófeles num símbolo metafísico. Para que a humanidade não adormeça numa paz enganadora e enfadonha, Mefistófeles recebe de Deus liberdade de desempenhar no mundo o papel da inquietação fecunda e criadora. Tem, portanto, o seu lugar na evolução progressiva, como um dos fatores essenciais, mesmo que negativo, do devir universal.

Eu sou uma parte das forças que querem sempre o mal, diz ele a Fausto, e sem cessar criam o bem.

Mas a visão harmoniosa deste progresso escapa à sua inteligência limitada: ele julga conduzir os homens à condenação, enquanto o final das aventuras a que ele os conduziu é a salvação que eles descobrem. O mistificador é mistificado.

A psicanálise poderá ver em Mefistófeles a tendência perversa do espírito, que só desperta as forças do inconsciente para daí tirar poderes e satisfações, em vez de as integrar num conjunto harmonioso dos atos humanos. É o aprendiz de feiticeiro que brinca com o inconsciente e que não o eleva à luz da consciência, a não ser para melhor ridicularizar a consciência. Esta, despertada por ele, deverá sacudir o jugo do falso senhor e constituir-se a si mesma segundo o seu próprio caminho: o despertador passa a ser o grande ludibriado.

Mefistófeles simboliza ainda o desafio da vida, com todos os equívocos que comporta. Fausto não tinha conseguido viver plenamente uma parte importante da sua juventude. Conseqüentemente, ficou um ser incompleto, semi-real, que se perdia numa vã procura metafísica, cujos objetos nunca se realizavam. Recusava-se ainda a fazer face ao desafio da vida, a experimentar tanto o mal como o bem. É este aspecto do seu inconsciente que vem excitar e iluminar Mefistófeles. Esse apelo do lado obscuro da personalidade, da energia que ele representa e do seu papel na preparação do herói para as lutas da vida é uma transição essencial... (JUNH, 121)³⁷.

³⁷ Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos símbolos*, p. 446.

Em *Dom Casmurro*, a referência a Fausto é feita no início da narrativa, quando Bentinho, procurando inspiração para escrever um livro que o tire da monotonia, pensa num tema. Várias propostas vêm-lhe à cabeça, mas a maioria demandava documentos e datas para começar; seria árido e longo. Entra então a “personificação da casa” em sua primeira grande cena: através dos bustos pintados nas paredes, ela sugere a Bentinho o tema a escrever; que pegasse da pena e dissesse dos tempos idos, que as sombras do passado escoassem o tempo, trazendo à tona as reminiscências e pondo fim à vida monótona, para viverem apenas os fatos de relevo. As “sombras” de sua vida, iguais às de Fausto, perpassariam novamente.

Dessa forma entra Fausto na narrativa, simbolicamente aguçado por Mefistófeles, o demônio que desafia a vida, cuja função é inquietar o ser humano, fecundar e criar uma evolução progressiva do mal na mente de todos os “Faustos”. Ao mesmo tempo, contudo, esse progresso escapa à sua inteligência demoníaca limitada e, em lugar de levar os homens à condenação, facultá-lhes de certo modo o caminho da salvação, ou – pelo menos – aponta-lhes como redimir-se dos pecados.

Bentinho confiará ao papel tudo o que viveu, sofrerá novamente com os fatos marcantes, tentará com isso expiar seus pecados, todo o mal que porventura fizera. Procurando reviver uma juventude perdida, uma infância irrecuperável, tentou evocá-las nas casas em que viveu. Mas a de Engenho Novo, que o acompanhava, por mais que se assemelhasse à de Matacavalos, não ressuscitava aquela, assim como tampouco podia ressuscitar-lhe a vida de antes: a magia de “ligar as duas pontas da vida” estava além de construir e mobiliar uma casa. Bentinho acaba concluindo com suas “sombras faustianas” que um dos “ofícios do homem é fechar e

apertar muito os olhos, e ver se continua pela noite velha o sonho truncado da noite moça”. Condenação fatal: ainda que fac-símile do passado, a casa não lho trazia de volta porque quem faltava ali era ele mesmo, Bentinho, e essa lacuna é tudo, “semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, [...] o interno não agüenta tinta”. Eis o mistificador mistificado.

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse a pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?
(*Dom Casmurro*. p.13).

Sucinta e profunda, bem ao estilo de Machado, essa reflexão sobre Fausto é a única de todo o romance, mas, como diz o narrador no capítulo “A Saída”, “Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim”.

4.1.2. Mefistófeles em Eça de Queirós

Eça de Queirós, de estilo mais extenso e detalhado, também se serve do mito de Fausto em várias passagens da narrativa. Em *Os Maias*, Mefistófeles é encarnado na personagem Ega, cuja descrição sugere uma figura exótica e demoníaca. Embora indireta na apresentação, Eça já insinua a silhueta do Mefistófeles da simbologia:

João da Ega, com efeito, era considerado não só em Celorico, mas também na Academia que ele espantava pela audácia e pelos ditos, como o maior ateu, o maior demagogo, que jamais aparecera nas sociedades humanas. Isto lisonjeava-o; por sistema exagerou o seu ódio à Divindade, e a toda Ordem social: queria o massacre das classes médias, o amor livre das ficções do matrimônio, a repartição das terras, o culto de Satanás. O esforço da inteligência neste sentido terminou por lhe influenciar as maneiras e a fisionomia; e, com a sua figura esgrouviada e seca, os pêlos do bigode arrebitados sob o nariz adunco, um quadrado de vidro entalado no olho direito, tinha realmente alguma coisa de rebelde e de satânico. Desde a sua entrada na Universidade, renovara as tradições da antiga Boêmia: trazia os rasgões da batina cosidos a linha branca; embebedava-se com carrascão; à noite, na Ponte, com o braço erguido, atirava injúrias a Deus. E no fundo muito sentimental, enleado sempre em amores por meninas de 15 anos, filhas de empregados, com quem às vezes ia passar a soirée, levando-lhes cartuchinhos de doces. A sua fama de fidalgo rico tornava-o apetecido nas famílias.

(Os Maias. p. 79. v. 1).

A maioria dos estudiosos da obra queirosiana observa a enorme semelhança entre a descrição da figura e das idéias de Ega, exemplificada especialmente no parágrafo acima, com a figura e as idéias do próprio Eça de Queirós.

Mefistófeles entra em cena quando Ega vai a um baile à fantasia, à casa dos Cohens, para desfrutar de sua Margarida faustiana, o amor proibido de Raquel, esposa do anfitrião. Durante o baile, no entanto, o marido descobre Ega e o expulsa da festa. Vai o infeliz, então, fantasiado de Mefistófeles como estava, ao amigo e confidente e pede a Carlos, entre bravuras de ódio, que o ajude a marcar um duelo. Quer matar quem atravessa o seu caminho amoroso mesmo sem razão, como Fausto num duelo matara Valentim, irmão de Margarida, e antes lhes envenenara a

mãe. Carlos consegue trazer Ega à realidade, convencendo-o de que o marido traído é quem deveria pedir um duelo e não ele, o amante.

Então Carlos, curioso, saiu à antecâmara; e aí à meia-luz das lâmpadas Carcel, ainda quebrantada pelo tom dos veludos cor de cereja, viu, ao abrir-se a porta por onde entrou um sopro áspero da noite, aparecer vivamente uma forma esguia e vermelha, com um confuso tinir de ferro. Depois, pela escada acima, duas penas negras de galo ondearam, um manto escarlate esvoaçou – e o Ega estava diante dele, caracterizado, vestido de Mefistófeles!

Carlos apenas pôde dizer bravo – o aspecto do Ega emudeceu-o.
(Os Maias. p. 213. v. 1).

Carlos não dizia nada, de pé junto da mesa, enchendo lentamente de novo a sua chávena. Tudo aquilo começava a parecer-lhe pouco sério, pouco digno, as ameaças de pontapés do marido, os furores melodramáticos do Ega – e mesmo não podia deixar de sorrir diante daquele Mefistófeles esgrouviado, espalhando pelo quarto o brilho escarlate do seu manto de veludo, e a falar furiosamente de honra e de morte, com sobranceiras posturas, e escarcela de couro à cinta.

– Vamos falar ao Craft! – exclamou de repente Ega, parando, com esta brusca resolução.

– Quero ver o que diz o Craft. Tenho lá embaixo uma tipóia, estamos lá num instante!

(Os Maias. p. 215. v. 1).

Eça volta a mencionar Fausto num episódio na Toca, quando Ega, ao visitar Carlos e Maria Eduarda, comenta que ali, em outros tempos, tinha vivido um grande drama. Porque Carlos e Ega foram à Toca naquela noite fatídica do baile em que Ega fora desmascarado. Ega quis falar com Craft, casualmente naquela altura o proprietário da quinta que, mais tarde, Carlos compraria para Maria Eduarda.

Ega não voltara à Toca, desde a noite fatal da soirée dos Cohens, em que ele ali tanto bebera e delirara tanto. E lembrou logo a Carlos a jornada na velha traquitana, debaixo dum temporal, o grog do Craft, a ceia de peru...

– Já aqui sofri muito, minha senhora, vestido de Mefistófeles!...

– Por causa de Margarida?

– Por quem se há de sofrer neste apaixonado mundo, minha senhora, senão por Margarida ou por Fausto?

(Os Maias. p. 143-44. v. 2).

E a última menção a Fausto lê-se no final, quando Carlos, ausente dez anos de Lisboa, volta e, junto com Ega, visita o *Ramalhete*. Dentro da casa, com toda a nostalgia que emana do ambiente, Ega recorda-se ainda outra vez da noite do baile à fantasia. O comentário, todavia, passados tantos anos, é jocoso, como jocosa é a lembrança de Raquel.

Ega espalhava também pelo quarto um olhar pensativo:

– Lembras-te quando apareci aqui uma noite, numa agonia, vestido de Mefistófeles?

Então Carlos teve um grito. E a Raquel, é verdade! A Raquel? Que era feito da Raquel, esse lírio de Israel?

Ega encolheu os ombros:

– Para aí anda, estuporada...

Carlos murmurou – “Coitada!” E foi tudo o que disseram sobre a grande paixão romântica do Ega.

(Os Maias. p. 292. v. 2).

4.2. O número três em *Dom Casmurro*

Os dois autores utilizaram em demasia o número três, ou diversas citações de elementos simbólicos com esse número.

O três é, universalmente, um número de riqueza simbólica, que Machado, ao seu estilo, não deixou de mencionar e associar na sua narrativa ao tema central.

Entre outras simbologias, está presente o “tempo”, ele é triplo – passado, presente e futuro – e pode dividir-se em ciclos vitais: duas terças partes ascendentes (infância – adolescência, juventude – maturidade) mas a última é descendente (velhice – morte). A personagem narradora, como já mencionado e analisado anteriormente, toma o tempo por ponto de partida para escrever a respeito da própria vida; é nele que deposita a esperança de reviver e revigorar, na velhice, os fatos surpreendentes da infância à maturidade, de dar novo tônus à última fase da existência e talvez afastar um pouco o final inexorável. Para tanto, buscou na construção da casa criar esse elo que lhe devolvesse no final da vida o resultado positivo da infância.

O ternário exprime-se por diversos símbolos gráficos, dentre os quais o triângulo. Sob a forma de triângulo amoroso, é dos recursos da simbologia de que mais se valeu a ficção literária. Em *Dom Casmurro*, Machado trama o enigmático (hipotético) relacionamento amoroso entre as três personagens: Bentinho, Capitu e Escobar, mencionando ao longo do romance outros exemplos literários cujo tema se concentra no adultério, no relacionamento conflituoso entre três pessoas. Ou, pelo menos, é o que pensa Bentinho ter acontecido.

Surpreendentemente, o três ainda é “a manifestação, o revelador, o indicador dos dois primeiros: o filho revela o pai e a mãe”. Para Bentinho, Ezequiel era a prova viva, a confirmação irrefutável da traição de seu amigo Escobar. Muito antes do nascimento de Ezequiel, o narrador já escrevera sobre as semelhanças de pai e filho em “O filho é a cara do pai” (cap. XCIX), aludindo a traços comuns entre Bentinho e o pai falecido. Numa ironia toda machadiana, é um comentário de Capitu que o fez despertar para a semelhança:

Aproximei-me de Ezequiel, achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso.
(*Dom Casmurro*. p. 139).

E o indicador dos primeiros dois – pai e mãe – começa a ficar evidente para Bentinho: Ezequiel é cópia de seu amigo Escobar.

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era.
(*Dom Casmurro*. p. 139).

Bentinho insiste na semelhança:

Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume.
(*Dom Casmurro*. p. 140).

– Quero ir com papai! Papai há de ir comigo! – bradava ele.

Fui eu mesmo que o levei um dia de manhã, uma segunda-feira. Era no antigo Largo da Lapa, perto da nossa casa. Levei-o a pé, pela mão, como levava o ataúde do outro.

(*Dom Casmurro*. p. 140).

Ezequiel vivia agora mais fora da minha vista; mas a volta dele, ao fim das semanas, ou pelo descostume em que eu ficava, ou porque o tempo fosse andando e completando a semelhança, era a volta de Escobar mais vivo e ruidoso. Até a voz; dentro de pouco, já me parecia a mesma.

(*Dom Casmurro*. p. 140-1).

* * *

Aponta ainda o três a rivalidade e exprime um mistério. No romance de Machado, a rivalidade entre o narrador e seu filho, entre o narrador e a suposta esposa adúltera. A certa altura do romance, incapaz de continuar tolerando a esposa “infiel e cínica” e o fruto dessa infidelidade, confessa não poder sequer vê-los.

Ezequiel entrava turbulento, expansivo, cheio de riso e de amor, porque o demo do pequeno cada vez morria mais por mim. Eu, a falar verdade, sentia agora uma aversão que mal podia disfarçar, tanto a ela como aos outros.

(*Dom Casmurro*. p. 141).

Aguça o mistério e instiga a suspeita do triângulo amoroso não haver praticamente menção aos pensamentos de Capitu e suas falas sempre parecerem ambíguas. O narrador fortalece essa impressão pelo esquivamento de Capitu, por sua discrição ativa, mas calculada:

– Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais!

(Dom Casmurro. p. 145).

Segundo Bentinho, não há para Capitu senão “casualidade da semelhança”:

– Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário não acredita em Deus; eu creio... mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada.

(Dom Casmurro. p. 145).

De boca, porém, não confessou nada; repetiu as últimas palavras, puxou do filho e saíram para a missa.

(Dom Casmurro. p. 146).

Capitu, sem se defender, sem argumentar, reforça – de retorno da igreja – a idéia da separação, tornando, pela recusa de discutir, mais denso o enigma:

– Confiei a Deus todas as minhas amarguras, disse-me Capitu ao voltar da igreja; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens.

(Dom Casmurro. p. 146).

* * *

O três, por fim, é para psicanalistas como Freud o símbolo sexual da masculinidade, e Escobar é um homem mais sedutor, com mais presença que Bentinho, em melhores condições de fazer-se apaixonar pelas mulheres (Capitu?),

que não hesitariam em sucumbir aos seus encantos, ainda que já comprometidas.

Bentinho reconhece a superioridade de Capitu de modo incontestável:

Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição.
(Dom Casmurro. p. 44).

E Bentinho descreve Escobar:

Chamava-se Ezequiel de Sousa Escobar. Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo. [...] O sorriso era instantâneo, mas também ria folgado e largo. [...] e tinha memória para guardá-las todas, até as palavras. [...] Era mais velho que eu três anos [...]. Eu, seduzido pelas palavras dele, estive quase a contar-lhe logo, logo, a minha história.
(Dom Casmurro. p. 72).

Escobar aceitou, e jantou. Noite que os movimentos rápidos que tinha e dominava na aula também os dominava agora, na sala como na mesa. [...]
– Vê-se que era um coração puro!
Os olhos de Escobar, claros como já disse, eram dulcíssimos; assim os definiu José Dias, depois que ele saiu, e mantendo esta palavra, apesar dos quarenta anos que traz em cima de si. Nisto não houve exageração do agregado. A cara rapada mostrava uma pele alva e lisa. A testa é que era um pouco baixa, vindo a risca do cabelo quase em cima da sobrancelha esquerda; mas tinha sempre a altura necessária para não afrontar as outras feições, nem diminuir a graça delas. Realmente era interessante de rosto, a boca fina e chocarreira, o nariz curvo e delgado. [...] prima Justina achou que era um moço muito apreciável [...].
(Dom Casmurro. p. 87-8).

Machado abusou da utilização do número três: as duas casas, a da Rua de Matacavalos e a do Engenho Novo, seguem o mesmo projeto – prédio assobradado com *três* janelas de frente.

No capítulo “Tio Cosme” (VI), Bentinho conta da “casa dos três viúvos”: tio Cosme, sua mãe e a prima Justina.

No capítulo “A ópera” (IX), Bentinho fala dos três anjos: Miguel, Rafael e Gabriel. A citação do terceto do *Éden, a ária de Abel* (ópera imaginada por Marcolini, o *terceto* do Paraíso, onde o desejo humano cantaria a três vozes pela boca de Adão, Eva e da serpente diabólica).

No capítulo “Capitu” (XIII), o três aparece nos degraus que ligam as duas casas, a de Bentinho e a de Capitu.

No capítulo “Um seminarista” (LVI), Bentinho relata que Escobar era mais velho que ele três anos.

No capítulo “Um amigo por um defunto” (XCIII), em conversa com Escobar, Bentinho conta-lhe de seu passado, da viuvez da mãe, do pouco que sabe sobre o pai já falecido, mas é surpreendido por duas ou *três* reminiscências do amigo de quando andava pelos *três* anos de idade, de maneira muito fresca, como se fossem recentes.

A predileção de Machado por números, porém, alarga-se em “Idéias aritméticas” (XCIV), capítulo em que menciona mais números, promete compor um tratado matemático e cita muitas vezes a loteria da época e as extrações premiadas.

Embora fosse Bentinho quem sonhasse com números, foi o pai de Capitu que conseguiu ganhar uma casa num prêmio de loteria.

Em “Tu serás feliz, Bentinho!” (C), Machado faz referência a *Macbeth*, com uma frase textual do drama de Shakespeare, no qual três bruxas profetizam que Macbeth será rei; instigado por Lady Macbeth, arrebatada o trono de homicídio em homicídio. Corroídos, entretanto, pelo remorso e pesadelo, Lady Macbeth suicida-se e o marido morre em combate.

No capítulo “Contando depressa” (CXI), Bentinho resolve envenenar três cães que latiam e perturbavam a casa à noite. Mandou fazer três bolas de carne, comprou veneno e resolveu matá-los. Mas, tocado de pena no momento de envenená-los, mudou de idéia e os cães também pararam de latir.

Em “Amigos próximos” (CXVII), o expediente da verossimilhança envolve ainda o pormenor do número:

Velha é a casa, mas não lhe alteraram nada. Não sei até se ainda tem o mesmo número. Não digo que número é para não irem indagar e cavar a história.

(Dom Casmurro. p. 129).

Em “O enterro” (CXXII), Bentinho menciona que a casa de Escobar não era grande o bastante para acolher todos os que ali foram velá-lo e acrescenta – *en passant* – que era março de 1871, *terceiro* mês do ano.

Em “A xícara de café” (CXXXVI), são três as personalidades da Grécia e Roma antigas (Catão, Platão e Plutarco) que acorrem à mente de Bentinho quando contempla a idéia funesta de suicídio.

Sem pretender-se exaustiva, sirva apenas de amostra a relação apresentada aqui com alusão ao número três. São dezenas as referências a esse algarismo ao correr do romance, amiúde em relações temporais: três minutos, dias, meses, anos; três mentiras, pela terceira vez, três atos, três mil-réis, três camisas, etc.

4.2.1. O sentido simbólico do número três

Por constituir assunto extremamente longo, optou-se por sintetizar o que os estudiosos de símbolos entendem pelo número três. Partimos do *Dicionário de símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot:

O três é um número sobre o qual nunca se insistirá bastante, por seu extraordinário dinamismo e riqueza simbólica. O valor resolutivo do terceiro elemento pode ter um aspecto favorável, mas também adverso. Por isso aparecem em mitos e lendas, constantemente, três irmãos, três pretendentes, três provas, três desejos (PANETH L. La symbolique des nombres dans l'inconscient. Paris, 1953).

O elemento um e o dois correspondem de certo modo ao que se tem; o terceiro elemento é a resolução mágica, milagrosa, que se deseja, se pede e se espera. Porém este terceiro elemento, como dizíamos, pode ser negativo.

Assim como há lendas nas quais onde fracassam o primeiro e o segundo, triunfa o terceiro, a inversão do símbolo produz o resultado contrário, quer dizer, a dois dados favoráveis (que costumam ser crescentes), sucede um terceiro destruidor, ou negativo. Por exemplo, nos presentes dos Reis Magos ao Menino Jesus, oferecem-lhe ouro, incenso (positivos) e mirra (negativo). Em quase todos os mitos ou contos que mencionam três cálices, três cofres ou três aposentos, o terceiro elemento corresponde à morte, pela

*divisão assimétrica do ciclo vital: duas terças partes são ascendentes (infância–adolescência, juventude–maturidade), mas a última é descendente (velhice–morte)*³⁸.

No *Dicionário dos símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, lê-se:

O três é, universalmente, um número fundamental. Exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmos ou no homem [...].

O tempo é triplo (Trikala): passado, presente, futuro [...].

O ternário exprime-se através de diversos símbolos gráficos, como o tridente, a trinacria (que é um peixe triplo com uma única cabeça), e, mais simplesmente, é claro, pelo triângulo.

No domínio ético, o número três adquire também uma importância particular. As coisas que destroem a fé do homem são três: a mentira, a imprudência e o sarcasmo. As que levam o homem ao inferno são também três: a calúnia, o endurecimento e o ódio.

[...] Três é o número simbólico do princípio masculino entre os Dogons e os Bambaras, para quem o seu glifo representa o pênis e os dois testículos. Símbolo da masculinidade, e também do movimento [...].

Também para os Fulas o número três está repleto de sentidos secretos. Existem três tipos de pastores: os que guardam caprinos, os que guardam ovinos e os que guardam bovinos. Mas, sobretudo, três é o produto do incesto dele com sua carne, pois a unidade, não podendo ser hermafrodita, copula consigo mesma para se reproduzir.

O três é, ainda, a manifestação, o revelador, o indicador dos dois primeiros: o filho revela o pai e a mãe, o tronco de árvore da altura do homem revela o que está acima dele no ar, ramos e folhas, e o que se oculta debaixo da terra, as raízes.

Por fim, o três equivale à rivalidade (o dois) ultrapassada; exprime um mistério de ultrapassagem, de síntese, de reunião, de união, de resolução (HAMK).

*Os psicanalistas vêem no número três, com Freud, um símbolo sexual [...]*³⁹.

³⁸ Juan-Eduardo CIRLOT, *Dicionário de símbolos*, p. 416-7.

³⁹ Jean CHEVALIER; Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos símbolos*, p. 654-6.

4.2.2. O número três em *Os Maias*

Tanto quanto Machado de Assis, Eça de Queirós valeu-se da simbologia do número três, algumas vezes em relação direta ao tema que elegemos: as casas.

Por tratar-se de Estudos Comparados, repetiremos o enfoque aplicado ao três na obra de Machado no que respeita ao tempo, ao triângulo amoroso, ao revelador, à rivalidade, à psicanálise freudiana, à direta relação com as casas e às dezenas de citações do número três no decorrer de toda a narrativa, para que ressalte com propriedade a comparação entre os dois romances.

Começemos pelo tempo, o senhor da razão, como tradicionalmente se diz. Em *Os Maias*, o tempo da narrativa estende-se por três gerações: D. Afonso, Pedro, Carlos. De cada um há comentários ou narração pormenorizada de certa divisão temporal – a infância, juventude e a velhice – com um fio condutor perfeito, ao estilo inconfundível de Eça, atento a minúcias e impecavelmente hábil em harmonizar tempo cronológico e psicológico. Eça quase sempre faz menção a uma data, como se vê já na abertura do cap. I: “A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875”. E depois, em dezenas de vezes, fornece-nos data e idades das personagens:

Eça arrastou-o, consolou-o, repelindo tal idéia. Que tolice! O avô tinha quase 80 anos, e uma doença de coração...

(*Os Maias*. p. 260. v. 2).

– Sim, talvez, esse abalo, e 80 anos, e poucas cautelas, e uma doença de coração.

(*Os Maias*. p. 261. v. 2).

A habilidade de Eça em “manusear” o símbolo gráfico do triângulo é insuperável, como demonstram os inúmeros triângulos amorosos do romance, dos mais discretos ou insignificantes para a narrativa até o incesto involuntário, que suscitou tamanha polêmica.

Convém começar por um triângulo obscuro, o que envolve D. Afonso e D. Maria Eduarda Runa: sem explicações para o leitor, uma vez viúvo, D. Afonso acolhe em casa D. Ana Silveira, prima da falecida esposa, que se dá a conhecer por viscondessa.

*Então o Vilaça apressou-se a perguntar pela sra. viscondessa.
Era uma Runa, uma prima da mulher de Afonso, que no tempo em que os poetas de Caminha a cantavam, casara com um fidalgo galego, o sr. visconde de Urigo-de-la-Sierra, um borracho, um brutal que lhe batia; depois, viúva e pobre, Afonso recolhera-a por dever de parentela, e para haver uma senhora em Santa Olávia.
(Os Maias. p. 50. v. 1).*

Na seqüência, vem o triângulo amoroso entre Pedro da Maia, Maria Monforte e seu amante italiano, Tancredo, pivô da separação do casal e dos filhos: Carlos Eduardo e Maria Eduarda.

*Era um papel já sujo, e desde essa manhã decerto muitas vezes relido, amarrotado com fúria. Continha estas palavras: “É uma fatalidade, parto para sempre com Tancredo, esquece-me, que não sou digna de ti, e levo a Maria que me não posso separar dela”.
(Os Maias. p. 43. v. 1).*

E, na terceira geração, Carlos Eduardo da Maia, amante de diversas relações amorosas. Quando ainda estudante de medicina, tem sua primeira amante, uma lisboetazinha de nome exótico (Hermengarda), mulher dum empregado do governo civil e mãe de um pequerrucho.

*Carlos escarnecia estes idílios futricas; mas também ele terminou por se enredar num episódio romântico com a mulher dum empregado do governo civil, uma lisboetazinha, que o seduziu pela graça dum corpo de boneca e por uns lindos olhos verdes. A ela o que a fanatizara fora o luxo, o **groom**, a água inglesa de Carlos. Trocaram-se cartas; e ele viveu semanas banhado na poesia áspera e tumultuosa do primeiro amor adúltero. Infelizmente a rapariga tinha o nome bárbaro de Hermengarda; e os amigos de Carlos, descoberto o segredo, chamavam-lhe já Eurico, o presbítero, dirigiam para Celas missivas pelo correio com este nome odioso.*

(Os Maias. p. 79. v. 1).

Ao final dos estudos, Carlos arruma uma segunda amante, uma prostituta espanhola chamada Encarnación. Há um suposto triângulo, pois Carlos deixara a namoradina de infância em Santa Olávia, Teresinha, à sua espera. Pelo fascínio por Encarnación, instalou-a numa casa ao pé de Celas e alugou-lhe ao mês uma vitória com um cavalo branco.

Ela, por sua vez, fanatizou Coimbra. O *affaire* terminou quando um criado de Carlos informa-o de certo Juca, outra paixão da espanhola.

O rapaz pulou, bateu as palmas, agarrou Vilaça pelos braços, fê-lo redemoinhar, e foi cantando num ritmo seu:

– Fizeste bem em vir, bem, bem, bem!... Vou buscar a Teresinha, inha, inha, inha!

– É a noiva – disse o avô, erguendo-se da mesa. – Já tem amores, é a pequena das Silveiras...

(Os Maias. p. 57. v. 1).

Mas a grande “topada sentimental de Carlos”, como disse o Ega, foi quando ele, ao fim de umas férias, trouxe de Lisboa uma soberba rapariga espanhola, e a instalou numa casa ao pé de Celas. Chamava-se Encarnación. Carlos alugou-lhe ao mês uma vitória com um cavalo branco e Encarnación fanatizou Coimbra como a aparição de uma Dama das Camélias, uma flor de luxo das civilizações superiores.

(Os Maias. p. 80. v. 1).

Formado, viajou Carlos à Inglaterra, onde dizia estudar a organização dos hospitais de crianças. Pelos lagos da Escócia, conheceu uma senhora holandesa, separada do marido, de quem fez sua terceira amante. De volta a Lisboa, pôs fim ao relacionamento com Mme. Rughel.

[...] fazia um idílio errante pelos lagos da Escócia, com uma senhora holandesa, separada de seu marido, venerável magistrado da Haia, uma Mme. Rughel, soberba criatura de cabelos de ouro fulvo, grande e branca como uma ninfa de Rubens.

(Os Maias. p. 81. v. 1).

Uma vez montado o luxuoso consultório de Lisboa, Carlos começa a freqüentar a sociedade e conhece a condessa Gouvarinho, que se encanta por ele e o deseja de qualquer forma. O relacionamento mantém-se até surgir Maria Eduarda, por quem Carlos se apaixona, saturado já que ficara das investidas e perseguições da condessa, a sua quarta amante.

– a condessa concebera a idéia extravagante de fugir com ele, ir viver num sonho eterno de amor lírico, nalgum canto do mundo, o mais longe possível da Rua de S. Marçal! Se tu quisesses! Não, com mil demônios, não queria fugir com a sra. condessa de Gouvarinho!...

(Os Maias. p. 238. v. 1).

A próxima amante de Carlos da Maia será Maria Eduarda, mensageira do destino, que precipita sobre si e sobre o irmão o castigo do adultério da mãe. Eis o triângulo mais dramático e conflituoso da narrativa: Carlos da Maia, Maria Eduarda e Joaquim Álvares de Castro Gomes.

– Como V. Exa. vê, é a carta anônima em todo o seu horror: papel de mercearia, pautadinho de azul; caligrafia reles; tinta reles; cheiro reles; um documento odioso. E aqui está como ele se exprime:

“Um homem que teve a honra de apertar a mão de V. Exa.”.

Eu dispensava a honra... “que teve a honra de apertar a mão de V. Exa. e de apreciar o seu cavalheirismo, julga dever preveni-lo que sua mulher é, à vista de toda a Lisboa, a amante dum rapaz muito conhecido aqui, Carlos Eduardo da Maia, que vive numa casa às Janelas Verdes, chamada o Ramallete. Este herói, que é muito rico, comprou expressamente uma quinta nos Olivais, onde instalou a mulher de V. Exa. E onde a vai ver todos os dias, ficando às vezes, com escândalo da vizinhança, até a madrugada. Assim o nome honrado V. Exa. anda pelas lamas da capital”.

(Os Maias. p. 113. v. 2).

E paralelamente aos triângulos amorosos de Carlos de Maia, seu melhor amigo – João da Ega, o Mefistófeles lusitano – mantém relações com Raquel Cohen, de família rica que costumeiramente recebia em casa a nobre sociedade portuguesa. Ega frequenta a casa como amigo do dono e passa a desfrutar com excessiva desenvoltura da hospitalidade oferecida, mormente pela dona da casa. O descontrole da paixão inclui *rendez-vous* no porto, no cemitério, à sombra dos ciprestes, e na própria casa da família Cohen, tudo tão explícito que o próprio marido traído descobre o adultério. Numa festa à fantasia que oferece em casa, Cohen expulsa certo convidado vestido de Mefistófeles, o amigo ingrato e o amante despudorado de Raquel.

– *Cheguei a casa dos Cohens – continuou Ega por fim com esforço, e quase balbuciando – mais cedo, como tínhamos combinado. Ao entrar na sala, já estavam duas ou três pessoas... Ele vem direito a mim, e diz-me: “Você, seu infame, ponha-se já no meio da rua... Já no meio da rua, senão, diante desta gente, corro-o a pontapés!”.*

(*Os Maias*. p. 214. v. 1).

Carlos então zangou-se:

– *Para que diabo te expulsou ele de casa então? Não disparates, homem! Nós estamos-te a dizer o que faz um homem de senso. E é triste, que te custe tanto a perceber o que manda o senso. Traíste um amigo teu... Nada de equívocos! Tu declaravas bem alto a tua amizade pelo Cohen. Traíste-o, tens de aceitar a lei; se ele te quiser matar, tens de morrer.*

Se ele não quiser fazer nada, tens de ficar de braços cruzados.

Se ele te quiser chamar aí por essas ruas um infame, tens de baixar a cabeça, e reconhecer-te infame...

(*Os Maias*. p. 219. v. 1).

* * *

O revelador, a manifestação representada pelo número três, também aparece na narrativa. A simbologia pode ser exemplificada pelas personagens Castro Gomes e Maria Eduarda, que todos crêem harmoniosamente casados quando, de fato, há três anos arrastam por apego ao dinheiro um relacionamento frio e sem amor.

Carlos da Maia fica sem chão quando Castro Gomes, no *Ramalhete*, em visita absurdamente inesperada, revela-lhe conhecer já o caso amoroso entre ele e Maria Eduarda, mas que não se sente traído, visto que pouco mais é para ela que a

companhia que a ajuda a criar Rosicler, a filha de Maria Eduarda e de outro homem, certo M. MacGren. Se Carlos e Maria Eduarda eram infiéis, não o eram a ele, Castro Gomes...

O narrador anuncia que fazia três anos, o três como elemento revelador, que Maria Eduarda ocultava da sociedade lisboeta a verdadeira paternidade da pequena Rosicler.

Mas Castro Gomes encolhera de leve os ombros, com uma lânguida resignação, como quem atribui tudo à malícia dos destinos.

– São as ridículas cenas da vida... O sr. Carlos da Maia está daí a ver as coisas. É a velha, a clássica história... Há três anos que eu vivo com essa senhora; quando tive o inverno passado de ir ao Brasil, trouxe-a a Lisboa para não vir sozinho. Fomos para o Hotel Central. V. Exa. compreende perfeitamente que eu não fui fazer confidências ao gerente do estabelecimento. Aquela senhora vinha comigo, dormia comigo, portanto, para todos os efeitos do hotel, era minha mulher. Como mulher de Castro Gomes ficou no Central; como mulher de Castro Gomes alugou depois uma casa na Rua de S. Francisco; como mulher de Castro Gomes tomou enfim um amante...

(Os Maias. p. 114. v. 2).

A pequerruchinha que ali anda não é minha filha...

Eu conheço a mãe somente há três anos... Vinha dos braços dum qualquer, passou para os meus... Posso pois dizer, sem injúria, que era uma mulher que eu pagava.

(Os Maias. p. 115. v. 2).

Ela continuava falando de Castro Gomes. Vivera três anos com ele, honestamente, sem um desvio, sem um pensamento mau. O seu desejo era estar quieta em sua casa. Ele é que a forçava a andar em ceias, em noitadas...

(Os Maias. p. 127. v. 2).

Outro momento revelador em que o três ajuda a compor o pano de fundo simbólico ocorre quando Pedro da Maia é traído por Maria Monforte e abandonado com o pequeno Carlos Eduardo. Tamanho é seu desespero que resolve procurar o pai, D. Afonso, com quem havia três anos não falava. D. Afonso nunca aceitara aquela união; por algum motivo intuía que o resultado seria funesto e que Maria Monforte não era digna de seu filho, de usar o nome da família Maia. E numa passagem especialmente dramática do romance, pai e filho, D. Afonso e Pedro, finalmente conversam, e Pedro expõe o que fora o casamento, a traição. Só agora D. Afonso vem a conhecer seu neto, Carlos Eduardo, e a inteirar-se que a outra neta, Maria Eduarda, fora levada para longe pela mãe e pelo amante.

Fechou a porta, e veio sentar-se junto do filho que se não movera do canto do sofá, nem despregara os olhos do chão.

– Agora desabafa, Pedro, conta-me tudo... Olha que nos não vemos há três anos, filho...

– Há mais de três anos – murmurou Pedro.

(Os Maias. p. 43-4. v. 1).

– E o pequeno, onde está o pequeno? – exclamou Afonso. Pedro pareceu recordar-se:

– Está lá dentro com a ama, trouxe-o na sege.

O velho correu, logo; e daí a pouco aparecia, erguendo nos braços o pequeno, na longa capa branca de franjas e a sua touca de rendas. [...]

Afonso sentou-se lentamente na sua poltrona, e acomodou o neto no colo. Os olhos enchiam-se-lhe de uma bela luz de ternura; parecia esquecer a agonia do filho, a vergonha doméstica; agora só havia ali aquela facezinha tenra, que se lhe babava nos braços...

– Como se chama ele?

– Carlos Eduardo – murmurou a ama.

(Os Maias. p. 43. v. 1).

Na simbologia psicanalítica freudiana, o número três tem significação sexual, indissociável no romance do triângulo amoroso. Sirva de exemplo o que se passa entre Carlos da Maia e a condessa Gouvarinho: a libido descontrolada da condessa que, tomada de luxúria inconstante, resolve desfrutar desse relacionamento proibido, secreto, na casa de uma tia, ironicamente santa, que catequizava a província, distribuindo bíblias, arrancando almas à treva católica, casa que a sobrinha escolhe de ninho para extravasar toda a vigorosa concupiscência dos seus 33 (!!) anos.

É forte a presença do três nessa passagem do romance. Havia **três** semanas que se encontravam nesse lugar; alguém chama à porta com **três** argoladas, quando o casal estava fumando languidamente cigarrilhas na cama.

Com a consciência a acusá-la, imagina a condessa já ter alguma vizinha descoberto o relacionamento proibido, razão por que as batidas à porta soaram-lhe como avisos, como críticas morais, como ameaças da decência ultrajada. A referência aos 33 anos, além da quase blasfêmia de identificar um ponto comum entre o casto Filho de Deus e a lúbrica desenfreada, aponta para a crença de que até essa idade todo o vigor físico e intelectual crescia progressivamente.

A condessa tinha descido no Largo das Amoreiras. E Carlos aproveitara a solidão da Patriarcal para se desembarcar do calhambeque de assento duro, onde durante a última hora sufocara, sem ousar descer as vidraças, com as pernas adormecidas, enfastiado de tantas sedas amarrotadas e dos beijos intermináveis que ela lhe dava na barba...

Até aí, durante essas três semanas, tinham-se encontrado numa casa da Rua de Santa Isabel, pertencente a uma tia da condessa que fora para o Porto com a criada, deixando-lhe a chave da casa e o cuidado do gato. A boa titi, uma velha pequenina chamada miss Jones, era uma santa, uma apóstola militante da Igreja Anglicana [...].

(Os Maias. p. 237. v. 1).

Depois a condessa começou a ter medo duma vizinha, uma Borges, que visitava a titi, e era viúva de um antigo procurador dos Gouvarinhos. Uma ocasião em que, no casto leito de miss Jones, eles fumavam languidamente cigarrilhas, três enormes argoladas à porta atroaram a casa. A pobre condessa quase desmaiou; Carlos, correndo à janela, viu um homem que se afastava, com uma estatueta de gesso na mão, outras dentro dum cesto. Mas a condessa jurava que fora a Borges quem mandara o italiano das imagens atirar-lhes para dentro aquelas aldrabadas, com três avisos, três rebates da Moral... Não quisera voltar mais ao beatífico côte da titi.

(Os Maias. p. 238. v. 1).

Mas Carlos vinha de lá enervado, amolecido, sentindo já na alma os primeiros bocejos da saciedade. Havia três semanas apenas que aqueles braços perfumados de verbena se tinham atirado ao seu pescoço, e agora, pelo passeio de S. Pedro de Alcântara, sob o ligeiro chuvisco que batia as folhagens da alameda, ele ia pensando como se poderia desembaraçar da sua tenacidade, do seu ardor, do seu peso...

(Os Maias. p. 238. v. 1).

[...] o inquietava eram certos clarões que lhe sulcavam o rosto, um dardejar nervoso dos olhos secos, revelando a paixão que se acendera naqueles nervos de mulher de 33 anos, e a queimava até as profundidades do seu ser...

(Os Maias. p. 239. v. 1).

Outra casa com a simbologia do mistério, da sexualidade e com presença do número três é a Toca, analisada antes em outra parte deste estudo. Para não ser repetitivo na análise, citemos poucos trechos com a presença do número três.

E ao fundo era a casa, caiada de novo, com janelas de peitoril, persianas verdes, e a portinha ao centro sobre três degraus, flanqueados por vasos de louça azul cheios de cravos. [...]

Os seus pezinhos subiram os três degraus de pedra.

(Os Maias. p. 74. v. 2).

A rapariga correu. E ele, caminhando devagar sob as acácias, sentia no sombrio silêncio as pancadas desordenadas do seu coração. Subiu os três degraus de pedra – que lhe pareciam já duma casa estranha.

(*Os Maias*. p. 125. v. 2).

Também no *Ramalhete* está presente o três:

– Há três anos, quando o sr. Afonso me encomendou aqui as primeiras obras, lembrei-lhe eu que, segundo uma antiga lenda, eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete.

(*Os Maias*. p. 267. v. 2).

O *Ramalhete* tem três pavimentos:

Felizmente não estava ninguém no Ramalhete; Ega, cansado, pôde retirar-se logo para o seu quarto, um aposento de hóspedes no segundo andar, onde havia um belo leito antigo de pau-preto.

(*Os Maias*. p. 227. v. 1).

E para finalizar a presença do três nas casas, referimos uma passagem na quinta de Santa Olávia, onde Carlos da Maia desfrutou uma infância saudável.

As três portas envidraçadas estavam abertas para o terraço, que se estendia ao sol, com a sua balaustrada de mármore coberta de trepadeiras [...].

(*Os Maias*. p. 48. v. 1).

São dezenas as referências ao número três em *Os Maias*, sob quase todas as formas temporais – três horas, dias, semanas, meses e anos –, em

inúmeros objetos e situações – três portas pintadas de azul, todas ambicionavam tirar o número três, três belos lírios brancos, xarope de três em três horas, três folhas de papel, três estrelas de diamante, três enormes corais, viveríamos sós, todos três, uma capela de três barreiras, ficaram calados todos três, três idéias fundamentais, dispendiosa casa, três criados, três quartos mal mobiliados, sobre três brasas, três papéis sobre a mesa, três conselhos, em três frases, três moedas, apenas três linhas, os três grandes pimpões deste século, ganhei três mil-réis, três varinas, nos últimos trinta anos, etc.

4.3. As cores na narrativa de *Dom Casmurro*

Em *Dom Casmurro*, o tratamento dispensado às cores não se afasta da peculiar descrição de Machado. Ao longo da narrativa, vez ou outra a cor aparece, mas quase sempre de maneira imprecisa, esfumada, sem se dar a conhecer com nitidez, mesclando claro e escuro e só raramente apontando alguma cor específica.

As cores assumem um papel simbólico universal na arte literária e os objetos, no Realismo, são descritos com notória presença de cor, até mesmo para representar algo simbolicamente.

Neste romance, há muito Bentinho deixou de ver o colorido da vida, convicto de que a primavera da existência já havia passado e que a trajetória nesta terra estava perto do fim. Ele próprio o confessa, assumindo o papel de casmurro, isolando-se em casa, afastando-se da sociedade e atribuindo matizes que representam essa situação.

Machado usou muito a simbologia dos olhos, a que recorre dezenas de vezes ao longo da narrativa, mas aqui tampouco precisou a cor. Em ponto algum da narrativa, da infância à velhice, Bentinho revela-se fisicamente com propriedade: apenas uma comparação descritiva com outra personagem, mais nova ou mais velha tantos anos, braços mais fortes ou fracos, parecido com o pai que já morrera ou com a mãe, e dos próprios olhos – elemento simbólico marcante na narrativa – nega-se a revelar a cor, quando muito, a certa altura, que se parecem com os do pai e, noutro momento, com os da mãe.

Os de Capitu, Escobar e Ezequiel, mais de uma vez, revela-nos o narrador que são claros, sem especificar a cor. Abre-se um capítulo para falar dos olhos de ressaca, de cigana oblíqua e dissimulada de Capitu; menciona-se que eram direitos, claros e lúcidos, mas não temos a cor. Assim mais de uma vez para Escobar e também para Ezequiel.

E a simbologia dos olhos sem cor específica é transferida para as janelas das casas, que assumem papel semelhante na personificação, ainda aqui sem menção de cor.

***Olho** – o principal órgão dos sentidos do homem, na simbologia sempre ligado à luz e à “capacidade espiritual de ver”, ao mesmo tempo, segundo concepção antiga, não apenas órgão receptor, mas também emissor de “raios de força” e símbolo da capacidade de expressão espiritual.*

(Hans Biedermann, Dicionário ilustrado de símbolos. p. 266).

A expressão espiritual da alma de cada um percebe-se pelos olhos, mas Machado preferiu transferi-la para a casa, personificando nas janelas o que se atribui aos olhos:

Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até o fundo do quintal. A alma da gente, como sabes, é uma casa assim disposta, não raro com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões.

(Dom Casmurro. p.72).

Descrição dos olhos de Capitu:

*Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, **olhos claros e grandes**, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo.*
(Dom Casmurro. p. 25).

*[...] D. Fortunata que ali está à porta dos fundos da casa, em pé, falando à filha, alta, forte, cheia, como a filha, a mesma cabeça, **os mesmos olhos claros** [...].*
(Dom Casmurro. p. 28).

Os olhos de Capitu, quando recebeu o mimo, não se descrevem; não eram oblíquos, nem de ressaca, eram direitos, claros, lúcidos.
(Dom Casmurro. p. 65).

Descrição dos olhos de Escobar:

Chamava-se Ezequiel de Sousa Escobar. Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo.
(Dom Casmurro. p. 72).

*Os **olhos** de Escobar, **claros** como já disse, eram dulcíssimos; assim os definiu José Dias [...].*
(Dom Casmurro. p. 87).

Descrição dos olhos de Ezequiel:

Ezequiel, quando começou o capítulo anterior, não era ainda gerado; quando acabou era cristão e católico. Este outro é destinado a fazer chegar

o meu Ezequiel aos cinco anos, um rapagão bonito, com os seus olhos claros, já inquietos [...].

(Dom Casmurro. p. 121).

Era depois do jantar; estávamos ainda à mesa, Capitu brincava com o filho, ou ele com ela, ou um com outro, porque, em verdade, queriam-se muito, mas é também certo que ele me queira ainda mais a mim. Aproximei-me de Ezequiel, achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso.

(Dom Casmurro. p. 139).

Descrição dos olhos de Bentinho:

– Não é possível! exclamou Escobar. Quarenta anos! Nem parece trinta; está muito moça e bonita. Também a alguém há de você sair, com esses olhos que Deus lhe deu; são exatamente os dela. Enviuvou há muitos anos?

Contei-lhe o que sabia da vida dela e de meu pai.

(Dom Casmurro. p. 105).

– Mano Cosme, é a cara do pai, não é?

– Sim, tem alguma coisa, os olhos, a disposição do rosto. É o pai, um pouco mais moderno, concluiu por chalaça. E diga-me agora, mana Glória, não foi melhor que ele não teimasse em ser padre? Veja se este peralta daria um padre capaz.

(Dom Casmurro. p. 112).

* * *

A relação simbólica dos olhos como emissores de “raios de força” também ocupou Machado. Bentinho faz um tratado do poder dos olhos, ou a força que deveriam ter para destruir uma pessoa. Enfurecido por um comentário da prima

Justina ao dizer que Capitu talvez estivesse por aí namorando, a custo conteve-se “para não matá-la”, de onde derivou sua teoria de que os olhos poderiam destruir uma pessoa, dispensando ter à mão ferro, corda, pistola, punhal para executar alguém.

[...] Capitu devia ter voltado hoje para acabar um trabalho comigo; certamente a amiga pediu-lhe que dormisse lá.

– Talvez ficassem namorando, insinuou prima Justina.

*Não a matei por não ter à mão ferro nem corda, pistola nem punhal; **mas os olhos que lhe deitei, se pudessem matar, teriam suprido tudo.** Um dos erros da Providência foi deixar ao homem unicamente os braços e os dentes, como armas de ataque, e as pernas como armas de fuga ou defesa.*

***Os olhos bastavam ao primeiro efeito.** Um mover deles faria parar ou cair um inimigo ou um rival, exerceriam vingança pronta, com este acréscimo que, para desnortear a justiça, **os mesmos olhos matadores** seriam olhos piedosos, e correriam a chorar a vítima. Prima Justina escapou aos meus; eu é que não escapei ao efeito da insinuação [...].*

(Dom Casmurro. p. 96).

* * *

Uma cor citada de maneira precisa é o **amarelo**, no cap. LIX. Nesse trecho, Bentinho afirma que sua memória não é boa: coisas que fez ontem já não lembra e algumas reminiscências já não consegue precisar, como nomes de pessoas.

E tudo desencadeado por uma conversa a respeito de Escobar, em três capítulos anteriores, quando Bentinho louva-se da boa memória que tudo guarda; no cap. XCIII, Escobar surpreende Bentinho ao narrar duas ou três reminiscências dos seus três anos de idade, “ainda agora frescas”.

Bentinho condena o amarelo, detesta-o; certamente porque, casmurro que é, não consegue estabelecer harmonia simbólica alguma entre essa cor e seu modo de ver o mundo. O amarelo, cor do sol, é mensageiro de luz, de idéias claras, da intuição; ilumina as origens e tendências dos acontecimentos, enquanto Bentinho sofre até para lembrar-se do dia anterior. Sua intuição é prejudicada pelas fantasias, conforme admite algumas vezes, a exemplo do cap. XL: “Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias”.

Hans Biedermann, no *Dicionário ilustrado de símbolos*, p. 108, relaciona o amarelo ao **ciúme**, predisposição de espírito de que Bentinho confessa mais de uma vez sofrer: tem ciúme do mar, dos olhares, dos braços de Capitu, de todos. Cap. CVI: “Uma noite perdem-se em fitar o mar, com tal força e concentração, que me deu ciúmes”.

No cap. CXIII: “Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos”.

Os braços merecem um trecho maior:

Eram belos, e na primeira noite que os levou nus a um baile, não creio que houvesse iguais na cidade, nem os seus, leitora [...].

*Já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de **olhar** para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido. Ao terceiro não fui, e aqui tive o apoio de Escobar, a quem confiei candidamente os meus tédios; concordou logo comigo.*

(Dom Casmurro. p. 117).

A antipatia pelo amarelo é taxativa:

*Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram **amarelas porque execro essa cor**; mas isso mesmo pode ser olvido efusão.*

(*Dom Casmurro*. p. 74).

É o amarelo, simbolicamente,

A cor do sol que chega de tão longe, surge das trevas como mensageira de luz e volta a desaparecer na tenebrosidade – é a cor da intuição, quer dizer, daquela função que, por assim dizer, ilumina instantaneamente as origens e tendências dos acontecimentos [...].

(Juan-Eduardo Cirlot, *Dicionário de símbolos*. p. 173).

* * *

O **roxo** também ganhou referências. No cap. XLIV, Capitu e Bentinho, ainda crianças, discorrem sobre a vida religiosa a que a promessa da mãe condenara o menino. Para provocar lágrimas em Capitu, por quem se sabe amado, Bentinho encarece as vantagens de ser padre, cuja vida pueril não lhe parece muito penoso aceitar. A menina, diferentemente do previsto, limitou-se a arregalar os olhos e concordou que ser padre era bom, ou melhor ainda seria cônego, por causa das meias roxas, cor que lhe parecia bonita.

O vestuário do clero e muito dos paramentos do ritual católico têm predileção pelo roxo. Não é de estranhar que a cor atraísse a menina de caráter vibrante que já era Capitu, dada a sugestão de força intensa que do roxo emana.

Tive então uma idéia ruim; disse-lhe que, afinal de contas, a vida de padre não era má, e eu podia aceitá-la sem grande pena. Com desforço, era pueril; mas eu sentia a secreta esperança de vê-la atirar-se a mim lavada em lágrimas. Capitu limitou-se a arregalar muito os olhos, e acabou por dizer:

*– Padre é bom, não há dúvida; melhor que padre só cônego, por causa das meias **roxas**. **O roxo é cor muito bonita**. Pensando bem, é melhor cônego. (Dom Casmurro. p. 61).*

Se em nenhum dos dicionários de símbolos consultados neste estudo se faz referência específica ao roxo, não é menos verdade, entretanto – comprovada pela etimologia de *russeus* –, que ele é um matiz carregado do vermelho, uma nuance do **violeta**, obtida da mistura proporcional de vermelho e azul, meio-termo entre ambas.

Volta a surpreender-nos a argúcia genial de Machado, que associa a Capitu e a traços seus ao longo de toda a narrativa o que é próprio da cor violeta. Vejamos antes da análise a simbologia da cor:

Violeta – cor da **temperança**, feita de uma proporção igual de vermelho e de azul, **de lucidez e de ação refletida, de equilíbrio** entre a terra e o céu, **os sentidos** e o espírito, **a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria**. O arcano XIII do Tarot, chamado **A Temperança**, representa um anjo que segura nas suas mãos dois vasos, um azul, outro vermelho, entre os quais se troca um fluido incolor, a água vital. O violeta, invisível nesta representação, é o resultado desta troca perpétua entre o vermelho ctoniano da força impulsiva e o azul celeste. [...]

[...] o violeta, no horizonte do círculo vital, situa-se no oposto ao verde: significaria não a passagem primaveril da morte para a vida, isto é, a evolução, mas a **passagem outonal da vida para a morte, a involução**. Seria, portanto, de alguma maneira, a outra face do verde e ligado, como ele, ao simbolismo da goela, mas sendo o violeta a goela que engole e extingue a luz, enquanto o verde é a goela que rejeita e reacende a luz. Compreende-se, então, por que é que o **violeta é a cor do segredo**: por

de trás dele vai realizar-se o invisível mistério da reencarnação ou, pelo menos, da transformação. [...]

*Uma conseqüência tardia deste simbolismo mortuário fez do violeta, nas nossas sociedades ocidentais, a cor do **luto ou do semiluto**: o que evoca ainda mais precisamente a idéia, não da morte enquanto estado, **mas da morte enquanto passagem**. [...]*

*[...] o violeta é também cor de **obediência, de submissão**; o que não contradiz a sua associação à paixão de Cristo. [...]*

*O violeta é também uma cor de **apaziguamento** na qual se adoça o ardor do vermelho. É nesta acepção que é preciso entender ainda as vestes violetas do bispo. Diferentemente do místico, este, encarregado de guardar o seu rebanho, tem de temperar o ardor das suas paixões: daí a cor das suas vestes. Neste caso, também, esta cor é o emblema da **temperança**. O Extremo Oriente, com uma notável sutileza, interpreta esta passagem do vermelho ao violeta com um sentido totalmente diferente, puramente carnal, e que significaria a passagem do ativo ao passivo, do **yang** ao **yin**. As relações rituais entre **ioguis**, nos ritos tântricos, realizam-se num quarto iluminado por uma luz violácea, porque a luz **violeta estimula as glândulas sexuais da mulher**, enquanto o vermelho ativa as do homem.*

(Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Dicionário dos símbolos. p. 697-8).

Especulando sobre a origem do nome da personagem, aprendemos que

*Provavelmente do tupi Caapitu, nome de uma planta da flora brasileira. Segundo algumas interpretações, o nome é uma **criação do escritor Machado de Assis**, personagem de seu romance Dom Casmurro.*

(Regina Obata, O livro dos nomes. p. 48).

Seja na forma hipocorística Capitu, seja por extenso – Capitulina –, o nome prende-se a *caput*, substantivo latino que significa *cabeça*. Não cremos ousado em demasia supor que Machado tenha escolhido – para muitos estudiosos de onomástica o hipocorístico Capitu nasce com o próprio Machado – essa forma pela associação que permite com a acepção *caput* em sentido jurídico, isto é, a parte fundamental do artigo de lei, a cabeça onde se concentra a essência do artigo.

Ora, pela influência que exerce na vida de Bentinho, pelo fator decisivo que desempenha ao convencê-lo a escolher a carreira legal, não a eclesiástica, Capitu demonstra que é a cabeça pela qual o moço apaixonado se guia, fazendo da vontade dela também a sua, desde a infância até a velhice. Ele mesmo reconhecerá que nem morta aquela que um dia amara, aquela por quem mais tarde nutriria tanto ressentimento, ficaria menor a presença obsessiva da mulher que em tudo lhe apontava o rumo a seguir.

Com o perfil psicológico delineado por Bentinho de mulher segura, consciente do que quer, não é de surpreender sua predileção pelo violeta. Seu nome – associado ao *caput* latino – intensifica a idéia de lucidez, de raciocínio refletido, de equilíbrio natural dos que lideram os tíbios, os indecisos; de *capitosa* do destino próprio e do alheio, revestida de importância *capital* junto aos que lhe rodeiam a existência.

A grande temperança do relacionamento é a ela que se deve; são de Capitu as idéias para resolver os problemas, a estabilidade emocional para ponderar e decidir, a tranqüilidade que leva às soluções mais sensatas. A iniciativa do primeiro beijo entre os apaixonados-mirins parte dela, numa época em que se conhece a condição “passiva” das mulheres em questões de impor-se ao sexo oposto.

Violeta simboliza a paixão, o amor, muito em consonância com o que Capitu é para a vida de Bentinho.

Ainda que morta e enterrada distante, continua ela a ser o elemento transformador na vida de Bentinho, seu grande enigma, o mistério que norteia toda a narrativa. Como o narrador omitiu qualquer defesa de Capitu diante da acusação de

adultério, pode-se talvez supor submissão de sua parte, silêncio obsequioso para preservar seu bom nome perante a sociedade ou puro medo da ira justificada do marido, acatando a solução do exílio como o menor dos males. Nada mais enganoso: apesar da discrição com que as providências para afastar Capitu são tomadas, sai ela com altivez do raio de visão de Bentinho, não de sua vida, assombrando-o, atormentando-lhe o que resta da vida, semeando-lhe no espírito a inquietação que obceca todo aquele que julga com açodamento.

Todas as demais simbologias do violeta estão estreitamente ligadas à narrativa e, direta ou indiretamente, a Capitu. “Uma passagem outonal da vida para a morte, a involução” é o que sobra para Bentinho: longe da primavera da vida, tenta, num processo involutivo, unir-lhe as duas pontas, juventude e velhice, para o que reproduz a “casa” de sua juventude, mas, hoje velho, dá-se conta da intimidade de que privava com a morte – esposa, filho, amigos – exilado também ele num semiluto permanente de dúvida e ressentimento.

Parece-nos significativo ainda mencionar que o roxo/violeta, cor secundária que é, precisa de partes iguais das cores primárias que o compõe, sem o que não alcança tornar-se a cor que é, tal como a união de Bentinho e Capitu, que – se não foi fecunda em compreensão e felicidade – careceu de devotamento e de entrega mútuos e em igual proporção.

Não ter havido a fusão de cores (personalidades) na união entre masculino e feminino, de que necessariamente resulta outra cor, não mais vermelho ou azul, mas a mistura de ambos – o violeta – não mais apenas um dos cônjuges espelhado no fruto do amor desse casal, mas a mistura de ambos em partes iguais, é o que tanto frustra Bentinho, que não se reconhece no filho, que constata a

anulação de si mesmo em seu descendente e por isso fantasia que ele não seja seu.

O *Herder Lexikon* aponta, além das possibilidades já mencionadas para o violeta, que ele “popularmente” simboliza a “fidelidade”, tema vital em *Dom Casmurro* em torno de Capitu. Teria então Machado querido insinuar pela simbologia da cor que **Capitu sempre foi fiel**, mas que essa sutileza forçosamente passa despercebida para Bentinho, homem opaco, apagado, sem brilho, incapaz de aceitar sua própria nulidade?

Teria o “bruxo do Cosme Velho”, com a genialidade que nele era quase segunda natureza, revelado pela escolha de um cor simbólica a fidelidade que o protagonista amargurado esmera-se em destruir?

Violeta, cor – [...] No pensamento simbólico dos costumes e das canções populares, a cor violeta muitas vezes simboliza a fidelidade.

(HERDER LEXIKON, *Dicionário de símbolos*. p. 208).

* * *

A cor mais citada na obra é o **azul**. Machado mencionou-a em seis ocasiões diferentes, quase sempre associando-a à simbologia mais freqüente do céu ou da paz de espírito, em momentos de tranqüilidade e equilíbrio.

Todavia, bem ao estilo machadiano, andando na contramão da simbologia da cor, a ela recorre em dois episódios que envolvem luto.

No cap. LXXXI, Bentinho vai à casa de Sancha, amiga de Capitu, para ver o que está acontecendo, já que ela demorava a voltar. Chegando lá, é recebido pelo

pai de Sancha, aflito com a enfermidade da filha, tomada de febre alta, a quem a amiga Capitu procurava ajudar. Desesperado, o pai de Sancha confia a Bentinho que se mataria caso perdesse a filha. Nada desse clima de tragédia contagia o moço Bentinho, nessa altura do romance apaixonado e suspiroso pela amada, com a qual planejava viver dias intermináveis de felicidade sob a claridade da luz e do azul do céu.

*O pai de Sancha recebeu-me em desalinho e triste. A filha estava enferma; caíra na véspera com uma febre, que se ia agravando. Como ele queria muito à filha, pensava já vê-la morta, e anunciou-me que se mataria também. Eis aqui um **capítulo fúnebre** com um cemitério, mortes, suicídios e assassinatos.*

*Eu ansiava por um raio de luz clara e céu **azul**.*

(Dom Casmurro. p. 96).

Outra passagem do romance em que o azul contrasta com a morte lê-se no cap. CXLIII, quando Bentinho anuncia que José Dias, o agregado da família, falecera. Entende-se que quem morre é um homem já velho, doente, ao cabo de uma agonia breve. Como soubesse um pouco antes de morrer que o céu estava lindo, azul e claro, pede que abram as janelas para contemplá-lo, suspirando um último superlativo de juízo aos que ficavam neste mundo. Machado dá ao episódio serenidade e equilíbrio extremos, ainda que ocupe a morte o pano de fundo. O azul suaviza o que a cena tem de fúnebre.

***Morreu sereno**, após uma agonia curta. Pouco antes ouviu que o céu estava lindo, e pediu que abrissemos a janela.*

– Não, o ar pode fazer-lhe mal.

– Que mal? Ar é vida.

*Abrimos a janela. Realmente, estava um céu **azul** e claro. José Dias soergueu-se e olhou para fora; após alguns instantes, deixou cair a cabeça, murmurando: Lindíssimo!*

Foi a última palavra que proferiu neste mundo. Pobre José Dias! Por que hei de negar que chorei por ele?

(Dom Casmurro. p. 149).

Citemos um último exemplo em que é positiva a simbologia entre o azul e o céu:

*A minha alegria acordava a dele, e o céu estava **tão azul**, e o ar tão claro, que a natureza parecia rir também conosco. São assim as **boas horas** deste mundo.*

(Dom Casmurro. p. 106).

A cor azul para a simbologia:

O azul é a cor do céu, do espírito: no plano psíquico, é a cor do pensamento.

(Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Dicionário dos símbolos, p. 224).

* * *

Praticamente não há outras referências de relevo a cores neste romance de Machado.

No cap. CXXXII, “O Debuxo e o Colorido”, ia-se Ezequiel, aos olhos de Bentinho, apurando com o tempo às feições de Escobar. Em outros dois capítulos, mencionam-se pássaros, mas sem referências à cor, a exemplo das idéias de Bentinho sobre a morte de Manduca, um rapaz pobre e leproso.

*Meu desejo era ir atrás de Capitu e falar-lhe agora do mal que nos esperava, mas o pai era o pai, e demais amava particularmente os passarinhos. Tinha-os de várias espécies, **cor** e tamanho.*

(Dom Casmurro. p. 27).

*A simples notícia era já uma turvação grande. As minhas idéias de ouro **perderam todas a cor** e o metal para se trocarem em cinza escura e feia, e não distingui mais nada.*

(Dom Casmurro. p. 98).

4.3.1. As cores na narrativa de *Os Maias*

Contrastando com Machado, Eça utiliza tantas cores quanto um artista plástico. Efetivamente, a narrativa queirosiana não economiza tintas para descrever objetos, pessoas e casas.

Eça perpassa pelos derivados das cores, não apenas azul, mas azul-ferrete, por exemplo, e sugere pelo uso dos elementos uma cor de efeito simbólico marcante na narrativa, a par dos **rubis** na jóia de Maria Monforte, numa noite de gala no teatro S. Carlos, estreando na sociedade lisboeta: para alguns, o vermelho dos rubis simbolizava o sangue vestido dos escravos mortos ou comercializados, ou o homicídio em que se envolvera Manoel Monforte, pai de Maria; para Pedro da Maia, o vermelho da sedução, da atração irresistível que aquela mulher exercia sobre ele, desde o primeiro encontro, o primeiro olhar, e toda a fatalidade que

aquela união prenunciava, o desequilíbrio, o suicídio, tingindo de vermelho-sangue a imagem do *Ramalhete*.

*Em todo o caso quando Lisboa descobriu aquela legenda de **sangue e negros**, o entusiasmo pela Monforte calhou. Que diabo! Juno tinha **sangue de assassino**, a beltà do Ticiano era filha de negreiro!*

*As senhoras, deliciando-se em vilipendiar uma mulher tão loura, tão linda e com tantas jóias, chamaram-lhe logo a negreira! Quando ela aparecia agora no teatro, D. Maria da Gama afetava esconder a face detrás do leque, porque lhe parecia ver na rapariga (**sobretudo quando ela usava os seus belos rubis**) o **sangue** das facadas que dera o papazinho! E tinham-na caluniado abominavelmente.*

(Os Maias. p. 27. v. 1).

O vermelho capitoso persiste sob forma de flor, **camélia escarlate**, no primeiro grande encontro entre Pedro da Maia e Maria Monforte, no teatro S. Carlos, quando efetivamente a sociedade lisboeta dá-se conta do envolvimento amoroso do jovem Pedro, de família tão nobre, com a *negreira* vinda de fora, de reputação duvidosa para os padrões locais. O encontro, ainda uma vez, vem marcado com toda a simbologia do vermelho, positiva e negativa. E, como numa tela de pintura, várias outras cores e matizes juntam-se àquela, ampliando a paleta do quadro de Eça.

*[...] Alencar, entrando em S. Carlos ao fim do primeiro ato do Barbeiro, ficou assombrado ao ver Pedro da Maia instalado na frisa do Monforte, à frente, ao lado de Maria, com uma **camélia escarlate** na casaca – igual às dum ramo pousado no rebordo de veludo.*

*Nunca Maria Monforte aparecera mais bela: tinha uma dessas toilettes excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa, e faziam dizer às senhoras que ela se vestia “como uma cômica”. Estava de seda **cor de trigo**, com duas **rosas amarelas** e uma espiga nas tranças, **opalas** sobre o colo e nos braços; e estes **tons de seara madura batida do sol**, fundindo-se com o*

ouro dos cabelos, iluminando-lhe a carnação ebúrnea, banhando as suas formas de estátua, davam-lhe o esplendor duma Ceres. Ao fundo *entreviam-se os grandes bigodes louros* do Melo, que conversava de pé com o papá Monforte – escondido como sempre no **canto negro** da frisa.
(Os Maias. p. 27. v. 1).

O narrador volta a associar, de maneira inexorável, o aspecto negativo do vermelho à relação amorosa ao referir a primeira impressão de D. Afonso quando vê passarem juntos numa caleche seu neto e Maria Monforte, cobertos por uma **sombrinha escarlata**, que manchava de **sangue** o **verde** triste do caminho. Aos olhos de D. Afonso, o estigma do escarlata preludiava a união trágica em que estava para mergulhar Pedro. Também aqui a cena sugere uma tela renascentista, com inúmeras cores girando à guisa de ciranda em torno da simbologia da fatalidade do amor contrariado.

*[...] Afonso da Maia viu enfim Maria Monforte. Tinha jantado na quinta do Sequeira ao pé de Queluz, e tomavam ambos o seu café no mirante, quando entrou pelo caminho estreito que seguia o muro a caleche azul com os cavalos cobertos de redes. Maria, abrigada sob uma **sombrinha escarlata**, trazia um **vestido cor-de-rosa** cuja roda, toda em folhas, quase cobria os joelhos de Pedro sentado ao seu lado; as fitas do seu chapéu, apertadas num grande laço que lhe enchia o peito, eram também **cor-de-rosa**; e a sua face, grave e pura como um **mármore grego**, aparecia realmente adorável, **iluminada** pelos **olhos dum azul sombrio**, entre aqueles **tons rosados**. No assento defronte, quase todo tomado por cartões de modista, encolhia-se o Monforte, de grande chapéu panamá, calça de ganga, o mantelete da filha no braço, o guarda-sol entre os joelhos. Iam calados, não viram o mirante; e, no **caminho verde** e fresco, a caleche passou com balanços lentos, sob os ramos que roçavam a **sombrinha de Maria**.*

*[...] Afonso não respondeu: olhava cabisbaixo aquela **sombrinha escarlata** que, agora, se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo todo – como uma **larga mancha de sangue** alastrando a caleche sob o **verde triste** das ramas.*

(Os Maias. p. 30. v. 1).

* * *

Do começo ao fim do romance, há todo um arco-íris de cores e tons a que Eça recorre: vermelho, amarelo, azul, verde, branco, negro, dourado, cereja, rosa, cinzento, lilás. Algumas, entretanto, são mais freqüentes, conforme vimos: o vermelho e o amarelo, no item 2.1 e 2.2; o azul, presente em dezenas de ocasiões, com a sua simbologia positiva, de momentos tranqüilos, soluções, lugares agradáveis, descanso e pensamentos bons; o **verde**, quase sempre de braço com situações negativas, objetos ruins, pessoas desagradáveis, **casas** com contextos tristes, a presença da morte, já que vez por outra assume conotações simbólicas de pus, degradação, apodrecimento, morte.

O verde na simbologia:

[...] verde (vegetação, mas também cor da morte, lividez extrema, por isso o verde é transmissão e ponte entre o negro (ser mineral) e o vermelho (sangue, vida animal), mas também entre vida animal e decomposição e morte. [...] Em algumas tradições, o verde e o negro se assimilam como adubo-vegetação. [...] Retornando ao verde, é a cor ambivalente, cor da vegetação (vida) e dos cadáveres (morte); por isso os egípcios pintavam Osíris (deus da vegetação e dos mortos) de cor verde. De igual modo, na gama natural, o verde ocupa o lugar do centro.

(Juan-Eduardo Cirlot, Dicionário de símbolos. p. 174-7).

Em *Dom Casmurro* a cor verde não aparece, mas Machado serviu-se do **azul** e do amarelo com a mesma simbologia que a de Eça. Em *Os Maias* o verde é presença constante: o *Ramalhete* personificado e atuante na história tem elementos verdes, janelas verdes, tão características que todos a conhecem como “a casa das

janelas verdes”. O salão nobre tem paredes verdes, a sala de esgrima refletia uma luz esverdeada, o retrato do pai morto de Carlos está numa parede verde, e a morte personificada do *Ramalhete*, ao final, tem os móveis e todo o ambiente em cor musgo, um matiz do verde.

O *Ramalhete* jamais fora palco de felicidade permanente: Vilaça, o administrador, dizia que as “paredes seriam fatais à família”, conforme é testemunha a longa série de acontecimentos funestos: a morte de Pedro, de D. Afonso, a tragédia amorosa na vida de Carlos e o próprio fim do *Ramalhete*, abandonado, fechado, apodrecendo.

Não cremos seja gratuita a observação de que a insistência pelo verde tenha levado o autor a situar a casa onde se desenrola o drama num bairro de Lisboa com o nome sugestivo de bairro das Janelas Verdes.

*A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das **Janelas Verdes**, pela casa do Ramalhete ou simplesmente o Ramalhete.*

(*Os Maias*. p. 11. v. 1).

*[...] Carlos Eduardo da Maia, que vive numa casa às **Janelas Verdes**, chamada o Ramalhete.*

(*Os Maias*. p. 113. v. 2).

*No salão nobre, forrado de brocados cor de **musgo** de outono, Castro Gomes examinava curiosamente, com um joelho apoiado à borda do sofá, a esplêndida tela de Constable, o retrato da condessa de Runa [...].*

(*Os Maias*. p. 111. v. 2).

A **agonia** que ele sentira no salão cor de **musgo** do outono, enquanto o outro arrastava os rr [...].

(Os Maias. p. 120. v. 2).

A **sala de esgrima** era uma casa térrea, debaixo dos quartos de Carlos, com janelas gradeadas para o jardim, por onde resvalava, através das árvores, uma **luz esverdeada**. Em dias enevoados era necessário acender os quatro bicos de gás. Dâmaso seguiu, atrás dos dois, com uma lentidão de rês desconfiada.

(Os Maias. p. 161. v. 1).

Mas não estava ainda arranjada; as **paredes** conservavam o seu papel **verde-escuro**; e Carlos pusera ali ultimamente o **retrato de seu pai** – uma tela banal, representando um moço pálido, de grandes olhos, com luvas de camurça amarela e um chicote na mão.

(Os Maias. p. 106. v. 2).

Uma **friagem** regelava. Ega levantara a gola do paletó. No **salão nobre os móveis** de brocado, **cor de musgo**, estavam embrulhados em lençóis de algodão, **como amortalhados**, exalando um cheiro de **múmia** a terebintina e cânfora. E no chão, na tela de Constable, encostada à parede, a condessa de Runa, erguendo o seu vestido escarlata de caçadora inglesa, parecia ir dar um passo, sair do caixilho dourado, **para partir também**, consumir a dispersão da sua raça...

– Vamos embora – exclamou Ega. – Isto está **lúgubre!**...

(Os Maias. p. 288. v. 2).

[...] e por fim aludia mesmo a uma lenda, segundo a qual eram sempre **fatais aos Maias as paredes** do Ramalhete [...].

(Os Maias. p. 12. v. 1).

* * *

O exemplário do verde com conotação negativa é bastante amplo nesse romance de Eça, razão por que fomos seletivos: é verde o quarto de Tancredo, o amante de Maria Monforte; é verde a casa que Carlos ocupou como estudante, único período de compromissos; é verde seu consultório, que não lhe trará nem grandes alegrias nem êxito profissional...

Quando o idílio de Ega e Raquel se torna público, é numa triste sala verde da casa de Craft que confabulam Carlos e o dom-juan desmascarado, este aflito com a possibilidade de um duelo e do risco de morte.

A casa dos Gouvarinhos, que Carlos da Maia frequenta contrariado, por quase imposição da Condessa, sua amante, também tem ambientes verdes.

O mau cavalo em que aposta Carlos numa corrida sem brilho no hipódromo vem descrito como “um potro verde”.

Verdes são as persianas e todo o salão nobre da *Toca*, o lugar que Carlos Eduardo e Maria Eduarda sonhavam em transformar num recanto bucólico de apaixonados para descobrir depois que era o esconderijo de incestuosos.

A casa de Dâmaso, personagem inconveniente na vida de Carlos e Maria Eduarda, era velha, com uma sineta triste de convento num enorme portão verde. Repetem-se amiúde passagens na narrativa com um pano de fundo “ruim” em algum tom de verde, em consonância com uma das interpretações para essa cor.

Escolhemos fechar o capítulo confrontando o modo como cada escritor trata os *olhos* de suas personagens. Eça é profuso, descreve sem mistérios, sem suspense, a cor dos olhos das personagens que cria. Como espelhos da alma, são mais transparentes, dedutíveis em *Os Maias*, sem o caráter enigmático que lhes atribui Machado, que lhes oculta a cor para embaçar a alma que revelam, para impedir sondar-lhe segredos recônditos. Longe de serem espelhos, os olhos que descreve Machado são entradas de cavernas, pórticos de labirintos insondáveis. As criaturas de Eça são solares, luminosas, cujos olhos – como água cristalina – ampliam o que se vê através deles; as de Machado são crepusculares, absorvem luz em lugar de refleti-la, pretendem escurecer a psique que espreita por trás deles.

Resultados diferentes partindo de um elemento comum; visões de mundo contrastantes diante do mesmo material de análise.

Os olhos de Maria Monforte:

*Pedro voltara à sua cadeira, e de braços cruzados contempla Maria. Ela conservou algum tempo a sua atitude de Deusa insensível; mas, depois, no dueto de Rosina e Lindor, duas vezes os seus **olhos azuis e profundos** se fixaram nele, gravemente e muito tempo.*

(Os Maias. p. 27. v. 1).

Os olhos de Carlos Eduardo:

*– Está uma linda criança! Faz gosto! E parece-se com o pai. **Os mesmos olhos, olhos dos Maias**, o cabelo encaracolado...*

Mas há de ser muito mais homem!

(Os Maias. p. 49. v. 1).

*Era decerto um formoso e magnífico moço, alto, bem-feito, de ombros largos, com uma testa de mármore sob os anéis dos cabelos pretos, e **os olhos dos Maias, aqueles irresistíveis olhos do pai, de um negro líquido, ternos como os dele e mais graves.***

Trazia a barba toda, muito fina, castanho-escura, rente na face, aguçada no queixo – o que lhe dava, com o bonito bigode arqueado aos cantos da boca, uma fisionomia de belo cavaleiro da Renascença. E o avô, cujo olhar risonho e úmido transbordava de emoção [...].

(Os Maias. p. 82. v. 1).

Os olhos de Maria Eduarda:

*Nenhum véu, nessa tarde, lhe assombreava o rosto. Mas Carlos não pôde detalhar-lhe as feições; apenas, de entre o esplendor ebúrneo da carnação, sentiu **o negro profundo de dois olhos** que se fixaram nos seus. Insensivelmente deu um passo para a seguir.*

(Os Maias. p. 164. v. 1).

Os olhos de Rosicler:

*Enquanto a inglesa falava, Rosa, com a sua boneca nos braços, não cessava de olhar Carlos gravemente e como maravilhada. Ele, de vez em quando, sorria-lhe, ou acariciava-lhe a mãozinha. **Os olhos da mãe eram negros: os do pai de azeviche e pequeninos:** de quem herdara ela aquelas **maravilhosas pupilas dum azul tão rico**, líquido e doce?*

(Os Maias. p. 209. v. 1).

*Rosa, era Rosicler; e ela não se contentou em sorrir, com o seu **doce olhar azul** fugindo todo para ele – deitou a mãozinha de fora, atirou-lhe um grande adeus. No fundo do coupé, forrado de negro, destacava um perfil claro de estátua, um tom ondeado de cabelo louro.*

(Os Maias. p. 241. v. 1).

O apego ao pormenor realista leva Eça ao capricho de descrever os olhos de Niniche, a cadelinha de Maria Eduarda:

Houve um silêncio. E então Carlos sentiu à porta Niniche, que queria entrar e que gania baixinho e doloridamente.

*Abriu. A cadelinha correu, pulou para o sofá, onde Maria permanecia soluçando, enrodilhada a um canto; procurava lambe-lhe as mãos, inquieta; depois ficou plantada junto dela, como a guardá-la, desconfiada, seguindo, com os **seus vivos olhos de azeviche**, Carlos que recomeçara a passear sombriamente.*

(Os Maias. p. 128. v. 2).

Foram muitas as referências e descrições das casas, tanto o *Ramalhete* como a da Rua de *Matacavalos* e a do *Engenho Novo*, e se falou das **janelas** como os olhos simbólicos da casa. Pois acrescentemos que em *Dom Casmurro* as janelas são três, sem menção à cor, para acompanhar a obstinada discricção do narrador, a exemplo da parcimônia de informação da cor dos olhos de suas personagens. Em *Os Maias* sabemos que as **janelas são verdes**, como sabemos igualmente a cor dos olhos de todos, inclusive os de Niniche. Um autor tão metuculoso na construção exterior e interior de suas personagens, tão fascinado pelo pormenor, tão preso ao descritivismo pictórico, visual; outro tão avesso à nitidez de caracterização, tão pouco à vontade para dar a conhecer suas criaturas, tão sugestivo, tão “impressionista” em tudo o que preferiu deixar passar em silêncio sepulcral sobre homens e coisas.

Considerações finais

O trabalho procurou mostrar a **simbologia** entre os dois romances, *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós, que tinha 43 anos quando publicou essa grandiosa obra e morre prematuramente aos 55 anos, e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, que tinha 60 anos quando publicou a consagrada obra e morre aos 69 anos.

Dom Casmurro é publicado 11 anos depois de *Os Maias*, sendo Machado 6 anos mais velho que Eça, aquele nascido em 1839 e este, em 1845.

Ambos são autores da corrente realista, todavia com estilos particularmente diferentes. Principalmente Machado de Assis, que supera as limitações a que se prende o movimento e ocupa posição única, acima de qualquer contemporâneo e independente de qualquer movimento literário.

Na organização formal dos romances, também foram singulares: Machado cria sua narrativa em 148 capítulos, sendo claro, conciso, com descrições enxutas, de extrema brevidade; Eça organiza sua narrativa em 18 capítulos, longos, extremamente detalhista, minucioso nas suas descrições. Mas nos dois textos encontramos simbologias em comum e a marcante presença das “casas” atuando como personagens por extensão do regular uso como espaço em outros romances.

Cada qual ao seu estilo personificou as “casas”: Eça dá-lhes o endereço e as batiza com nomes; Machado limita-se ao endereço. E nos dois romances acompanhamos o nascimento, vida, paixões e morte do *Ramalhete* e de *Matacavalos*. Esse processo antropomórfico é enriquecido com inúmeras

simbologias, que confluem para os mesmos significados ou significados muito próximos, incitando o leitor a procurar descobrir como ocorre o processo de criação simbólico, algo natural do repertório literário de cada autor, ou esquematizado, proposital, refletido. Teria, por exemplo, Machado aleatoriamente escolhido o mês de março, mês **três**, para o casamento de Bentinho e Capitu e a morte de Escobar? Acreditamos que não. “[...] casemo-nos. Foi em 1865, uma tarde de **março**, por sinal chovia” (cap. CI). E, para a morte de Escobar, “[...] estávamos em **março** de 1871. Nunca me esqueceu o mês nem o ano” (cap. CXXII).

Eça faz de sua narrativa uma tela, digna da assinatura de um grande pintor; não economiza tintas, tira da paleta as cores simbolicamente mais ricas, perfeitamente integradas ao contexto de sua narrativa. Machado não abusa das cores: comedido que é por caráter, cria na sua paleta das cores primárias, com o azul e o vermelho, o roxo/violeta e designa com essa cor a personagem Capitu, o que gera uma análise simbólica riquíssima, até mesmo sua defesa na acusação de Bentinho, material suficiente para enveredar por nova tese alentada.

E aparecem as simbologias comuns do azul, verde, amarelo, vermelho, dos olhos, janelas, flor, árvores, chuva e particulares como girassóis, acácia, chave, porta, castanheiro, coruja, guirlanda, pássaro, estações do ano, Imperadores, cavalo, casuarina, etc.

* * *

A tese pertence aos Estudos Comparados e, para Tania Carvalhal, Literatura Comparada é “uma forma específica de interrogar os textos literários na

sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística”, e essa relação com outros textos, a intertextualidade, aparece nos dois romances analisados. Dentre vários exemplos, temos o demônio medieval *Mefistófeles*: em *D. Casmurro* é a “casa” que sugere a Bentinho o tema; em *Os Maias* é encarnado na personagem Ega.

Procurar dizer algo novo sobre autores e obras tão consagrados é quase uma temeridade, tamanho o número de estudos, dissertações e teses já publicado a respeito.

Suponho inevitável ser perseguido amiúde pela impressão de já ter lido em algum lugar a análise mencionada. Certas idéias, imagino, ficarão permanentemente associadas no meu repertório literário inconsciente, o que em parte explica a impressão do *déjà-vu*, *déjà-lu*. Isso não poderia impedir, no entanto, o desejo de acrescentar uma contribuição ao estudo comparado entre dois grandes autores da língua portuguesa, com as casas como objeto de análise, a simbologia existente e sua personificação.

Creemos ter acumulado evidências suficientes para comprovar a hipótese que motivou o desejo de redigir esta tese: são as casas dos protagonistas de *Os Maias* (o *Ramalhete* e a *Toca*) e de *Dom Casmurro* (a da Rua de Matacavalos) de tal modo necessárias à trama de cada romance, de tal modo presentes e participantes no drama que vivem as personagens que superam a condição de local em que a história se passa, pano de fundo para a ação apresentada e vivida. Eça e Machado elevaram o *locus* da ação a um patamar bem mais alto, bem mais importante, conferindo-lhes a dignidade de co-protagonistas do romance, projeções que se tornam das personagens que nelas habitam, testemunhas sencientes dos dramas

que nelas se desenvolvem, cúmplices do destino que cabe a seus proprietários, irremediavelmente, intrinsecamente, visceralmente presas a esse destino por constituírem parte indivisível daqueles que as ocupam.

Não parece haver em língua portuguesa outros exemplos que tenham atribuído tamanha relevância ao ambiente da história a ponto de modificar-lhe essa condição de ambiente: se pensamos em *O Ateneu*, *Casa de pensão* – pela parte brasileira – ou no *Memorial do Convento* – pela portuguesa – vê-se que, apesar do destaque no título para o local da ação, não privilegiam esse local para além do que é: o fundo de cena em que a ação principal se desdobra, influente para essa ação – tanto mais que são ambientes de uso coletivo –, sem ir além, entretanto, da função de situar onde os fatos ocorrem.

Especular a razão de não se ter repetido essa escolha em outros romances dos dois autores estudados ou de não terem ousado diferentes ficcionistas da língua portuguesa empreitada semelhante é tarefa de longo fôlego aberta a novos estudiosos de literatura comparada, assim como investigar se a originalidade de Machado e Eça é exclusiva de nosso idioma ou tem paralelos em outras literaturas.

Bibliografia

ANDRADE, Fernando Teixeira de; SOUZA, Verônica A. Pereira de. *Dom Casmurro: de Machado de Assis. Anotado e comentado*. São Paulo: CERED, 1991.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série Bom Livro – Notas de José Miguel Soares Wisnik).

_____. *Dom Casmurro, in Obra Completa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. V. 1.

_____. “O Primo Basílio, de Eça de Queirós”. *In: Crítica literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1938.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril, 1974. (Os Pensadores, XXXVIII).

BENOIST, Luc. *Signos, símbolos e mitos*. Tradução Anna Maria Viegas. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

_____. (Org.). *Eça de Queiroz. A ilustre Casa de Ramires: cem anos*. São Paulo: EDUC, 2000.

BIBLIA VULGATA. Alberto Colunga e Laurentio Turrado (Org.). 6. ed. Madrid: La Editorial Católica, 1982.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Tradução Glória Paschoal de Camargo. 10. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1999.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRÉAL, Michel. *Ensaio de semântica*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

BRUNEL, P. *et alii*. *Que é literatura comparada?* Tradução Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1990.

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CÂNDIDO, Antônio. *De Cortiço a Cortiço*. In: *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Literatura comparada*. In: *recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Eça de Queirós: entre o campo e a cidade*. Tese e antítese. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

CANIATO, Benilde Justo Lacorte. *A solidão de mulheres a sós*. São Paulo: Lato Senso, 1996.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. Tradução Marta de Senna. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CARVALHAL, Tania. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CAZZAMATTA, Carlos Alberto (Ed.). *Superdicionário de nomes de bebê*. São Paulo: Nova Sampa Diretriz, [s.d.].

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. 2. ed. rev. et cor. Paris: Robert Laffont et Jupiter, 1991.

_____. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1994.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

_____. *A dictionary of symbols*. 2nd ed. New York: Barnes e Noble, 1995.

COELHO, Jacinto do Prado (Org.). *Dicionário de literatura: brasileira, portuguesa, galega e literária*. 3. ed. Porto/São Paulo: Figueirinhas/Lavra Livros, 1978. 3. v.

CORTESÃO, Jaime. *Èça de Queirós e a questão social*. Lisboa: Seara Nova, 1949.

COSERIU, Eugênio. *Teoria da linguagem e lingüística geral*. São Paulo: EDUSP, 1979.

COUTO, Sérgio Pereira. *Dicionário secreto da Maçonaria: desvende os termos usados pelos maçons*. São Paulo: Universo dos Livros, 2006.

CUSATELLI, Giorgio *et al.* *Enciclopedia Garzanti della Letteratura*. 2. ed. Milano: Aldo Garzanti, 1974.

Eça de Queirós: visto pelos seus contemporâneos. Porto: Lello & Irmão, 1945.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 3. ed. rev. e aum. São Paulo: Ave Maria, 1981.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1981.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LESSA, Ana Cecília. *Figuras de linguagem: teoria e prática*. São Paulo: Atual, 1988.

HERDER LEXIKON. *Dicionário de símbolos*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Ensaaios de semiologia*. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Eldorado, 1971.

LIMA, Luís da Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.

MARQUES, Oswaldino. *Ensaaios escolhidos: teoria e crítica literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARTINS, A. Coimbra. *Ensaaios queirosianos*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1967.

MAVROMATAKI, Maria. *Mitología griega*. Atenas: Xaitali: 1997.

MEDINA, João. *Eça de Queiroz e a geração de 70*. Lisboa: Moraes, 1980.

_____. *Eça político*. Lisboa: Seara Nova, 1974.

MINÉ, Elza; CANIATO, Benilde Justo (Org.). *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. 150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo: FFLCH, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. *A literatura portuguesa*. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

MOOG, C. Vianna. *Eça de Queirós e o século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1945.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 4. ed. Paris: PUF, 1989.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: A Indústria do Livro, 1932.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. 13. ed. São Paulo: Nobel, 1994.

PANETH L. *La symbolique des nombres dans l'inconscient*. Paris, [s. n.], 1953.

PESCUMA, Derna; CASTILHO, Antonio Paulo F. de. *Referências bibliográficas: um guia para documentar suas pesquisas incluindo Internet, CD-Rom, mídias. 3. ed.* São Paulo: Olho d'Água, 2003.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. São Paulo: Ática, 1998. 2 v. (Série Bom Livro – Notas da Editora Renato Nicolai).

_____. *Os Maias: episódios da vida romântica*. Porto: Lello e Irmão Ed., 1951. 2 v.

REIS, Carlos. *Estudos queirosianos*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

_____. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

_____. *Introdução à leitura d'Os Maias*. Coimbra: Almedina, 1978.

ROSA, A. Machado da. *Eça, discípulo de Machado*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós: uma estética da ironia*. Coimbra: Coimbra, 1945.

SARAIVA, Antônio José. *As idéias de Queirós*. Lisboa: Bertrand, 1982.

SCOTTINI, Alfredo. *Dicionário de nomes*. Blumenau, SC: EKO, 2000.

SÉRGIO, Antônio. *Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós: obras completas, ensaios*. 3. ed. Lisboa: Clássicos Sá da Costa, 1980, t. VI. p. 53–120.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 2002.

ULLMANN, Stephen. *Semântica. Uma introdução à ciência do significado*. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

_____. *Lenguaje y estilo*. Madrid: Aguilar, 1973.

VIDAL, Frederico Perry. *Os enigmas n'Os Maias de Eça de Queiroz*. São Paulo: Seara, 1995.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 2. ed. [S.l.]: Publicações Europa-América, 1971.

Anexo

Ilustrações de algumas personagens de *Os Maias* por Wladimir Alves de Souza incluídas em *Os enigmas n'Os Maias*, de Frederico Perry Vidal.

O arquiteto Wladimir Alves de Souza prestou, em 1963, singular homenagem ao grande escritor português ao suplementar o estudo de outro ecista apaixonado, ambos sócios do Clube do Eça.

Esse brasileiro cultíssimo, que prestou relevantes serviços ao seu país, que viveu muitas horas de encantamento, lendo e relendo Os Maias, interpretando-os, elegendo os seus intérpretes, que lhe mereceram a honra dos desenhos, de feliz e rara sensibilidade, que compõem a coleção de gravuras inspiradora deste trabalho.

(Frederico Perry Vidal, *Os enigmas n'Os Maias*. p. 26).

Personagens de

Os Maias

por

Wladimir Alves de Souza

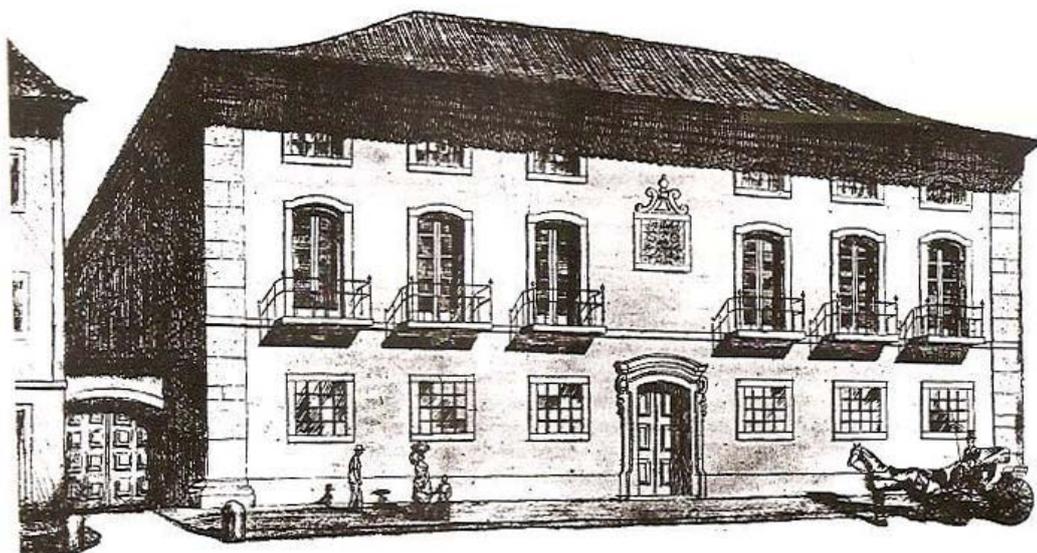
1963

WLADIMIR ALVES DE SOUZA



Arquiteto Wladimir Alves de Souza
Foto da época em que desenhou as personagens d' *Os Maias*

O RAMALHETE



M. J. S.

AFONSO DA MAIA



Afonso da Maia

PEDRO DA MAIA



CARLOS EDUARDO DA MAIA



Carlos Eduardo da Maia

MARIA EDUARDA



M. A. D. S.

A TOCA



W. J. King

A PELIÇA



MEFISTÓFELES -EGA-



ALENCAR

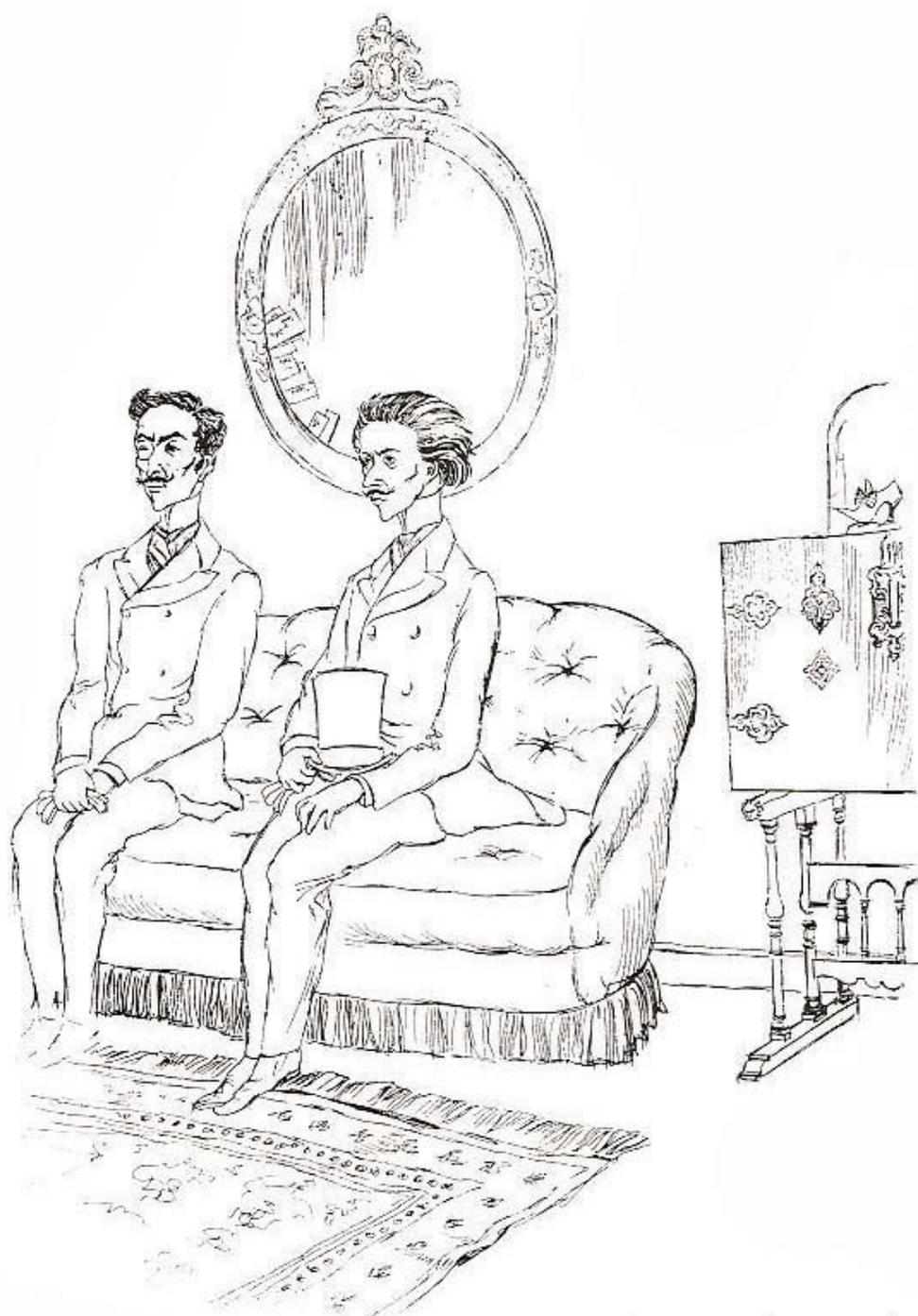


DÂMASO SALCEDE



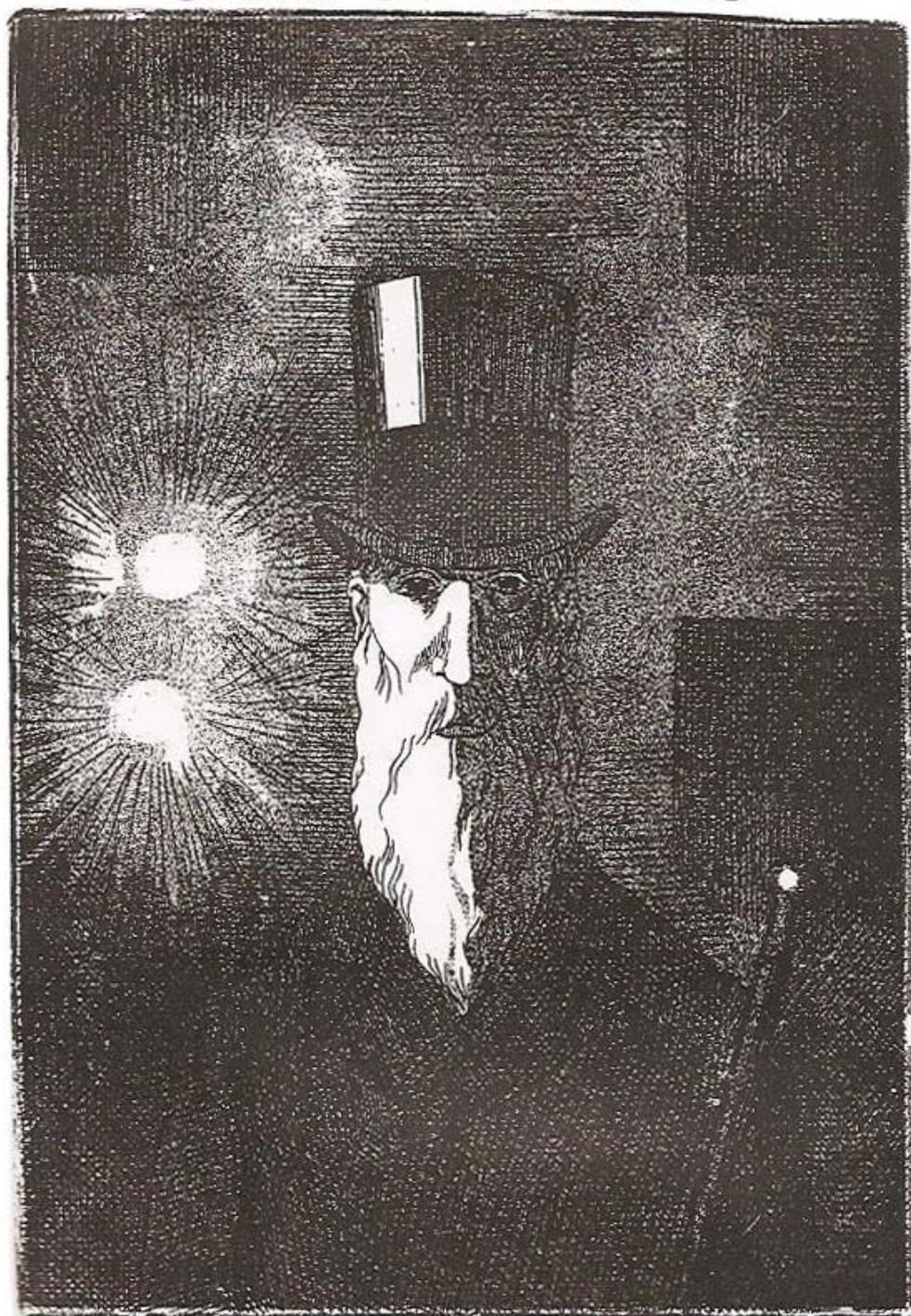
Salcedo

A CARTA



Alcibiades

O SR. GUIMARÃES



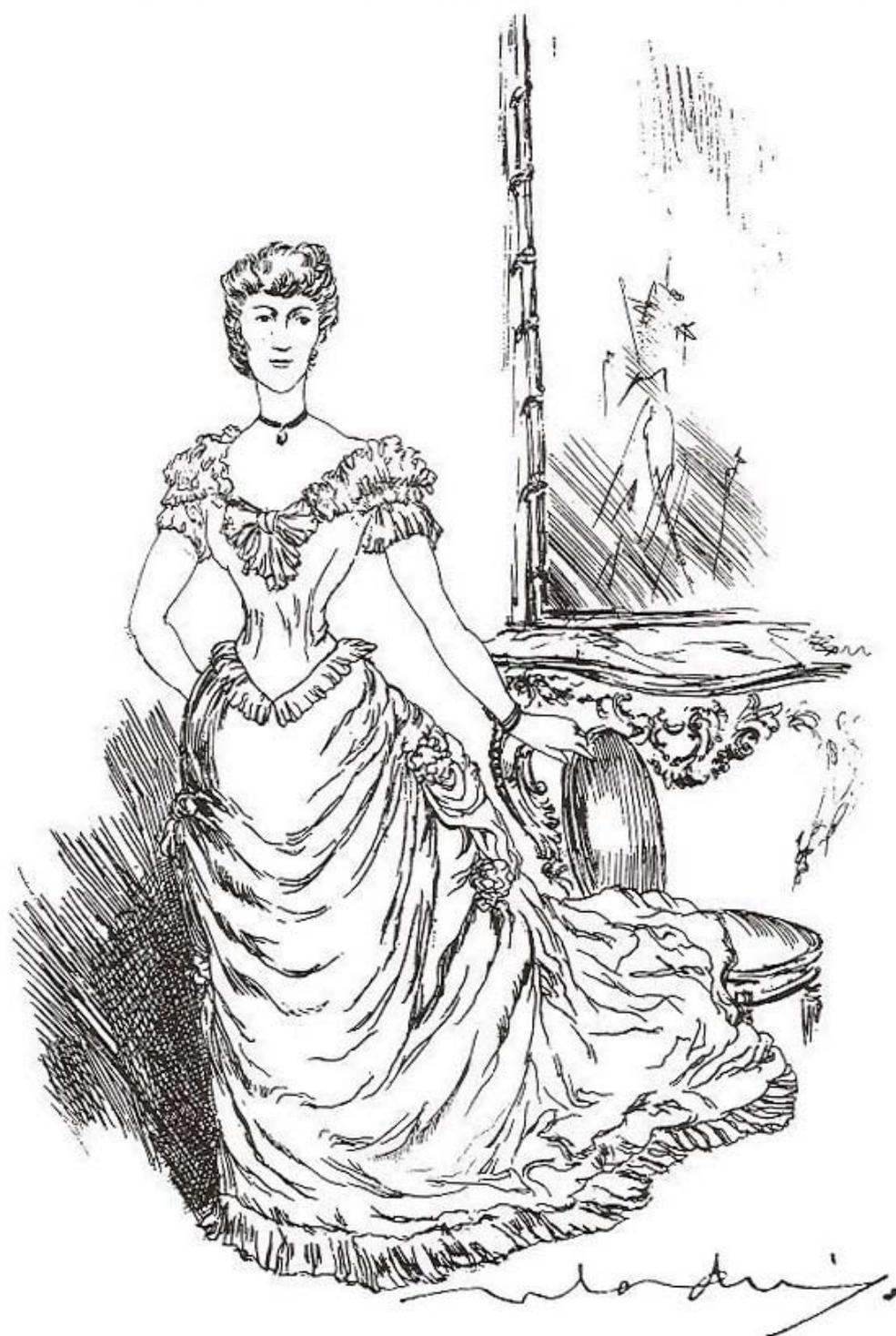
Modigliani

O EUSEBIOZINHO



Eusebiozinho

CONDESSA DE GOUVARINHO



O CONDE DE GOUVARINHO



RAQUEL COHEN



Modigliani

JACOB COHEN



M. D. J.

PALMA "CAVALÃO"



Alfredo

D.DIOGO



Handwritten signature

MISS SARA



CONDE DE STEINBROKEN



W. Steiner